

УДК 792.8

ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА ФОРСАЙТА

*Кондратова П. А.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье рассматривается творчество У. Форсайта. Дается характеристика его индивидуального метода работы, сформировавшегося на основе соединения традиций классического танца, модернистских и постмодернистских концепций. Прослеживается влияние хореографических принципов Дж. Баланчина на постановочную деятельность У. Форсайта. Сделано сопоставление подходов хореографов в балетах «Агон» Дж. Баланчина и «In the Middle, Somewhat Elevated» У. Форсайта. Показана связь экспериментов У. Форсайта с учениями Р. Лабана и М. Каннингема. Выявлены разработанные У. Форсайтом технологии импровизации на примере «Eidos: Telos».

Ключевые слова: У. Форсайт, классический танец, контрапункт, постмодернизм, технологии импровизации.

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE WORK OF WILLIAM FORSYTHE

*Kondratova P. A.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article examines the work of W. Forsythe. A characteristic is given of his individual method of work, formed on the basis of a combination of classical dance traditions and modernist and postmodernist concepts. The influence of G. Balanchine's choreographic principles on the production activities of W. Forsythe is traced. A comparison has been made of the approaches of choreographers in the ballets *Agon* by G. Balanchine and *In the Middle, Somewhat Elevated* by W. Forsythe. The connection between the experiments of W. Forsyth and the teachings of R. Laban and M. Cunningham is shown. The improvisation technologies developed by W. Forsythe are identified using the example of *Eidos: Telos*.

Keywords: W. Forsythe, classical dance, counterpoint, postmodernism, improvisation technologies.

Уильям Форсайт — немецкий хореограф американского происхождения. В 1973 году по приглашению Дж. Кранко он переехал в Германию и стал артистом Stuttgart Ballet (1973–1981). Там же он начал свой балетмейстерский путь, поставив в 1976 году «Urlicht» («Изначальный свет»); в 1984 году занял должность художественного руководителя Frankfurt Ballet (1984–2004). При этом его постановки активно распространялись по многим ведущим театрам Америки и Европы. И только в 2004-м он основал собственную труппу — Forsythe Company (2004–2015).

У. Форсайт уже с детства увлекался танцами. Он пристально изучал по телевизору непринужденные и легкие па Ф. Астера, самостоятельно осваивал рок-н-ролл, а затем и вовсе начал ставить танцы для мюзиклов в школе. Полученный опыт в дальнейшем помог ему расширить представление о хореографии и ее возможностях.

С классическим танцем судьба свела У. Форсайта в более позднем возрасте. Обучаясь в Университете Джексонавилля (штат Флорида) на факультете гуманитарных наук и театра, он брал уроки у экс-танцовщика труппы Дж. Баланчина Л. Даниелиона. Однако и здесь его творческая жилка не могла угаснуть, ведь его первый педагог в своем обучении отходил от строгих правил классического танца, проявляя интерес к исследованиям природы балета, в том числе к отношениям с пространством и временем. Следующим этапом его становления как артиста балета была профессиональная учеба в Joffrey Ballet School (Нью-Йорк), а затем и служба в труппе Joffrey Ballet (1971–1973).

Одним из проводников в мир хореографии для У. Форсайта стал Дж. Баланчин. Юный танцовщик не упускал шанса наблюдать за выступлениями его труппы New York City Ballet. Увиденное сказалось на его дальнейшей балетмейстерской работе. У. Форсайт, подобно Дж. Баланчину, отказался от фабулы и обрисовки конкретных действующих лиц, перейдя к постановке бессюжетных балетов; расширил возможности ансамбля, используя контрапункт как ведущий прием в построении композиции. Классический танец выступил для него тем фундаментом, на котором сформировался его собственный язык движения.

Приехав в Европу, У. Форсайт увидел совершенно иные спектакли и другой метод работы. В Stuttgart Ballet он познакомился с «новорожеской традицией», которую возродил Дж. Кранко и сделал «основой репертуара полнометражные сюжетные балеты — трагедии, драмы, комедии» [1, с. 46]. Однако У. Форсайт не пошел по тропе, проложенной английским балетмейстером. Он остался верен правилам Дж. Баланчина, усвоенным еще в Америке.

