

ХОРЕОЛОГІЯ РУДОЛЬФА ЛАБАНА

У розвідці розглянуто зміст дисципліни «хореологія» у концепції одного з її фундаторів – Рудольфа Лабана.

Ключові слова: хореологія, «модель кінестетичної свідомості», хореотика, кінесфера, «теорія зусилля»

В исследовании рассмотрено содержание дисциплины «хореология» в концепции одного из её основоположников – Рудольфа Лабана.

Ключевые слова: хореология, «модель кинестетического сознания», хореотика, кинесфера, «теория усилия».

Fundamentals of «choreology» in conception of Rudolf Laban, one of the founders of this discipline, are considered in this exploring.

Key-words: choreology, kinesthetic awareness pattern, choreutics, kinesphere, «Effort» theory.

Термін «хореологія», що позначає одну зі складових комплексу дисциплін, котрі вивчають танець, почали уживати в українській мистецтвознавчій літературі лише в останні роки. Зокрема ним оперують дослідники О. Чепалов¹, О. Кравчук² та ін. Проте, розглянувши різницю між окремими сучасними визначеннями цього терміна, доктор мистецтвознавства О. Чепалов справедливо зазначає: «Дефініція “хореологія” не є науково визнаною та усталеною як у культурологічних дослідженнях, так і у звичайному професійному обігу хореографів та виконавців»³. Ця стаття розглядає хореологію в певному історичному контексті, в тому її вигляді, який був запропонований одним з фундаторів цієї дисципліни – Рудольфом Лабаном.

Деконструкція та аналіз рухів людського тіла з метою знайти засоби нової виразності є однією з ключових тенденцій у розвитку театральної думки ХХ ст. Приклади пошуків в цьому напрямі – біомеханіка В. Мейєрхольда в драматичному театрі, робота з «фігуринами» О. Шлеммера в «театрі художника», «граматика» театру пантоміми Е. Декру. Методологія Р. Лабана – зразок використання аналітичного методу в театрі танцю.

Р. Лабан розробив власний оригінальний підхід до хореографічного мистецтва, що базується на глибокому аналізі рухової активності людини. Підхід у цілому автор називав **хореологією**. Пізніше з'явилася назва «Лабанівська система аналізу рухів» (Laban Movement Analysis, LMA). Окремі частини цієї системи розроблялися дослідником протягом всього життя а також одержали незалежний від автора розвиток у працях його учнів та співробітників. Сьогодні **лабанівська система є одним з важливих елементів, на якому базується поступ сучасного танцю**. Вона також є складовою багатьох методик дослідження хореографічного мистецтва.

В історії хореографії ХХ століття Рудольф Лабан (1879–1958) відомий передусім як один лідерів руху **Ausdruckstanz** (нім. «виразний танець», або «експресіоністичний танець» в історичній термінології) – потужного, неоднорідного за структурою напрямку, що одержав найбільший розвиток у Німеччині в часи Ваймарської республіки. У період з 1919 по 1937 рр. Р. Лабан заснував кілька танцювальних труп, мережу шкіл танцю, що навчали за його методикою, організував десятки «Хорів рухів» для аматорів (**Bewegungschören**), **утворив «Хореографічний інститут»**, що займався дослідженням танцю та примноженням знань про нього.

Крім того, протягом «німецького періоду» своєї діяльності, Р. Лабан опублікував десятки статей та кілька монографій, у яких відображено його педагогічний та дослідницький досвід. У книжці «Світ танцівника»⁴ викладено загальні погляди автора на мистецтво танцю; в «Хореографії»⁵ Р. Лабан намагається викласти власний метод аналізу людських рухів; книжка «Schrifttanz»⁶ – перша спроба описати універсальну систему запису танцю, яку сьогодні називають «Кінетографією Лабана», або «Лабанотацією».

Для сьогоденного танцювального мистецтва напрацювання Р. Лабана цікаві передусім у двох аспектах:

1. Практичному. Лабанівська методологія хореографічного виховання базується на способі усвідомлення руху через **аналіз його складових**. Протягом 1960-х–70-х такий підхід став одним з основних у розробці новітніх технік, якими послуговується сучасний (**contemporary**) **танець: релізових технік, контактної імprovізації, body-mind centering** (англ. – центрування тіла-розуму) та ін. Виявилось, що методи Р. Лабана можуть бути інтегровані до багатьох з них. Перспективним є також використання цих методів (особливо тих, що формують «Теорію зусилля») у вихованні виконавців інших видів театрального мистецтва. З 1960-х рр. елементи методології Р. Лабана інтегровані до навчального процесу у деяких акторських школах Західної Європи.

