ПВНЗ «КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ»

КАФЕДРА МИСТЕЦТВ

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

на тему:

**«ІМПРОВІЗАЦІЯ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ»**

Роботу виконала магістрантка:

групи ТХ-148м

заочної форми навчання

спеціальності 024 «Хореографія»

Кіщук Маргарита Василівна \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(підпис)

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Бойко Ольга Степанівна \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

(підпис)

Київ - 2020

**ЗМІСТ**

[ВСТУП 2](#_Toc33437941)

[РОЗДІЛ I ІСТОРИКО – ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ 8](#_Toc33437942)

[1.1 Імпровізація як частина культурного надбання 8](#_Toc33437943)

[1.2 Зародження імпровізації. Кінець дев’ятнадцятого перша половина двадцятого століття 10](#_Toc33437944)

[1.3 Імпровізація в другій половині двадцятого століття. Контактна імпровізація 18](#_Toc33437945)

[1.3 Імпровізація за рамками хореографії 25](#_Toc33437946)

[Висновки до першого розділу 26](#_Toc33437947)

[РОЗДІЛ 2 ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ ІМПРОВІЗАЦІЇ НА СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ 32](#_Toc33437948)

[2.1 Імпровізація в танці модерн 32](#_Toc33437949)

[2.2 Теорія кінесфери та її застосування в імпровізації 37](#_Toc33437950)

[2.3 Імпровізація в творчості Мері Вігман 46](#_Toc33437951)

[2.4 Імпровізація в період постмодерну, зародження імпровізаційних перформансів 50](#_Toc33437952)

[2.5 Контактна імпровізація 65](#_Toc33437953)

[2.5.1 Характерні особливості техніки контактної імпровізації 73](#_Toc33437954)

[Висновки до другого розділу 78](#_Toc33437955)

[РОЗДІЛ 3 ОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЇ 83](#_Toc33437956)

[Висновки до третього розділу 90](#_Toc33437957)

[ВИСНОВКИ 92](#_Toc33437958)

[СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 96](#_Toc33437959)

# ВСТУП

В двадцятому столітті танець, разом із іншими видами мистецтв зазнав значних змін, що відображають посилення демократизації та відкритої форми. Із соціальної точки зору, театр танцю, в деяких із його напрямків розвитку, перемістився від, в основному, ієрархічної системи до практики колективної участі. Від старої ієрархічної системи ми успадкували систему хореографії, в якій хореограф визначає що саме має бути виконано танцюристом. Нова ж система участі в художньому виробництві забезпечує більшу свободу та відповідальність для тих, хто фактично виступає. В деяких випадках роль аудиторії також була змінена, в одних випадках аудиторія залучалась до виступу, а в інших відбувалось дистанціювання від аудиторії.

Рівнозначною до змін у танцювальній практиці з’являється нова концепція відкритої форми, яка пропонує альтернативу до репетицій, що проводяться відповідно до заданих структур в постановці. Очікування танцюристів змінилися настільки, що їх більше не влаштовувало досконале повторення представленої хореографії. В сучасних умовах, виконавець має знову і знову відкривати себе, часто під час безпосереднього виступу. В контексті відкритої форми, процес стає більш важливим чим фінальний продукт, який за визначенням знаходиться у постійному русі. Те, що бачить аудиторія, є одним із варіантів можливої реалізації ідеї**.**

Перед тим як говорити про імпровізацію в танці, необхідно поставити запитання: “Чому імпровізація така важлива для мистецтва?”. Із імпровізацією є надія, що одного разу буде відкрито те, що не могло бути знайдене в систематичному, заздалегідь розробленому процесі. Таким чином, імпровізація гарантує безперервне джерело нових матеріалів та уникнення застою. Імпровізація примушує до перевірки ситуації безпосередньо в процесі виконання. За словами Мішеля Фуко, імпровізаційна виразність знаходиться в самому процесі творення, а не в попередньо визначеній моделі. Серед важливих характеристик імпровізації є реверсивність, розрив, специфічність і поверхневість по відношенню до встановлених моделей.

Основним інструментом, за допомогою якого імпровізація в танці займає свої позиції, є людське тіло і його взаємодія із іншими тілами. Повний набір людських характеристик, включаючи фізичні, концептуальні і емоціональні ресурси, які заключенні в тілі є, таким чином, доступними для імпровізації в танці. Цей практично невичерпний діапазон тілесних дій, в основному вільних від заданих концепцій в стилях руху і шаблонів, є важливою характеристикою, що відрізняє імпровізацію в танці від імпровізації в інших видах мистецтва, таких як музика або художнє мистецтво.

З іншої сторони імпровізація, як форма перформансу, ризикує провалитись до звичних, завчених шаблонів, що можуть стати застарілими для виконавців та глядачів. В імпровізаційному танці, виконавець повинен генерувати постійний потік ідей та моделей, і постійно дивувати самого себе так же вдало як і глядачів. Багатство та різноманітність були принесені до процесу імпровізації через негайний відгук, який міг повністю змінити напрямок події. Таким чином імпровізація вимагає набагато більше, чим проста послідовність прописаної множини інструкцій. Імпровізатор повинен створювати творчий продукт в момент його виконання. Оскільки тіло є суб’єктом, засобом та власне джерелом танцю, танцюрист має втілювати танець, щоб відрізнити його від звичайного руху танцю як первинного естетичного наміру. Втілення ідеї в танець реалізується тоді, коли танець існує як чиста свідомість, коли танцюрист і тіло стають нерозлучними.

**Актуальність теми**. Імпровізація в танці - це мистецтво виконувати рухи без будь-якої попередньої підготовки. Імпровізація досліджує форму тіла, різні рівні взаємодії між тілом та свідомістю, динаміку тіла. Імпровізація надає чудову допомогу хореографам та має великий вплив на процес побудови хореографічних творів. Імпровізація - це дуже важливий навик як для тих хто навчається так і для тих хто навчає. Практика імпровізації дозволяє танцівникам не боятися помилок. Помилки та їх виправлення – важлива частина навчального досвіду. Імпровізація призводить до самовідкриття. Це означає, що імпровізація допомагає танцівникам дізнатися, хто вони, як танцівники, який стиль їм подобається і навіть, що вони хотіли б робити з танцем у своїх майбутніх починаннях.

**Огляд використаної літератури.**

Автобіографічні роботи Айседори Дункан “Моя жизнь. Моя любовь” дає нам відомості про життя та творчість Айседори Дункан та її погляди на імпровізацію в танці, її стиль виконання та принципи які вона використовувала при викладанні танцю.

Робота Саллі Р. Соммер “Loie Fuller - La Loie: The Life and Art of Loie Fuller” – розкриває нам факти біографії Лої Фуллер. В роботі, окрім фактів біографії Фуллер та пояснення її бачення танцю, викладено ряд відгуків на виступи та роботу Лої Фуллер, які дають нам уявлення про відношення аудиторії до її імпровізаційних перформансів.

На основі книги Теда Шоуна “Ruth St. Denis, Pioneer & Prophet: Being a History of Her Cycle of Oriental Dances; Vol 1” ми можемо провести оцінку діяльності Рут Сент Дені та школи Денішоун яка стала своєрідною альмаматер для цілого ряду нового покоління хореографів включаючи Марту Грем, Доріз Хамфрі та Чарльза Вейдмана.

Книги Карена Бредлі (Karen K. Bradley) “Рудольф Лабан” та Вери Малетік “Тіло, простір, вираження: розробка Рудольфа Лабана” містять вичерпну інформацію про життя та творчість Рудольфа Лабана, а особливо містять опис його дослідження руху в танці, а саме його дослідження простору та зусилля в хореографії.

Робота Сайлі Бейнс “Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance” присвячена дослідженню танцю періоду постмодерну, а особливо діяльності таких колективів як Театр танцю Джадсон та Великий Союз та їх учасників, таких як Івонн Райнер, Стів Пекстон, Тріша Браун, Сімона Форті та Девід Гордон. В цій роботі ми чітко можемо бачити, яке вагоме значення відіграла імпровізація як в танцювальних перформенсах постмодерну так і мистецтві загалом.

При дослідженні контактної імпровізації неможливо не звернутись до роботи Сінтії Новак “Sharing the dance: Contact improvisation and American Culture” яка дає нам широке уявлення про історію виникнення контактної імпровізації, її особливості та відмінності від решти напрямків хореографічного мистецтва. Орієнтуючись на мінливу практику контактної імпровізації, робота Новак включає в себе історію як рок-танців та дискотеки, так і сучасні та експериментальні танцювальні рухи Мерса Каннінгема, Анни Халпрін та Театру церкви Джадсона.

На ряду із роботою Сінтії Новак, неможливо не відміти роботу “ Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader” під редакцією Ен Купер та Девіда Гіра. Ця колекція класичних та нових творів про танцювальну імпровізацію об’єднує 21 твір видатних танцюристів, науковців та істориків. До цих пір дискусія про імпровізацію в танці була зосереджена головним чином на постмодерністській формі, відомій як контактна імпровізація. “Taken by Surprise” відображає розвиток імпровізації як композиційного та виконавського режиму в найрізноманітніших танцювальних контекстах, включаючи танцювальні традиції з усього світу.

Видатною фігурою яка справила вагомий вплив на розвиток танцювальної імпрвізація є Анна Халпрін. Про її життя та творчість ми дізнаємося із роботи Дженіса Росса “Anna Halprin : experience as dance”. Це перша всебічна біографія яка вивчає захоплююче життя Халприн в контексті американської культури, зокрема, популярної культури та Західного узбережжя як центру мистецьких експериментів.

Робота Даніеля Наргіна "Танець і специфічний образ" включає понад сто імпровізаційних структур, які Нагрін створив зі своєю новою компанією Workgroup та викладав у танцювальних класах по всіх Сполучених Штатах. Розроблений головним чином для танцюристів, також може бути адаптований для акторів і навіть музикантів.

**Гіпотеза.** Вважається, що включення імпровізаційної складової на заняттях із хореографії позитивно впливає на розвиток творчого потенціалу виконавців, поліпшує емоційний взаємозв’язок в групі та сприяє зростанню танцюриста, як виконавця, так і особистості.

**Об’єкт дослідження.** Імпровізація як засіб розвитку хореографа та шлях до відкриття нових хореографічних форм.

**Предмет дослідження.** Історія, шляхи розвитку та значимість імпровізації для сучасної хореографії. Контактна імпровізація як соціо-культурне явище. Методики розвитку імпровізаційної складової на заняттях хореографії.

**Мета дослідження.**

Розкрити важливість імпровізації як ключового аспекту в розвитку сучасної хореографії.

**Методи дослідження.**

Дослідження історії розвитку хореографії двадцятого та двадцять першого століть, вивчення впливу імпровізації на сучасну хореографію та аналіз психіко-емоційної та соціально-політичної складової імпровізаційного перформансу.

**Наукова новизна дослідження** полягає в тому що:

* імпровізація досліджувалась як окремий, самостійний об’єкт вивчення, а не лише як частина хореографічних процесів в той чи інший період історії;
* розгляд та аналіз імпровізації в хореографії проводились всесторонньо, охоплюючи історичні, педагогічні, психологічні та соціальні аспекти.

**Завдання дослідження:**

* + дослідити теоретичні основи розвитку творчого потенціалу та характеристики імпровізації;
  + визначити цінність та значимість імпровізації для художньої виразності виконавців;
  + розкрити вплив імпровізації на соціальні, політичні, психологічні та естетичні аспекти життя;
  + проаналізувати методики розвитку імпровізаційних навичок при навчанні хореографії.

**Практичне значення роботи.** Матеріали даної роботи охоплюють широкий спектр питань стосовно імпровізації як важливого компонента сучасної хореографії. Дослідження може бути використане як для вивчення теоретичних основ імпровізації, (історії, основоположників, базових концепцій та ін.) так і з метою дослідження та розробки методик застосування імпровізації на заняттях із хореографії.

**Апробація результатів дослідження**  була здійснена у вигляді публікації доповіді “Теорія кінесфери та її застосування в імпровізації” представленої на міжнародній конференції у Нідерландах 29 – 30 листопада 2019 року.

**Структура роботи.** Згідно із гіпотезою та метою дослідження робота складається із вступу, трьох розділів, кожен із яких містить короткі висновки, загального висновку та списку використаних джерел. Обсяг роботи – 84 с.

# РОЗДІЛ I ІСТОРИКО – ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

## 1.1 Імпровізація як частина культурного надбання

Термін імпровізація визначається у асоціації із такими термінами як спонтанність, експромт і відсутність роздумів. На іншому рівні, цей термін асоціюється із такими поняттями як креативність, винахідливість або оригінальність та усі інші, що означають спонтанну дію. Визначаючи як англійське слово вісімнадцятого століття improvisatore– цілком може мати походження від італійського improvvisatore*,* слово, що означає поета, який складає вірші в поточний момент [1]. В музиці, це мистецтво придумувати та виконувати музику в один і той же момент часто описується як експромт, що має подібне визначення. В поезії та музиці вміння які необхідні для імпровізації розглядаються як показник високої майстерності. В двадцятому столітті імпровізація була застосована, практично, до всіх видів мистецтва і мала визначальний вплив на танець, театр, музику, поезію і візуальне мистецтво. В своїй основі, імпровізація виникає із інтуїтивних ресурсів розуму та тіла і часто приводить до креативних дій. В мистецтві, імпровізація припускає відмову від ряду практичних структур і залучення нетрадиційних елементів. Як за передумову, імпровізація, таким чином, вимагає значних зусиль для спонтанного винайдення нових форм.

Імпровізація в танці має довгу історію, що проходить через доволі інтенсивний розвиток через останню четверть століття, в основному в танцювальній спільноті Сполучених Штатів**.** Як елемент дії імпровізація зустрічається в наступних театральних формах: народна комедія античності, інтерлюдія середньовічної драми, комедія дель-арте, виступ експромтом.

Імпровізацію можна знайти в танцювальних практиках багатьох культур, включаючи культури Азії, Африки, Європи та Індії [2]. В класичному танці Індії, який часто базується на міфах та легендах, танцівник покращує сприйняття танцювальної розповіді імпровізуючи в манері яка близька до жанру та теми виконання. На іншому рівні, ритмічна структура індійського танцю, Тала, який базується на шістнадцяти бітах, через різноманіття комбінацій, дає танцівникові свободу в імпровізації, наприклад: 11 + 5, 8 + 8, 12 + 4, 10 + 6 бітів [3].

Навіть строго структурований японський танець Но, який складається із реалістичних (описових), символічних та абстрактних елементів, закликає до очікуваної спонтанності. Ціним в Но, є вид краси, що генерується в спонтанному та непередбачуваному поєднанні виконавців, які збираються разом тільки один раз, щоб створити задану гру, а не відпрацьоване повторення ретельно узгодженими груповими зусиллями [4]. Хоча через літературний театр і наступаючої тенденції вірності тексту в вісімнадцятому та дев’ятнадцятому століттях імпровізація відійшла на задній план, нею знову зацікавляться у мистецтві авангарду в двадцятому столітті в образотворчому мистецтві. В роботі Фредерики Ламперт “Tanzimprovisation. Geschichte - Theorie - Verfahren – Vermittlung” зазначається, що імпровізація відроджується як форма публічних театральних форм. Художники дадаїзму і сюрреалізму розгорнули в своїх експериментах імпровізацію і випадковість як художні форми. В цьому випадку згадують про спонтанність в звукових віршах та імпровізаційних танцях масок дадаїстів в кафе “Вольтер” або сюрреалістичної техніки.

В контексті європейського танцю, фламенко, форма танцю і музики, що датується дев’ятим століттям у мавританській Іспанії, і який вважається частиною мозамбікської культури, є прикладом спонтанних та індивідуальних варіацій імпровізаційного виконання і також базується на не обговореній заздалегідь взаємодії між танцівниками та музикантами. Танцівники та музиканти фламенко працюють в рамках традиційної структури, що дозволяє для окремих учасників вільно змінюватись залежно від взаємодії, яка може виникнути при конкретному виконанні. Фламенко cantes jondos і cantes chicos*,* які як вважається мали розвиток у пізньому вісімнадцятому столітті, спочатку виконувались в романський родинах серед табірного вогнища їхніх анклавів, як частина їхньої культури. Танцівники та музиканти фламенко пізніше почали виконувати цей танець в кафе і театрах, де фламенко зазнало значних змін і еволюціонувало в глобальну форму протягом двадцятого століття [5].

Незважаючи на домінування сценографічної хореографії в історії балету, який розвивався від Новерра до Баланчина, все ж залишилося місце і для імпровізації, особливо в виступах провідних танцюристів, таких як Фанні Елсслер, Марі Талліоні, Анна Павлова, та їх наступників, особливістю яких є інтерпретаційні подачі, дозволені для імпровізаційних окрас балету, в якому вони виступали. Імпровізація в контексті традиційного балету спирається на індивідуальне відображення драматичного характеру та ставлення танцюриста. Вона базується на технічній віртуозності та унікальних особливостях фантазії та тіла танцюриста. Імпровізацію можливо також віднайти і у творчості майстрів-балетмейстерів балету, таких як Джордж Баланчин, який розширив діапазон класичного синтаксису балету своїми винаходами. Метод роботи Баланчина часто полягав у створенні танцювальних кроків "на місці" у співпраці з його танцюристами і, в результаті цього, його танці могли включати інциденти, що відбулися спонтанно або навіть випадково в процесі випробовування його концепцій [6]. Інші сучасні хореографи розширили словниковий та театральний контекст для балету через свої експерименти з імпровізацією. Вільям Форсайт, голова франкфуртського балету з 1984 року, поєднує імпровізаційні рухи з мовою, піснями, фільмами, відео, скульптурою, електронними звуками, а також підсиленими шумами, які створювались танцюристами.

## 1.2 Зародження імпровізації. Кінець дев’ятнадцятого перша половина двадцятого століття

Цінність імпровізації стає явною в творчості Лої Фуллер, новаторської танцюристки кінця дев’ятнадцятого століття, експерименти з рухом якої призвели до відмови від “обмежувальних танцювальних прийомів” на користь вільного стилю, в яких танцюристів заохочували використовувати рухи, що природно виражають тіло як у бігу, стрибках, поворотах, ходьбі та відпочинку.

Фуллер не відмовилася від структури у своїх танцях, але вона забезпечила ідіосинкратичні рухи та їх вільний вибір для виконавців, щоб інтерпретувати танець по-своєму.

Фуллер започатковує та управляє Європейскими турами Айседори Дункан, Мод Аллен та ще двома японськими акторськими компаніями. Весь цей час вона не припиняє і написання п’єс.

Багато в чому, теорії Фуллер передбачають розвиток та застосування імпровізації, яка зіграла головну роль у танці у другій половині двадцятого століття. У 1904 році вона знімає свій перший експериментальний фільм, а згодом ще три. Вона засновувала школи, та навчала велику кількість танцівників, які ще довго продовжували виступати після смерті Фуллер. Також вона винайшла та запатентувала світлові механізми, дизайн костюмів та технічні засоби для сцен. Фуллер була поважним членом Французької наукової спільноти, а також заснувала два музеї в Америці.

Її теорії ідіосинкратичного руху, використання непідготовленого танцівника як виконавця, орієнтація на завдання в її танці, хореографічна структура, яка дозволяла свободу вибору, використання зовнішнього простору – ось ідеї, які знову будуть досліджені в іншому часі та іншому контексті [7].

На початку двадцятого століття імпровізація, слідуючи напрямкам закладеним у роботі Фуллер, ставала все більш експериментальною і була ключовим елементом у підготовці танцюристів та засобом підготовки матеріалу до використання у хореографії.

Танець створений Фуллер отримав розвиток в мистецтві Айседори Дункан, в таких її творах як “Танець серпантин”, “Танець вогню” та інші.

Айседора Дункан, була першою танцівницею на початку двадцятого століття, яка досліджувала “первинні” рухи. Для своїх пошуків вона використовувала різні техніки імпровізації, щоб оволодіти новими рухами: вона імітувала тілесні образи з картин, як наприклад “Весна” Боттічеллі і грецьких ваз, намагаючись сприймати “первинність” рухів і поз в танці. Дункан шукає коріння руху і елементарний танець. В основі її принципу навчання руху лежав погляд всередину себе і пошук руху, що лежить глибоко всередині тіла. “Ми називали це новою системою танцю, але в реальності це не було системою. Я йшла за своєю фантазією і імпровізувала, вивчаючи будь-який образ, що приходив в моє серце [8]. Внаслідок мінливості і короткочасності життя Дункан, школа розвивалася стихійно, що позначилося на відсутності сталої танцювальної системи.

Джанін Шульц, одна із її учениць, в своїй книзі описувала процес навчання наступними чином “Окремі вправи мали назви, але в цілому різко підкреслювалась відмова від власного танцювального коду. Дункан називала вправи за назвою повсякденних рухів або за музичним змістом, який визначав ритм руху. Разом із тим повсякденні рухи та музикальний ритм, що надихали танець, відігравали важливу роль” [9].

Тут відбивається найважливіша ознака імпровізації – акцент на основі, з якої народжується рух. У випадку з Дункан це могла бути музика, повсякденні рухи, література і образотворче мистецтво. Самому руху не дається назва, присвоюють код. Айседора Дункан винайшла танцювальну техніку і досліджувала нові джерела руху. Образами, які породжували ті чи інші рухи, могли бути течія річки або листя пальми, що розвіваються на вітру, які танцівниця переводила в рух. У танцювальній практиці Дункан стираються межі сцени і повсякденності, вправи і виступи. Вона імпровізувала при першій-ліпшій можливості та робила різні місця своєї сценою: ательє, сади, салони, тим самим розширюючи межі танцювального мистецтва, переносячи танець в повсякденну практику, і навіть даючи можливість будь-якій людині долучитися до перформансу.

Для своїх композицій Дункан використовувала музику Шумана, Гріга, Бетховена, Шопена, Чайковського та ін. Вона не була танцівницею сцени, не володіла ідеальною фігурою. Але її танець буквально гіпнотизував глядачів. Використовуючи обмежений набір рухів – підскоки, кроки, біг, стрибки, прості повороти, Дункан передавала музичні образи. Кожен її жест, кожна поза були наповнені емоціями і поетичним змістом. Її мистецтво було надзвичайно індивідуальним, воно випливало з її особливого дару, з особливої привабливості її особистості. Саме вона повернула танцю функцію самовираження, віддану забуттю гармонію душі і тіла.

Маючи величезну кількість послідовників у всьому світі і відкривши свої студії в Парижі, Нью-Йорку, Берліні та Москві, Дункан не створила своєї закінченої школи. Стиль Дункан, який не мав певної системи рухів, зник разом з нею. Але естетичні принципи великої “босоніжки” відкрили цілий світ можливостей для реалізації художнього задуму. Можна пробувати йти в танці своїм шляхом, можна знаходити танцювальні образи на основі серйозної симфонічної музики, можна жити в танці всім звільненим тілом, поза його умовної закутаності в модну броню. А найважливіше, можна до танцю ставитися серйозно, поза розважальності, поза театральності.