За восемь лет работы в Штутгарте (1973–1981) У. Форсайт приобрел «репутацию человека, решительно продвигающего художественные условности балета» [2, р. 1], а в 1988 году, после премьеры балета «Behind the China Dogs» в New York City Ballet, о нем заговорили как о «наследнике Баланчина» [3, р. 67].

В. М. Гаевский предполагает, что один из балетов Дж. Баланчина особенно повлиял на творчество У. Форсайта, в частности усматривает в нем «жестковатое изящество», восходящее к «Агону» (1957) [4, с. 500]. Название балета отсылает к античной цивилизации, где состязания способствовали развитию культуры. Балетмейстер вводит мотив противостояния, активно используя канон как намек на соревновательность: каждый танцовщик старается лучше повторить движение предыдущего, утверждая тем самым свое первенство. Упорство и стремление выражены в последнем балетном опусе И. Стравинского. По замечанию балетоведа, «музыка коротких, даже кратчайших импульсов требовала в этом случае иной хореографии, бесконечно подвижной и гибкой, видоизменяющейся на каждом шагу и способной раз за разом оставлять внятнейший пластический след в ускоренных ритмических отрезках. Это требование было Баланчиным соблюдено» [4, с. 527].

В балете «*In the Middle, Somewhat Elevated*» («Там, где висят золотые вишни», 1987) электронная музыка Т. Виллемса¹ с «тонкими звуковыми ландшафтами, настойчивыми ритмами и урбанистичной звучностью» [5, с. 38] также натолкнула хореографа на использование более резких, рваных, динамичных, в какой-то степени даже агрессивных движений. Балерина С. Гиллем, танцевавшая на премьере в Grand Opéra, назвала У. Форсайта «тяжелым Баланчиным» (цит. по: [6, с. 23]). В его постановке действие было еще более напряженным и насыщенным, чем в «Агоне» Дж. Баланчина.

В балете «*In the Middle, Somewhat Elevated*» постоянная смена групп и количества участков, наслаивание одного текста на другой создают ощущение шаткости, раздробленности и неопределенности. Изначально хореографическую тему солистки поочередно подхватывают другие танцовщики. Они, вторя ее движениям, выстраивают один слаженный механизм. Но У. Форсайт тут же разрушает иллюзии гармонии: неожиданно на сцене в контрапункте действует уже несколько групп независимо друг от друга. Каждое образовавшееся звено пытается активно вытеснить другое. Одной солистке даже удается распугать всех ярким, прорезающим воздух, *grand jeté*. Хореограф постоянно напоминает, что единство не может существовать вечно. К примеру, только герои собрались в одну колонну, стройно шагая в унисон, как она незамедлительно расстраивается: шагающие откальваются один за другим. Так, на протяжении всего действия кто-то отделяется от общей массы; рождаются ассоциации противопоставления личности обществу. В каждом случае ситуация быстро меняется: солирующий исполнитель растворяется внутри раздробившейся группы, его как бы уносит информационный поток.

¹ У. Форсайт поставил многие свои балеты на музыку Т. Виллемса.

В «In the Middle, Somewhat Elevated» и «Агоне» квинтэссенцией борьбы становится противостояние мужского и женского начал. В своей постановке Дж. Балачин в действенном дуэте вводит мотив сцепленных рук. Как говорит В. М. Гаевский, «из соприкосновения этих рук — рук танцовщицы и танцовщика — рождается дьявольская энергия дуэта» [4, с. 529]. Связь танцовщиков остается неразрывной даже в самых необычных положениях. К примеру, танцовщик, лежа на полу и удерживая одной рукой партнершу, стоящую в арабеске, продолжает исполнять обводку, прокручивая ее из одного угла в другой. В их крепких взаимоотношениях чувствуется нота трагизма. Партнерам не под силу разорвать прочный узел из сплетенных судеб. Танцовщица постоянно пытается вырваться из омута взаимоотношений, то указывая рукой вдаль, то страдальчески запрокидывая голову назад, то отчаянно выпрыгивая наверх.

У. Форсайт продолжает в своей постановке развивать мотив сцепленных рук. Балетный критик Э. Бомбой сразу же отмечает эту характерную черту: «Хватка ладонь к ладони, как в армрестлинге, позволяет мужчине и женщине дергаться, толкаться и крутиться, избавляя от всякого представления о том, что их связь романтична» [7]. Вытянутые руки позволяют им держать дистанцию между собой и тем самым избежать сближения. Почти во всех дуэтах девушки и мужчины в основном повернуты спиной к друг другу: их взгляды не пересекаются, каждый существует в своем мире.

