

УДК 323.1/304.2

ОТ МАРТЫ ГРЭМ К ОХАДУ НАХАРИНУ:
ОТ МОДЕРНА К ПОСТМОДЕРНУ

О. В. Рыжанкова¹

¹ Краснодарский государственный институт культуры, ул. им. 40-летия Победы, д. 33, г. Краснодар 350901, Россия

В статье рассматривается трансформация танцевального искусства и его языка в Израиле. В отечественной литературе этот феномен систематически не изучен, источники на русском языке практически отсутствуют. Демонстрируется роль языка хореографии в модернизации искусства, культуры и сознания народа. Осмысливается феномен танцтеатра, его связь с национальной традицией, коренные новации в хореографии, проявления постмодерна в танцевальном искусстве. Характеризуются особенности стиля О. Нахарина, особенности языка и техники Гага, постановки компании «Бат-Шева».

Ключевые слова: танец, танцтеатр, модерн, постмодерн, Марта Грэм, Охад Нахарин, техника Гага, «Бат-Шева»

FROM MARTHA GRAHAM TO OHAD NAHARIN:
FROM A MODERNIST STYLE TO A POSTMODERN STYLE

Olga V. Ryzhankova¹

¹ Krasnodar State Institute of Culture, 33 ul. them. Victory 40th anniversary, Krasnodar 350901, Russia

There is considered the transformation of the art of dance and its language in Israel in this article. In the national literature this phenomenon is not studied systematically, sources, written by Russian language, are practically absent. The role of the choreographic language is demonstrated here in the modernization of art, culture and consciousness of the people. The phenomenon of the dance theatre is being comprehended, its relation to the national tradition, indigenous innovations in choreography, the manifestations of postmodernism in the art of dance. There are characterized particular style of O. Nakharina, language features and Gaga's techniques, production of Batsheva Dance Company.

Keywords: dance, dance theater, contemporary dance, postmodern, Martha Graham, Ohad Naharin, Batsheva Dance Company

Введение. Актуальность темы обусловлена ее слабой изученностью в России, а также отсутствием систематического анализа с научных позиций этого явления в целом. Цель статьи — продемонстрировать, что пионерские шаги в создании танцтеатра в Израиле имеют отсылку к американскому танцтеатру модерна, косвенно обусловившему дальнейшую эволюцию в направлении постмодерна. В то же время, танец постмодерна имеет глубинные связи с традициями и архетипами этнокультуры и этносознания и своеобразно вплетает их в культуру глобализации.

Танец постмодерна является деятельностной и знаковой формой массовой культуры, кодовым механизмом социальной памяти, активно влияющим на формирование современных вкусов и ценностей.

Материалы и методы. Материалы находятся в открытом доступе в Интернет, есть несколько обобщающих работ по израильскому танцу, в которых рассматривается тема модерна и постмодерна в этой стране в деятельности компании «Бат-Шева». Существует ряд научных и публицистических статей, опубликованных лицами, которые прошли стажировку в компании «Бат-Шева». Дебора Фрайдс Галили, американка, основавшая интернет журнал www.danceisrael.com, обсуждала на своих страницах деятельность компании и феномен Гаги, что нашло отражение в печатном издании «Современный танец в Израиле». Майкл Моррис, танцевальный критик изучал Гагу в ходе написания своей диссертации в университете штата Огайо (США) и регулярно публиковал сообщения и научные обзоры о рассматриваемом нами явлении. В 2011 году издатель Judaica publisher Wayne State University Press выпустил антологию «Seeing Israeli and Jewish Dance» о разнообразии форм танца в Израиле, с подборкой эссе, отражающих различные точки зрения танцевальных историков, критиков, этнографов, социологов и танцоров. В русскоязычной культурологии и гуманитаристике научных текстов или обзоров по современному израильскому танцу нет; встречаются лишь любительские отзывы и комментарии на русскоязычных сайтах.

Сравнительный, исторический и биографический методы используются для изучения творческого содержания деятельности компании «Бат-Шева» и новых танцевальных форм, придуманных и поставленных в рамках ее деятельности Охадом Нахариным. Мы также рассматриваем танец как подсистему в семиотической системе социума, являющуюся носителем смыслов материнской культуры. Танец рассматривается как вторичная моделирующая система [1], кодирующая мировоззренческие смыслы посредством специфического языка движения, а в технике О. Нахарина — это телесное мышление.