Розвиток танцю модерн продовжила американська танцівниця Рут Сен-Дені. Вона з прийомів вар'єте і усталених традицій створила серйозний та інтригуючий концептуальний танець. Вона розділяла погляди Дельсарта і займалася гімнастикою по його системі. Сен-Дені сформувала свою теорію танцю, засновану на містиці, філософії древніх культур, поєднану з драматичними прийомами. Її танці завжди були наповнені душевною свободою, лірикою, і повністю відображали її жвавий інтерес до культури Східної Азії, Африки і Близького Сходу [10]. Рут була виключно красива, і її любов до виступу в екзотичних, а іноді і напівпрозорих костюмах, з пишними декораціями і світловими ефектами, привертала увагу глядачів, і не відпускала до останньої хвилини закінчення танцю. Вона була першою в західному світі, хто представив аудиторії східні танці. Як і для Дункан, для Рут Сен-Дені головним була не техніка, а виразність руху. Свої практичні методи вона об’єднала в програмі “Мистецтво танцю”. Рут Сен-Дені разом Тедом Шоун були першими професійними вчителями танцю модерн, які викладали в першій школі. Це визначило майбутнє нового напрямку. Танець модерн перетворився з експерименту в танцювальну систему зі своїми принципами, законами технічного виконання. Учениці цієї школи, такі як Марта Грем, Доріс Хамфрі, Хелен Таміріс і Чарльз Вайдман, розвили згодом власні танцювальні напрямки. У Європі в 1920-х і 1930-х роках активно розвивався німецький виразний танець, в основі якого стають Еміль Жак-Далкрозе, Рудольф фон Лабан, Мері Вігман, Грет Палукка, Харальд Кройцберг, Дорі Хойер. Вони працювали з самодіяльними танцювальними ансамблями, організовували власні танцювальні вечори, брали участь в турне, засновували танець модерн як сценічний, імпровізація при цьому вважалася способом дослідження руху для вільного танцю, який протиставлявся правилам і приписам академічного балету.

Дослідження Жака-Далкрозе енергії та ваги тіла під час руху у відповідь на музику та його дослідження основних рухів людського тіла, таких як ходьба, спускання, підскоки та стрибки [11], висунуло уявлення про те, що для танцю не потрібні заздалегідь визначені кроки та традиційні форми. Він передбачив більш цілеспрямовані дослідження з імпровізації останньої частини двадцятого століття.

Лабан, відомий розробкою системи танцювальної нотації, також був піонером у застосуванні імпровізації. Його теорії та експерименти допомогли звільнити танцювальний рух від залежності в музичній структурі та застосувати багато засобів, що сприяють імпровізації, включаючи прийняття спільних рішень, новий, вільний підхід до тіла як у русі, так і в вигляді, взаємозамінні ролі, неметричні ритми і повноцінний рух, а також демократична структура для організації його виконавської компанії [12]. Хоча Лабан працював у Цюріху під час руху “Дада”, він залишався осторонь крайнощів дадаїстів у виконанні. Проте він був непохитним експериментатором у своєму підході до теоретичних питань в танці щодо простору, руху, жесту, вираження, звуку, а також реакції аудиторії та групової взаємозалежності. Лабан поширив свої теорії імпровізації на підготовку аматорів і, таким чином, передбачав розмиття границь, відкинутих у танці постмодерну, між рухами звичайної людини та підготовленими танцюристами у перформансі. На противагу методу, який існує в академічному балеті та який будується на демонстрації і копіюванні, навчання танцю будувалося на активних експериментах і імпровізації з рухом і було орієнтоване на процес, а не на мету.

“Виразним танцем” Лабан називав вільну танцювальну техніку, яка описує найважливіші ознаки танцювальної імпровізації. Він не використовував поняття “імпровізація”, але описував цю діяльність як “спонтанну комбінацію”: “У вільній танцювальній техніці, тобто в техніці без наміченого або заздалегідь запропонованого стилю, виникає і відпрацьовується цілий спектр елементів руху. З спонтанних комбінацій цих елементів виникає практично безмежне розмаїття кроків і жестів, які залишаються в розпорядженні танцюристів” [13]. В рамках розвитку виразного танцю Лабан займався створенням і навчанням самодіяльних танцювальних колективів, при роботі з якими він знаходив художню виразну форму, пристосовану для любителів.

При роботі з аматорськими ансамблями використання імпровізації проходило дві стадії. На першій, провідний танцюрист створював імпровізаційні рухи, а інша група копіювала їх. Проходження за провідним не вимагає високого ступеня імпровізації, але тим не менше на цій стадії формувався спонтанний рух. Роль ведучого танцюриста, навпаки, вимагає високих здібностей в імпровізації, і від його навичок і умінь залежить формування руху всього ансамблю. Потім завдяки імпровізації вироблялися певні варіації, які згодом використовувалися для виступу.

Рудольф Лабан створює своєрідну науку про рух – хореологію, яка дає можливість проаналізувати рух, розклавши його на складові частини, систематизувати рухи за їх пластично-графічними властивостями на підставі спільних рис та побачити шляхи створення нових рухів. Тут хореограф-новатор застосовував математичний метод аналізу, за допомогою якого довів універсальні закономірності рухів людського тіла. Революційною стала теорія простору Рудольфа Лабана. Для нього це був не просто порожній простір, його можна ліпити і формувати за допомогою різноманітної архітектоніки рухів. Він збагатив танець багаточисельними рухами торсу і рук. Відкриття Лабана мали універсальний характер і не обмежувалися вільним та сучасним танцем: завдяки їм і сам балет звільнився від статичності – як фізичної, суто прямолінійної послідовності стрибків, па, поворотів, поз та різноманітних комбінацій цих елементів, так і образної, коли просторові виміри є виключно у площинному вигляді, тобто лише у восьми напрямках.

Мері Віґманн, яка навчавчалася як у Жака-Далкрозе, так і у Рудольфа Лабана, застосувала їх ідеї, щодо імпровізації, до свого власного викладання та виконання. Як і Лабан, Вігманн розглядала танець як мову, засновану на єдності фізичного і духовного, з власними законами, сформованими незалежно від музичних структур. Вона розробляла ці концепції в своєму особистому стилі танцю, який демонстрував сольні танці, організовані в цикли. У цих циклах танців Вігманн розробила діалог між чистою формою та виразністю[14]. Її практика включала концептуальну обізнаність та заняття гімнастики, що забезпечувало необхідні розумові та фізичні сили та гнучкість, необхідні для творчого імпровізаційного руху.

Мері Вігман довелося зробити в мистецтві танцю модерн дуже важливий для нього крок: саме вона відмовилася від рухів, які традиційно вважалися гарними. Мері Вігман зробила все, не зважала ні на що, заради досягнення в модерні ступеня максимальної щирості. Все, в тому числі, і потворне, і страшне, Мері Вігман порахувала гідним втілення в своєму танці. Вона дебютувала зі своїми постановками вже сформованою танцівницею, за її плечима було дворічне навчання в балетній школі.

З найперших постановок ( “Танець відьми” 1914 рік) Вігман воліла роботу в руслі експресіонізму, вона швидко завоювала собі право виступати з сольними концертами. До 35-ти років нею вже була заснована в Дрездені школа експресивно-пластичного танцю, яку вона свідомо протиставляє класичному балету. Вігман завжди танцювала босоніж, використовувала великі стрибки, майже завжди партерні. Її сольні і групові постановки, балет “Скарга”, цикли балетів – “Жертва”, “Танці матері”, “Сім танців про життя”, відрізнялися крайньою напруженістю і динамізмом форм. Мистецтво Вігман не несло в своїй хореографії пафосу протесту – її захоплювали теми одержимості, пристрасті, страху, відчаю, смерті.

Напевно, найвідоміший образ сучасного танцю в широкій публіці - це жінка, одягнена в темний купальник і колготки, яка сидять на підлозі та тягнуться вгору, а її тулуб вигинається назад, або стоїть на одній нозі, а інші кінцівки витягнуті, а фокус вниз. Це образи з техніки Марти Грем. Для багатьох людей сучасний танець є синонімом творчості Марти Грем. Відома своєю театральністю, суворістю, урочистістю та емоційно зарядженими танцями, Грем була справжнім оригіналом. Міфічний зміст її творчості був інтроспективним у її причетності до людських емоцій та особистому дослідженні глибоких мотивів.

Окрім сили та оригінальності хореографії Грем, вона була відома тим, що розробила кодифіковану систему вправ, яка може бути використана для тренування танцюристів у її стилі. Значна частина цього навчального плану надходить до нас сьогодні безпосередньо від Грем, і в багатьох місцях досі викладається точно так само. Марта Грем вважала, що першим завданням при роботі зі студентами “є навчити їх захоплюватися силою – життєлюбними жестами, що викликають єдину справжню красу. Спробувати показати, що потворність насправді може бути прекрасною, якщо вона кричить голосом сили”. Саме це захоплення потужним жестом часто надавало твору стилізований вигляд.

Вплив Марти Грем на танець був приголомшливим і часто порівнювався з впливом Пікассо на живопис, Стравінським на музику та Франком Ллойдом Райт на архітектуру. Її внесок перетворив форму мистецтва, пожвавлюючи та розширюючи танець у всьому світі. У пошуках способів виразити себе вільно і відкрито, вона створила танцювальну компанію, один з найстаріших танцювальних колективів Америки. Як викладач, Грем тренувала і надихала покоління прекрасних танцюристів і хореографів. Її вихованцями були такі великі, як Елвін Ейлі, Твіла Тарп, Пол Тейлор, Мерс Каннінгем та безлічі інших виконавців, акторів та танцюристів.

## 1.3 Імпровізація в другій половині двадцятого століття. Контактна імпровізація

Джаз, який відноситься до розвитку джазової музики, з’являється вперше в африкано-американській культурі Сполучених штатів і стає ще одним джерелом в імпровізації. Початково пов’язаний із рідною музикою африканських рабів, джаз частково характеризується своїм вільним стилем імпровізації, що нагадує розмову. Процес випливає з існуючого паттерну пісні чи руху, а музиканти та танцюристи відчувають і наповнюють його імпровізованими варіаціями, заснованими на почуттях виконавця та його реакції на атмосферу перформансу, включаючи зворотній зв'язок від музикантів та танцюристів. Імпровізації відображають нечувані ритмічні звуки і рухи музикантів та танцюристів. Соціальний джазовий танець виник у клубах Нового Орлеана, Гарлема та Чикаго і, часом, був основою для різного роду популярних танцювальних маній. Джазовий танець також мав місце в масових розвагах і навіть знайшов свій шлях до театру тацю в модерні та балеті таких хореографів як Кетрін Данем та Джордж Баланчин. Якби вони з'явилися сьогодні, то джазова музика та танець спиралися б на багатокультурну базу, яка включає африканські, карибські та урбаністичні теми пісень та рухів.

Мабуть, найрадикальніші підходи до імпровізації в танцях на даний момент мали місце між 1960 і сьогоденням. Після півстолітніх змагань в поглядах на сучасний танець, як кульмінацією, в авангарді сучасного танцю з’явилась ціла галактика зірок, кожна з яких має унікальну систему руху та виконання - Айседора Дункан, Марта Грем, Доріс Хамфрі, Мерс Каннінгем, Пол Тейлор та велика кількість інші, які створили власні компанії, щоб слідувати своїм теоріям та прийомам танцю.

У пошуках нових напрямків певні каталітичні фігури пропонували контекст для дослідження. Анна Халпрін із Західного узбережжя та Роберт Елліс Данн на Східному узбережжі були особливо важливими у розвитку імпровізаційних підходів до танцювального руху та хореографії. Примітно, що і Халпрін і Данн принесли хореографічне бачення, засноване на багатопрофільних інтересах. Халпрін навчалась у університеті Вісконсіна та відвідувала Школу дизайну в Гарварді. Її майстерня танцюристів у Сан-Франциско була міждисциплінарною групою, в яку входили архітектори, художники, педагоги та музиканти. Данн навчався як музикант у музичній консерваторії Нової Англії та разом із Джоном Кейджем навчався у Новій школі. Він також вивчав танець і літературне мистецтво, філософію та психологію. Можливо, їх широкий інтерес та підготовка сприяли їхній відкритості до експериментів з імпровізацією.

Халпрін заохочувала особистісний розвиток танцюристів та творчу співпрацю. Її інтерес до співпраці поширився і на глядачів, яких іноді включали як учасників танцю. Одного разу, під час фестивалю американського танцю в коледжі Конектикута, Халпрін запросила критика приєднатися до виконавців на сцені, щоб бути свідком імпровізаційного процесу посеред перформансу**.**

Її ціллю було використати імпровізацію, щоб зламати традиційне розділення між виконавцями та глядачами, і зробити танцювальний досвід більш доступним для танцювальної аудиторії та публіки. Методи Халпрін розширили поняття суб’єктивності, що була умовно сфокусована на хореографічних дослідженнях сучасного танцю, щоб включити окремих танцівників, чиї вільні та спонтанні рухи також включались до танцювального процесу. В роботі Халпрін, природні дії повсякденного життя, включаючи рухи взяті із поведінки людей та тварин, були принесені до перформансу.

Данн очолював семінар хореографії в Нью-Йорку, який зібрав групу молодих винахідливих хореографів і танцюристів на початку 1960 року [15]**.**

Данн, який супроводжував та спостерігав за заняттями та репетиціями Марти Грем, Луї Хорста, Мерса Каннінгама, Пола Тейлора та інших основних діячів танцю модерн, спирався на еклектично-теоретичну основу свого підходу до танцювального руху. На нього впливали різні течії, думки та практики, включаючи ідеї філософів Мартіна Хайдеггера та Людвіга Вітгенштейна, а також дзен-буддизм, сучасна література та творчість таких експериментальних композиторів, як Джон Кейдж. Саме Кейдж запросив Данна презентувати курс сучасної танцювальної композиції і надав початкові керівні принципи проекту. Учасники семінару, який проводився спочатку в танцювальній студії Мерса Каннінгема у 1960 та 1961 роках, включали Івонн Райнер та Стіва Пекстона, які разом з іншими танцюристами, музикантами, поетами та художниками, зробили вагомий внесок у розвиток постмодерну та інших форм мистецтва другої половини двадцятого століття. Неоціненна аналітична структура, надана Данном, дала змогу учасникам створити твори, засновані на імпровізаційних винаходах, а не спиратися на попередні формули.

Пізніше Данн продовжив розвиток імпровізації у його навчанні як засіб просування нових форм театру танцю. В процесі його навчання, він розробив “логіку імпровізації”, щоб допомогти танцівникам розвинути словник нових рухів. Словники рухів розроблені таким чином, базувались на сприйнятті від зовнішнього та внутрішнього оточення танцівника, включаючи візуальні, сенсорні, кінетичні, реальні та вигадані елементи. Данн експериментував із даними ідеями аж до його смерті в 1996 [16].

Хоча Данн не був хореографом, він мав на меті забезпечити хореографів та танцюристів імпровізаційними ресурсами, які б дали змогу розробляти нові матеріали для танцю. Його спроби разом із іншими хто приймав участь у його проектах, призвели до формування Майстерні танцю Джадсон, а пізніше заснування Театру танцю Джадсон у Нью-Йорку, центру танцювальної імпровізації. Проект Джадсон забезпечував кооперативний, демократичний прихисток для хореографів Івонн Райнер, Стіва Пекстона та інших з метою продовження їхніх експериментів протягом 1970-х років. Ці напрацювання описуються в мемуарах Данна і в працях історика танців Салі Бейнс[17]. Танцюристи Джадсона спровокували радикальний сумнів у всій практиці танцю, переосмислення естетичної, соціальної та політичної динаміки танцю. Вони включили людей, що не є танцюристами, у свої творчі експерименти та дали нові можливості для співпраці між танцюристами, музикантами, художниками, відео художниками та кіномитцями, тим самим створивши клімат для медіа-арт-проектів.

Замість танцю, заснованого на звичних умовах фразування, коли розподіл енергії призводить до кульмінаційних моментів у русі, що супроводжуються спокійними моментами, та де танець розвивається відповідно до варіацій на певну тему, або підкреслюючи технічну віртуозність, Райнер замислюється над тим, щоб знайти нове використання для повсякденних рухів людей без формальних танцювальних навиків і скласти у виконанні прості “одно- та дворухові фрази”, що не вимагають особливих танцювальних навичок та за мінімальних затрат енергії.

Дискусія Райнер про її "Тріо А" є прикладом її нового підходу до хореографії. “Тріо А” – це робота тривалістю чотири із половиною хвилини, виконана одночасно трьома особами. Як описала Райнер: “немає пауз між фразами, самі фрази часто складаються з окремих частин, наприклад, послідовних артикуляцій кінцівок – права нога, ліва нога, руки, стрибок тощо, але кінець кожної фрази відразу зливається із початком наступної, не маючи помітного наголосу. Кінцівки ніколи не знаходяться в нерухомому відношенні, створюючи враження, що тіло постійно займається переходами” [18]. Жодна частина серії рухів в “Тріо А” не вважається важливішою за іншу, хоча і представлена їх широка різноманітність; вони мають неквапливий вигляд, показуючи рухи тіла та зусилля, необхідні для перенесення ваги в режимі реального часу. Таким чином, фразування приховується від глядачів, тоді як фактична енергія, необхідна для виконання завдань, видима для аудиторії. Виконавці уникають конфронтації з аудиторією, щоб створити подібний образ, на відміну від встановлення традиційних театральних відносин між виконавцем і публікою.

Трансформація, що засвідчила підхід Райнер до імпровізаційного танцю, позначає перехід від поняття імпровізації як джерела матеріалів для хореографії до ідеї імпровізації як форми танцю. Окрім її власної роботи, імпровізаційна робота Великого Союзу, колективної імпровізаційної групи, утвореної Райнер спільно зі Стівом Пекстоном, Трішою Браун, Дугласом Данном, Девідом Гордоном та іншими, надала деякі найбільш провокаційні та найвпливовіші експерименти з імпровізацією в танці протягом 1970-х. Підсумком роботи Великого Союзу було вивчення основи театрального танцю щоб запропонувати альтернативні засоби для розвитку танцю в майбутньому. Виступи групи включали словесні та рухові елементи, часто з політичним підтекстом, грою та гумором, а самі виступи проходили без репетицій.

Ця ідея імпровізації як форми танцю суттєво просунулася у творчості Стіва Пекстона та інших під назвою контактна імпровізація. Пекстон, співробітник проекту Джадсон разом із Жозе Лімона, Мерсом Каннінгемом та іншими, був одним із авторів нового підходу до танців, який розпочався в 1972 році і тепер має багато послідовників в усьому світі.

Спочатку Пекстон описав контактну імпровізацію як дуетну систему руху, в якій кожна сторона дуету вільно імпровізувала з метою працювати по найпростіших шляхах, доступних їх взаємно рухомим масам. В межах цих, доволі гнучких обмежень, швидкість, орієнтація та особисті деталі взаємодії залишаються танцюристам, які, однак, дотримуються ідеалу активних, рефлексивних, гармонійних, спонтанних, взаємних форм [19]. Такий підхід до танцю має коріння у партнерстві і базується на відчуттях дотику та рівноваги, за допомогою яких інформація, що стосується руху один одного, передається партнерам відповідно. Це відрізняється від партнерства в класичному балеті тим, що не застосовується набір хореографічних правил. Завдяки таким діям, як кочення, повзання, падіння, стрибки, взяття та віддача ваги тіла один одного, імпровізація відбувається відкритим способом. Відчуття, а не заздалегідь задані наміри, забезпечує бажану мотивацію танцювальних рухів, а рух, вільний від попередньої домовленості, є одним із результатів. Процес також включає спільний зворотний зв'язок або “свідчення”, в якому партнери обговорюють між собою свою зустріч. Хоча попередні заняття танцювальними техніками не є обов'язковими для участі в контактній імпровізації, ставлення та розминка тіла – необхідні умови для уникнення травм та досягнення бажаних цілей. За своєю суттю контактна імпровізація передбачає дії на ризик та можливу просторову дезорієнтацію і протікає без забезпечення меж, встановлених правилами звичайної хореографії. Взаємна довіра та обізнаність є антидотом до цих факторів.

На початку контактна імпровізація була зосереджена на відчуттях та рефлексах як основних стимулах у генеруванні руху і не стосувалася ролі зображень, виведених з інших аспектів свідомості реакцій руху. Але в пізнішому ессе Пекстон визнав, що “свідомість, підтримувана колекціями образів та внутрішнім спостереженням, також грає роль у контактній імпровізації” [20]. Образи, таким чином, існують для того щоб сфокусувати або поліпшити контакт між танцівниками.

Синтія Новак охарактеризувала контактну імпровізацію як орієнтовану всередину, неофіційну в одязі та манері, таку що використовує рухи пішоходів, а також, що важливо, гендерно-нейтральний підхід до її виконання [21]. У своєму внутрішньо повернутому режимі контактна імпровізація змінила відношення виступу до аудиторії. Замість того, щоб виступати перед публікою або для публіки, танцюристи в контактній імпровізації зосереджені на дії, що відбувається між собою. Стиль руху та костюми не мають розділення по статі, і жоден конкретний тип тіла, чоловічий чи жіночий, великий чи малий, не є або бажаним або забороненим в партнерстві в контактній імпровізації.

З моменту свого створення контактна імпровізація перетворилася від експериментального танцю до соціальної практики, що пов'язана з дослідженням тіла та розуму. Серед інших, хто вдосконалив контактну імпровізацію, також згадують Річард Булл та Рут Запора. Булл (1931 - 1998) називався "батьком хореографічної структурованої імпровізації" є автором багатьох постановок. "Його підхід пропонує альтернативне бачення суспільства та індивідуального агентства, в яких органи ініціюють, створюють та грайливо досліджують власний фізичний та семантичний потенціал". Театр дії Рут Запора також сприяв розвитку імпровізації в танці. Виходячи за межі танцю, контактна імпровізація сприяє розчиненню меж, що розділяють танець та інші форми життя. Те, що почалося як спосіб розширення можливостей для танцювального перформансу, стало моделлю для переосмислення особистого зростання та людських стосунків у більш широкому масштабі. У цьому контексті рух змушує повірити, що індивідуальне зростання є функцією вільного дослідження взаємозв'язків між фізичною дією та чуттєвою реакцією. Демократичні цінності та спільна модель соціальних дій постають як припис гармонійного соціального порядку.