Наивысший пик противостояния приходится на финальный дуэт. Внутреннее напряжение между героями остается, однако расстояние между ними сокращается: исполнители держатся теперь за локти и танцуют визави. В один момент танцовщик и вовсе пылко прижимает партнершу к себе. Однако она не поддается. Танцовщица стремится вырваться из рук партнера и не боится рисковать. Она постоянно оттягивается от него с большой силой, оказываясь в падающем положении, — на грани обрыва, на грани жизни и смерти. Непрекращающиеся притязания героев резко обрываются: музыка останавливается, гаснет свет.

В «In the Middle, Somewhat Elevated» ярко проявилось желание У. Форсайта экспериментировать с дестабилизацией тела. В каждом дуэте он искал новые варианты ухода от положений танцовщиков на грани падения, а также возможные способы соединения необычных положений с другими элементами.

Продолжая поиски новых инструментов исследования, У. Форсайт вышел за рамки классического танца, обратившись к модернистской и постмодернистской концепциям.

Полученная в 1971 году травма колена вынудила У. Форсайта прервать танцевальную деятельность. В этот период он открыл для себя теорию Р. Лабана о пространственной гармонии и начал читать его книгу «Хореветика» (1966). Полученные знания пригодились У. Форсайту в собственных исследованиях,

отправной точкой которых стало учение о кинесфере Р. фон Лабана. В своих размышлениях немецкий теоретик танца находит фигуру, подходящую для сферического пространства: «Человек склонен следовать в своих движениях линиям, связывающих двенадцать вершин икосаэдра, перемещаясь словно по невидимой сети траекторий» [8]. Следование заданным направлениям, по мнению Р. Лабана, приносят «опыт гармоничных и спокойных чувств и образов», а отклонение от них — «чувства и образы злости, несчастья и дисгармонии» [8]. Одним из главных принципов его находки является «стабильность единой центральной точки тела, из которой исходят все движения и через которую проходят все оси» [9, p. 118]. У. Форсайт идет дальше. Его «эстетика освобождает линию от любой централизованной зависимости» [9, p. 86]. Движение, по Форсайту, может начинаться не от центра, а из любой точки, линии и даже плоскости. К тому же одновременно могут существовать разные источники, из которых исходит движение. К ним можно отнести левое ухо, правый локоть, шею, левое бедро и др. Американский музыкальный критик Э. Мидгетт находит ключ к пониманию хореографии У. Форсайта в «выяснении того, какие точки на его теле инициируют движение, а какие реагируют на инициацию» [10, p. 17].

Дробление частей тела приводит к тому, что У. Форсайт в своей хореографии создает контрапункты, тем самым конструируя из имеющихся «блоков» тела большое количество комбинаций. Э. Ньюджент называет независимые друг от друга положения ног, рук, корпуса, головы, взгляда «расфокусированными», а немецкий балетовед Х. Кёглер в «International encyclopedia of dance», давая справку о У. Форсайте, подчеркивает, что ему свойственен «фрагментарный стиль танца» [11, p. 53]. Такой способ управления телом, где каждая часть изолирована и существует независимо, продемонстрирован в фильме-балете «From a classical position» («Из классической позиции», 1992) на музыку Т. Виллемса в танцах самого У. Форсайта и танцовщицы Д. Касперсен. В. М. Гаевский, размышляя, какой мог бы быть художественный образ в сложных и изощренных движениях, предполагает, что перед хореографом стояла задача «с помощью разнонаправленных телесных жестов, жестов ног, рук, кистей, головы, лишить тело всякой телесности, превратить тело в сгусток движений и в чистую, хоть и спутанную, форму. В ней человек должен вновь обрести себя и — если это дуэт — найти путь к другому человеку» [4, с. 498].

Новые пути обновления хореографической лексики У. Форсайт находит в импровизации. «Это мой способ мышления; лучшее применение для моего ума», — уверенно заявляет хореограф, видя в этом отличный инструмент для работы (цит. по: [12, с. 246]).