Результаты. Марта Грэм — одна из ключевых фигур в современной хореографии. Она входит в число основателей стиля модерн в танце и единственной, кто сформулировал основы техники нового для того времени танца: его законы, формы, терминологию. До настоящего времени многие танцовщики во всем мире изучают технику Марты Грэм как основу современного танца. Практически все они, независимо от стиля, который они исполняют, знакомы с основными принципами ее техники: сокращения/выдоха и растяжения/вдоха (contraction и release).

Молодые хореографы 20–40-х годов XX века, а также художники, музыканты не столько пытались отделить себя от культуры «отцов», сколько были против авторитета «отцовской» (классической) культуры, доставшейся им в наследство. Это выражалось не только в выборе музыкальных партитур для своих спектаклей (Хиндемит и др.), но и в повороте «от Маркса к Фрейду», от политики к душе. Если спектакли М. Грэм 1920–1930-х годов — это еще проблемное поле в дискурсе идей «Маркса», то зрелые работы 1940-х — это обращение к бессознательному, открытому Фрейдом и Юнгом. Как метко отмечает М. В. Бадудина, необычайное внимание к жизни души, нарциссический поиск «нового Я» были присущи не только

М. Грэм, но и таким ее предшественникам и учителям как Айседора Дункан, Рут Сен-Дени, Тэд Шоун. Это обусловлено тем, что ведущими эмоциональными интенциями эпохи 1920–1930-х годов были такие экзистенциалы как *страх, невроз, декаданс, смерть, жизнь, импрессионизм, экспрессионизм* [2].

Язык танца играет большую роль в самосознании израильтян. Так, хора, которую танцуют в кругу, взявшись за руки, содержит в себе «запал» времени новой израильской общины, молодежи, вдохновленной строительством кибуцев и своего будущего. Представители любых стран и диаспор могут проникнуться духом израильского народа, танцующего хору. Она выражает энтузиазм воссоединения страны, чувство общности как объединения на Родине [3].

Движение Марты к новому языку и стилю проявлялось в стремлении отправляться от самого простого (ходьбы, бега) к сложному; от автоматического — к осмысленному движению. Основной сдвиг проявлялся в уходе от приоритета эстетически изящного, в смещении акцента с эстетики внешней формы на внутренний смысл танца, с текста — на подтекст.

В начале 50-х годов XX в. появляются первые американские представители школы Марты Грэм — Рена Глюк и Рина Шахам [4]. После их гастролей в Израиле в 1950-е было принято решение организовать там труппу современного танца. Одной из ведущих Израильских компаний, имеющих мировое признание и внесших большой вклад в модернизацию танцевальной культуры, является «Бат-Шева». Отобранные танцовщики прошли обучение у М. Грэм и в 1960-е годы израильские выпускники американской школы вернулись на Родину. Так компания «Батшева» начала свое существование.

Под руководством Марты Грэм и баронессы Вирсавии де Ротшильд¹, чье имя и носила компания, с труппой работали ведущие мировые хореографы. М. Грэм также ставила свои спектакли с израильской труппой. После первого выступления «Бат-Шевы» в 1970 году в Америке критик «Нью-Йорк Таймс» Клайв Бернс назвал их «Израильские дети американского танца». Это означало, что, несмотря на переименование танцевальной политики компании, в ней по-прежнему присутствовало эхо идеологии танца ее основательницы — Марты Грэм.

В 1974 году компания перешла в ведение Министерства культуры, так как ее оставила баронесса де Ротшильд, которая занималась финансами труппы. В 1990 году во главе труппы встает воспитанник Марты Грэм — Охад Нахарин, отмеченный также самой Мартой Грэм как лидер.

Новаторство Нахарина заключается в том, что он изобрел технику Гаги, являющуюся основой формирования движения как телесного мышления. Телесное движение возникает как результат мышления образами. Эта практика, с одной стороны, есть результат наследственности (так как его мать преподавала «осознание через движение» по методу Фельденкрайза), а с другой стороны, — это результат собственного опыта реабилитации после травмы спины. Успех новой техники привел к тому, что она была принята и стала основной для методик, использующихся

¹ Баронесса Вирсавия (Батшева) де Ротшильд была вольнослушательницей студии Марты Грэм и ее близким другом и спонсором.