2. Теоретичному. За допомогою Лабан-аналізу та кінетографії хореографія (пластика) може розглядатися як символічна мова. Цей інструмент використовується у дослідженнях історичних та етнічних танцювальних форм, а також у процесі аналізу хореографічного стилю.

Найбільш інтенсивна робота над розвитком та впровадженням лабанівських ідей проводиться в лондонському «Центрі Лабана» (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance), «Міжнародній раді Кінетографії Лабана» (International Council of Kinetography Laban), нью-йоркському «Бюро нотації танцю» (Dance Notation Bureau), нью-йоркському Інституті вивчення руху (Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies) та багатьох інших інституціях.

Методологія Р. Лабана складається з кількох частин, розвиток кожної з яких відповідав спрямованості пошуків дослідника в той чи інший період:

1. Дисципліна, що вивчає «гармонійний зміст *просторових форм* і способів, якими вони реалізуються в русі»⁷. Її Р. Лабан називав «**хоревтикою**», або «просторовою гармонією».

2. Дисципліна, що вивчає *динамічні якості руху*, – «**евкінетика**». Пізніше евкінетика стала складовою «**теорії зусилля**».

3. Система запису рухів і танців за допомогою символів, що позначають частини тіла, напрями рухів та їхні якості – «**кінетографія**».

«Історія театру у ХХ ст. є не тільки оповіддю про вистави, – стверджує Ф. Кручані, один з авторів «Словника театральної антропології». – Школи, майстерні, лабораторії, центри: ось місця, в яких театральна креативність проявилася з найбільшою рішучістю»⁸. Ідеї Р. Лабана також формувалися у студійній роботі. У 1912 році він організовує в Мюнхені власну школу танцю. Починаючи з наступного літа, групу Р. Лабана щороку запрошують до Монте Веріта (Аскона, Швейцарія) – відоме на той час місце зібрання письменників, художників, філософів, натуристів⁹ і анархістів, усіх шукачів альтернативних життєвих шляхів, накреслених на основі ідеалів наближеності до матеріальності природи та природних сил.

У цьому середовищі Р. Лабан знайомиться з антропософією Р. Штайнера та евритмією – новим видом мистецтва, що поєднував у собі поезію, музику та пластику тіла і, як стверджував Р. Штайнер, призводив до істинного пізнання людини. Тут він вивчає основи далькрозівської ритміки – методики навчання музиці через використання руху (шляхом виконання спеціальних ритмо-пластичних комбінацій). Власний підхід до мистецтва танцю Р. Лабан формує в співпраці з Сюзан Перроте та Марі Вігман, випускницями школи Е. Жака-Далькроза. Важливим був також вплив ідей нової дисципліни – психоаналізу. Зокрема Р. Лабан вивчає роботу К. Юнга над архетипами та чотирма функціями психіки – інтуїцією, сприйманням, мисленням та емоційним переживанням.

Насамперед, дослідник прагнув усвідомити *виразність танцю самого по собі*, позбавленого репрезентативності, відділеного від інших видів мистецтва, з якими він традиційно існував на театрі. Р. Лабан наголошував, що незалежному розвитку танцю заважає його підпорядкованість літературній основі та музиці.

Стверджуючи, що танець, який передає враження від музики, не може бути

виразним (*ausdrucksvoll*) на власних правах, Р. Лабан зауважував: «Музичний ритм не властивий людському тілу <...> Розподіл часу в природних рухах людської істоти не має нічого спільного з метричними ритмічними системами. Вони підпорядковані іншим законам»¹⁰.

Для усвідомлення цих законів було визначено три аспекти ритму рухів:

– **просторовий ритм**, тобто акцентування та нерівномірна напруженість окремих ділянок простору, що проявляється в почерговому використанні різних напрямків рухів;

– **ритм часу**, який формується поєднанням рухів однакової чи різної тривалості;

– **ритм ваги (сили)**, що походить з мускульної енергії і є акцентуванням напруження м'язів.

Всі три аспекти ритму завжди діють одночасно, але кожен може бути головним у конкретній фізичній дії. Р. Лабан писав у той час про ритм рухів, як про «поезію напружень тіла»: «Досвід просторового напруження форми і змін форми (що є рухом) є основою всього усвідомлення, здатності до сприйняття, всіх знань і всіх міркувань... Людський рух є архетипом всіх напружень, якими є і які утворюють думки, почуття, акти волі тощо»¹¹.