Здесь цель его творчества сходится с идеями представителей эпохи постмодерна, в приоритете которых — не создание законченного художественного

продукта, а сам процесс [13, с. 14]. У. Форсайт продолжает развивать эксперименты М. Каннингема, который совместно с композитором Дж. Кейджем придумывают так называемую «хореографическую алеаторику», где в основе оказывается метод случайности. Порядок движений определяется теперь не по инициативе постановщика, а по воле случая (подбрасывание монетки, вытягивание карты из колоды, подкидывание игральные костей, компьютерные технологии). Таким принципом работы М. Каннингема «пользуется на всех уровнях создания танца, определяя ею и лексику, и композицию, и взаимоотношения с другими авторами — музыкантом, художником» [14, с. 173]. М. В. Переверзева удачно находит метафорический образ работы мастера: «Каннингема уподоблял танец воде, а композицию — текучей, меняющейся, подвижной, нестабильной стихии» [15, с. 79],

У. Форсайт, как и Каннингема, в поисках новых движений основывается на определенных принципах. Однако в своих постановках он не применяет найденный его предшественником метод случайности. Он ищет задачи для импровизации, в первую очередь опираясь на различные виды линейных отношений. Плодом его многолетних разработок стало своеобразное учебное пособие под названием «Технологии импровизации: Инструмент для аналитического танцевального ума» (1994) [16]. Оно представляет собой несколько видео-уроков, где У. Форсайт демонстрирует заданную траекторию движения с помощью компьютерной графики, наглядно прорисовывающей точки, линии, плоскости, сферы. Каждый из них посвящен определенной теме и имеет свое название («угол и поверхность», «упражнение по завязыванию узлов», «передвижные линии», «отсутствие кривых» и т. д.) [16]. Геометрия У. Форсайта приобретает более изощренный и сложный вид. Р. Салкас замечает: «Осознанное исследование механизма танца приводит к поразительному разрастанию движения, и вся композиция словно под микроскопом приобретает немислимую красоту и структурную многогранность» [6, с. 24].

Особенно актуально будет это пособие для артистов У. Форсайта, поскольку он не всегда дает исполнителям готовый материал, предоставляя им лишь инструменты работы — задачи для импровизации. Артистка Д. Касперсен описывает постановочные будни следующим образом: «Форсайт предлагает некие идеи как катализатор, ускоряющий поиск того, о чем он даже не думал. Затем начинается обмен: мысли хореографа подхватывают танцовщики, интерпретирующие каждый по-своему заданное. В конце Билл собирает найденное в единое целое, преобразовывая материал исполнителей в выстроенный хореографический текст» [17, р. 54]. При этом танцовщикам нужно прилагать больше усилий, проявляя свои аналитические способности и воображение, для того чтобы оперативно выполнять заданные хореографом задачи и умело отыскивать выходы из неожиданных ситуаций.

У. Форсайт дает возможность проявить себя танцовщикам не только в репетиционном зале, но и на сцене. При этом, как пишет Э. Ньюджент, «балеты имеют структурную основу, в рамках которой часто остается пространство для импровизационных пассажей и творческой свободы» [3, р. 74]. Благодаря этому У. Форсайт каждый раз демонстрирует уникальную и неповторимую версию балета. Помогают ему в этом новые технологии, позволяющие давать сигналы артистам во время выступления. Таким примером может послужить балет «Eidos: Telos» («Эйдос: Телос», 1995).

Постановка «Eidos: Telos» посвящена И. Стравинскому и представляет собственную трактовку У. Форсайтом и композитором Т. Виллемсом балета Дж. Баланчина «Аполлон Мусагет» (1928). Однако У. Форсайт, как пишет нидерландский критик П. Дерксен, не прибегает к повествовательности и образности, присущей «Аполлону», где в центре оказывается состязание трех муз и победа Терпсихоры — музы танца [18, с. 246].

Постановка состоит из трех актов, каждый из которых длится не более тридцати минут. Помимо хореографической составляющей, в полотно спектакля вплетается еще текст, который проговаривают исполнители; также на сцене появляются скрипач и тромбонисты.

Э. Ньюджент подробно рассматривает данный спектакль У. Форсайта [3]. В первом акте исследователь сразу отмечает мелодические и ритмические отсылки к «Аполлону» Дж. Баланчина. По ее замечанию, тридцать тактов партитуры И. Стравинского переплетены с партитурой Т. Виллемса. В дальнейшем У. Форсайт обходится без цитат, развивая свою тему противостояния аполлонического и дионисийского начал.