в компании. По словам Деборы Фрайдс Галили, изменение политики трансформировало «Бат-Шеву» из плохого клона танцевальной компании Марты Грэм в одну из самых интересных танцевальных компаний XXI века. По нашему мнению, это не просто изменение политики, а переход на новые принципы смыслообразования в танцевальном дискурсе компании «Бат-Шева».

То, что шаги танцевальной компании совершались в направлении постмодерна, подтверждается, с нашей точки зрения, тем, что в условиях неформального общения он называл эту новую практику движения «фекальным, эпатирующим термином» «Кака». Когда стиль стал прорисовываться четче, возникла потребность в его официальном наименовании. Нахарин решил назвать свой стиль «Гага», потому что звуки, из которого складывается слово, похожи на звуки, издаваемые ребенком до того, как он начинает говорить осмысленно. Таков язык движения Гага. Движения усваиваются как бы до того, как смысл обогащает их. Так ребенок стихийно, случайно и по наитию через хаос совершаемых им раскованных, произвольных движений методом проб и ошибок усваивает контуры социокультурных траекторий — траекторий и фигур движения, которые уже закреплены в социальной памяти и социальной практике как значимые, нормативно принятые, несущие смысл. Гагу невозможно исполнять «ненормативно» до тех пор, пока практикующий этот танец субъект сфокусирован на собственных ощущениях, без осознания норм и стереотипов.

Гага запрещает использование зеркал в танцевальных классах, так как ограждает танцора от внешних сравнений. Исполнители танца могут экспериментировать с диапазоном движений через словесные подсказки, а не через визуальную демонстрацию, находя внутреннюю выразительность и эмоциональную глубину, которая рождается в их исполнении. С нашей точки зрения, запрет на зеркало снижает внешнюю и увеличивает внутреннюю рефлексивность.

Постепенно идеи Нахарина образовали целостное пространство языка телесного мышления, которое он назвал Гагой. В 2003 году он полностью отказался от классической техники в экзерсисе артистов и обучении учеников. Модернизация компании произошла одновременно с тем, как Израильское искусство начало двигаться в сторону экспериментального, отходящего от западно-ориентированной культуры направления.

В 2007 году Нахарин позволил миру взглянуть внутрь его репетиционного процесса, разрешив Томеру Хейманну снять документальный фильм о работе с Cedar lake contemporary ballet. В этом фильме Охад говорит следующее о сущности техники Гага: «Представьте себе коробку... размером с вашу грудную клетку. Теперь коробка исчезает, внутри вас нет ничего за исключением движения. Ваши кости плавают»². Это разрушение жесткой структуры, ее деконструкция есть также, с нашей точки зрения, постмодернистский шаг, поскольку теоретики постмодерна также предпочитают говорить о «бесформенной форме»³.

² Цитата из документального фильма «Мистер Гага», реж. Томер Хейман, Израиль, 2015.

³ В философии постмодернистов Ж. Делеза и Ф. Гваттари существует понятие «бесформенное тело».

В течение первых нескольких лет работы в качестве художественного руководителя, Нахарин возродил несколько своих творений, сделанных в Америке и Европе, включая *Passomezzo* (1989), *Queens of Golub* (1989), *ARBOS* (1989), *King of Waga* (1990) и *Гибель Титаника* (1990). А также он включил в репертуар компании несколько из своих ранних работ, в том числе — «Черное молоко» (для пятерых мужчин). Одновременно Нахарин создавал новые спектакли. «Кыр» был спектаклем, закрывающим Израильский фестиваль — самый престижный в стране фестиваль искусств. На нем можно было видеть интимные дуэты, драматические фрагменты для небольших групп, а также энергичные отрывки для всей компании.

Театральная зрелищность раннего репертуара Нахарина для «Бат-Шевы» привлекла толпы зрителей. Это было не только шоу, но и блестяще хореографически структурированный, уникальный стиль движения, который удивлял любителей танца 2000-х. Охад ввел свои идеи о движении в еженедельные классы компании. В качестве подсказок для танцоров он использовал следующие примеры: «Ощути себя спагетти в кипящей воде!», «Почувствуй шары, которые катаются внутри твоего тела!», «Представь, что у тебя есть только плоть, кости растаяли! [5]. Нахарин стимулировал танцоров выйти за пределы своих обученных тел.