Під час і після цих подій інші молодші хореографи відреагували новими способами включення імпровізації у свої виступи. Наприклад, у 1976 р. Хореограф Гас Соломон випустив імпровізаційну роботу під назвою Танець комах, засновану на імпровізаційній партитурі П’єса комах, композитора Єгуди Яннаї. Цей інтерактивний твір складався з безпрецедентних звуків, створюваних музикантами та рухів танцюристів у відповідь на рух групи комах по сітці оргскла, підготовленої композитором. Коли одна чи кілька комах приземлилися на певну ділянку сітки, що вказує на певний звук чи рух, танцюристи та музиканти, відповідно, стихійно реагували власним відкритим вибором руху звуку, в межах периметра, передбаченого цим процесом. Ті комахи, що вижили, були належним чином випущені наприкінці виступу.

Вільям Форсайт – радикальний новатор у хореографії. Протягом своєї кар'єри він розробив великий репертуар новаторських балетних хореографій та експериментальних танцювально-театральних творів, а також цифрову платформу відкритого доступу для танцювального аналізу, нотації та імпровізації. Паралельно з еволюцією своїх хореографічних вистав, Форсайт більше двадцяти років працював над інсталяціями, кінофільмами та дискретними інтерактивними скульптурами, які він називає “хореографічними об’єктами”.

Форсайт зараховується до числа головних хореографів сучасності. Він створював постановки, які переосмислювали словниковий запас класичного балету, а його новаторський підхід до хореографії, постановки, освітлення та танцювального аналізу впливав на незліченну кількість хореографів та художників. Розмиваючи межі між перформансом, скульптурою та інсталяцією, його хореографічні об’єкти запрошують глядача до взаємодії з основними ідеями хореографії. Ці інтерактивні роботи на сайті розроблені для стимулювання руху відвідувачів за допомогою взаємодії з кінетичними скульптурами, відеопроекціями та архітектурними середовищами.

## 1.3 Імпровізація за рамками хореографії

Імпровізація набула нових форм у танці 1980-х та 1990-х років. Як зауважила Саллі Бейнс, критики контактної імпровізації виявили занадто пасивний спосіб танцю, неадекватний для вираження терміновості танцюристів у 1980-х та 1990-х роках, і непридатний для забезпечення життєздатного театрального досвіду для глядачів. Зміни в театральному стилі та мінливий економічний клімат призвели до театральних творів, що включають в себе танцювальне, музичне та медіа-мистецтво, а також використовують імпровізацію як джерело, але відмовляючись від попереднього театралізованого підходу до театральної вистави. Бельгійський театральний режисер-хореограф Ян Фабре застосував цей підхід у своєму балеті "Das Glas im Kopf wird Glas" У цьому творі танцюристи створюють власну музику під час виступу, використовуючи звуки рухомих обладунків, які вони носять. Тут танець позбавлений своєї суті, оскільки антибалетні рухові структури, отримані з імпровізаційних експериментів під час репетицій, замінюють витончені та елегантні балетні стратегії альтернативними рухами, що розкривають зусилля, приховані в традиційному балетному виконанні, яке, за задумом, видається без зусиль.

На інших фронтах імпровізація в 90-х роках пов'язана з проблемами, пов'язаними з культурною політикою. Такі питання, як індивідуальність проти колективності, культурна та етнічна приналежність, гендерна та сексуальна ідентичність, криза СНІДу, фізичні та психічні відхилення, дали нові можливості для пов’язання імпровізації в танці з актуальними проблемами суспільства. Афро-американські, латиноамериканські та інші колективи використали імпровізаційний танець у даному контексті. Один із таких колективів, “Міські жінки Буша”, використовував імпровізацію як засіб вивчення расових та гендерних проблем, а також ставлення людей до колективу[22]. Особливо гострий приклад імпровізаційного танцю в політичному контексті стався на сходах галереї мистецтв Коркоран у Вашингтоні, округ Колумбія, восени 1996 року під час першого національного маршу солідарності на підтримку справедливості для іспаномовних працівників у Америці. Подія відбулася спільно з інсталяційним твором Храм сповіді, створеним Гільєрмо Гомес-Пеною та Роберто Сіфуентесом у Коркорані. Коли десятки тисяч робітників марширували вулицею повз музей, танцюристи з виконавської групи, розташовуючись на сходах Коркорану, ввели марш у свою імпровізацію, коли вони висловлювали співпереживання та солідарність з робітниками через імпровізований танцювальний виступ [23].

## Висновки до першого розділу

Імпровізація описується як мистецтво чи акт створення і виконання чогось без попередньої підготовки. В рамках танцю імпровізація використовується з безлічі причин, починаючи від створення хореографії до простого вивільнення енергії та емоцій під час спонтанного руху. Існує комфортний баланс між свідомим усвідомленням розуму та імпульсивною дією організму. Цей баланс дозволяє виробляти творчий рух, який все ще має мету і випливає з оригінальної думки.

Імпровізація завжди була складовою народного та обрядового танцю, проте вона стала більш домінуючою на професійній сцені на початку двадцятого століття і знову стала важливим аспектом постмодерністської революції. На рубежі двадцятого століття європейські танцюристи відірвалися від суворих технічних точок та специфічної естетики класичного балету, щоб пройти шлях природного руху та самовираження. Рудольф фон Лабан, танцюрист, хореограф та теоретик танцю, почав експериментувати з рухом людини та груповою імпровізацією на початку двадцятого століття. Він викладав і аналізував закони динаміки і вираження в русі людини з 1910 року і до смерті в 1958 році. Завдяки таким видатним дослідникам, як Лабан і цого учениця Мері Вігман, цей рух змін від традиційного танцю продовжувався і перетворювався на те, що було відомо як виразний танець.

Однак ще до теорій Лабана найпершими реформаторами традиційного класичного танцю були американки Лої Фуллер, Айседора Дункан та Мод Аллен. Прагнучи вивчити альтернативні методи руху та вираження, кожен зобразив тонкощі того, що в кінцевому підсумку стало відоме як «експресіоністський танець». Однак, незважаючи на зусилля жіночого руху на зламі століть, ставлення до соціального консерватизму Сполучених Штатів залишалося домінуючим, і в результаті ці жінки отримали дуже мало визнання за свої плідні та революційні дослідження у власних країнах.

Незважаючи на початкову популярність танцю модерн в Німеччині, новатори постійно намагалися конкурувати з протиріччям домінуючих принципів класичного балету. Підйом партії націонал-соціалістів у політиці, що призвів до спалаху війни, також мав значний вплив на танець модерн. Коли Партія націоналістів захопила Німеччину в 1933 році, танець був, мабуть, під найбільшим впливом. Нацисти хотіли “очистити” танець, змусивши всі сучасні школи танців включати в свої програми класичні балетні техніки та іспити. Багато сучасних танцюристів втекли з Німеччини, прямуючи до інших регіонів Європи, а також до Сполучених Штатів Америки. Німецький танець модерн та його постійний розвиток майже повністю припинилися так само, як він починав процвітати, але в той же час відбувся значний злет модерну у США.

На початку 50-х років відбулась чергова зміна поглядів на танець та хореографію. Імпровізацію перестали розглядати лише як інструмент для створення та дослідження форм руху, і почали сприймати імпровізацію як напрямок мистецтва, винісши її на публіку. Цей період в мистецтві почали називати постмодерном

Естетичні філософії трьох вчителів та хореографів, які є зразковими для цього періоду - Мерс Каннінгем, Анна Холпрін та Ерік Хокінс - висвітлюють деякі конкретні концепції, які досліджувались у той час, які врешті-решт вирізнялися важливим фактором розвитку імпровізації. Усі вони були ще активними вчителями та хореографами у 90-х роках. а аспекти їхньої роботи, висвітлюють конкретні історичні зміни, що стосуються імпровізації.

Хореографи та танцюристи шістдесятих років, включаючи Трішу Браун, Сімоне Форті, Івон Райнер та Стіва Пекстона – створили імпровізаційні танцювальні майстерні, разом вони досліджували кінестетичну обізнаність, говорили про інтелект органів та руху. Влітку 1962 року група танцюристів, включаючи вищезгаданих артистів, презентувала концерт із двадцяти трьох творів у Меморіальній церкві Джадсона на Вашингтонській площі, що стало початком Театру танцю Джадсона, який міг би вважатись ключовою подією постмодерністського танцю. Це був американський танцювальний рух в період 60 – 80 років двадцятого століття. Як і інші культурні явища того часу, це був бунт проти традиційних ідей та припущень. Постмодерністи поставили під сумнів усталені параметри танцю і підштовхнули танець і мистецтво на нові рівні. Вони експериментували з трактуванням тіла як з нейтральним виконавцем руху, а не як з виразною, гендерною особистістю. Хореографи та танцюристи також почали експериментувати з тілом як носієм духу, досліджуючи фізичні та психічні оздоровчі ефекти руху та тіла як інструмент духовного самовираження.

Ці ідеали знайшли продовження у роботі Великого Союзу - колективі танцюристів, які використовували групову імпровізаційну структуру для експерименту з об'єктивацією руху в демократизованому просторі виступу. Будучи членом цієї групи, Стівен Пекстон продовжував досліджувати свої особисті інтереси у царині імпровізаційних структур, під час гастролей з Великим Союзом. Багато хто з цих студентів не мали офіційного навчання танцю. Влаштовуючи людей у ​​партнерства, в яких їм потрібно було спільно працювати, обмінюватися вагою та домовлятися про баланс між загальною точкою фізичного дотику, Пекстон виявив, що стримування можуть бути усуненні співпрацею. Подальші хореографічні експерименти з дезорієнтацією, фізичним впливом зіткнення тіла з тілом та постійною перебудовою рівноваги в просторі призвели до того, що багато хто вважає “насіннєву” частину контактної імпровізації, перформанс, відомий під назвою «Магній». Із цього виступу в Оберлінському коледжі в 1972 році народилася офіційна форма контактної імпровізації, зарахована Пекстону як її творцю. З часу появи контактної імпровізації в Нью-Йорку в 1970-х роках, форма поширилася на всі континенти, і була застосована та інтегрована в численні форми танцювальних тренувань.

Для Пекстона контактна імпровізація підірвала диктатуру в класичному тренуванні, замінивши головного інструктора або хореографа на сам танець. Здійснюючи це, контактна імпровізація вимагає від учасників спілкування та взаємодії, щоб спонтанно генерувати рух. Однак навіть при такому спільному виконанні, утопічна рівність між учасниками може бути не такою вже і легкою, як це здається.

Контактна імпровізація - це шлях, спроба танцю, яка відмовляється від нормальних форм і меж танцю, є грою між двома або більше людьми, які рухаються Контактна імпровізація - це одна з фізичних мов, яка вийде із постмодерну. Це спілкування за допомогою прямого або непрямого фізичного контакту через постійно зміщувану точку тілесного контакту. Таким чином рух створюється без особливих зусиль, який призводить до спокійної, іноді пожвавленої імпровізації. Танець нагадує бійку, танці, дитячі ігри, кохання,Тай Чі чи Айкідо.

Ще одним дослідником імпровізації, а також послідовником ідей Рудольфа Лабана, є Вільям Форсайт, який сприяв розвитку ідеям імпровізаційної техніки в другій половинні двадцятого століття. Форсайт, будучи директором Франкфуртського балету та The Forsythe Company, разом із своїм ансамблем з'ясував імпровізаційні прийоми та постановочні практики, що кидали виклик сприйняттю як виконавців, так і аудиторії. Створені методи та хореографічні структури стимулювали усвідомлення умовностей сприйняття навколо мистецтва танцю.

У понад ста відео-сегментах Форсайт пояснює основні принципи свого словника, пропонуючи перспективу його підходу до імпровізації.

Форсайт аналізує основні класичні рухи танцю на геометричні форми та форми, такі як точки, площини, обсяги, лінії. Використовуючи ці форми, він створює хореографії, обертаючи, видавлюючи, складаючи, розгортаючи. Він створює власний словниковий запас, який може складатися з коротких словосполучень для тлумачення, математичних термінів, дієслів та прикметників та обчислювальні операції (наприклад, операції спотворення, рекурсивні алгоритми). Він перетворює класичні балетні терміни в нові фрагментарні, спотворені набори правил методів імпровізації.

Для того, щоб навчити своїм принципам та ідеям, Форсайт розробив власну нотаційну систему під назвою “Імпровізаційні технології”. Приймаючи своє тіло як інтерфейс для малювання ліній, кривих і об'ємів у просторі, він пояснює процес за допомогою записаних навчальних відео-сегментів. Потім ця лексика використовувалася танцюристами як мова спілкування на сцені, як набір партитур, що викликають наступний хід кожного танцюриста.

На сьогоднішній день імпровізаційні прийоми та модальності все ще існують і практикуються різними художниками. Техніка Охада Нахаріна, відома як Гага, є всесвітньо відомою і слугує “вікном у цілу естетику”. Ідея методики Гага полягає в тому, щоб розповсюджувати дику та імпульсивну природу, таким чином, підробляючи тонку межу між тим, що може бути поза контролем. Ця форма імпровізаційного руху є захоплюючою та дозволяє танцюристу розкрити різні версії свого особистості, до яких не звертаються у технічному класі.

# РОЗДІЛ 2 ДОСЛІДЖЕННЯ ВПЛИВУ ІМПРОВІЗАЦІЇ НА СТАНОВЛЕННЯ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

## 2.1 Імпровізація в танці модерн

На початку свого становлення імпровізація використовувалась більше як засіб для винайдення нових форм руху, а не як окремий вид хореографічного мистецтва. Піонерами імпровізації на теренах Америки поправу вважаються Лої Фуллер, Айседору Дункан та Рут Сен-Дені. Відкинувши традиційні балетні форми вони звертались до природності рухів. В першу чергу вони надихались природою і шукали нові форми руху, звертаючись до гармонії світобудови. Навідміну від балету, їхньою ціллю було не наслідувати природу, а поєднатися із нею. Їхній танець не імітував хвилю, він відображав силу, потужність та енергію моря. Вони одягали костюми, які не заважали амплітуді їхніх рухів, танцювали босоніж і прислухались до інтуїції. Дункан пише: “Ми називали наше викладання новою системою танцю, але в дійсності ніякої системи не було. Я віддавалась своїй фантазії і імпровізувала, навчаючи всьому красивому, що приходило мені в голову”[24]. Викладаючи хореографію дітям Дункан вчила їх слухати музику, відчувати її в середині себе та дати можливість музиці пробудити внутрішнє “Я”, адже саме це пробудження є першим кроком в танці, як його розуміла сама Дункан.

За визначенням Фуллер танець – це рух, рух – це вираження відчуттів, а відчуття – це реакція людського організму породжена враженням або ідеєю, що народжена розумом; розум слугує інструментом який змушує ці відчуття бути прийнятими тілом. На її думку ми не схоплюємо факт самого руху, під яким Фуллер розуміє не тільки танець тіла, але і рух світла, кольору та шовку. Коли вона танцювала, світло, колір, костюми і тіло було об’єднані в одну суцільну картину. Центральним у виконанні Фуллер було рухоме зображення, оживлене кольоровим світлом проекції та слайдами. Вона перемістила величезний екран, формуючи його у фантастичні форми та форми. Саме завдяки екрану світло рухалось, розбивалось та фрагментувалось, потрапляючи на поверхню шовку. Як і багато художників-новаторів, вона володіла здатністю поєднувати певні теорії, дії та режими роботи в єдину форму, а потім додавати їм індивідуальні внески, роблячи їх тим самим оригінальними. Для неї виконавець був важливим не лише для того, щоб наштовхнути на рух, але й ускладнити образ через загадкову і знеособлену присутність. Одного разу Фуллер з великою гордістю зізналась, що ніколи не навчалася танцю, але відчай зробив її багатогранною. Газети Бостона згадували, що в 1885 році вона з'явилася в “Наших ірландських відвідувачах” Мюррея і Мерфі: “Вже тоді її сукні та подібна до майки талія, створювали захоплення, і люди приходили, щоб побачити, те що газети називають “сенсаційним танцем”, а деякі навіть називали “сміливим”, тому, що вона не носила корсетів, і було видно коливання її молодої фігури”.

Приблизно в 1908 – 1909 Фуллер засновує свою власну школу. Вона говорить про це як про другу фазу її кар’єри і називає себе матір’ю природного танцю. “Природність” не означала відмову від ілюзорної магії серпанку шовку та різнобарвного світла, але дівчата, віком від дванадцяти до чотирнадцяти років, не навчалися обмеженим танцювальним технікам. Вони одягалися в греко-подібні халати, із відкритими рукавати та голими ногами, і танець створювався із рухів, що природньо виражають тіло так як під час бігу, стрибків, поворотів, ходьби та відпочинку. Це був вільний танець, і учні могли використовувати жести та рухи, що були природніми для їхньої індивідуальності. Фуллер казала, що вона вибирала дівчат за їхню вроджену грацію та експресивність і вони не навчались, а розвивались.

Журнал “Музична Америка” в липні 1910 року написав, що кожну ученицю навчають таким чином, щоб вона усвідомлювала, що може започаткувати, те чого інший ніколи не зможе досягти. Вчитель знаходив особливий вид вираження і танцю, який підходив окремо для кожної учениці, і культивував схильність до свободи та самостійності. Так звані “помилки”, коли їх зрозуміти, стають цінними на шляху до розвитку. Для вчителя були неприйнятними ті, хто намагався виключити ці ідіосинкратичні погляди, так як в результаті задача навчання ставала складною та без результативною.

Фуллер структурувала свої танці таким чином, щоб була можливість розмістити ідіосинкратичний рух індивідуальності, при цьому залишивши свободу вибору для виконавців і простір для імпровізації. “Жодні дві людини не роблять одночасно одне і теж в реальному житті” – стверджувала Фуллер в одному із інтерв’ю “тому немає жодної причини робити це і в танці…Я вигадую танець, визначаю емоції, які я хочу виразити, і обираю найкраще оснащення, темпераментно та фізично, щоб втілити ці емоції в танець та жести – а вони(танцівники) роблять решту”[25].

Хореографія та сценографія Фуллер була нерозривно зв’язана із її теорією сприйняття. Вона говорила, що простір був основним, базовим елементом. Для неї це означало, що вільний простір є першочерговою умовою. Вона відчувала, що на фоні вільного простору силуети сприймалися більш чітко, бачила абсолютний зворотній зв’язок між простором, об’єктом та світлом, визначення та сприйняття кожного із цих елементів були взаємно залежні.

Коли її теорії та перформанси були занесені до історичного контексту, Фуллер була оцінена як екстраординарний та інноваційний мислитель та митець. Ще в 1892 році вона знімала сцену, створюючи декор за допомогою поєднання світла, кольору та рухів, зосереджених на силуетній присутності танцюриста. Вона розвила цю ідею далі, за рахунок завішування сцени чорними шторами та покриваючи підлогу чорними коврами за винятком скляної ділянки через який пробивався потужний промінь світла. Це ізолювало її у просторі, так як підсвічені, створені за допомогою шовку, абстракті форми і зображення буквально виходили із самої танцівниці.

Теорії Фуллер про ідіосинкратичні рухи, використання нетренованих танцівників як виконавців, орієнтація на завдання у танці, хореографічна структура, яка дозволяла свободу вибору, використання зовнішнього простору – це ідеї, що будуть відкриватися знову в інший час та в іншому контексті.

Ці ідеї та цінності будуть затьмарені появою танцю модерн який практикуватимуть Мері Вігман, Рут Сент-Дені, Доріс Хампфрі та Марта Грем. Напевно, як і в балеті, виникла естетика танцю модерн, яка визначала і обмежувала, які рухи були “танцями”, а які “танці” були мистецтвом. На початку шестидесятих років відбулась ще одна революція в танці. Очолена групою хореографів які були позначені як “нові танцівники” натхненні ідеями та філософією Джона Кейджа, вони призвели до переоцінки в структурі постановок, перформансу та руху. Їхні дослідження та відкриття значною мірою відображають ідеї Лоі Фуллер.

В одному із інтерв’ю 1923 року Фуллер зробила передбачення яке було здійснене: “Я повинна бути задоволена шляхом який я пройшла; але я впевнена, що по цьому шляху підуть інші, і колись хтось зрозуміє той театр світла, про який я мріяла”[26].

В 1915 році в Лос-Анджелесі Рут Сен-Дені разом із Тедом Шоуном засновують власну школу “Денішоун”. Школа “Денішоун” стала першою академією танцю в США, яка створила професійну танцювальну компанію. Її учнями були видатні особи як Марта Грем, Доріс Хампфрі, Джек Коул. Дівчата школи “Денішоун” носили уніформу під час усіх занять, купальний костюмом суцільного кольору хакі, і були піддані звичайній технічній підготовці як у військових дисциплінах. На уроках розкривалась індивідуальність костюму та танцю. Система тренувань цієї школи, як парадоксально б це не звучало, не мала ніякої системи. У навчальній програмі в “Денішоун” були представлені всі школи танцю: суто класичний балет італійської, французької та російської шкіл, національні танці різного роду, грецькі танці, які вперше подарували цьому поколінню Айседора Дункан, і вся гама східно індійських, єгипетських, японських та інших східних танців, які розробила Сен-Дені. Перший крок у цій “системі індивідуального” навчання – це “урок діагностики”, в якому навчали нову ученицю. Їй дозволялося танцювати все, що вона обере. Це могло бути те, чому вона навчалася раніше, для того щоб поступити в “Денішоун” або щось, що вона сама створила із власної любові до танців. Їй давали різні тканини, в які можна було одягнути себе, а потім просили імпровізувати під різні ритми та темпи музики. Пропрацювавши таким чином з ученицею протягом першого уроку, вчитель оформляв “припис”, який і визначав певний курс навчання, що включав технічні вправи та вивчення тих танців, які найкраще підходять до особистості студента. Після певного періоду вивчення студентки для неї створювались постановки, сплановані рухи, музика, кольори та тканини костюмів, щоб підкреслити її особистість і зробити акцент на тих речах, у яких вона знаходиться, за темпераментом та фізичною побудовою, які найкраще підходить для її видатного успіху. Результатом цього є індивідуальний продукт, можливо, всупереч багатьом традиціям щодо форми мистецтва, але який виражає особистість учня, а не те, чого можна досягти за допомогою закріпленої системи танцю. За цією системою було виховано ряд танцюристів, які вийшли на сцену з унікальним стилем танцю.

Навчання в “Денішоун” не обмежувалось лише викладанням танцювальних па та танців. Навпаки, викладачі намагались надати кожному учневі, крім специфічної, технічної підготовки, всебічну практичну освіту з усіх питань, навіть опосередковано пов’язаних із цим мистецтвом: костюм, сцена, освітлення, музика, всі ті елементи, з якими творчому художнику, можливо, доведеться мати справу під час просування своєї хореографії від оригінальної його концепції до готової постановки. Наприклад, курс лекцій що викладає відношення музики до танцю. Є викладачі еуритміки Жака-Далькрозе, які навчались в Інституті Далькрозе в Дрездені. Був відділ ремесл, де учнів навчають проектуванню костюмів та вивченню декоративних фонів, а також власне виготовлення багатьох таких аксесуарів для костюмів, які неможливо придбати. Відділ костюмів протягом одного сезону працював під керівництвом міс Грейс Ріплі, директора студії костюмів та дизайну Бойлстона в Бостоні. Вихованці відвідували усі репетиції і, таким чином, отримують знання про світлові ефекти та сценічну механіку.