В постановке аполлоническое движение представлено в балетных формах, которым свойственны размеренность и уравновешенность. Знаком «Аполлона» служит адажио танцовщицы, исполняющей элементы классического танца (*développé* и *arabesque*), и скрипача, музицирующего в этот момент на сцене. Танцовщица кладет руку на плечо скрипача. На глазах зрителей происходит слияние танца и музыки, видна их гармония и упоение друг другом.

Вскоре обстановка меняется: два искусства становятся антагонистами. Теперь музыка движет танцем, разгоняя его до немыслимой скорости. В противостоянии один из танцовщиков подходит к скрипачу, пытаясь забрать у него смычок. Благодаря этому темп сбавляется лишь на время, и вновь набирает обороты вакхическое действо. В импровизационных движениях чувствуется экспрессия и освобождение энергии. Каждый танцовщик двигается хаотично, создается общая картина раздора и дисгармонии.

Но сама импровизация — не поток бессмысленных движений. Она строится по выверенным законам У. Форсайта. Отталкиваясь от английского алфавита, хореограф создает алфавит движений, пользуясь ассоциативными связями.

Так, танцовщики, активно включая свое воображение, к каждой букве подбирают соответствующее слово (например, «А» — «Abraham Lincoln») и демонстрируют его разными способами. Например, Авраам Линкольн вызывает следующие ассоциации — «президент, шляпа, убийство». Поэтому по знаку «А», как пишет Э. Ньюджент, из рук танцовщиков складывалась шляпа, тела падали, словно убитые, кулаки ударялись друг о друга, будто звучали выстрелы. П. Дерксен описывает происходящее на сцене: «Танцоры, увидев букву, могут станцевать не закреплённое, а некое ассоциируемое с ней слово, затем протанцевать закреплённое в алфавите слово, затем передвинуть букву из середины слова в конец и так далее» [18, с. 253]. Во время представления танцовщики, чтобы получить информацию о движениях, смотрят либо на часы с буквами, находящиеся на сцене, либо на мониторы и дисплеи, спрятанные за кулисами. Например, им могут поступать предложения следующего характера: «отключение части тела», «сдвиг уровня», «подходящая конечность», «наблюдение» или «точечное выдавливание/коллапс» и др. У. Форсайт стремится «доказать несостоятельность предыдущих толкований как единственно возможных» [12, с. 243].

В первом акте У. Форсайт, как и Дж. Баланчин, работает с объектами. Баланчинский Аполлон наделяет каждую музу символическим предметом, олицетворяющим искусство, которому она покровительствует: Каллиопу — скрижалью, Полигимнию — маской, а Терпсихору — лирой. У. Форсайт же уходит от конкретики. В его постановке танцовщики дергают за один из проводов, протянутых через сцену. Таким способом он создает «огромную лиру», предназначенную не только для одной музы, а для всех танцовщиков. Другими интересными предметами, использованными У. Форсайтом, являются часы и метроном, расставленные по сцене. С одной стороны, они являются посредниками, через которых хореограф дает задачи артистам, а с другой — подчеркивают театральное время, его стремительное развитие и конечность.

Во втором акте из сумрачной тьмы выходит женщина — Д. Касперсен. В тишине она начинает произносить несвязные между собой слова. Однако в ее монологе часто звучит слово «паук», как отмечает Э. Ньюджент, — символа убийств. Ее интонации постепенно меняются: от «спокойного размеренного тона» до «дикой, неистовой речи». Тревога овладевает ей полностью: к ее выкрикам добавляется нервная конвульсия в теле. Во время выступления женщины начинают звучать приглушенные барабанные удары в ритме вальса. Звук увеличивается, на сцену в ритме вальса выходят пары танцующих. Они охватывают все пространство, выстраивая асимметричные группы, будто плетя узоры на паутине. Некоторые танцовщики начинают говорить на разных, «родных» им, языках. Э. Ньюджент отмечает, что действие насыщается: «Женщина продолжает говорить, танцовщики то бегут, то останавливаются. Звук становится громче, к нему добавляются

внезапные “взрывы” тромбонистов за сценой на первой доле каждого музыкального такта. Голоса становятся более настойчивыми» [3, р. 165].