Упражняясь по методике Гаги пять раз в неделю, танцоры оттачивали свои способности комплексного решения выполнять задачи, связанные с координацией частей тела; совмещением, казалось бы, противоречивых действий, такие, как плавное движение и тряска. Постепенно инновационное движение, преподающееся в классах, открытых для широкой публики с 2001 года, стало основным языком «Бат-Шевы».

С тех пор как Нахарин стал разрабатывать репертуар на основе гаги, «Бат-Шева» пополнился несколькими работами, позволяющими публике познакомиться с богатством этого инновационного языка движений. «*Mamootot*» (2003) устраняет барьер между зрителем и танцором. В спектакле зрители сидят максимально близко к действию, но не в затемненном зрительном зале, а на четырех линиях, которые разграничивают края площадки, где происходит действие. Четвертая стена, которая обычно разделяет сидящих в креслах зрителей и исполнителей, исчезает; танцовщики находятся в непосредственной близости к публике, смотрят в глаза зрителям, снимая, тем самым, психологические барьеры. Сменяя очень быстрые движения на очень медленные, артисты двигаются синхронно, и эта синхронность особенно подчеркивается сменой резких акцентов, работой каждой мышцы тела танцовщика.

Спектакль «Три» содержит три отдельные части, которые Нахарин композиционно и музыкально наделил отдельным характером и чувством. Танцоры сменяют буйством общую неподвижность, двигаясь в неожиданных комбинациях, скручивая и изгибая разные части тела. Хаос, в конце концов, сменяется порядком, в котором исполнители образуют три линии.

В середине 2000-х годов «Бат-Шева» обрела собственную идеологию, прекратила сотрудничество с приглашенными хореографами и, таким образом, перестала быть репертуарной труппой [6].

Нахарин отказывается создавать каноны, рамки и правила Гаги, объясняя это тем, что это противоречит его философии. Однако, исходя из его собственного интервью и интервью участников труппы, можно сказать, что все же существует общая лексика и схема урока. Существует ряд слов, которые являются понятиями-командами для танцовщиков. Стремление к деконструктивизму также является проявлением постмодерна: с одной стороны, — это отказ от жесткого логицизма, методологизма, а с другой, — стиль, основанный на неопределенности, неоднозначности, множественности, ризоме. Полной деконструкции структуры не наступает. По законам постмодерна на смену жесткому методу приходит гибкий стиль.

Терминология строится на навыках и лексике, которой обладают профессиональные танцовщики. Абстрактные термины Гаги включают в себя такие образные понятия/задания, как: *«плавающее»*, *«встряхивание»*, *«рисование кругов разными частями тела»*. Происходит метафоризация специальной лексики. Образно команды подаются так: *«Представьте, что пол стал очень горячим!»*, *«Станьте тонкой спагетти в кипящей воде!»*, *«Замесите тесто руками, ощутите маленькие взрывы внутри вашего тела, почувствуйте и исследуйте пространство позади вашей шеи (другой части тела), тряситесь как от землетрясения!»*. Это наступление метафоры есть также проявление постмодерна, превратившего метафоры и эмоции в смыслонесущие конструкции произведения.

Гага целиком пропитывает хореографию Нахарина; его танцовщики универсальны. Каждый год сотни студентов со всего мира съезжаются в центр Suzanne Dellal в Тель Авиве чтобы изучать Гагу. Техника вышла за пределы студии «Батшева», на четырех континентах сертифицированные преподаватели преподают классы, модифицирующие тело и ум танцоров и танцовщиц [7].

Методология и методика Гаги как бы предназначена для того, чтобы пойти дальше, чем балетные и современные техники танца. Постмодерн растворяет высокое в повседневном; стирается грань танца и повседневных практик. Нахарин-хореограф занимается тем, что открывает для себя все новые возможности в движении. Такая интенция возникла из тоски по адекватному для хореографа слову, из желания хореографа вербализировать невербализируемое. По словам Нахарина, Гага дает набор инструментов, который позволяет трансформировать сублимацию чувств, движений, воображения, мыслей и переживаний в форму движения. В то же самое время он подчеркивает универсальность своей работы с «Батшева»; называет ее «своего рода оазисом в Израиле, — месте, где националистические, этнические и религиозные коннотации не играют никакой роли в том, что ведет нас».