Вплив “Денішоун” відчувався в багатьох аспектах американського життя. Практично кожна фотографія, яка заслуговує на увагу і зроблена в Каліфорнії, в якій з'явилися танцюристи, містила студентів “Денішоун”, і понад двадцять провідних акторів кіно брали приватні уроки в школі “Денішоун”. Ідеологія школи проникла навіть до менших міст країни. Вчителі, які навчалися в “Денішоун”, поверталися до своїх рідних міст, проповідуючи прославлене євангеліє танцю[27].

## 2.2 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 напурження-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 [28, 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 комфорно втілювати в життя власні хореографічні постановки. В наш час теорії 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 “хоревтика” 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”[29, 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”[30, 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[31, 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 заключається 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[32, 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”[31, 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 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 із 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”[33]. 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”. 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”[34, c54].

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 та те, як ним користуємось. Це використання засноване на соціальних уявленнях, які ми також повинні переосмислити. Ми повинні зробити дизайн, який стосуватиметься не лише архітектури простору, але особливо про способи 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 зробити 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 танцівники, простору та архітектури ми можемо прослідковувати в таких постановках Форсайта як “Enemy in the Figure” та “Оne flat thing reproduced”, де простір та оточення використовується як частина перофрмансу.

## 2.3 Імпровізація в творчості Мері Вігман

Життя та творчість Мері Вігман, здається забуте постмодерністськими танцюристами двадцятого століття, викликає нове зацікавлення серед артистів танцю. Навіть хоча модернізм за своєю природою приймає нове за минуле, здається переконливим ще раз розглянути життя та діяльність Вігман. Можливо, минуло достатньо часу після Другої світової війни, щоб можна було об'єктивно роздумувати про геніальність Мері Вігман, як натхнення, і як застереження для нашого часу. Це відображає поштовх до нового виду експресіонізму протягом двадцять першого століття. І це свідчить про деякі спільності між духом цього нового тисячоліття та минулого століття. Людське тіло в танці залишається найбільш безпосереднім барометром стану індивідуального тіла всередині світу. Життя та робота Мері Вігман пропонують нам виняткове відображення свого світу.

Її виразний танець (Ausdrucktanz) був основоположним для розвитку танцю та театру в Німеччині та за її межами. Її естетичні ідеї поширювались по всій Європі та поширились до Сполучених Штатів через її гастролі з 1929–32 роки. В 1931 році, у Нью-Йорку, Мері Вігман заснувала свою власну школу. Широко використовувана імпровізація танцю як інструмент розвитку рухів, як засіб для виконання і навіть як метод фізичної та психологічної терапії - все це є основою хореографії Мері Вігман.

Радикальні нововведення Мері Вігман у танцювальному виконанні також представили новий спосіб підійти до танцювальної композиції. Вона закликала до оригінального способу тренування тіла.

Танцювальна композиція для Вігман – це творчий процес, за допомогою якого поєднуються вираз і функція. Замислюючи танець, вона каже: “Натхнення для танцю завжди виникає із загостреного досвіду життя. Це збуджує в нас тугу, стрес, потяг до спілкування ”. Коли Вігман пише, що “вміння складати композицію – це талант. Талант – це творча фантазія”[35], – вона має на увазі можливість отримати доступ до цих внутрішніх переживань і вивести їх на поверхню. Це дія уяви. Вігман описує цю частину творчого процесу як “не думаючу”, в якій ідея приходить до хореографа ніби уві сні, і в такому вигляді вона може носитись довгий час, перш ніж викристалізуватися в тему. Таким чином, імпровізація була ключовим елементом навчання та викладання Вігман.

В імпровізації зміщується характер і глибина внутрішніх почуттів, доступ до яких надаєтсья тілом. Імпровізація Вігман була свідомо структурована для вирішення конкретних питань щодо життєвого досвіду, формальних проблем та внутрішніх станів буття. Як приклад вона описала повернення із спокійного відпочинку “З радістю повернутися до студії та зустрітися зі своїми акомпаніаторами, вона плескала долонями”. Так почалася тема ритміки, руху і народився танець. Але розв’язати почуття було лише ініціюванням хореографічного процесу. Вігман розуміла, що навіть найбільш фізично виражена емоція може бути лише початком її танцювальної композиції.

У перші роки, в школі Вігман не було визначеного часу для класу, яке було б відведене на імпровізацію. Натомість імпровізація розвивалася в міру просування занять у день. Вігман використовувала образи, щоб надихнути на імпровізацію. Вона спиралася на власне життя, що б не рухало її в той час. Вона також розвивала імпровізацію на базовий елементах - вогні, воді, землі та повітрі, а також на природних явищах, таких як вітер, тихий сніг та опале листя восени. Вігман зверталася до повсякденних вражень, таких як опинитися на самотній вулиці. І вона використовувала образи, які надихали її власні танцювальні композиції, такі як Швінгендський ландшафт, які передавали різноманітні емоційні переживання у відповідь на постійно мінливий природний ландшафт.

Танцювальна імпровізація стала невід’ємною частиною лексики західного сучасного танцю. Звичайно, імпровізований рух був частиною танцю протягом усього часу і у всіх культурах, але використання імпровізації для дослідження ідей руху на концертній сцені має глибоке коріння у філософії Вігман, що надає внутрішньому досвіду зовнішню форму. Танцювальна імпровізація вимагає фізичного способу “перебування в моменті”, який надає змісту досвіду існування або свідомому виникненню у світі. Примітно, що Вігман не заохочувала використовувати імпровізацію, коли танець був створений та виконаний на сцені. Її власні твори були ретельно сформовані у чіткій композиційній формі, але як інструмент руху та засіб відкриття через фізичний досвід, додавання імпровізації до мови професійного танцю продовжує пронизувати форму мистецтва і перетворюється на виконавчу техніку як саму по собі.

Для класу були розроблені прості імпровізації, засновані на темах руху, якими користується Вігман. На уроці імпровізації студенти сиділи біля ніг Вігман, і ставили проблему чи концепцію імпровізації на день. Один за одним студенти вставали та імпровізували на місці. Після кожної імпровізації відбулася дискусія, і студенти запитували, що вони вважають сильним у своїй роботі: терміни, простір, енергія, зусилля чи загальний дизайн.

Нижче наведений приклад імпровізаційної вправи, що описана Мері Вігман:

“Почніть із завдання, заснованого на формальних елементах танцю. Ви можете почати просто із завдання, наприклад, "Коло в прямі" або "Притягнення до глибини". Ви також можете перейти до більш складних зображень, таких як "Конфлікт між залученнями двох протилежних фокусних точок" або "Побудова збудження, що веде до краху". Нехай імпровізація виникає спонтанно в момент показу. Після імпровізації дозвольте кожному танцюристу обговорити ті елементи, які вони виявили найсильнішими у своїй роботі. Краса такого роду спонтанної імпровізації полягає в тому, що вона виявляє, які поняття кожен танцюрист глибоко осягнув та повністю інтегрував у свій танцювальний словник. Далі, створіть імпровізацію у відповідь на емоційну ситуацію, таку як “опинитися на самотній вулиці” або на подію, наприклад, “блукання” чи імпровізацію, що відображає грань природного світу, наприклад тихий сніг або піщаний пляж. Подивіться за двері чи вікно, щоб отримати імпровізаційну ідею. І придивіться до власного досвіду. Можливості будь-якої імпровізації безмежні”[36].

Мері Вігман писала, що у всьому своєму навчанні намагалася відкрити дороги своїм учням, що ведуть глибоко в себе, і довести їх до того, коли знання та передбачення стають єдиним, коли досвід та творчість проникають одне в одне. Вона шукала єдність у своєму власному виконанні і бажала поділитися цим через свою хореографію та викладання. Її твори висловлюють її бажання “Не давайте згаснути мистецькому вогню – тримайте високо факел!” Її пристрасть, рішучість та харизма стали легендарними, як і її новаторський внесок у мистецтво танцю. Вона залишається спірною і донині. Через грандіозні успіхи та настільки ж великі розчарування, трагедії та неправильні судження її життя та теми її творів стали епічними.

## 2.4 Імпровізація в період постмодерну, зародження імпровізаційних перформансів

До кінця 50-х років танець модерн удосконалив свої стилі та теорії і став визнаним танцювальним жанром. Він був створений як серйозна форма мистецтва і проявився на численних фестивалях, в школах і в роботах успішних хореографів, серед яких Доріс Хамфрі, Хосе Лімон, Чарльз Вейдман, Марта Грем, Ханя Холм і Мерс Каннінгем. В ньому використовувались стилізовані рухи та рівні енергії в розбірливих структурах, щоб передавати тональність почуттів та соціальні повідомлення. Хореографія була підкреслена виразними елементами театру, такими як музика, реквізит, спеціальне освітлення та костюми. Прагнення танцю модерн, були одночасно примітивістськими та модерністськими. Оскільки хореографи одночасно стежили за майбутнім, та схилялись до ритуальних танців не західніх культур, гравітація, дисонанс та потужна горизонтальність тіла мали на меті описати суть сучасного життя.

Хоча на цьому етапі імпровізація була помітною в танці модерн та виконанні, вона, безумовно, стала більш помітною у професійній художній спільноті протягом середини двадцятого століття. Це почалося з подібних до Каннінгама та Анни Халпрін, а потім у 1960-і роки після модернізму з танцювальною групою Джадсон, CPAD та Великого Союзу через інноваторів, таких як Стів Пакстон, Івонн Райнер та Тріша Браун.

Коли Івонн Райнер на початку 1960-х почала використовувати термін постмодерн, щоб класифікувати роботу, яку вона та її колеги виконували в Меморіальній церкві Джадсон та інших місцях, вона мала на увазі це в першу чергу в хронологічному сенсі. Вони були поколінням, яке прийшло після танцю модерн, який був спочатку інклюзивним терміном, який застосовувався майже до будь-якого театрального танцю, який відходив від балету чи популярних розваг. Райнер, Сімоне Форті, Стів Пекстон та інші постмодерністські хореографи шістдесятників не були об'єднані з точки зору їх естетики. Швидше, їх об'єднав їх радикальний підхід до хореографії, їх прагнення перетворити середовище танцю, і як результат на початку 1970-х років, виник новий стиль із власними естетичними канонами.

У 1975 році Майкл Кірбі опублікував випуск The Drama Review, присвяченого танцю постмодерн, використовуючи цей термін у друку вперше стосовно танцю та запропонувавши визначення нового жанру: “В теорії постмодерну, хореограф не застосовує візуальних стандартів до твору. Погляд є інтер’єрним: рух не обраний заздалегідь, а є результатом певних рішень, цілей, планів, схем, правил, концепцій чи проблем. Будь-який дійсний рух під час виступу є прийнятним до тих пір, доки дотримуються обмежувальні та контрольні принципи”[37].

Каннінгем, що мав студію в Нью-Йорку, цікавився чистим рухом. Його танцюристи представляли лише фізичний рух, а його абстрактні хореографії децентралізували простір і усували будь-який натяк на історію, емоцію чи певну ідею. Він також почав експериментувати з ідеєю імпровізації в контрольованих ситуаціях. Безпосередньо перед виступом його танцюристи отримували вибір у виконанні та заохочували до імпровізації в рамках конкретних вказівок, передаючи художню ліцензію хореографа танцюристу. Аудиторії також змушені були вибрати, де зосередити свою увагу в просторі з багатьма речами, що відбуваються одночасно. Раптом і танцюрист, і глядачі активно брали участь у виставі, роблячи вибір і інтелектуально займаючись рухом.

Мерс Каннінгем та інші артисти тримали хореографічну спрямованість на рух, який не мав визначеного символічного значення або розбірливо комунікативного наміру. Ці хореографи стверджували, що вони докорінно змінили сучасний танець, звільнивши його від психологізму та соціальної участі більш ранніх танців і дозволивши глядачам більше свободи інтерпретувати танець. У важливій зміні орієнтації вони намагалися вилучити сенс із символічного чи розповідного змісту танцю та помістити його в акт розробки нових технік руху та нових формальних чи структурних методів хореографії.

Мерс Каннінгем здійснив радикальні відступи від класичного сучасного танцю, аде його робота залишилася в певних технічних і контекстуальних обмеженнях, тобто його словниковий запас залишався спеціалізованим, технічним, він представляв свої твори здебільшого в театрах. Каннінгем – фігура, яка стоїть на межі між стилями модерн та постмодерн. Його вертикальний, енергійний стиль руху та використання випадковості (яка сегментує не лише такі елементи, як сценічний простір, час та частини тіла, а й сенс у танці), здається, створюють тілесний образ сучасного інтелекту. Його творчість і теорії Джона Кейджа створили важливу базу, з якої випливало чимало ідей та дій постмодерних хореографів, або в якості опозиції, або в якості розширення. У певному сенсі Каннінгем відійшов від сучасного танцю, синтезуючи його з певними аспектами балету, а ті, хто прийшов за ним, взагалі відкинули принцип синтезу.

Порушуючи правила історичного сучасного танцю та навіть правил авангарду п’ятдесятих років, сучасні хореографи знайшли нові способи випереджати середовище танцю, а не його значення.

Анна Халпрін, була ще однією впливовою фігурою того часу. Вона розробляла власні, суттєво інші ідеї на Західному узбережжі, особливо коли почала досліджувати та робити акцент на імпровізації. Протягом більшої частини 50-х років Халпрін зосереджувався на роботі в межах танцю модерн, як його задумали школи Грем і Холм. Однак з часом вона виробила більший інтерес до імпровізації. Це був час експериментального театру “авангард” та соціально-революційного танцю, і це відобразилось як на її власних дослідженнях, так і на впливах нетрадиційного Єжи Гротовського та Живого театру.

Робота Анни Халпрін – це другий приклад експериментів в сучасному танці, які набули широкого поширення у 60-х роках і які вплинули на розвиток контактної імпровізації. Халпрін зацікавилась побудовою імпровізаційних структур для виконання як альтернативи встановленню кожного руху заздалегідь. Вона бачила імпровізацію як засіб як для особистого розвитку, так і для співпраці між танцюристами.

Халпрін сформувала неосудний підхід до збору інформації та створення руху, і її інтерес залишився в розумінні природи танцю та в розробці природного, справжнього танцюриста. Вона представила ідею “партитури” замість поставленої хореографії у виконанні, дозволяючи танцюристам приймати рішення в момент виступу та в результаті відбуватися спонтанні зміни. Її метою було порушити уявлення про пасивного спостерігача танцю та залучити публіку до процесу, який він розвивався, щоб реальні життєві враження могли поділитися виконавцем та публікою як однаково оцінені активні учасники події.

Через імпровізацію Халпрін поширила модерністське поняття “суб'єктивність”. Якщо суб'єктивність раніше застосовувалася до дослідження хореографа, у імпровізаційній роботі кожен танцюрист досліджував власну суб'єктивність. Халпрін заявила, що звернулася до імпровізації, щоб зрозуміти, “як можна рухатись, якби ти не була Доріс Хамфрі чи Марта Грем, а ти була просто Анна Халпрін”.

Халпрін прагнула створити рух поза традиційними танцювальними техніками. Одне джерело руху, похідне від інтерактивних імпровізаційних структур: Джон Лефан, студент Халприн, який згодом став контактним імпровізатором, згадав одну з її вправ під назвою “Чудо-черв'як”, імпровізацію для великої групи людей, що дають та приймають вагу. Імпровізація також стала способом розширення діапазону руху, а не обмеження його кодифікованою лексикою. Наприклад, Халпрін могла доручити студентам бігати під час переміщення хребта через будь-які можливі положення. Рух на природі зачаровував Халпрін, надаючи ще одне джерело, з якого можна виводити різну лексику руху. Завдяки особливому поєднанню своїх методик викладання та інтересів, Халпрін ототожнювала імпровізацію із природними діями та щоденною взаємодією. Вона також акцентувала увагу на прямому, чуттєвому досвіді руху, навчаючи учнів відчувати “кінестетичну свідомість” та відчувати “зміну динамічних конфігурацій тіла”. Акцент у навчанні часто покладається на досвід руху значно більшою мірою, ніж на зовнішній вигляд.

Ціллю її роботи із тілом і рухом було розуміння природи танцю і розвиток природнього “аутентичного” танцю. Вона описувала танець як мистецтво включення емоціональних імпульсів до руху заради експресії, і говорила про єдиний процес життя і мистецтва. Мистецтво дає імпульс повсякденному життю, а повсякденне життя дає імпульс мистецтву.

Разом із персональним, творчим процесом, протікає, на думку Анни Халпрін, і груповий процес. Результатом роботи Халпрін було створення RSVP-моделі, набору рекомендації для створення творчих процесів, які можуть бути корисними як для сольних виступів, так і для групових перформансів. Ця модель розділяє творчий процес на 4 етапи: ресурси, схема, важливість дії та перформанс.

Ресурси представляють собою тему, мотивацію і цілі із якими планується працювати. Необхідно визначити джерела, та компонентами які є доступними.

Схема передбачає побудову базового плану у вигляді графічного представлення процесів, які в результаті складуть перформанс.

Важливість дії описує активну оцінку та аналіз, який необхідно провести під час виконання, і рішення які необхідно прийняти.

Перформанс – втілення ідей.

Халпрін припускає не просто розуміння і відчуття емоціонального змісту, але і припускає також і активну участь. Діяти на основі досвіду, створюючи танець який має сенс та тему. Вона заснувала інститут в Тампале і оцінила результати своєї роботи як художній вклад в справу миру. Через танцювальні ритуали, в який можуть приймати учать декілька сотень людей, вона демонструє можливість руйнувати негативні міфі конфліктів, війн та ілюзію ізоляції, які глибоко вкорінились у свідомості[38].

Більшість ідей Халпрін, наприклад, уявлення про перформанс, через студентів, знайшли шлях в контактну імпровізацію. Анна Халпрін почала викладати двотижневі майстер-класи на своїй танцювальній палубі влітку 1954 року, а у серпні 1960 р. вісімнадцять учасників, серед яких Тріша Браун, Рут Емерсон, Форті та Райнер, приїхали для того, що було історично впливовим обміном. Анна використовувала імпровізацію, щоб дослідити здатність кожної людини до винаходу руху; вона не навчала конкретних прийомів чи моделей руху. Майстер класи пов'язували імпровізацію із спостереженням, запозичували підказки з найближчого оточення: мурахи, що снують по мурашнику; вода, що біжить у струмку; дерева колишуться або стоять.

Екологічні явища розглядалися як соціальні, так і естетичні форми, які можна було засвідчити, а потім наслідувати. Анна також використовувала імпровізацію, щоб перенести звичні тілесні реакції на хореографічні дані. Наприклад, вона може показати своїм учням кінцівку на модельному скелеті в її студії, а потім попросити їх рухатись, після того як вони звернули увагу на вплив гравітації на цю частину тіла. Прості завдання, які вона призначила, такі як біг по колу з гілкою, спонукали учнів спостерігати особливості кінестетичних зрушень, які виникали під час обробки різних предметів із природи. У майстернях Халпрін також приймали участь поети та музиканти, завдяки чому мова та звук стали відігравати все більш важливу роль у їхніх дослідженнях. “Ми почали дозволяти голосу стати невід’ємною частиною руху”, – згадує Халпрін, – де дихання стало звуковим або якесь посилене почуття стимулювало певні асоціативні реакції, і прийшло слово, звук чи крик. Вільна асоціація стала важливою частиною роботи. Ми почали ставитись до себе як до людей, а не до танцюристів”[37].

Форті, Райнер та інші, які відвідували семінар, використовували свій голос як інструмент, екстерналізуючи внутрішні тілесні функції, такі як дихання або асоціативне мислення, роблячи їх чутливими. Вони говорили вголос текст, вирваний із діалогу, який вони почули або в якому брали участь, залишивши позаду його розповідний контекст. Вони вокалізували емоції нелінгвістичними шумами – звуковими фрагментами, запозиченими у тварин або технологічними пристроями. Композитори Ла Монт Янг та Террі Райлі виконували функції музичних керівників майстерні Анни з 1959 по 1960 рр. Як її співробітники, вони стали важливими каналами для розповсюдження її ідей. У перший день семінару 1960 року Янг презентував свою “Лекцію 1960” на танцювальній палубі протягом трьох годин. Лекція складалася з роздумів про діяльність його друзів-артистів та використання їх звуків, таких як плескання та балаканина для створення музики, яку він подав у рандомізованому порядку. Ці партитури – або позначення для виступів – вимагають від виконавця виконати завдання, що є приземленими та примхливими, наприклад, розбудувати вогонь перед аудиторією, не стоячи між вогнем та публікою, або перетворити метелика в зону виступу та дозволити йому відлітати. Перший приклад підкреслює, що виконавець – це сам спостерігач, майже невиразний з аудиторії, а другий підкреслює проникну межу між сценою та реальністю, яку вона будує, і за якою вона також будується.

Восени 1960 року, на Східному узбережжі, Данн – акомпаніатор Мерса Каннінгема, який був мистецьким та життєвим партнером Джона Кейджа – оголосив клас із композиції в танцювальній студії Каннінгема, на який підписалися п'ятеро студентів, серед яких Сімона Форті, Стів Пекстон та Івнна Райнер. Хоча Данн не був хореографом, він викладав ударні композиції під акомпанемент танцю в Бостонській консерваторії із хореографом Мері Вігман. У той час Роберт був одружений з Джудіт Данн, танцюристкою Каннінгема, яка допомагала та згодом викладала клас із чоловіком. Клас Данна розвивав інтерес Кейджа до структури – послідовних частин композиції – і наголосу на спостереженні та дискусії над оцінкою. Роберт часто запозичував зауваження богослова Томи Аквінського, що “кожен ангел є одним із видів”, щоб заохотити учнів зосередитися на аналізі та описі роботи своїх ровесників, а не просто схвалювати чи не схвалювати її.