В третьем действии буквы алфавита из первого акта вновь вводятся, но в иной форме — танцовщики теперь работают не поодиночке, а взаимодействуют в постоянно сменяющихся группах. Разнообразные движения танцовщиков здесь говорят о полноте жизни, о ее многогранности. Вновь, как и в предыдущих актах, постепенно действие накаляется: появляются тромбоны, воспроизводящие странные «звуки животных», затем молча входит женщина, произносящая монолог о пауках.

Э. Ньюджент связывает возникшие образы в балете с идеей смерти. Так, исследовательница ассоциирует женскую фигуру из второго акта с Персефой — богиней царства мертвых. Как продолжает исследовательница, «это ощущалось в вездесущем, но никогда не материализующемся Аполлоне; просматривалось в образе паутины, предназначенной для ловли ничего не подозревающей добычи; это было подчеркнуто приглушенными барабанами, звучащими как погребальный звон в вальсе» [3, р. 172–173].

Эксперименты У. Форсайта не прекращаются: он по-прежнему создает новые методы импровизации и синтезирует различные элементы в одной постановке. Однако периодически он обращается и к своим первым опытам. Так, в 1996 году в репертуаре Frankfurt Ballet появляется, по определению хореографа, «балет в манере позднего XX века» (цит. по: [19, с. 18]) — «The Vertiginous Thrill of Exactitude» («Головокружительное упоение точностью») на музыку Ф. Шуберта. У. Форсайт отдает таким образом дань уважения творчеству Дж. Баланчина, как тот в свое время, ставя «Ballet Imperial» (1941), сделал реверанс петербургскому Императорскому балету.

«The Vertiginous Thrill of Exactitude» представляет собой вычурную игру схематизированных линий. Даже пачки танцовщиц художник С. Галлоуэй сделал совершенно плоскими, без единого изъяна.

Торжество открывают два танцовщика, задавая восторженно-приподнятое настроение радостными всплесками танца. Ликующие арабески, легкие кабриоли, ловкие вращения создают ощущения праздника. Дополнительные скрутки в корпусе придают больше изящества и грации, а четкие остановки движений в маленьких позах *croisé* и *effacé* напоминают бесчисленное количество поклонов придворных перед началом бала. С появлением трех танцовщиц постепенно возрастает уровень помпезности: маленькие позы уступают место большим, величественным, а также начинают пронзать воздух парящие *jeté*. Вдобавок, хореограф не избегает мелкой ажурной техники: он показывает арсенал всех достоинств классического танца, объединяя все элементы в едином потоке движений. У. Форсайт напоминает и об истоках балета: кавалер церемониально подает руку сначала одной даме, потом другой.

Постановка стройно вписывается в балетную форму *pas de cinque*. После того, как все поприветствовали друг друга в антре, начался раздел вариаций, где каждый смог блеснуть и продемонстрировать свой «бриллиант». Однако логика действия разбивается неожиданными кратковременными вставками-репликами, не претендующими на звание полноценного соло, дуэта или трио. Благодаря им увеличивается динамика всего действия. «Такой концентрации художественной информации не было даже у Баланчина», — поражается П. Гершензон в беседе с В. Гаевским [20, с. 127]. В коде исполнители, наконец, все вместе соединяются, исполняя масштабную комбинацию на *grand battement*, а затем вновь распадаются, создавая еще больше ощущения объема и пышности. Танцовщики заканчивают в одной линии, ноги — в пятой позиции, руки — в подготовительном положении. Финальная поза, в которой показана вся чистота форм, — своеобразный *оммаж* У. Форсайта классическому танцу.