В описі власної системи аналізу рухів у танці Р. Лабан виходив з первинних, античних визначень термінів «**хореографія**», «**хореологія**», «**хоревтика**» та «**хореософія**»¹².

«Хореософія – давньогрецьке слово, від *хорос*, що означає коло, і *софія* – знання або мудрість. Ідеї цього знання проявляються через вивчення всіх типів кіл, які існують у природі й житті <...> Хореософія стала комплексною дисципліною в часи високої еллінської культури. Підрозділи знання про кола <...> називалися *хореографія*, *хореологія* та *хоревтика*. Перше, хореографія, дослівно означає малювання або написання кіл. Це слово досі вживається: ми називаємо планування і композицію балету чи танцю *хореографією*. Протягом століть це слово використовувалося для визначення процесу змалювання фігур і символів рухів, що їх композитори танцю, або хореографи, занотовували для пам'яті»¹³.

«Хореологія – це логіка, або наука про кола, що може здатися суто геометричною, проте насправді вона була набагато ширшою. Це був вид граматики і синтаксису мови рухів, що розглядав не лише зовнішню форму руху, а й також його інтелектуальний та емоційний зміст. Це базувалося на переконанні, що рух і емоція (*motion and emotion*), форма і зміст, тіло і розум неподільно пов'язані <...> Хореотику можна тлумачити як практичне вивчення різноманітних форм (більш чи менш) гармонійних рухів»¹⁴.

Вихідним положенням **хоревтики** Р. Лабана є переконання в тому, що просторова організація гармонійних рухів людського тіла підкоряється тим самим законам, що і організація форм у природі (кристали, рослини і тварини). Отже,

дослідник розглядав рухи людини як процес формування фрагментів кристалічної структури. Джерелом такого підходу було античне знання про динамічну кристалізацію, на підставі якого Платон вважав основою світобудови п'ять тілесних фігур – правильних багатогранників: куб, октаедр, тетраедр, ікосаедр і додекаедр.

«Наше тіло, – писав Р. Лабан, – є дзеркалом, крізь яке ми усвідомлюємо одвічні обергальні рухи всесвіту з його багатокутними ритмами. Багатокутник – це коло, в якому встановлено просторовий ритм <...> Трикутник акцентує три точки в лінії кола, чотирикутник – чотири точки, п'ятикутник – п'ять точок і т.д. Кожен акцент означає переривання лінії кола і появу нового напрямку»¹⁵.

Розвиваючи ідею про те, що рух у різних напрямках простору має в собі формотворчу силу, наявну в будові кристалічної структури, Р. Лабан запропонував інструмент усвідомлення цієї сили – **кінесферу** (від давньогрецьк. – *kinesis*, рух, і *sphaira* – м'яч, або сфера). Її центр є **центром ваги тіла**, а розмір визначається крайніми точками, до яких може дотягнутися людина, не рушаючи з місця. Тетраедр, куб, октаедр та ікосаедр – це спрощені моделі кінесфери, відповідно до просторового ритму котрих здійснюються ті чи інші рухи.

Модель кінесфери визначається через можливі напрямки руху, які розходяться променями з **центра ваги тіла** у вертикальній позиції. Напрямки пов'язані з двома станами рівноваги: стабільним і мобільним. **Напрямки виміру** (вгору-донизу, праворуч-ліворуч, вперед-назад) є стабільними внаслідок балансування маси тіла навколо центра ваги і перпендикулярного відношення цього центру до опори (як, наприклад, під час кроку вперед). **Діагональні напрямки** зміщують центр ваги з вертикальної осі над опорою, викликаючи мобільність (наприклад, під час падіння на підлогу).

Точки кінесфери поєднуються трьома способами:

– *центральню*, коли рух відбувається від центру тіла назовні або зворотно, з можливістю продовження руху через центр до протилежного боку кінесфери;

– *периферійну*, коли рух відбувається на певній відстані від центру тіла, наприклад витягнутою рукою;

– *на перетині*, коли рух починається на периферії тіла, наближується до центру, обходить його і продовжується з протилежного боку.

З'єднуючи точки кінесфери згідно з гармонійними принципами опозиції, паралелізму та урівноваженості, Р. Лабан ідентифікував певні просторові форми як базові. Ними є:

– **кільця (rings)** – замкнуті траєкторії, якими відбувається рух кінцівок у просторі;

– **гами (scales)** – визначені анатомічною будовою комбінації рухів, виконання яких логічно з'єднує різні зони тіла та відповідні кінцівки. «Стандартна гама, будучи прообразом врівноваженого потоку форм, є основою для переживання **просторової гармонії**. У тренінгу ці гами можуть допомогти досліджен-

ню і переживанню гармонії, а також взагалі сприяти відкриттю тіла в просторі та простору в тілі»¹⁶. Порядок рухів у гамі задається відповідно до принципів протилежного напруження (опозиції) та урівноваження. Після руху до одного краю відбувається рух у протилежний бік.