На відміну від Данна, Джеймс Уорінг довгий час тренувався як танцюрист. Він навчався балету, і в балетній школі “Сан-Франциско”, і в школі американського балету в Нью-Йорку, а також проводив заняття з Анною Халпрін в студії “Халпрін – Летроп” у Сан-Франциско разом з хореографом та викладачем Велланом Летропом. “Все постійно змінюється”, - часто говорив Уорінг своїм учням. Його театральні композиції охоплювали відчуття потоку, поєднуючи один з одним різні непримітні жанри, включаючи водевіль та класичний балет. Вони демонстрували одночасні, ідіосинкратичні події, що рухаються незалежно одна від одної. У огляді “Village Voice” поет Аллен Гінсберг описав постановку Уорінга 1958 року як “скоріше, як частини змії або скорпіона, нарізані шматочками, що розлітаються в різні боки, але всі частини одного життя: непогано". Твори Уорінга були всеохоплюючими, поєднуючи костюми, музику та флаєри, які він створив у своїх театральних колажах. У свою діяльність він також включав тих хто не займався танцями. Як зауважла Івонн Райнер: “Його компанія була сповнена недоліків – вони були занадто короткими або занадто жирними, занадто некоординованими, занадто манірними або занадто недосвідченими за будь-якими іншими стандартами”.

Заняття Уорінга у “Живому театрі”, були прикладом міждисциплінарного обміну; вони перелилися на його життя та роботу. Він запросив декількох студентів, включаючи Гордона, дружину Гордона та танцюристку Каннінгама Валду Сеттерфельд, Райнер, Чайлдс, Хей та Фреда Герко, взяти участь у його творчості або представити щось власне у “Живому театрі”. Якщо Анна Халпрін пропонувала імпровізацію як інструмент для репатрійованих підготовлених тілесних реакцій, а Роберт Данн - пропонував партитури та випадкові композиції як альтернативні режими авторства, Уорінг запропонував форму взаємодопомоги, яка тримала танцюристів, художників-візуалізаторів та звичайних людей в безпосередній близькості.

У період з 1962 по 1964 роки різні танцюристи, хореографи, художники, кінорежисери, скульптори та композитори, що входили до групи, відомої як Театр Танцю Джадсон, організували шістнадцять концертів, кожен з яких проводив події в різних середовищах. До складу групи входили танцюристи Тріша Браун, Лусінда Чайлдс, Рут Емерсон, Девід Гордон, Дебора Хей, Стів Пекстон, Руді Перрес та Івонн Райнер; композитори Філіп Корнер та Джон Герберт МакДауелл; візуальні художники Роберт Морріс, Роберт Раушенберг та Каролі Шнеман; режисери фільму Джин Фрідман та Елейн Саммерс; та багато інших, всі з яких поділяли вірність експерименту та прихильність до бурхливих дебатів – засіб для просування своїх ідей. Більшість концертів проходили в Меморіальній церкві Джадсон, де-факто штаб-квартирі групи, тренажерний зал та лінолеумний санктуарій. Інші відбувалися на однаково нетрадиційних місцях: оперний театр у штаті Нью-Йорк, роликовий каток “Америка на колесах” у Вашингтоні та театри навколо Нью-Йорка. Концерти були безкоштовними для публіки – хоча заохочувались пожертви – і проходили з інтервалом від кількох днів до кількох місяців. Художники Джадсона запропонували нові тематичні, естетичні та постановочні парадигми поза межами конвенцій сучасного танцю. Вони ухилялися від традиційної структури компанії, в яких хореографа шанували як свого роду напівбога чи героя, замість того, щоб застосувати груповий підхід, в якому роль “артиста” розподілялася на всіх учасників. Вони програмували свої концерти, використовуючи модель консенсусу “Quaker”, яка вимагає одностайної згоди учасників. Вони взаємодіяли із земними предметами та носили повсякденний одяг. Вони відмовились від оповіді, експресії та формальної стилізації; вони відмовилися від усього, що позначало тіло танцюриста як надзвичайне, ідеальне або ефірне. Вони досліджували нерухомість та повторення, схожі на розслідування тиші Джона Кейджа, звертаючи увагу на навколишній рух та часову еластичність. Вони експериментували з груповою динамікою. Вони надавали перевагу імпровізації та на основі бальних рухів та виступали в нетрадиційних просторах. Вони виконували дії, що базуються на завданнях, передбачуючи досвід виконаного завдання, починаючи закінчувати, в режимі реального часу.

У 1970 Великий Союз зібрав багатьох учасників театру Джадсон у групу танцюристів, хореографів та виконавців, які до 1976 роки виконували групові імпровізації, що охоплювали танець, театр та дослідження природи танцю і перформансу. Ідентичність Великого Союзу як групи мала декілька джерел, а деякі з учасників, на той момент коли група формувалася, знали одне одного вже десять років.

Одним із багатих і важливих джерел генезису групи була робота Івонни Райнер “Постійний проект щодня змінюється” (Continuous Project Altered Daily, скорочено CPAD). Щоб зрозуміти хід роботи Великого Союзу, корисно спочатку розглянути мінливий характер CPAD. Райнер розпочала роботу над твором у 1969 році, а в березні 1970 року представила остаточну версію в музеї Вітні. Виконавцями були Беккі Арнольд, Дуглас Данн, Девід Гордон, Барбара Ллойд (Діллі), Стів Пекстон та Івонн Райнер. Райнер хотіла зробити постійний виступ, який буде змінюватися під час виступу та між ними, використовуючи різні аспекти робочого процесу танцювального твору: навчання, репетиції, маркування (термін для здійснення руху на низькому енергетичному рівні), опрацювання та обробка матеріалу та виконання матеріалу у готовому стилі виконання. З огляду на ці категорії, саме перформанс може включати поведінку, яка була, на думку Райнер, “актуальною” (спонтанною) або “хореографічною" (вивчена, відредагована, стилізована). Райнер також хотіла показати дихотомію між “професійним” танцювальним виконанням та “любительським” (звичайним) жестом та депортацією. Інший інтерес полягав в тому, щоб включити у виставу різні відносини між виконавцем та матеріалом, які Райнер систематизувала відповідно до “рівнів реальності у виконанні”. На первинному рівні виконавець робить оригінальний матеріал в особистому стилі; на вторинному рівні виконавець працює в пізнаваному стилі або виконує чужий матеріал у оригінальному стилі; на третинному рівні зміст та стиль матеріалу не узгоджуються, виконання – це трансформація, свідомо “погана вторинна ефективність”.

П'єса була збіркою "шматочків" та "вставок" рухомих матеріалів сольних, дуетів, групових послідовностей, які можна було поставити в будь-якому порядку, визначеному виконавцями. Частина матеріалу була вже відома і відшліфована, частина фактично репетирувані, частина відмічена, а частина вивчена під час виступу. Танцюристи могли ініціювати частину, назвавши її назву, або вивівши необхідну опору, або пустивши відповідну музику. Дискусія між виконавцями про роботу під час виконання та тактичних аналізів створювала випадкову, репетиційну атмосферу.

Коли ми вивчаємо концептуальні основи, то помічаємо певні важливі риси: атмосфера та одяг випадкові; танцюристи зупиняються, щоб обговорити діяльність або спробувати щось самостійно, з варіаціями; часто йде посилання на спорт, ігри та гімнастику; тіла людей іноді трактуються як предмети, які також перетворюються, використовуються незвичними способами, проводяться дослідження, робляться спроби, і якщо вони не вдаються, танцюристи намагаються знову і знову.

По мірі того, як CPAD прогресувала під час виступів на гастролях, Райнер боролась зі своєю амбівалентністю щодо ієрархії та демократії, свободи та меж, своєї ролі “леді-шефа” (як вона це називала) та свого прагнення до спільної роботи. Вона шукала певного балансу між нерівномірністю та дифузією та щільним фокусом багатьох своїх образів. Вона експериментувала з можливостями вибору з боку виконавців, даючи їм можливість вирвати передбачений розділ, повторити або продовжити розділ.

Ті, хто не виступав у CPAD, мають кардинально інший погляд на походження групи. У різних членів групи був різний досвід імпровізації, виступу, тренувань та хореографії. Кожен також мав свої власні ідеї та очікування щодо того, яким буде Великий Союз та як він буде функціонувати.

Восени 1970 року Тріша Браун, яка експериментувала з імпровізацією понад десять років, була запрошена приєднатися до групи. Товаришуючи з більшістю членів Великого Союзу, Браун все ж побоювалась щодо своєї незалежності як балетмейстера та щодо часу для власних робіт. Браун привносила не лише свої знання про імпровізацію, а й турботу про структуру та її гумор у виступи Великого Союзу.

На багато питань та елементів CPAD спочатку впливали ранні роботи інших хореографів. Коли ці риси воскресли у виконанні Великого Союзу, аудиторія іноді сприймала їх як Райнеризми, але вони були внесками інших, відфільтрованих через використання Райнер в CPAD. Наприклад, взаємозамінність предметів і людей або двох різних об'єктів, Пекстон використовував у “Проксі” та інших постановках. Врівноваженість формальності та неформальності мала прецеденти у роботі Сімони Форті, Пекстона, Браун та інших. Гумор у постановках Браун був одним із аспектів CPAD та Великого Союзу хоча і багато інших відношень до хореографії Тріши Браун та Сімони Форті впливали на членів Великого Союзу. Також приймались як джерело для постановок Великого союзу, експерименти та вчення Анни Халпрін.

Тим не менш, ранні виступи Великого Союзу для багатьох його членів часто грунтувалися на концепції групи як репертуарної танцювальної компанії з спадщиною від CPAD. Вони створювали вечори танцю з частково імпровізованими організаційними структурами, використовуючи багато матеріалів із робіт Райнер. Девід Гордон неодноразово використовував групу у своєму “Сонноходстві” у 1971, 1972 та 1973 роках, включаючи виступи в Оберлінському коледжі та Художньому центрі Уокера. Хоча ранні концерти не були обов’язково політичними за змістом, група усвідомлювала свою політичну природу як колектив, що бореться. На початку 1971 року Великий Союз дав три виграшні виступи для комітету захисту Чорних Пантер.

У перші роки діяльності деякі люди називали групу під її фірмовою назвою “Rio Grande Union”, а дехто помилково визначав її як трупу Івонни Райнер. Але Рейнер цілком свідомо занурила своє его в демократичний процес Великого Союзу і одночасно підтвердила режисерський авторитет у власних творах. Схильність багатьох критиків приписувати роботу групи лідеру та вибирати Райнер, як найбільш зручного кандидата, спонукала її написати принаймні один лист на публічний протест. Насправді група розробляла своє відношення до влади. До кінця 1972 року, коли позиція Райнер встановилась як рівноправного члена, і за дворічними експериментами в структурі та владних відносинах, позаду них розвинувся гнучкий, відкритий, щедрий імпровізаційний формат. Ситуація дозволила будь-якому члену виявити нові моменти роботи. Вона також надала можливість будь-якому члену взяти на себе контроль або принаймні спробувати це зробити. Але формат не був абсолютно без обмежень. Окремі речі, наприклад, участь аудиторії були здебільшого відстороненими.

Завдяки своїм прагненням до колективності, рівності та спонтанності, Великий Союз був нетрадиційним у порівнянні з основними танцювальними колективами, але, безумовно, він був не один. Члени групи самостійно, а також такі колеги, як Дебора Хей та Сімона Форті, а також викладачі, як Анна Халпрін, роками працювали над пошуком альтернатив усталеним силовим структурам танцювального світу. За ці роки американська культура загалом висловлювала стурбованість співпрацею, ситуаціями колективного життя та роботи та увагою до переробки готового продукту. У політиці та соціальних ситуаціях, а також у образотворчому мистецтві люди почали шукати спонтанності та імпровізаційних методів, щоб забезпечити життя кращим, ніж те, яке створило жорстко побудоване, орієнтоване на особи, ієрархічне суспільство. Відкритий театр, Живий театр та Мім Трупа Сан-Франциско були одними з безлічі театральних колективів, які шукали колективні форми як у робочому процесі, так і в змісті вистав, які вони виконували. Концептуальні художники відкидали уявлення про показ і збереження художніх творів як товарів, формувалися кооперативні галереї, а в декількох містах колективи художніх працівників зібралися для політичних дій. Для Великого Союзу додатковий вимір театру і танцю як соціальних форм означав, що на сцену вторгся соціальний, а також естетичний світ.

Великим Союзом з 1973 по 1976 рік були: Тріша Браун, Барбара Діллі, Дуглас Данн, Девід Гордон, Ненсі Льюїс та Стів Пекстон. Шість людей з широко розбіжними стилями та проблемами, які працюють в рамках заохочували провокацію та також співпрацю.

Особливістю вистав у Великому Союзі було те, що вони буквально викликали кулісну поведінку під час виступу. Ми часто бачили виконавців Великого Союзу, які роблять на сцені те, що нормальна поведінка танцювального концерту не дозволила б: вони їли, шуміли, ішли від групових занять, пояснювали глядачам, що відбувається, консультувалися зі своїм партнером під час підйому про його чи її комфорт або стан душі. Аналогічно, у виступах Великого Союзу було місце для нерівномірної рольової гри, спілкуванням поза характером та переключенням ролей та областей. Під час виступів Великого Союзу людина відчувала компенсаційне задоволення, спостерігаючи, як вони порушують правила, проводять соціальні пригоди у царині, де такі вчинки не зазнають постійних наслідків. Однак це було іншим задоволенням від того, яке ми відчуваємо, коли вчиняються антисоціальні дії в звичайних драмах.

Типовий вечір Великого Союзу ніколи не був передбачуваний. Все могло початися з розминки з тихими танцями чотирма або п’ятьма групами: систематично розтягуючи та згинаючи суглоби, але за окремими системами, м'яко піддаючись блюзу чи каджунській музиці, тихо випробовуючи рухові матеріали, якими займався хореограф. Поступово виникали взаємодії: люди наслідували один одного, або змінювали стилі руху один одного, або вступали в діалоги про рух.

Що є перевагою? Що таке вибір? Що, власне, імпровізація? Це конкуренція? Що сприяє співпраці? Це конкретна поведінка? Що таке ілюзія? Що таке справжнє? Це повторення, якщо щось запам'ятовується по-іншому? Як переживається час? Як створюються візерунки в часі та в просторі? Що таке продуктивність? На ці питання не було відповідей, але вони постійно піднімалися у вечірній роботі. Виступи проходили без плану, без сценарію, без єдиної заздалегідь спланованої структури. І все ж виступи завжди були про ілюзію, порядок, кульмінацію, зосередженість, присутність, повторення, логічність та структуру, незалежно від того, яким був поверхневий матеріал. І якимось чином виступи були найбільш магічними, коли всі на сцені, здавалося, мали намір зрозуміти, що саме таке магія, і навмисно заперечувати магію для себе та для глядачів.

Однією улюбленою темою розповіді була зустріч лікаря-пацієнта, ескіз, який почався під час візиту решти групи до Пекстона, який зображав тяжко хворого в лікарні Сент-Вінсента в 1971 році. Про це говорили майже ритуалістично, коли хтось лежачи, перетворив своє тіло на предмет, або діяв певним чином маргінально для групи. На концерті в Міннеаполісі Райнер встромила у свою блузку розбиту скульптуру бегемота. Гордон з німецьким акцентом запропонував видалити груди хірургічним шляхом. У Чикаго пацієнтом став Діллі, який справді мав кашель. Інші намагалися вилікувати кашель, про який вони почали говорити як про істоту чи дух, або, принаймні, спробувати перенести “кашель” в іншу область тіла Діллі. В Айові троє чоловіків гралися з дзеркалами, і раптом вони стрибнули до Діллі, що лежав збоку від сцени. “Хто звернувся до Вас?” - запитали вони. “Коли почалися болі?”. Незрозуміло, чи проблема була фізичною чи метафізичною.

В моменти коли це можливо проявлялися сексуальні наміри, – “Це найкраще, що ти коли-небудь мала, Тріше?” – часто було запитанням, коли Браун сідала на іншу людину, врівноважену на сходах або брусі, або коли її везли вгору. "Це ваш перший раз?" когось запитали б різко.

Зрештою, робота Великого Союзу полягала у тому, що ми контактуємо у світі через мову та поведінку. Через свідомий, рефлексивний виступ група надала естетично абстрагований образ життя у сучасному світі: на роботі, у групах, серед друзів, серед незнайомих людей. Фізичний контакт може бути одностороннім сольним танцем, імітацією дій іншої людини, маніпуляціями з предметом чи іншою людиною як об'єктом. Або фізичний контакт може бути взаємним навчанням, спільним використанням, балансуванням, підтримкою, реагуванням, співпрацею з рухом. З точки зору словесного змісту, спілкування є взаємним; карання, гра зі словами чи звуками, подання монологів однобічне.

Приватне та публічне, шепоти та крики; дотики та жестикуляція; взаємодія та показ. Контакт змінюється, звичайно, через контекст. Інтимні взаємини не такі вже й приватні, коли з усіх боків сидить аудиторія. А поведінка публіки, яка зазвичай не зустрічається в театрі, стає своєрідною подвійною виставою, коли її виконують на сцені. Нормальні взаємодії метаморфози в нетрадиційній обстановці. Але з Великим Союзом, дивна поведінка так само легко перетворюється на банальні читання, наприклад, якщо танцюрист, попередньо поставлений у дивне положення на великій висоті, це буде позначено як вираження хвороби або соціального відхилення, а не просто як винахід фантастичного руху.

Що таке танець? Якими можуть бути зовнішні межі танцювального мистецтва? На кожному виступі Великого Союзу було чітке відчуття, що це останній танець і найбільш всеохоплюючий танець. Очікування, припущення, пам’ять, свобода були випробувані та визнані відкритими. Утворився новий світ можливостей для танцю, вистави, мистецтва. Але цей новий особливий світ, створений шістьма людьми, що працювали разом з більшою силою разом, і іншого роду, ніж будь-який з них працював окремо, був настільки нерозривно переплетений із "реальним" світом, що світ більше ніколи не може бути таким ж[40].

## 2.5 Контактна імпровізація

Протягом шести років, Великий Союз практикував відкриту імпровізацію, яка швидко переходила від сюрреалістичних драматичних сцен, рухових ігор до особистої, розмовної зустрічі, всі осмислювалися в контексті крайньої свободи особистості для виконавців. Як член цієї групи, Пекстон переслідував свої інтереси, з'ясовуючи, як імпровізація може полегшити фізичну взаємодію та реагування, та як це може дозволити людям рівномірно брати участь, не використовуючи в групі довільних соціальних ієрархій. Він переймався розробкою нових видів соціальної організації танцю, зазначивши у статті, яку написав про групу: “Багато соціальних форм використовувались протягом 1960-х років для виконання танцю. У балеті тривала традиційна придворна ієрархія. У сучасному танці (Грем, Лімон, Ленг та інші) використовували таку саму соціальну форму, за винятком чарівників, а не монархів, які панували. Постмодерні танцюристи (Каннінгем, Уорінг) підтримували алхімічні диктатури, перетворюючи звичайні матеріали на золото, але продовжуючи черпати з класичних та сучасних класичних джерел організації танцювальної компанії. Це була зіркова система. Важко змусити широку громадськість зрозуміти інші системи, затоплені, як ми з експлуатацією особистості та зовнішності у кожному аспекті театру. Хоча ця основна бідність розуміння з боку аудиторії є непростою, виникають унікальні та персоналізовані форми, такі, як це спостерігається у роботах Роберта Вілсона, Джудіт Данн, Барбари Ллойд та Великого Союзу”[41].

У цей же період часу Пекстон вивчав японську форму бойового мистецтва айкідо і почав експериментувати з навичками катання, падіння та партнерства цієї техніки руху. Він грав із протилежними переживаннями екстремальної нерухомості та крайнього розбалансування; “Я хотів би запустити себе з планети і подивитися, що станеться, не турбуючись про повторний вхід через кілька секунд”, – згадував Пекстон. Більше того, Пекстон став зацікавлений у створенні формальної структури для імпровізації, а не анархічної, як у Великого Союзу, структури, яку Пекстон вважав прекрасною для “відкриття всіх можливостей”, але яка “зрештою призвела до ізоляції членів групи”.

У січні 1972 року Пекстон викладав структуру для імпровізованого соло, яке він зробив самостійно для класу студентів-чоловіків в Оберлінському коледжі. Пекстон та одинадцять учнів виконали танець під назвою «Магній» для аудиторії у великій гімназії. Різноманітні штани та сорочки, довге волосся дають очевидні ознаки, але якість руху - розкута, незграбна, дика відмова, відверта прямота - негайно сприймають кінестетичні маркери цього історичного моменту. Виконуючи на декількох килимах для боротьби, чоловіки хитаються, врізаються один у одного, падають, котяться та встають лише знову, щоб сполохати. Здійснюється чимало стискання рук та тягання чи перетягування, так що танець часом схожий на п’яну боротьбу. Виконавці не орієнтуються на аудиторію, переслідуючи своє падіння з таким завданням, як ставлення.

Контактні імпровізатори цитують "Магній" як основоположну працю із контактної імпровізації до того, як даний вид імпровізації був названий, хоча Пекстон та інші експериментували з цим рухом певний час. Таким чином, 1972 рік став роком початку контактної імпровізації. Як не дивно, той самий рік спричинив занепад антивоєнного руху і ознаменував згасання 60-х років як політичну епоху.

Контактні імпровізатори часто підкреслювали соціальну природу своєї діяльності настільки ж, скільки її формальні, фізичні властивості. На відміну від інших американських театральних форм танцю, контактна імпровізація була і часто практикується групами людей у неформальних, відкритих соціальних обстановках ("джемах"). Контактні імпровізатори, особливо протягом перших десяти років формування, заявляли, що їх танці – це якийсь народний танець, щось, у чому кожен може брати участь та вчитися.

Багато хто з ранніх учасників, учасників аудиторії та критиків вважають, що рухова структура контактної імпровізації буквально втілює соціальні ідеології початку 70-х, які відкидали традиційні гендерні ролі та соціальну ієрархію. Вони розглядали досвід дотику та обміну вагою з партнером будь-якої статі та будь-якого розміру, як спосіб конструювання нового досвіду взаємодії з іншою людиною. Відсутність свідомої композиційної спрямованості у формі представляла спонтанність у житті, буквальне віддача потоку подій, подібно до того, як танцюристи стежили за потоком свого фізичного контакту. Група без директора символізувала егалітарну спільноту, в якій всі співпрацювали і ніхто не домінував. Нарешті, режим занять та виконання досконалої імпровізації нагадував соціальний танець, неформальний збір, в якому кожен, хто бажав цього зробити, міг брати участь; відмінності між аматорськими та професійними танцюристами спочатку свідомо ігнорувались.

З 1973 по 1975 рік кількість людей, які практикували контактну імпровізацію, швидко зростала. Студенти, які навчалися з Пекстоном в Оберліні та Беннінгтоні, закінчили коледж і почали переселятись в інші місця; зокрема, Керт Сіддалл, Ненсі Старк Сміт та Ніта Літтл, які всі переїхали до Каліфорнії, регулярно навчали та практикували контактну імпровізацію, завжди в неформальних умовах. Алан Пташек, який проживав у комунальному будинку з Ненсі Старк Сміт, казав, що її заняття були організовані дуже випадково, значною мірою саме для людей у будинку, які складали “три чверті її класу”.