Творчество У. Форсайта достаточно разнообразно. Критик Р. Салкас предпринимает попытку определить диапазон его творчества: «От неоклассических произведений... до безумно театральных работ, в которых сочетаются яркие речи, фильмы, видео, реквизит, музыка, танцы и, зачастую, сложные технологии» [21, р. 6]. Знания классической хореографии, как фундамент, заложенный в начале пути, естественно отразился в постановочной деятельности Форсайта. Большое влияние на него оказало творчество Дж. Баланчина, его методы построения композиции и его язык танца. Классика эхом проносилась через многолетний период творчества У. Форсайта: «*Steptext*» («Степ-текст», 1985), «*The second detail*» («Вторая деталь», 1991), «*Herman Schmerman*» («Херман Шмерман», 1992), «*Approximate Sonata*» («Приблизительная соната», 1996). У. Форсайт также «с жадной познания» обращался к мастерам танца модерн и постмодерн, анализируя и затем развивая их принципы. Вдобавок он изучал постмодернистские теории Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Бодрийяра, Ж. Ф. Лиотара, П. Вирильо и творчество архитектора-деконструктивиста Д. Либескинда [6, с. 23]. Постановки Форсайта постепенно отходили от балетных канонов: в танец вплеталось слово, звуковые эффекты, шумы, видеопроекции, реквизиты, а импровизация занимала главенствующее место. К таким балетам можно отнести «*Artifact*» («Артефакт», 1984), «*Impressing the Czar*» («Впечатляя царя», 1988), «*ALIE/NA(C)TION*» («Ложь/Нация», 1992), «*Kammer/Kammer*» («Каммер», 2000). Вскоре, с появлением своей труппы, У. Форсайт и вовсе отойдет от театральных подмостков, производя качественно новые проекты в различных жанрах, например спектакли-инсталляции, интерактивные проекты, мультимедиа и выпуск видеофильмов. Сочетая в себе разные таланты, он создавал совершенно не похожие друг на друга постановки. А самое главное — в нем всегда оставалась постоянная потребность нового и страсть к исследованию движения и его пределов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Розанова О. И. Самобытность и современность // Советский балет. 1985. № 5. С. 46.
2. Spier S. Introduction: The practice of choreography // William Forsythe and the practice of choreography: It starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
3. Nugent A. The architexts of Eidos: Telos: a critical study through intertextuality of the dance text conceived by William Forsythe. Surrey, 2000. 209 p.
4. Гаевский В. М. Хореографические портреты. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. 608 с.
5. The second detail: хореограф Уильям Форсайт: буклет к спектаклю / ред. Е. Мрачковская. Пермь: Перм. гос. академ. театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, 2022. 46 с.
6. Салкас Р. Форсайт: поэтика исчезновения и великие традиции // Форсайт в Мариинском театре: буклет со статьями / пер. Е. Видре, сост. и дизайн П. Гершензон. СПб.: Аврора-Дизайн, 2005. С. 21–29.
7. Bomboy E. William Forsythe's «In the Middle, Somewhat Elevated» at 30: Then and Now // The Dance Enthusiast: a moving arts project [Электронный ресурс]. URL: <https://www.dance-enthusiast.com/features/barefootnotes/view/William-Forsythe-Middle-Somewhat-Elevated-30-Then-Now> (дата обращения: 23.05.2023).
8. Ходгсон Дж. Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана / пер. В. Бутова. Сайт Александра Гиршона [Электронный ресурс]. URL: <http://old.girshon.ru/txt/labam.htm> (дата обращения: 14.04.2023).
9. Gilpin H. Aberrations of gravity // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
10. Midgett A. Forsythe in Frankfurt: A Documentation in Three Movements // Choreography and dance: William Forsythe: an international journal. / ed. S. Driver. London, New York: Routledge, 2004. Vol. 5. Part 3. 131 p.
11. International encyclopedia of dance. / eds. S. J. Cohen, G. Dorris Oxford; New York: Oxford University press, 1998. Vol. 3. 668 p.
12. Юдина А. Мультивселенная. Multiverse: искусство нового века: арт, танец, дизайн, технологии. М.: Эксмо; Фонд Дианы Вишневой, 2018. 271 с.
13. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: Арт Гид, 2021. 312 с.
14. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. 390 с.
15. Переверзева М. В. Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4 (57). С. 71–90.

16. William Forsythe improvisation technologies // Synchronous Objects [Электронный ресурс]. URL: <https://improvisation-technologies.zkm.de/lectures/lines/> (дата обращения: 14.10.23).
17. Caspersen D. Decreation: fragmentation and continuity // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
18. Дерксен П. Парадокс Форсайта «Eidos Telos» // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2010. №1 (23). С. 245–256.
19. Яковлева Ю. Последний самурай // Форсайт в Мариинском театре: буклет со статьями / сост. и дизайн П. Гершензон. СПб.: Аврора-Дизайн, 2005. С. 17–19.
20. Гаевский В. М. Разговоры о русском балете: комментарии к новейшей истории / В. М. Гаевский, П. Гершензон. М.: Новое издательство, 2010. 289 с.
21. Sulcas R. Watching the Ballett Frankfurt, 1988–2009 // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.