Даниель Агами, исполнительный продюсер Гаги в США, который организовывал серию классов в Нью-Йорке, сказал: *«Получай удовольствие, делая из себя дурака»* [8]. На занятия Гагой дети младше 15 лет не допускаются, так как считается, что они уже владеют этой техникой. В «Бат-Шеве» занимаются в основном Гагой и только раз в неделю практикуют классический балет. Несмотря на то, что в Израиле Гага неимоверно популярна, никто не может быть зрителем в зале. Занятие начинается с того, что преподаватель, стоящий в центре зала, дает инструкции, управляя группой. Играя со скоростью, балансом, текстурой, танцовщики то и дело

материализуют метафоры, говоря, что их кожа становится липкой, или то, что они идут по меду и т. п. [9].

В языке Гаги первое слово в алфавите «Lena». «Lena», по словам Нахарина, — это двигатель между пупком и пахом; последнее слово «YoYo» — это как будто ты вытягиваешь щеки, одновременно с животом и кишечником. Иногда исполнитель в Гаге может двигаться в таких образах как «Boya» (спагетти в кипящей воде), а также реализовывать установки, похожие на микропоэмы. Лексикон Гаги постоянно обновляется. Некоторые термины получили свои имена в честь наставников и друзей. Среди имен есть отвратительные, как, например, «Mika» — образ, когда актер изображает кости, извлеченные из мягкой плоти.

Для Нахарина язык танца Гаги — это способ наблюдения и осмысления мира. Став директором компании в 1990 году, Нахарин заместил акценты в работе «Бат-Шевы». Его самая знаменитая работа «Echad Mi Yodea», поставленная на пасхальные песни, разожгла споры между религиозными консерваторами страны. Он использовал принцип эпатажа, который пограничен постмодерну и служит основой деконструкции традиции. Таковой была постановка во время празднования 50-летия государства Израиль в 1998 году. Во время исполнения танцоры, сидящие на стульях и одетые в торжественные черные костюмы, произносили текст, раздеваясь и обнажая свои тела, бросая одежду к небесам.

Спектакль, который Нахарин назвал «Последняя работа», сделан на музыку четырех колыбельных на румынском языке. Он начинается в размеренном темпе, а потом переходит в истинное буйство. Женщина в голубом шелковом платье бежит на скрытой беговой дорожке в течение целого часа. Далее танец «закипает»: играет клубный трек; кто-то стреляет из пистолета с конфетти; кто-то движется в белой маске в виде развивающегося флага; женщина танцует поистине сумасшедший танец; мужчина использует клейкую ленту, чтобы связать всю компанию вместе; женщина продолжает бежать... Нахарин поясняет: Гага заставляет вас осознать, что радость, боль, печаль могут жить в одном пространстве. Они не противоречат друг другу. Чем больше вы можете двигаться, тем больше вы можете сказать [10].

Сегодня несколько танцевальных коллективов с мировой известностью перешли на язык Гаги в качестве предпочтительного метода базовой подготовки, в их числе: Hofesh Shechter Company, Cedar Lake Contemporary ballet и Nederlands Dance Theater (NDT).

Язык телесного мышления Нахарина генетически восходит к методу Фельденкрайза. Танцоры через проговариваемые метафоры иницируют воображение, осуществляют более глубокое погружение в ткань физических ощущений, расширяют спектр вариантов движений путем познания своей бессознательной энергии. Каждая новая инструкция Гаги основывается на предыдущей; поэтому даже самое простое движение после выполнения становится все более сложным.

Нахарин использует в своих спектаклях сюжеты еврейской истории и еврейские ритуалы. Об этом говорят сами названия его постановок: «Хора», «Кир», «Мабул». Как и Фрейд, он эксплуатирует архетипы еврейского сознания в определенном виде культурной практики — телесной и хореографической кинесике. С нашей точки зрения, хореография Нахарина является некоей разновидностью психоаналитической

техники. Язык и практика Гаги — это аналог психоаналитической беседы. Но в отличие от фрейдовской вербальной практики (диалога) врача и пациента, Нахарин для погружения в бессознательное опирается не на вербальный язык, а на язык метафорических команд. Психоаналитический эффект погружения в бессознательное и осознания неосознаваемого достигается с помощью хореографических коллективных практик телесного мышления. Массовое распространение этой школы говорит в пользу того, что язык и метод Гаги является психотехнической культурной практикой, какой может быть любая хореография в большей или меньшей мере.