Атмосфера непередбачуваності прояви поведінки як процесу, а не подання чогось як готового продукту, знаходилась у вільній структурі, “кругової схеми”, яку учасники прийняли як конвенцію. Кругова схема починається з двох танцюючих людей. Тоді або один залишає іншого для соло, поки не приєднається новий партнер, або третя особа перебиває дует, щоб сформувати нову пару і так далі (іноді троє і більше людей танцюють разом).

Фізичні ризики, невдачі при підтримці, залежно від реакції партнера, а також власних рефлексів, які допомагають керувати падінням, були найбільшими у перші роки, коли навички ще не були досить розвинені та коли люди постійно перевіряли, що можна зробити.

Серед тих, хто бачив ранні контактні імпровізації, були люди, які згодом шукали місця, щоб навчитися це робити. Географічна мобільність молодих людей у той час у поєднанні з експерментальним духом, що перейшов з 60-х років, дала можливість контактній імпровізації розповсюдитися по всій країні. Лаконічний характер самої форми танцю, чітке спрямування на підтримку фізичного контакту в імпровізаційній структурі, також зробили можливим швидке поширення контактної імпровізації. Більше того, на відміну від усіх традиційних сучасних танцювальних прийомів, контактна імпровізація не мала запам'ятовувати словниковий запас; можна було почати практикувати майже відразу, рухаючись індивідуально.

Контактна імпровізація, в силу своєї основи у фізичних уявленнях про внутрішнє відчуття ваги та дотику, а не в традиційному естетичному коді, приваблювала і “танцюристів”, і “не танцюристів”. Це залучило людей, орієнтованих на виконання, які прагнули нового підходу та людей, орієнтованих на рекреаційну та лікувальну участь. І виконавська, і репетиційна, навчальна атмосфера контактної імпровізації заохочувала прихильність кожної людини до колективного починання. Навіть обмеження форми танцю, дії отримання та віддачі ваги при контакті з одним або кількома людьми, як правило, характеризувалися як цілком відкриті, що дозволяють отримати індивідуальність та свободу. Хоча визначення контактної імпровізації обмежувало її, допомагаючи виявити та уточнити її, тяга контактної імпровізації до концептуалізації, її ідеологія, охарактеризувала контактну імпровізацію як відкриту і “вільну”, як експеримент в рухових дослідженнях, що продовжував роботу авангарду 60-х років.

Незважаючи на розпад багатьох компаній, що займалися контактною імпровізацією, і припинення комунального способу життя наприкінці 70-х та на початку 80-х, люди не переставали виконувати контактну імпровізацію. Сформовані нові центри та компанії; наприклад, Юджин, Орегон та Сіетл, штат Вашингтон, були активними місцями контактної імпровізації протягом 80-х. Діяльність у Ванкувері та Монреалі процвітала в канадському світі танців без сильно усталеної традиції танцю модерн. У Нью-Йорку заняття контактною імпровізацією коливалося в розмірах, але завжди перебудовувалися після періодів невеликої відвідуваності.

У той же час аспекти техніки контактної імпровізації пронизали сучасний танець. Контактна імпровізація стала основою для багатьох імпровізованих або частково імпровізованих виступів (наприклад, у творчості Девіда Вудберрі, Девіда Аппела, Фреда Холланда, Ізмаїла Х'юстона-Джонса, Дженніфер Монсон, Івон Мейер, Деніела Лепкоффа, Стіва Крикхауза, Алана Пташека та Лорі Бут). Більш розповсюджено хореографи адаптували стиль руху та навички партнерства в наборну хореографію (наприклад, у творчості Білла Т. Джонса, Робіна Фельда, Карен Нельсон та Аліто Алессі, Ніни Мартін, Стефані Скура, Йоганна Бойс, Едварда Локка, Дена Давіда, Марка Томпкінс, Террі Кріч та Стівена Костера, Ренді Варшоу та Стівена Петроніо).

Загальний стиль руху танцюристів у багатьох компаніях свідчить про контактні тренінги з імпровізації. Це стосується багатьох згаданих хореографів, а також інших, таких як Тріша Браун та Твіла Тарп, які на початку 80-х використовували багатьох танцюристів, які вивчали контактну імпровізацію. Хореографи також викладали контактну імпровізацію для акторів та танцюристів балету: у Ванкувері Пітер Райан використовував її як каталізатор для виконання сцен з Шекспіра, а Фредді Лонг, Джим Тайлер та Джон ЛеФан створили твір (1985) для балету Сан-Франциско. Контактна імпровізація допомогла сформувати загальну трансформацію стилю театрального танцю, що значно вплинуло на вигляд вистави наприкінці 70-х та 80-х.

Протягом усієї історії змін залишався основний стиль танцю, який визначив його як контактну імпровізацію. Щоб обговорити наслідки цього стилю та зрозуміти зміни в його інтерпретації та практиці через час, зображення чи бачення стилю повинні бути чіткими.

Аналітик руху Біллі Френсіс Лепчик припустив, що кожен стиль руху має особливе забарвлення динамічного образу, яке він представляє як сукупність якостей, які характеризують його і роблять даний стиль негайно впізнаваним. Описуючи основні величини руху, які складають базову лінію стилю руху, можна досягти кращого формулювання динамічного зображення форми руху

Наступний перелік містить основні цінності руху контактної імпровізації, а також її організацію та рамки виконання:

* створення руху через різні точки дотику між тілами - переважання двох тіл, що рухаються під час дотику, знаходження взаємного просторового напрямку руху за допомогою взаємодії ваг тіл. Рух керується почуттям танцюристів, як підтримувати контакт з тілом і продовжувати обмін підтримкою.
* відчуття через шкіру – використання всіх поверхонь тіла для підтримки власної ваги та ваги іншої людини; майже постійне підтримання зв’язку між партнерами.
* кочення через тіло – зосередження на сегментації тіла та переміщенні одночасно в декількох напрямках. Наступне або послідовне використання частин тіла разом із спрямуванням тіла в декілька різних напрямків одночасно. Потік безперервних переходів через сусідні сегменти дозволяє збільшити варіанти імпровізації з партнером і більш м'які посадки від падінь і перекочувань. Сегментація тіла та багаторазовий фокус напряму надає цілісності руху.
* випробування руху зсередини – орієнтація або фокусування всередину, відчуття внутрішнього простору тіла; вторинна увага до формування тіла в просторі. Контактні імпровізатори приділяють цьому велику кількість часу, щоб сприймати тонкі зміни ваги і не загрожувати собі чи іншим. Кваліфіковані контактні імпровізатори, яким відчуття ваги стає ще одним відчуттям, частіше навмисно проектують свої тіла у навколишній простір. У той же час, навіть люди, які роблять соло в контактному виконанні, часто зберігають внутрішню спрямованість і поглинання відчуття руху.
* використання 360-градусного простору – тривимірні шляхи в просторі, виконання спіральних, вигнутих або кругових лінії з тілом. Ці шляхи тісно пов'язані з фізичними властивостями підняття ваги і падіння з мінімальними зусиллями. Підняття в дузі вимагає меншої сили м’язів, а падіння зменшує удар вниз.
* слідування з імпульсом, підкреслюючи вагу і потік – перевага вільного або постійного руху в поєднанні з чергуванням використання активної і пасивної ваги. Контактні імпровізатори часто підкреслюють безперервність руху, не знаючи, куди саме їх переведе рух. Вони можуть активно штовхати, тягнути або підніматися, щоб слідувати поштовху енергії, або пасивно дозволяти імпульсу нести їх.
* мовчазне включення аудиторії – свідома неформальність презентації, моделювання на практиці чи “джемі”. Близькість до аудиторії, розміщення зазвичай в колі без формального простору на сцені. Особливо в перші роки контактної імпровізації танці продовжувались відбуватися, коли публіка входила, так що початок виступу був невизначеним. Цей перформативний підхід імітує контактний “джем”, як і відсутність світла, реквізитів, програми та костюмів, які є практичним одягом.
* танцюрист – це лише людина – прийняття поведінкової, або “природної” позиції. Tанцюристи, як правило, уникають рухів, чітко ототожнюваних із традиційними танцювальними прийомами, і не розрізняють “повсякденний рух” та “танець”. Вони поправляють одяг, дряпаються, сміються або кашляють, коли це необхідно (а іноді навіть коли це не потрібно для сигналізації про неформальність); вони, як правило, не дивляться на аудиторію.
* дозвіл танцю відбутися – хореографічна організація, структурована послідовністю дуетів, іноді тріо чи більших груп, і майже безперервна фізична взаємодія виконавців. Такі хореографічні елементи, як організація простору, встановлення рухової тематики чи використання драматичних жестів, рідко переслідуються навмисно, але хореографічне формування виникає з динаміки зміни виконавців та появи особливих настроїв та якостей в імпровізації.
* кожна людина повинна бути однаково важливою – відсутність зовнішніх ознак розмежування між танцюристами, такими як порядок зовнішності, тривалість танцювального часу, костюмованість.

## 2.5.1 Характерні особливості техніки контактної імпровізації

Порівняння стилів руху контактної імпровізації та балету, танцювальної форми, більш звичної багатьом, може допомогти надалі набути якостей контактної імпровізації. Вивчаючи спосіб формування кожної форми дуету, виявляє обмеження, пов'язані з гендерними ролями, і способи, як ці ролі втілюються в русі.

Чоловік і жінка завжди танцюють балетний дует, “pas de deux”, встановлюючи гетеросексуальність як норму, тим більше, що зустріч найчастіше стосується романтичного кохання. Партнерство в балеті означає, що чоловік керує, підтримує, несе та маніпулює жінкою. Таким чином, статевий розподіл праці в русі характеризує “pas de deux”: зазвичай чоловік твердий, стійкий і сильний, а жінка делікатно врівноважена на одній нозі, її кінцівки витягнуті в повітрі. Ця гендерна кодифікація руху підтримується як поза “pas de deux”. Соліст чоловічої статі має тенденцію проявляти силу у великих стрибках та повітряних поворотах, тоді як жінка-солістка має тенденцію проявляти гнучкість та швидкість у розгинанні ніг та роботі стоп. Навіть “абстрактні” балети Джорджа Баланчина, які не містять розповіді, дотримуються цих самих конвенцій про рух.

З іншого боку, контактний імпровізаційний дует може відбуватися між чоловіком і жінкою, двома жінками або двома чоловіками, і він не намагається представити романтичну любов або будь-який інший зміст розповіді. Форма танцю не має гендерної кодифікації лексики руху; наявна лексика (наприклад, кочення, падіння, врівноваження) доступна як для чоловіків, так і для жінок.

Балет вимагає перебільшеного сексуального диморфізму, оскільки чоловік повинен вміти легко піднімати жінку. Жінкам бажана легкість і гнучкість у струнких довгих кінцівках, міцному, але тендітному на вигляд тілі. Чоловіки цінують силу та спритність у худорлявому, але мускулистому тілі. Як правило, чоловічий організм повинен бути більшим і вищим, ніж жіночий.

У контактному імпровізаційному дуеті кожен учасник, чоловік чи жінка, повинні бути готові надати чи взяти вагу, підтримати, чинити опір чи поступатися, як цього вимагає взаємодія. Будь-який вид чоловічого чи жіночого тіла є прийнятним, оскільки форма залежить від імпульсу відчуття та зміни від активної до пасивної ваги в потрібні моменти; велика людина, яка вміє керувати свою вагу, може здатися набагато легшою, ніж маленька людина, яка цього не робить. Те, що людина є чоловіком чи жінкою, меншою чи більшою, не є головним завданням танцюристів.

Крім того, загальний стиль руху для чоловіків та жінок характеризує кожну форму танцю. У балеті рух, як правило, презентаційний і зовні зосереджений; він підкреслює периферію тіла (руки, ноги та голову), просторовий дизайн тіла (його форму) та контроль вертикального балансу. У контактній імпровізації рух, як правило, зосереджений усередині, а не до аудиторії; він підкреслює центр тіла (тулуб), вагу і імпульс або енергетичний потік тіла, а також здатність втрачати рівновагу, падати з вертикалі.

Костюми часто підкреслюють розрізнення чоловіків і жінок у балеті, але вони затьмарюють ці відмінності в контактній імпровізації. Балетні костюми підкреслюють ознаки сексуальної ідентичності; вони демонструють голі руки та декольте жінок, ніг і таза чоловіків і жінок. Балетні костюми також вказують на ієрархію серед танцюристів чоловічої та жіночої статі, тому що соліст зазвичай носить костюм чи колір, відмінний від кордебалету. Антикостюми "робочого" одягу контактних імпровізаторів, як правило, толстовки та футболки, які як правило, затемняють обриси тіл.

Таким чином, існує сукупність прийомів тіла, які пов’язані із статевим диморфізмом та розрізненням статі балету “pas de deux”. Ці прийоми включають зовнішнє представлення, контроль місця, сили та підтримки для чоловіка, а також сили, загартовані делікатністю та залежністю для жінки. Цей кластер прийомів також може бути пов'язаний з характеристиками балету як соціальної організації: класифікацією балету як вищої форми мистецтва та ієрархічною сутністю балету, як це викладається в танцювальних класах, і як ним керують і виконують у танцювальних колективах.

Контрастне скупчення прийомів тіла, пов’язаних із відсутністю розрізнення статі в контактній імпровізації, включає прийоми фокусування всередину, дезорієнтацію та неконтрольований потік у просторі, а також поєднання підтримуючого та залежного руху для кожного танцівника незалежно від статі. Цей кластер також може бути пов'язаний з характеристиками контактної імпровізації як соціальної організації: класифікацією контактної імпровізації як “народного” танцю та егалітарною ідеологією форми, як вона практикується та навчається. Розмежування цих кластерів не фіксує жодної якості руху в значенні, але це говорить про те, як рух може асоціюватися з безліччю цінностей, які не належать лише до сфери танцю, але є також частиною того, як ми розуміємо наше життя і бачимо себе чоловіками та жінками.

Друге порівняння стилю руху з контактною імпровізацією висвітлює інші аспекти сенсу. Мерс Каннінгем сильно вплинув на експериментальний танець, а Стів Пекстон танцював у його компанії на початку 60-х. Послідовність та відмінності двох стилів танцю з точки зору конкретних рухів та хореографічних рис допомагають з’ясувати характер цього впливу та викликають питання щодо умов неформальності та викладу у танці.

Розширення певних "неформальних" якостей у творчості Каннінгема є очевидним у контактній імпровізації. Танцюристи Каннінгема зазвичай не “грають” перед публікою, а також не зображають персонажів. Вони, як правило, виконують рухи ніби виконуючи якісь завдання, оскільки більша частина стилю нагадує балет, “задачі”, які виконують танцюристи, не здаються повсякденними рухами. Каннінгем вводив певні пішохідні або щоденні рухи, такі як ходьба та біг, у його хореографію. Він також створив багатофокусні події в русі, які можна було побачити в колі, які усували ієрархічне використання простору в хореографії та, в деякій мірі, серед танцюристів.

Однак очевидні відмінності у презентації між Каннінгемом та контактною імпровізацією також очевидні. Пішохід, що ходить у танцях Каннінгама, виглядає набагато рівномірніше, піднесенішим і жорстко контрольованим, ніж ходьба в контактній імпровізації. Частково це пояснюється тим, що танцюристи Каннінгема все ще “виконують” добросовісно, звертаючи увагу на підтримання їх вирівняної вертикальної позиції, навіть уникаючи драматичного представлення традиційного сучасного танцю. “Нейтральна” позиція танцюристів Каннінгема є ознакою того, що першочергове значення має саме рух людини, а не людина, як джерело руху.

Контактні імпровізатори, з іншого боку, свідомо враховують більш “природну” позицію, гуляючи так, як вони б ходили вулицею, а не виконували “прогулянку танцюриста”. Ця позиція означає, що кожна людина відрізняється одна від одної і є лише людиною, а не особою, яка “виконує”. Можна сказати, що танцюристи Каннінгема ставляться до руху пішоходів як би віртуозним стрибком, тоді як контактні імпровізатори трактують віртуозний стрибок так само, як і пішохідний рух.

Різниці між прогулянкою Каннінгама та контактними імпровізаторами допомагають визначити умовності, які вказують на природність періоду сучасного американського танцю з 50-х до початку 80-х. Для Каннінгама, нейтральна позиція відрізняє танцюриста від драматичного персонажа традиційного сучасного танцю. Для контактних імпровізаторів, зосередження уваги на собі та партнері вказує на поглинання того, що відбувається, і відрізняє виконавця від будь-якого презентативного танцюриста.

Для багатьох танцюристів експериментаторів протягом 60-х та 70-х років внутрішній фокус вважався більш природним, зовнішній фокус вбачав основну проблему із аудиторією, представляючи (штучний) образ себе, а не реальне, або автентичне, я. Виконавці контактної імпровізації та аудиторія також визначили такі природні ознаки, як кашель, сміх, поправляння одягу тощо, з “антиелітизмом”: виконавця можна сприймати як просто іншу людину, а не когось із особливих, та окремо від публіки. Для багатьох ці конвенції допомогли визначити контактну імпровізацію як різновид сучасного народного танцю. Теоретичні протилежності в 60-х і 70-х роках зосереджуються на самому собі і фокусуються на аудиторії, контрастуючи з відчуттям можливого спільного спілкування між виконавцем і публікою, характерним для більш раннього сучасного танцю.

Багато глядачів ранньої роботи Каннінгема та Ніколаїса вважали, що танцюристи були робототехнічними, нечутливими та нелюдськими через їх нейтральну міміку. Коли вистави цього виду перемістилися в театри мейнстріму і були визнані головним американським танцем – як це сталося з Мартою Грем – потворне стало прекрасним. Конвенції експериментальних танців – зосередження уваги, неформальний одяг та поведінка, використання руху пішоходів – спочатку були шоком для глядачів. По мірі того, як аудиторія звикала до цих ідей і, як коло хореографів, що грали з ними, їх специфічна якість знижувалася, підкреслювався формальний характер танцювального руху. Врешті-решт, ці традиції “природного” в танці з’явилися у різних виставах, часто відмежованих від своїх початкових контекстів; природну поведінку можна усвідомлено використовувати презентаційно, як у “Еспланаді” Пола Тейлора або іронічно, як у “Наштовхнувся на поштовх” Твиль Тарпа.

Відмінності між технікою Каннінгема та контактною імпровізацією ще більше помітні в області стилів руху. Стиль Каннінгама підкреслює простір і час, при цьому різні частини тіла часто рухаються одночасно в різних напрямках, а танцюрист фокусується назовні; контактна імпровізація підкреслює вагу і потік, при цьому тіло часто рухається сегментовано, послідовно, а танцюрист фокусується всередину. Танцюрист Каннінгема постійно посилається на вертикаль, тоді як периферія тіла – руки, ноги, голова – ініціює рух і простежує прямі та дуги через простір; контактний імпровізатор падає з вертикалі, тоді як серцевина тіла – таз, хребет, плечі – ініціює рух і прослідковує тривимірну спіраль через простір.

Контраст між технікою Каннінгама та контактною імпровізацією також вказуює на більші культурні тенденції в стилі руху, а не лише на відмінності в особистих уподобаннях. Тоді як на стиль руху Каннінгама суттєво вплинули інші форми танцю в театрі, зокрема Марти Грем та балетний стиль Джорджа Баланшина, експериментальні танцівники (включаючи Пекстона) у 60-х та 70-х роках, орієнтовані переважно на театральний танець, соціальний танець, спорт, фізичний театр та пішохідні акції – для натхнення [42].

## Висновки до другого розділу

В кінці дев’ятнадцятого століття хореографи та танцівники більше не були задоволені обмеженими законами класичної балетної хореохрафії. Одними із перших хто почав заново відкривати та розширювати хореографічний словник були Лої Фуллер, Айседора Дункан, Муд Аалан та Рут Сент Дені. Звертаючись до природності рухів вони використовували імпровізацію як джерело винайдення нових рухів в танці.

Танець в їхньому розумінні був вираження почуттів, сприйнятих розумом та переданих через тіло. Подібно до митців епохи ренесансу вони звернулись до античності та міфології, спочатку у своїх перформансах, а згодом у принципах та теоріях їхніх шкіл. Одним із базових принципів їхніх шкіл було те, що кожний танцівник, кожний учень це індивідуальність, а відповідно підхід до навчання та хореографія для кожного із них повинна бути індивідуальна. Учні шкіл Фуллер та Сент Дені продовжили їхні традиції розвиваючи стиль та принципи танцю модерн, та використовуючи імпровізацію як безмежне джерело для розширення хореографічного словника.

Одночасно із Фуллер, Дункан та Сент Дені імпровізацію у своїх дослідженнях танцю та теоретичних роботах використовував хореограф угорського походження Рудольф фон Лабан.

Лабана вважали майстром-хореографом та “батьком німецького сучасного танцю”. Хоча жоден з його творів не виживає в будь-якій цілком повторюваній формі, але його підхід до хореографії є саме таким як в сучасних хореографів які працюють зі своїми танцюристами. Для Рудольфа Лабана процес постановки хореографічного твору, це – керована імпровізація.

Спадщина Лабана продовжує інформувати і кидати нам виклик у роботі та повсякденному житті. Театр танцю, лабонотація, фізична підготовка до виразного руху, терапевтичні практики, робота в освіті та промисловості, підготовка акторів та дизайн рухів досі залишаються пов’язаними із виконавцями та практикуючими хореографами двадцять першого століття.

Разом із Рудольфом Лабаном ідеї виразного танцю та театру танцю розвивала його учениця та послідовниця Мері Вігман. Танцівник, викладач та хореограф Мері Вігман була првідним іноватором виразного танцю. Її радикальні відкриття в теорії танцю та руху розширили межі танцю як театрального мистецтва на території Німеччини та за її межами. Мері Вігман була прихильником ідеї, що навчання танцю повинно слугувати меті звільнити танцюриста в процесі індивідуального відкриття. Вона ніколи не кодифікувала свою техніку, але все ж забезпечувала чітку структуру цих досліджень у своїх класах. Їй не було цікаво робити "маленьку Мері Вігман". Для Вігман метою танцювальних тренувань був розвиток тіла як різнобічного, спілкувального та дуже особистого інструменту.

Постмодерний танцювальний рух виріс із танцювального руху модерн. До 1950-х років танцівники почали проходити повз жорстку формальність та традиції таких жанрів, як балет та модернізм, та розробляти нові стилі. Найвідомішою з цих піонерів, напевно, була Анна Халпрін, яка базувала свою хореографію на реальних переживаннях, а не на класичних творах. Її група, майстерня танцюристів, зазвичай уникала традиційної техніки і часто виступала на свіжому повітрі, а не на звичайній сцені. Інший сучасний піонер танцю, Роберт Данн, вважав, що процес мистецтва є більш значущим, ніж кінцевий продукт. Мерс Каннінгем експериментував із взаємозв'язком танцю і музики і створив хореографію, не пов’язану з музикою, якою вона супроводжувалася.