REFERENCES

1. Rozanova O. I. Samobytnost' i sovremennost' // Sovetskij balet. 1985. № 5. S. 46.
2. Spier S. Introduction: The practice of choreography // William Forsythe and the practice of choreography: It starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
3. Nugent A. The architexts of Eidos: Telos: a critical study through intertextuality of the dance text conceived by William Forsythe. Surrey, 2000. 209 p.
4. Gaevskij V. M. Khoreograficheskie portrety. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 2008. 608 s.
5. The second detail: khoreograf Uil'yam Forsajt: buklet k spektaklyu / red. E. Mrachkovskaya. Perm': Perm. gos. akadem. teatr opery i baleta im. P. I. Chajkovskogo, 2022. 46 s.
6. Salkas R. Forsajt: poetika ischeznoveniya i velikie tradicii // Forsajt v Mariinskom teatre: buklet so stat'yami / per. E. Vidre, sost. i dizajn P. Gershenzon. SPb.: Avrora-Dizajn, 2005. S. 21–29.
7. Bomboy E. William Forsythe's «In the Middle, Somewhat Elevated» at 30: Then and Now // The Dance Enthusiast: a moving arts project [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.dance-enthusiast.com/features/barefootnotes/view/William-Forsythe-Middle-Somewhat-Elevated-30-Then-Now> (data obrashcheniya: 23.05.2023).
8. Khodgson Dzh. Masterstvo dvizheniya: zhizn' i rabota Rudol'fa Labana / per. V. Burova. Sajt Aleksandra Girshona [Elektronnyj resurs]. URL: <http://old.girshon.ru/txt/labana.htm> (data obrashcheniya: 14.04.2023).
9. Gilpin H. Aberrations of gravity // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by S. Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.

10. *Midgette A.* Forsythe in Frankfurt: A Documentation in Three Movements // Choreography and dance: William Forsythe: an international journal. / ed. S. Driver. London, New York: Routledge, 2004. Vol. 5. Part 3. 131 p.
11. International encyclopedia of dance. / eds. S. J. Cohen, G. Dorris Oxford; New York: Oxford University press, 1998. Vol. 3. 668 p.
12. *Yudina A.* Mul'tivselennaya. Multiverse: iskusstvo novogo veka: art, tanec, dizajn, tekhnologii. M.: Ehksmo; Fond Diany Vishnevoj, 2018. 271 s.
13. *Bejns S.* Terpsikhora v krossovkakh. Tanec postmodern. M.: Art Gid, 2021. 312 s.
14. *Suric E. Ya.* Balet i tanec v Amerike: Ocherki istorii. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. Un-ta, 2004. 390 s.
15. *Pereverzeva M. V.* Khoreograficheskaya aleatorika M. Kanningema v kontekste mobil'nykh proizvedenij iskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2018. № 4 (57). S. 71–90.
16. William Forsythe improvisation technologies // Synchronous Objects [Elektronnyj resurs]. URL: <https://improvisation-technologies.zkm.de/lectures/lines/> (data obrashcheniya: 14.10.23).
17. *Caspersen D.* Decreation: fragmentation and continuity // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by S. Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.
18. *Derksen P.* Paradoks Forsajta «Eidos Telos» // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2010. №1 (23). S. 245–256.
19. *Yakovleva Yu.* Poslednij samuraj // Forsajt v Mariinskom teatre: buklet so stat'yami / sost. i dizajn P. Gershenson. SPb.: Avrora-Dizajn, 2005. S. 17–19.
20. *Gaevskij V. M.* Razgovory o russkom balete: kommentarii k novejshej istorii / V. M. Gaevskij, P. Gershenson. M.: Novoe izdatel'stvo, 2010. 289 s.
21. *Sulcas R.* Watching the Ballett Frankfurt, 1988–2009 // William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point / ed. by Steven Spier. London, New York: Routledge, 2011. 186 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кондратова П. А. — магистрант; pollykondratova960@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kondratova P. A. — Master's student; pollykondratova960@mail.ru