Травмы еврейской истории и еврейского сознания являются обязательным элементом и даже контрапунктом творчества Нахарина. Одна из самых известных работ труппы — «Черное молоко». Ее поставили в 1984 году для женского коллектива «Труппы современного танца “Киббуц”», а новая постановка была осуществлена в 1992 году для мужского коллектива «Бат-Шевы». Пьеса основана на классическом вокабуляре современного танца, однако ее название отсылает зрителя к «Фуге смерти» — стихотворению Пауля Целана о холокосте [11].

Пьеса «Аксиома 7» положена на Бранденбургский концерт № 4. В ней есть кошмарная сцена движения шеренги раздетых танцоров с узелками одежды в руках. Еврейские артисты шагают под мелодию Баха — безошибочная аллюзия на газовые камеры. А работа 1990 года «Кир» («Стена») возбудила яростные религиозные протесты в Израиле. Там ее осудили за нападки на ультраортодоксальное еврейство, хотя на самом деле, конечно, ничего подобного в постановке не подразумевалось [12].

Спектакль «Хора» является отголоском израильского одноименного танца. Но тема традиции в его контексте намного шире и глубже: в одной части звучит музыка Клода Дебюсси из «Послеполуденного отдыха фавна», и танцовщики принимают позы, напоминающие заломанные кисти как у фавна Нижинского. Сменяются и стили движения — от классического танца до вполне узнаваемых современных направлений. Помимо Дебюсси, используются фрагменты композиций Мусоргского, Штрауса и др., но все они имеют оригинальную, нестандартную обработку. Нахарин сделал много отсылок в этом спектакле, но также он «снабдил» его оригинальностью. Балет получился не «размышлениями на тему» и не «ремейком знакомых тем». Спектакль получился сам по себе, со множеством отправных точек, аллюзий и проскальзывающих теней [13].

Выводы. В 2016 году отмечался 25-летний юбилей руководства Охадом Нахариным «Бат-Шевой». Нам хочется отметить, что благодаря артисту Тель-Авив стал одним из важнейших танцевальных центров современного мира. Это не случайно, так как танцевальные практики Гаги, отрефлексированные и отформатированные Нахариным, адекватны мировоззренческому духу его народа. Он нашел современные формы танцевальной практики, связанные с корневыми структурами этносознания еврейского народа, и которые, как и практики психоанализа, являются средством преодоления невроза, вызванного конфликтом бессознательного и ценностей культуры. Язык танца, танцевальные практики, придуманные Нахариным, методы тренировки, выработанные им, имеют как профессиональ-

ное, так и более широкое, — общекультурное, социально-психологическое — значение.

Язык и школы танца балетмейстера стали средством освобождения личности, находящейся в тисках не только современных противоречий, но и в тисках исторической памяти, ее травм, трагедий и переживаний. Танцевально-кинестические техники и практики Нахарина, как и психоанализ Фрейда, позволяют представителю этноса устанавливать способы гармоничного отношения с окружающим миром, преодолевать стресс, вызванный травмами прошлого и современности. Охад Нахарин изобрел новый язык телесной практики, базирующийся на архетипах сознания своего народа и необходимый ему в современном мире для самовыражения и адаптации. Этот язык и метод имеют также универсальное значение как вид культурной практики, позволяющий человеку гармонизировать свои отношения с окружающим миром и со своей исторической памятью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха // Ю. М. Лотман о поэтах и поэзии. СПб.: Искусство, СПб, 1996. С. 31–35.
2. Бадудина М. В. Техника Марты Грэм. Ранние поиски // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. № 31 (1–2). 2014. С. 244–256.
3. Ingber J. B. Seeing Israeli and Jewish dance. Wayne State University Press, 2011. С. 377–389.
4. Сорокалетие в Вирсавии [Электронный ресурс] // URL: <http://il4u.org.il/blog/about-israel/culture/sorokoletie-virsavii> (дата обращения: 30.06.2017).
5. Gittings D. J. Building bodies with a soft spine. MA European Theatre Dissertation (MAT) DR995. 2 September 2013.
6. Galili D. F. Contemporary dance in Israel. Cuadernos de danza. 2012. No 10.
7. Menchel Kussel Stacey. Lord of Gaga. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/theater-and-dance/196751/lord-gaga-of-batsheva> (дата обращения: 30.06.2017).
8. Kourlas Gia. Twisting body and mind [Электронный ресурс] // URL: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/dance/gaga-the-exercise-and-dance-comes-to-new-york.html> (дата обращения: 30.06.2017).
9. Kourlas Gia. Twisting body and mind [Электронный ресурс] // URL: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/dance/gaga-the-exercise-and-dance-comes-to-new-york.html> (дата обращения: 30.06.2017).
10. Della Subinsept Anna. Going Gaga for Ohad Naharin [Электронный ресурс] // URL: http://www.nytimes.com/2015/09/19/t-magazine/ohad-naharin-dance-profile.html?_r=0 (дата обращения: 30.06.2017).
11. Celan Paul. Todesfuge 1944–1945. Перевод Ольги Седаковой [Электронный ресурс] // URL: [http://www.wikilivres.ru/фуга_смерти_\(Целан/Седакова\)](http://www.wikilivres.ru/фуга_смерти_(Целан/Седакова)) (дата обращения: 30.06.2017).
12. Лурье М. Jewish Ideas Daily. Пер. Максима Немцова [Электронный ресурс] // URL: <http://booknik.ru/today/from-the-other-side/sovremennyi-izrael-i-ego-raznotsvetnye-plyaski/> (дата обращения: 30.06.2017).
13. Friedes Galili Deborah. Batsheva Dance Company Premieres Ohad Naharin's "Hora" [Электронный ресурс] // URL: <https://www.danceinisrael.com/2009/05/batsheva-dance-company-premieres-ohad-naharins-hora/> (дата обращения: 30.06.2017).