Кілька танцюристів, які навчалися у цих трьох хореографів, зробили революцію в танці, створивши власний рух, постмодерний танець. У 1962 році ці танцюристи створили колектив для виконання танцювальних експериментів, які повстали проти сучасних танцювальних традицій. Вони практикували і виступали в Меморіальній церкві Джадсон. Ця група стала основоположниками постмодерністського танцювального руху, який прийняв ідею, що танець може бути будь-яким, навіть повсякденним рухом, можна виконувати де завгодно, а не лише на сцені, і що будь-хто може бути танцюристом, не потрібно формальної підготовки, тільки бажання танцювати. Постмодерністи вважали, що всі рухи тіла можуть становити танець, якщо розмістити їх у правильному контексті. Більше мислителів, ніж танцюристів, ці хореографи зосереджувались більше на інтелектуальному процесі створення танцю, ніж на кінцевому результаті. Танцюристи Джадсона також віддавали перевагу поєднанню танцю з іншими мистецькими середовищами, включаючи кіно, фотографію, живопис, виступи та, звичайно, музику.

Основні хореографи Джадсонського театру танцю були справді піонерами не лише в танці, а й у самому мистецтві. Тріша Браун першою використовувала гравітацію у своїй хореографії, використовуючи джгути, щоб змусити танцюристів “літати” і ходити по стінах. Вона також віддала перевагу використанню альтернативних приміщень для виступів, включаючи дахи. Її хореографія містила незвичайні та вражаючі контексти для людського тіла та плавних, непередбачуваних рухів. Івонн Райнер виступала за те, щоб у її хореографію ввійшли артисти інших дисциплін і стала успішним кінорежисером. Вона віддала перевагу використанню “буденного тіла” на відміну від виконавського тіла, це означає, що її танцюристи виконували хореографічні рухи з буденним ставленням, тим самим кидаючи виклик традиційним ідеям виконання, мінімізуючи драматичну сторону танцю. Сімона Форті експериментувала з рухами тварин у своїй хореографії та співпрацювала з музикантами та кінорежисерами у своїй роботі. Вона також представила танцюристів, які голосно розмовляли під час виступів. Стів Пекстон створив метод контактної імпровізації, де двоє чи більше людей рухаються разом у майже постійному спонтанному контакті. Він часто використовував повсякденні рухи, такі як ходьба або біг, тому що вважав, що танець повинен бути можливим для всіх людей, а не лише для кількох вибраних, які займались балетом.

Оригінальний театр танцю Джадсон був розформований у 1964 році, але друга група, включаючи Твіла Тарп, Руді Перез та Мередіт Монк, продовжила його ідеї у 1970-х створивши ще один постмодерний танцювальний колектив, Великий Союз, який складався з дев'яти хореографів і танцюристів, які виступали разом з 1970 по 1976 рік.

Ця група, яку заснувала Івонн Райнер, демонструвала групові імпровізації та включала спонтанний та хореографічний рух. Вони використовували жести, танець і голос у виступах та вільно побудований саундтрек пісень, музики та навіть тиші. Оскільки Великий Союз використовував стільки імпровізації, кожен виступ був непередбачуваним та унікальним. На відміну від традиційних компаній, кожен член Великого Союзу по черзі лідирував. Постмодерністський танець був порівняно недовгим рухом, але був кроком до інших мистецьких починань. Перформансне мистецтво, рух із театральними подіями, реалізованими через слабко структуровані поєднання подій, виріс завдяки співпраці танцю та інших форм мистецтва. Танцівники, як Твіла Тарп, залишили власний відбиток на теорію постмодерну та почали повертатися до більш структурованої хореографії, поступаючись місцем сучасного танцювального жанру сьогодні.

У такому жанрі танцю, танець модерн, який є інноваційним за визначенням, стилі руху змінюються досить швидко, тому прихильність до різних форм співіснує в один і той же часовий період. Однак можна спостерігати певні тенденції руху. Контактна імпровізація була частиною однієї з цих тенденцій, стала самим засобом для оприлюднення ідей руху та руху.

У контактній імпровізації кожна людина сприймається як особистість, але не може займатися танцями, якщо не поділиться з іншим. Контактна імпровізація визначає “Я” як чуйне тіло, а також як чуйне тіло, яке слухає інше чуйне тіло, вони разом стихійно створюють третю силу, яка спрямовує танець. Межі особистості перетинаються через “баченням через тіло” та "слуханням через шкіру", що дозволяє танцю розгортатися. Щоб зрозуміти аспект того, як контактна імпровізація створює танць, рух слід розглядати в контексті імпровізації, процесу, за допомогою якого формується танець.

На рівні культурних цінностей імпровізація сприймається для об'єднання ролей хореографа і танцюриста в кожній людині, дозволяючи індивіду приймати рішення про танець і спостерігати за собою або за собою в дії. "Імпровізація дає можливість поглянути на себе зі сторони, рухаючись по часу та простору та дізнатися про власну поведінку.

Елемент імпровізації, можна розглядати як об'єднання цінностей індивідуалізму та егалітаризму, оскільки реалізація особистості розміщується в контексті співпраці та групової діяльності, а не в контексті конкуренції та особистих досягнень. Наприклад, імпровізатор Девід Апель пригадав переломний момент свого танцювального тренінгу, коли він проходив заняття з айкідо, в якому “всі допомагали всім іншим вчитися”, а також клас сучасної танцювальної техніки в професійній нью-йоркській студії, в якій “всі змагалися за увагу та схвалення вчителя”. Відмінність між двома способами роботи стала йому зрозумілою, і він знав, що хоче знайти спосіб танцювати в атмосфері, подібній до класу айкідо. Незабаром після цього він покинув Нью-Йорк, щоб навчатися зі Стівом Пекстоном у Новій Англії. Імпровізація в цьому випадку стала асоційованою з можливістю індивідуальних дій всередині та за допомогою групової спільної роботи.

# РОЗДІЛ 3 ОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЇ

Хоча імпровізація не так часто вивчається, як більш відомі стилі балету, джазу та танцю модерн, імпровізація застосована практично до всіх видів мистецтва у двадцятому столітті та мала значний вплив на практику мистецтв, включаючи танець, театр, музика, поезію та мистецтво перформансу. Сучасна танцювальна імпровізація в цілому, на відміну від інших жанрів танцю, не має виразного джерела або початкової точки. Однак конкретний метод, контактна імпровізація, має певного основоположника.

Одним із багатьох неправильно зрозумілих аспектів цієї імпровізації сучасного танцю є суть її спонтанної якості. Ідея імпровізованого танцю, як її зобразив Пекстон – це відмова від “диктатури” звичайного хореографічного процесу, в якому хореографи представляють танцюристів низкою рухів, які мають відтворюватися. Стів Пекстон стверджував, що танцюристи, які виконують хореографію, часто виглядають як зменшенні версії своїх викладачів замість них самих.

Імпровізація уникає цього, надаючи танцюристам можливість зобразити себе у власній стихії, здатній повністю реагувати на стимули та займатися цілим спектром ресурсів, тоді як хореографія змушує наслідувати стиль та якість руху іншої людини. Це допомагає танцюристам розвивати здатність швидко вчитися і звертати увагу на деталі, але це не дозволяє розвиватись окремому артисту. Постійне вивчення повторюваних послідовностей і заздалегідь визначених домовленостей призводить до хорошого технічного танцюриста, але не справжнього виконавця.

З початком контактної імпровізації Пекстон намагався зруйнувати застарілу структуру танцю і створити те, чого танцювальний світ ще не відчував. Цього він досяг у 1972 році, коли контактну імпровізацію почали широко практикувати різні групи сучасних танцюристів як соціальний та художній експеримент, який зберігав особливості та цінності 1960-х років. Балет і модерн, два видатні стилі професійного концертного танцю, можна порівняти з імпровізаційним танцем і протиставити йому. Модерн охоплює багато елементів, які є в імпровізації, оскільки він спочатку починався як відмова від класичних балетних прийомів. Незацікавленість в красі та витонченості є ідеалами модерну і зустрічається в більшості імпровізаційних постановках. Танцюристи стилю модерн мають істотну історію імпровізації, оскільки це був фундаментальний аспект техніки Вігман, танцювальної техніки модерну, заснованої на руховому стилі та вченні німецької піонерки танцю Мері Вігман.

Найпоширенішим інструментом для імпровізації танцю є питання "Що якщо?" Танцюристи можуть запитати себе: “Що відбудеться, якщо я роблю те чи інше?”, “Що, якщо я зроблю це знову?”. За допомогою цих питань імпровізаційні танцюристи мають доступ до своїх “інструментів” або прийомів, що використовуються для створення імпровізованого руху. Використання цих інструментів може допомогти відрізнити успішну, ефективну імпровізацію від невдалої. Хоча імпровізаційний танець створюється спонтанно, він, як і інші стилі танцю, може бути виконаний невдало. За словами Лізи Драскович-Лонг, доцента хореографії в Університеті Західного Кентуккі, навчити танцюристів користуватися своїми інструментами, намагаючись залишатися відкритими – це практика, яка може навчити студентів виконанню імпровізації. Як і п’ять, базових позицій, і різні обличчя, між якими має обрати балерина, імпровізаційні танцівники можуть отримати доступ до своїх “інструментів”, таких як ритм, стиснення, інверсія, рівні та темп. Танцювальна імпровізація – це сама по собі техніка, яка вимагає від танцюристів бути повністю присутніми в даний момент разом з музикою, партнерами та аудиторією, створюючи актуальність та чуттєву вібрацію. Заняття з імпровізації починаються з більшої структури та настанов, ніж вони зрештою використовують. Це мета викладача з імпровізації – навчити учнів, як маніпулювати та підтримувати один одного за власним бажанням та, зрештою, без керівництва хореографа. Танцювальна імпровізація надає різний досвід для кожного її учасника, а її неоднозначність дає всім танцюристам і глядачам свободу інтерпретувати мистецтво по-своєму, індивідуально. Найбільш поширене використання імпровізації в танцях – це хореографія – те, з чим майже всі танцюристи зіткнуться в певний момент своєї кар’єри, будь то в процесі навчання в школі, на кар’єрному шляху чи як перехідне заняття після виходу на пенсію з професійного танцю. Імпровізація, – це метод злиття вільної творчості в перформативний продукт. За допомогою структурованої імпровізації хореографи виконують роль фасилітатора, а танцюристи генерують власні рухи в межах, заданих їм. Енні Клоппенберг, хореограф та асистент кафедри танцю в Університеті Колбії, описує цей процес створення структурованої імпровізації по-іншому, називаючи її хореографією “пост-контроль”. Це процес, коли хореограф та танцюристи працюють разом, використовуючи імпровізацію для створення хореографії для твору. Клопенберг пояснює: “Хореограф робить вибір, який формує певний досвід, а танцюристи роблять імпровізаційний вибір руху щодо того, яким чином приймати участь у цих рамках”[43]. Ця техніка використання танцювальної імпровізації вигідна для всіх учасників: танцюристи здатні вільно самовиражатися через імпровізацію, а хореографи мають можливість спостерігати за артистизмом своїх танцюристів та формувати її в кінцевий продукт, який є спільним творчим досвідом. Як інструмент, не кажучи вже про той, який супроводжується власним набором інструментів, імпровізаційний танець служить багатьом цілям, які приносять користь і танцюристам, і не танцюристам. Людській природі доводиться імпровізувати в багатьох ситуаціях, а практика підживлювати цю навичку художньо допомагає розвивати її в більш різноманітній обстановці, ніж у повсякденному житті. Хоча погляди на форму танцю відрізняються від людини до людини, а методи викладання та навчання імпровізації стикаються з більш структурованими стилями, терапевтичні якості та повна свобода бути присутнім у момент створення творчого красивого, захоплюючого мистецтва є незрівнянним. Як піджанр сучасного танцю, імпровізація надає всім учасникам естетичні враження, які не може запропонувати жодна інша техніка танцю.

Роль танцюриста в імпровізації полягає в тому, щоб рухатися чесно і справді, встановлювати відкритий підхід і дозволяти ризикувати. Роль викладача та хореографа, з іншого боку, полягає в регулюванні імпровізації шляхом встановлення завдань та створення безпечного середовища, не обмежуючи творчого потоку та нескінченних можливостей, які виникають. Перформанс, який використовує імпровізацію, не призначений для досягнення візуальної естетики, яку аудиторія звикла спостерігати. Швидше, цей вид виступу зосереджений навколо процесу, в якому танцюрист відчуває виклики, адреналін, свободу, помилки та успіхи. Імпровізація танцю у творчих та перформативних процесах вимагає інтенсивної практики, творчості та ризикованості, що сильно впливає на художнє самовираження танцюриста, забезпечує свободу та впевненість під час дослідження, змушує танцюристів бути вразливими у ситуаціях, що знаходяться під тиском, та пропонує варіації та цікавість для обох виконавці та учасники аудиторії. Танцювальна імпровізація на уроці або в репетиційних умовах забезпечує танцюристам безпечний простір, в якому люди можуть відчувати нескінченні можливості танцю шляхом дослідження та відкриття. Коли танцюристи заглиблюються в імпровізаційні процедури, хореограф, повинен зрозуміти, яку роль він або вона відіграє в експериментальній царині цього руху.

Даніель Нагрін, автор програми “Танці та конкретний образ: імпровізація”, заявив: “Викладач має величезну силу, особливо в тому, щоб скеровувати розум танцюристів до очікуваних результатів. Я відчуваю, що моя роль полягає в тому, щоб відкривати сфери уяви, а не предметів уяви”[44]. Для хореографа дуже важливо зрозуміти їхню роль у творчому процесі імпровізації, щоб вплив та упередженість були мінімальними під час творчого дослідження танцюристів. Після того, як хореограф встановить свою роль у процесі занять чи репетицій, танцівник здатний зосередитись лише на заданих завданнях та русі, що зростає із вправ.

У “Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader”, редактори Ен Купер Олбрайт та Девід Гір включають розповіді багатьох освітян, таких як Сьюзен Лі Фостер, яка обговорює ідею відомого та невідомого в імпровізації. Ця ідея відомого пояснює аспекти імпровізації, які танцюрист втілює до періоду розвідки, додатково інформуючи про відкриття руху танцюриста. Іншими словами, кожен танцюрист входить у імпровізацію із вродженими, відомими якостями, які впливають на досвід та процес імпровізації. Фостер також пояснює: “Невідомим є те, що раніше було неможливо уявити, що ми не могли подумати робити далі. Імпровізація підштовхує нас до того, щоб розширитись, вийти за межі та витягнути себе з того, що було відомо. Це заохочує нас або навіть змушує нас бути “захопленими зненацька””[45]. Ця концепція “захоплення зненацька” є ключовою для ефективності імпровізації як інструменту для створення, так і перформативного досвіду. Імпровізація включає в себе неявний стиль руху танцюриста, в основному покладаючись на спонтанність дослідження.

Практика імпровізації, через заняття та репетиції, є монументальною у зростанні танцюриста, як виконавця, так і особистості. Наслідки такої практики виявлення та ризикування створюють процес, який приносить користь танцюристу фізично, психічно та емоційно. Люди постійно відчувають різноманітні ефекти завдяки постійній практиці імпровізації. За словами Джорджетти Шнайер, свобода, впевненість та краще почуття до себе – це переваги, згадані знову і знову, як винагорода за регулярну практику імпровізації. На розум і дух сильно впливає імпровізація, збільшуючи кількість впевненості в собі і відкритості, яку втілює людина. Наскільки емоційні та психічні стани трансформуються імпровізацією, настільки ж фізичне тіло також сильно змінюється цим видом вивчення танцю. Шнайр обговорює фізичні наслідки імпровізації та констатує, що хоча може бути багато інших хороших технічних танцюристів, той хто практикує імпровізацію будете мати виняткову якість як виконавця. Тому фізичність, яка виявляється і трансформується в імпровізації, також збільшує зрілість і розвиток танцюриста в цілому.

Концепції зростання, впевненості та свободи, що виникають завдяки імпровізації, можуть бути використані і у повсякденному житті танцюриста. Шнейр також пояснює: “Наше суспільство поступово стискає і придушує рухи, поки ми не втрачаємо свою первісну свободу і натомість не стаємо загальмованими і самосвідомими. У суспільстві, яке побоюються нетрадиційного виразного руху, імпровізація – це повернення до свободи, це відродження природних здібностей організму виробляти мільйон рухів різної сили, інтенсивності, нюансу та динаміки” [46]. Танцюристи мають можливість використовувати імпровізаційні завдання, щоб звільнити напругу і стрес, які є проявом життєвого досвіду. Імпровізація дозволяє танцюристам перекладати свободу руху та вираження поглядів на своє життя поза танцювальним світом. Через процес імпровізації танцюристи з часом здатні розпізнати та сприйняти ріст та розвиток у своїй свідомості та тілі.

У “Моменті руху” автори Лінн Енн Блом та Л. Таріна Чаплін пояснюють: “Імпровізація перед аудиторією може бути неспокійною, і ваша звичайна чуйна спонтанна творчість може висихати, як міраж ... ви працюєте, і ви повинні бачити чи це на краще або на гірше. … Найбільша небезпека для покращення у виконанні полягає в тому, що вона може швидко набриднути; не вистачає причини для існування; не має внутрішньої структури; або стає поблажливим”[47]. Танцюристи можуть відчувати сумніви, коли мова йде про естетичну привабливість та виконання руху. Імпровізація повністю ігнорує ці проблеми, а натомість підкреслює художню свободу, недосконалість та загальний процес, а не продукт чи кінцевий результат. Далі Блом і Чаплін стверджують, що “імпровізація у виконанні для виконавця-артиста навряд чи проста. Кожен імпровізатор повинен максимально налаштовувати своє тіло, не маючи розкоші бути здатним концентруватися на конкретних навичках, необхідних для будь-якого танцю чи руху в наборі репертуару”[48]. Для танцюриста дуже важливо формувати почуття техніки та просторової обізнаності, щоб створити міцну та успішну основу для імпровізації в сценічному виконанні. Під час такого виступу досвідчені імпровізатори відчувають безліч емоцій, створюючи та ризикуючи перед аудиторією. Досвідчений імпровізатор не зосереджується лише на ефекті чи естетиці імпровізації для аудиторії, а скоріше виходить за рамки помилок чи недоліків, щоб отримати максимальну користь та досвід від виступу. Поряд з прийняттям успіхів і невдач артистизму та свободи на сцені, танцюристи також повинні бути повністю обізнані про оточення та інших танцюристів, які діляться простором. Виступ може бути стихійною імпровізацією, але композиція такого твору залишається важливим фактором естетичного та загального результату. Поінформованість про структуру та танцюристів в імпровізованому виконанні настільки ж важлива, як і органічний та імпульсивний рух, що подається.

Імпровізація – це перформативний інструмент, який охоплює творчі рішення та особисте дослідження без єдиного наміру розважити публіку конкретною хореографічною чи візуальною естетикою. Цей тип виступу надає глядачам цікавості, в результаті чого виникають різні перспективи та огляди таких шоу. Імпровізація у перформансі зосереджується на досвіді танцюристів, маючи на увазі, що люди створюють твір, який надає глядачам дивовижні повороти композиції, а не традиційний передбачуваний рух. Структура може бути однаковою, але якщо це справжня імпровізація, те, що потрапляє в неї і що виходить з цього, буде кожного разу різним і новим. Оскільки імпровізація включає спонтанність, імпровізований виступ може не сподобатися кожному учаснику аудиторії. Хоча це може спричинити неоднозначні огляди, мета виступу орієнтована на досвід танцюристів, а не на думку глядачів. Учасники аудиторії, відкриті до цього виду, отримають уявлення про досвід танцюристів завдяки справжньому та чесному руху, що зображає життєвий досвід. Під час творчих та перформативних процесів, які використовують імпровізацію, танцюристи відчувають напружену практику, творчість та ризикованість, що сильно впливає на свободу та впевненість танцюриста під час дослідження, художнього самовираження, вразливість у різних обстановках, а також варіативність та цікавість аудиторії. Виконання імпровізації для танцювальної аудиторії є можливим, бажаним і потенційно таким же корисним, як будь-який танцювальний досвід, і, як і інші форми танцю, їй повинен передувати тривалий період практики. Імпровізація створюється із спонтанних думок та прийняття рішень. Це також включає вплив особистого досвіду з метою вивчення індивідуального артистизму. Роль танцюриста в імпровізації полягає у вираженні справжнього та чесного руху, що демонструє ризикованість та свободу. Вчитель, хореограф, регулює імпровізацію, але повинен розуміти межу, яка дозволяє танцюристам досліджувати та відкривати без впливу чи обмежень на рух. Імпровізація у виконанні орієнтована на процес та досвід танцюриста, а не на безпосередні естетичні бажання чи потреби учасників аудиторії. Після того як танцюрист знімає ідею схвалення та очікування аудиторії, людина може переживати імпровізаційну виставу з відкритим розумом і свободою вираження поглядів та особистим артистизмом

## Висновки до третього розділу

Розширюючи значення імпровізації від танцю до людського досвіду, ми можемо продовжити запитати: Що робити, якщо імпровізація може навчити нас інакше робити речі? Що робити, якщо імпровізація може забезпечити можливість адаптивності, плинності та відкритості до змін? Що робити, якщо імпровізація може показати нам способи бути чутливими до навколишнього середовища та один до одного? Ці питання є фізичними, інтелектуальними, соціальними та етичними. Вони підкреслюють способи, що імпровізація як спосіб розбирання речей тягне за собою відповідальність перед тими, з ким ми імпровізуємо, та перед аудиторією, несучи потенціал альтернативності, завдяки якій ми могли б переглядати себе та інших, минуле та майбутнє.

Імпровізаційна танцювальна хореографія, хоч і не є попередньо розробленою перед виконанням, в композиційному сенсі є оперативною у виконанні і може вважатися як імпровізованою, так і хореографічною. З цієї точки зору, замість того, щоб розміщувати хореографію та імпровізацію як окрему танцювальну діяльність, необхідно щоб артист імпровізаційного танцю одночасно втілював і хореографічний (композиційний), і імпровізаційний (стихійний) процес, який можна зрозуміти як композицію в даний момент.

# ВИСНОВКИ

Перш ніж зробити висновок, необхідно поставити питання: “Як імпровізація в танці змінила практику хореографії”?

По-перше, вона збагатила сценографічну хореографію завдяки своїм прикрасам у виступах, і це істотно доповнило репертуар сценографічної хореографії через винахід, як це було продемонстровано за допомогою різних видів танцю, розглянутих в цьому розділі.