REFERENCES

1. Lotman Yu. M. Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stiha // Yu. M. Lotman o poetah i poezii. SPb.: Iskustvo, SPb, 1996. S. 31–35.
2. Badudina M. V. Tekhnika Marty Grem. Rannie poiski // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. № 31 (1–2). 2014. S. 244–256.
3. Ingber J. B. Seeing Israeli and Jewish dance. Wayne State University Press, 2011. C. 377–389.
4. Sorokaletie v Virsavii [Elektronnyj resurs] // URL: <http://il4u.org.il/blog/about-israel/culture/sorokaletie-virsavii> (data obrashcheniya: 30.06.2017).
5. Gittings D. J. Building bodies with a soft spine. MA European Theatre Dissertation (MA-T) DR995. 2 September 2013.
6. Galili D. F. Contemporary dance in Israel. Cuadernos de danza. 2012. No 10.
7. Menchel Kussel Stacey. Lord of Gaga. [Elektronnyj resurs] // URL: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/theater-and-dance/196751/lord-gaga-of-batsheva> (data obrashcheniya: 30.06.2017).
8. Kourlas Gia. Twisting body and mind [Elektronnyj resurs] // URL: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/dance/gaga-the-exercise-and-dance-comes-to-new-york.html> (data obrashcheniya: 30.06.2017).
9. Kourlas Gia. Twisting body and mind [Elektronnyj resurs] // URL: <http://www.nytimes.com/2011/08/14/arts/dance/gaga-the-exercise-and-dance-comes-to-new-york.html> (data obrashcheniya: 30.06.2017).
10. Della Subinsept Anna. Going Gaga for Ohad Naharin [Elektronnyj resurs] // URL: http://www.nytimes.com/2015/09/19/t-magazine/ohad-naharin-dance-profile.html?_r=0 (data obrashcheniya: 30.06.2017).
11. Celan Paul. Todesfuge 1944–1945. Perevod Ol'gi Sedakovoj [Elektronnyj resurs] // URL: [http://www.wikilivres.ru/fuga_smerti_\(TSelan/Sedakova\)](http://www.wikilivres.ru/fuga_smerti_(TSelan/Sedakova)) (data obrashcheniya: 30.06.2017).
12. Lur'e M. Jewish Ideas Daily. Per. Maksima Nemtsova [Elektronnyj resurs] // URL: <http://booknik.ru/today/from-the-other-side/sovremennyyi-izrail-i-ego-raznots-vetnye-plyaski/> (data obrashcheniya: 30.06.2017).
13. Friedes Galili Deborah. Batsheva Dance Company Premieres Ohad Naharin's "Hora" [Elektronnyj resurs] // URL: <https://www.danceinisrael.com/2009/05/batsheva-dance-company-premieres-ohad-naharins-hora/> (data obrashcheniya: 30.06.2017).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

О. В. Рыжанкова — 5082050@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga V. Ryzhankova — 5082050@mail.ru