По-друге, імпровізація, яку культивують постмодерністські групи, такі як Великий Союз та велика кількість практикуючих контактну імпровізацій, часто зміщують фокус від танцю як об'єкта для задоволення аудиторії через його виступи до дії, що відбувається серед танцюристів під час робочого процесу. Танець у певному імпровізаційному контексті став більше предметом задоволення творців, ніж танцю як об'єкту задоволення для глядачів[49]. Тим самим вона суттєво змінила відношення танцюристів до своєї аудиторії, внаслідок чого деякі випадки викликають амбівалентність або навіть ворожість танцюристів до аудиторії, і часто залишають загальну аудиторію відчуженою та заплутаною щодо їх ролі щодо танцю. Відповідь критика New York Post на виступ Івон Райнер у 1969 році в Театрі Білла Роуз влучно охарактеризував це питання: “Її "Рожеві фракції" виконувались минулої ночі в неохайному вуличному одязі – переважно джинсах і кросівках, без макіяжу, комплектів, крил, штор чи музики. А хореографія полягала в основному з ходьби чи бігу, безцільного повторення, без грації, логіки, стилю, послідовності, віртуозності чи сенсу. Міс Райнер, очевидно, має шанувальників у своїй роботі в танцювальному центрі Джадсон, але можна підозрювати, що частина їх захоплення – це її зухвалість у тому, щоб взяти гроші глядачів, а потім їх ігнорувати. Вона не робить ніяких спроб спілкування і, здається, цілком щаслива у своєму сценарії. Добра частина вчорашньої вечірньої аудиторії пішла в антракті” [50].

Як результат, аудиторія для такого імпровізаційного танцю в основному складалася з танцюристів, артистів та критиків, пристосованих до нового мистецтва.

По третє – вплив імпровізаційного танцю на вибір та використання простору. Вихід за рамки сценічного етапу, як це зумовлено імпровізацією та іншими змінами в танцях, дав змогу танцюристам виступити практично в будь-якому просторі, від гімназій до художніх галерей, приватних горищ, міських вулиць, відкритих полів та за їх межами. Ці різноманітні налаштування дозволяють здійснювати різні типи взаємодії між танцюристами та виконавським середовищем. Навколишнє середовище набуває нового значення в імпровізаційному танці. Наприклад, космічна студія, позбавлена необхідності світла та порожнього простору, збільшує абстрактне майбутнє руху. Для контрасту, імпровізаційний рух, виконаний на міській вулиці, спирається на набагато складніший набір можливостей.

Четверте значення імпровізації в танці вимагає зміни в мисленні про те, що вважається екземпляром роботи в танці або задовільним виконанням. За відсутності встановленої хореографії, заснованої на попередньому наборі рішень, не існує визначеної роботи, щодо якої можна визначити, чи може робота бути виконана правильно чи неправильно. Скоріше твір імпровізації ніколи не може бути повторений, за винятком випадку, оскільки імпровізація вимагає, принаймні, теоретично, що робота залучається як спонтанний безпрецедентний процес, який може змінювати напрямок у міру його розвитку. Ці обставини піднімають те, що може бути важливим питанням імпровізації, тобто питання про те, як оцінити продукт. Імпровізаційний танець вимагав би різних критеріїв оцінки від попередньо встановлених творів, які мінімально покладаються на такі заходи, як відповідність попередньому набору особливостей, формальне багатство структури або, можливо, діапазон та інтенсивність виразності. Можливо, такі значення, як зміна, потік та ризик, можуть бути кориснішими для оцінки імпровізаційного танцю, ніж традиційні критерії.

По-п’яте, ідея репертуару в його традиційному розумінні не поширюється на танець, який суто складається з імпровізаційного процесу. Повторюваність - необхідна умова репертуару в такій формі мистецтва, як танець. Таким чином, імпровізація, висунута до її меж, цілком може призвести до втрати наступності та почуття історії в танці. Серед хореографів та танцюристів уже зростає усвідомлення того, що імпровізація, не маючи нічого іншого, не має можливості підтримувати інтерес аудиторії. Це може допомогти пояснити, чому, здається, танець сьогодення вийшов за межі імпровізації як чистої форми танцю. Навіть якби це було так, залишається місце для імпровізації як джерела покращення та джерела винайдення нової форми танцю.

Танцювальний виступ можна розглядати як мандрівку через простір усіх можливих рухів. У хореографії танцюрист, який виступає гідом для аудиторії в цій подорожі, повинен слідувати шляху, визначеному хореографом, який заздалегідь розробив цей маршрут. У танцювальній імпровізації, навпаки, мандрівка створюється на місці, саме це робить імпровізацію цікавою як для танцюристів, так і для глядачів.

В процесі імпровізації танцюристи взаємодіють з різними стимулами як із внутрішніх, так і із зовнішніх джерел: вони реагують на образи, відчуття та почуття, які їм доступні під час виступу, а також на музику, простір та свою аудиторію. Танцюристи роблять вибір руху, реагуючи на ці подразники та організовують свої рухи, використовуючи прийоми, такі як перемикання та зміна швидкості, а також уявляючи себе з точки зору третьої людини.

Імпровізація в сучасній хореографії служить двом головним цілям: це практика виступу у відкритій формі та використання імпровізації для створення нового рухового матеріалу для хореографічних фраз. Якщо ми розглядаємо танець як нечітко визначену проблему, імпровізація з її незапланованою відкритою формою дає танцюристам шанс досліджувати рух поза звичними зразками; вони можуть виявити невідомі можливості та рухові рішення. Творчість у цьому розумінні імпровізації є динамічною: рішення заданих проблем може виникнути в будь-який час, слухаючи завдання або навіть після закінчення імпровізації, і може бути викликане рухами або новими проблемами, виявленими під час танцю. Спонтанні моменти - раптові випадки вирішення проблеми в творчо вдалому, цілісному імпровізаційному творі - приходять несподівано з рухом, а не як схильна до цього ідея. Оскільки танцюристи зазвичай використовують своє тіло та рух як інструменти, з якими можна експериментувати, як наслідок нові ідеї з'являються через танець.

На закінчення, усі ці міркування передбачають, що естетика приділяє пильну увагу імпровізації як плідної категорії для розуміння розвитку танцю та інших мистецтв. Це сприяло демократизації танцю та розвитку відкритої форми, яка була головною темою мистецтв двадцятого століття. Імпровізація в її основних формах, прикрашання існуючого танцю, винахід руху для використання в хореографії та як оригінальний танець залишається важливою концепцією розуміння природи танцю. Імпровізація звільнила танець від успадкованих танцювальних традицій і запропонувала фундамент для постійного оновлення. Звільняючи танець від конкретних музичних та драматичних структур, імпровізація відкрила нові можливості для творчого танцювального руху. Її вплив поширився за межі театрального танцю і перетворився на сучасні культурні та політичні дебати. Доцільно розраховувати, що імпровізація продовжить відігравати важливу роль у майбутньому розвитку танцю в двадцять першому столітті, оскільки практично всі минулі традиції в мистецтві знову виникають і ставлять під сумнів попит на постійну реактивізацію.

# СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Encyclopaedia Britannica[Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://www.britannica.com/>

2. K. Matheson Improvisation: International Encyclopedia of Dance – New York: Oxford University Press, 1998.

3. C. R. Johes History of Indian Dance: International Encyclopedia of Dance – New York: Oxford University Press, 1998.

4. Kunio Komparu The Noh Theater: Principles and Perspectives – New York: Waetherhill, 1983.

5. R. Molina Misterios del arte flamenco – Seville Ediciones Andaluzas Unidas, 1985.

6. A. Croce Balanchine, George: International Encyclopedia of Dance – New York: Oxford University Press, 1998.

7. S. R. Sommer Loie Fuller – The Drama review 19, 1975.

8. I. Duncan My Life – London, Victor Gollancz Ltd.,1966.

9. J. Shulze Dancing bodies gender – Dortmund, 1999.

10. Т.С. Преображенская-Николаенко Система пластики Школа гармоничной Пластики и Танца – Журнал “Танец” № 1,1997.

11. S. L. Odom Jacques-Dalcroze, Emile: International Encyclopedia of Dance – New York: Oxford University Press, 1998.

12. V. Maletic Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban’s Movement and dance concepts – Berlin, Mouton de Gruyter, 1987.

13. R. Laban Von der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit – Wilhelmshaven, 2001.

14. V. Maletic Wigman and Laban: The Interplay of Theory and practice – Ballet Review, 1986.

15. S. Banes Robert Ellis Dunn’s Composition in the early 1960s – Dance Research Journal, Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1998), pp. 18-38, 1997.

16. D. Belec Robert Ellis Dunn: Personal Stories in Motion – Dance Research Journal, Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1998), pp. 18-38

17. R. Dunn Judson days – Contact Quarterly 14, 1989.

18. Y. Rainer Work 1961-73 – Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

19. S. Paxton Contact Improvisation – The Drama Review 16, 1975.

20. S. Paxton Drafting Interior Techniques – Contact Quarterly 18, 1993.

21. C. J. Novack Sharing the dance: Contact improvisation and American Culture – University of Wisconsin Press, 1990.

22. S. Banes Writing dancing in the Age of Postmodernism – Hanover – 1994.

23. G. Gomez-Pena Temple of Confession – The Corcoran art gallery, Washington, D.C., 1997.

24. А. Дункан “Моя жизнь. Моя любовь” – М.: Гелиос, 2007

25. S. R. Sommer Loie Fuller - LA Loie: The Life and Art of Loie Fuller – Penguin Publishing Group, 1986

26. S. R. Sommer Loie Fuller - LA Loie: The Life and Art of Loie Fuller – Penguin Publishing Group, 1986

27. T. Shawn Ruth St. Denis, Pioneer & Prophet: Being a History of Her Cycle of Oriental Dances; Vol 1 – Yokai Publishing, 2010.

28. K. K. Bradley Rudolph Laban – New York. Routledge, 1951. – 125с.

29. R. von Laban Die welt des tänzers – W. Seifert, 1920. – 262 с.

30. R. von Laban Gymnastik und Tanz. Stalling, 1926. – 176 с.

31. V. Maletic. Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban’s Movement and dance concepts – Berlin.: Mouton de Gruyter, 1987. – 288c.

32. R. von Laban Modern Educational Dance – Macdonald & Evans, 1948. – 141с.

33. W. Forsythe Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye – Ostfildern.: Hatje Cantz, 1999. – 70 с.

34. M. Kersten Conception of space in dance: Another view on the architecture of dance theatres. Technical University Delft Faculty of Architecture Explorelab, 2008. – 82c.

35. M. Wigman The Mary Wigman book – Wesleyan University Press, 1973

36. M. A. Santos Newhall Mary Wigman – New York, 2009

37. The Drama Review Vol. 19, No. 1, Mar., 1975: Post-Modern Dance Issue

38. T. Kaltenbrunner Contact improvisation: moving – dancing – interaction – Oxford: Meyer und Meyer, 2004

39. Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin – Tulane Drama Review 10, no. 2 1965.

40. [S. Banes](https://www.google.com.ua/search?hl=uk&tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Sally+Banes%22) Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance – Wesleyan University Press, 2011.

41. C. J. Novack Sharing the dance: Contact improvisation and American Culture – University of Wisconsin Press, 1990.

42. C. J. Novack Sharing the dance: Contact improvisation and American Culture – University of Wisconsin Press, 1990.

43. A. Kloppenberg Improvisation in Process: Post-Control Choreography – Dance Chronicle Vol. 33, No. 2, Choreographers at the Cutting Edge, Part II, 2010

44. D. Nagrin Dance and the Specific Image: Improvisation – Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1994.

45. A. C. Albright Taken by Surprise: A Dance Improvisation Reader/ A. C. Albright D. Gere – Middletown, Wesleyan University Press, 2003.

46. G. Schneer Movement Improvisation: In the Words of a Teacher and Her Students – Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1994.

47. L.A. Blom The Moment of Movement: Dance Improvisation/ L.A. Blom L. T. Chaplin – Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1988.

48. L.A. Blom The Moment of Movement: Dance Improvisation/ L.A. Blom L. T. Chaplin – Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1988.

49. F. Sparshott A Measured Pace: Toward a philosophical understanding of the arts of dance – University of Toronto Press, 1995.

50. F. Herridge The avant-garde is at it again: review of dance performance by Yvonne Rainer – New York Post, 1969.

# Додаток А

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  |  |  |  |

Рис. 1 Схема побудови ікосаедра Рудольфа фон Лабана

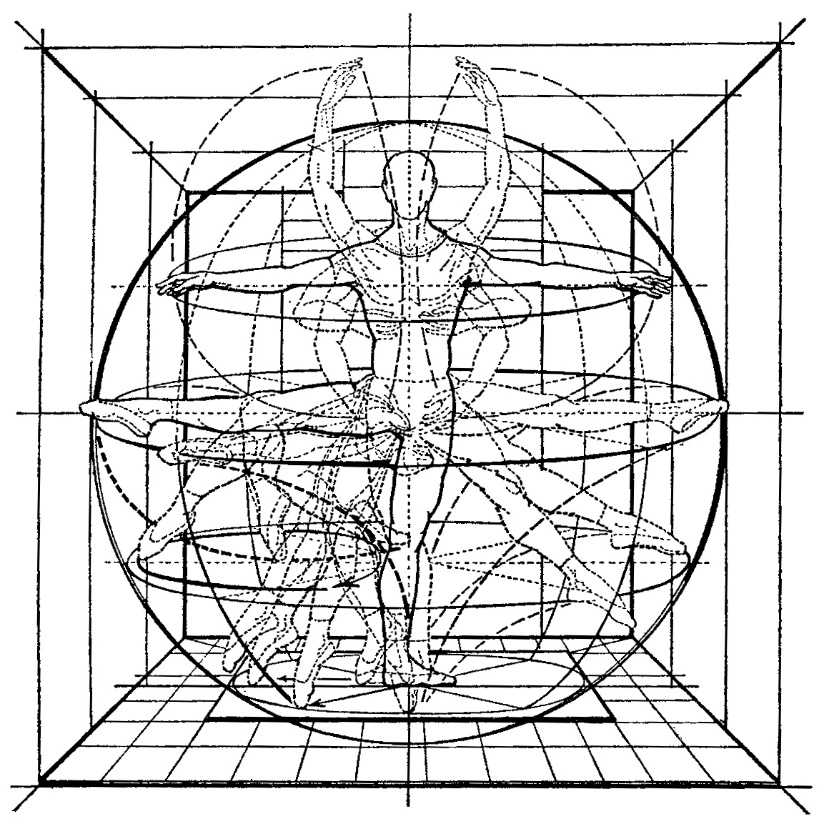


Рис. 2 Зображення кінесфери Рудольфа фон Лабана

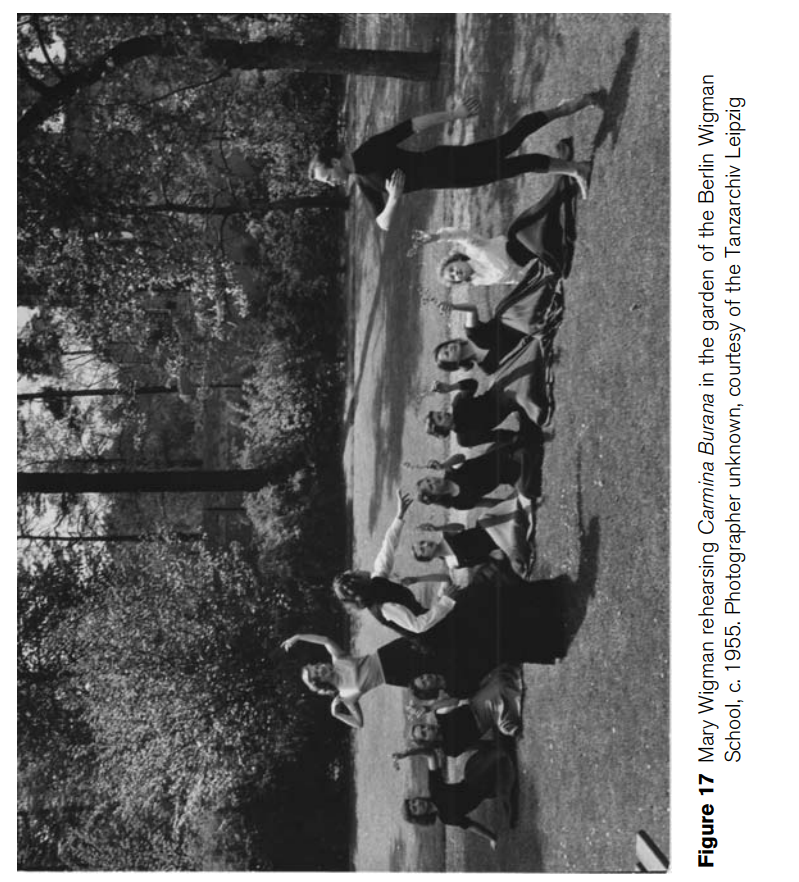


Рис. 3 Заняття із імпровізації в школі Мері Вігман, Берлін 1955 рік

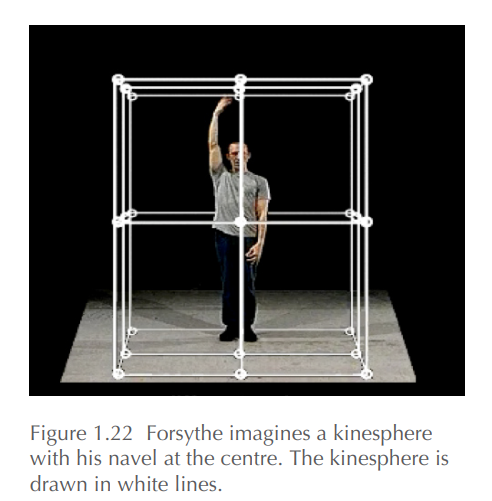


Рис. 4 Кінесфера Форсайта із центром в середині тіла

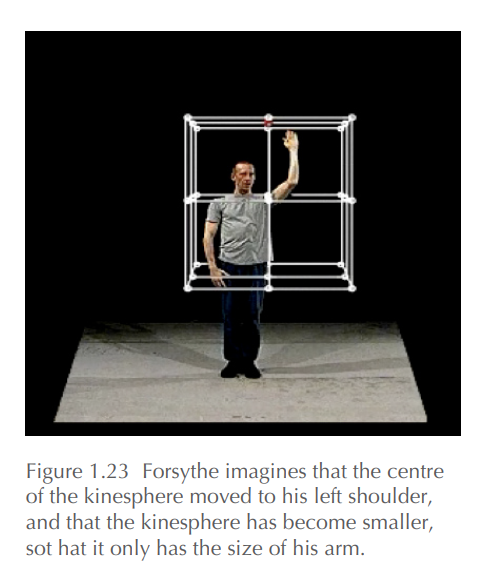


Рис. 5 Кінесфера Форсайта із центом на плечі

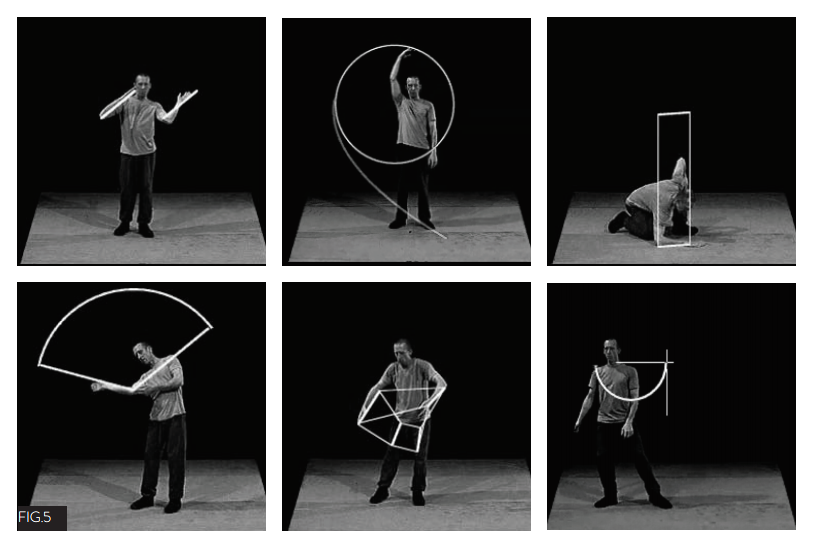


Рис. 6 Кадри із посібника Імпровізаційні технології Віляма Фрсайта

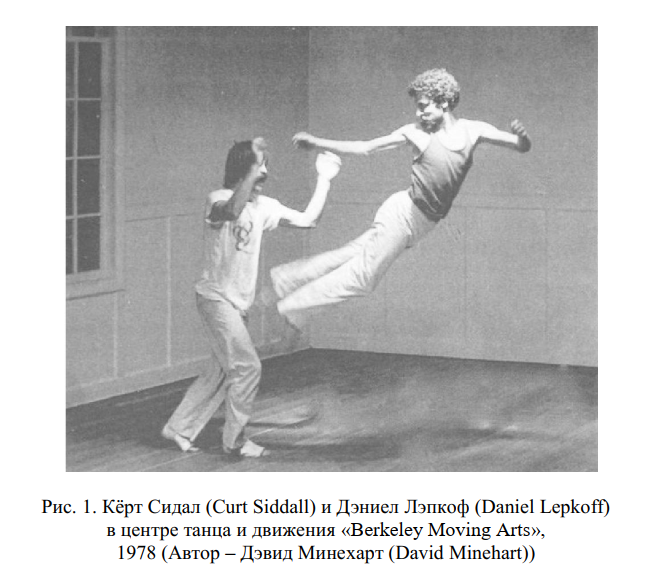


Рис. 7 Кьорт Сідал і Деніел Лепкоф і танцю і руху “Berkly Moving Arts” 1978

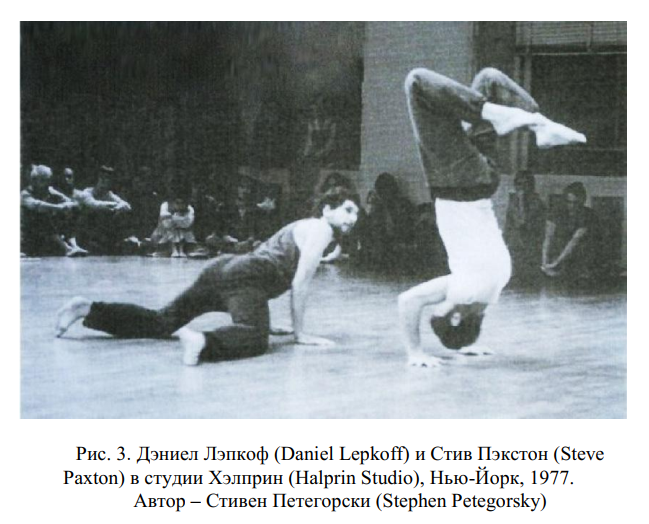


Рис. 8 Деніел Лепкоф і Стівен Пекстон і студії Анни Халпрін, Нью-Йорк, 1977



Рис.9 Ритуальні рухи Анни Халпрін