Кінесферою **гам вимірів** є октаедр, що включає три виміри: висоту (коли тіло витягнуте, руки піднято догори), ширину (коли кінцівки розведено праворуч-ліворуч) і глибину (яка формується кінцівками, що гойдаються вперед і назад під час пересування). Вертикальна і горизонтальна структури гам вимірів являють собою принцип стабільності. Наприклад, більша частина лексики класичного балету, як-то позиції рук, вміщується у модель октаедра.

Кінесфера для **діагональних гам** – це куб, що з'єднує чотири просторові діагоналі. На відміну від стабільності гам вимірів, діагональні гами виявляють образ мобільності. Рухи в цих гамах викликають переміщення, елевачію (підйом) і падіння. Безліч «летючих» стрибків класичного танцю вибудовують тіло в діагональних напрямках.

Кінесфера у формі ікосаедра надає більшу кількість кілець і гам. Комбінування напрямків у цій структурі дає змогу скручувати і згинати тіло в трьох вимірах одночасно. Багато форм танцю **modern та contemporary є ікосаедральними**.

Розгляд **динамічних аспектів** руху Р. Лабан починав у межах дисципліни, яку називав **евкінетикою**. Під час Другої світової війни, мешкаючи у Великобританії та працюючи промисловим консультантом, він застосував ідеї евікінетики для аналізу та оптимізації різноманітних виробничих процесів. Наприклад, була розроблена система вправ на основі свінгових (від англ. *swing* – коливатися) рухів усього тіла. Засвоєні за допомогою цих вправ моделі руху давали можливість жінкам безпечно виконувати важку чоловічу роботу. Згодом, працюючи у цьому напрямі, Р. Лабан розвинув концепцію, застосовуючи яку, вдавалося запобігти ефектові «роботизації» людини в одноманітній промисловій роботі. Система одержала назву «Effort» – теорія «Зусилля». Її ідеї було викладено в книжках «Промисловий ритм / та коливання в праці» (1942)¹⁷ та «Зусилля» (1947)¹⁸.

Одночасно теорія «Effort» була адаптована Р. Лабаном для мистецької роботи. На базі виконання комбінацій «зусиль» виникла вільна танцювальна техніка. Також «зусилля» було запропоновано як інструмент у мистецтвах пантоміми, акторської гри та танцю. Цей досвід відображено у книжках «Сучасний навчальний танець» (1948)¹⁹ та «Мистецтво сценічного руху» (1950)²⁰.

Р. Лабан визначив «зусилля» як внутрішній імпульс – відчуття руху, думку або емоцію, – від якого починається рух. Це обумовлює зв'язок між психічною і фізичною складовими руху. Усвідомлене «зусилля» робить рух виразним і перетворює його на дію. Відповідно, рух, позбавлений виразності, стає механічним, перестає бути рухом людини.

Зусилля є проявом внутрішньої позиції виконавця відносно кожного з чотирьох **факторів руху**: *простору, часу, ваги і потоку*. Зокрема:

- позиція відносно *простору* може бути гнучкою або прямолінійною;
- відносно *часу* (швидкість) – подовжувальною або прискорювальною;
- відносно *ваги* (сили) – м'якою, ненапруженою або твердою, сильною;
- відносно *поток*у – вільною або обмежувальною²¹ (тобто такою, що перериває логіку вільного переходу одного руху в інший; наприклад, несподіваний стрибок вбік під час ходи вперед є проявом *обмежувальної позиції* відносно *поток*у).

Позиція відносно кожного фактора може проявлятися активно (з більшою чи меншою інтенсивністю) або бути нейтральною. Комбінацію позицій для кожного конкретного руху можливо зафіксувати на запропонованому Р. Лабаном «графіку зусилля». Графік складається з чотирьох ділянок, що відповідають факторам руху і відображає внутрішнє відношення спротиву чи прийняття фізичних умов, котрі впливають на рух. Сукупність таких відношень Р. Лабан називав **типовою моделлю зусилля** особистості (characteristic effort pattern).

Позиція відносно кожного з факторів руху співвідноситься з різними рівнями свідомості. У цьому аспекті міркування Р. Лабана збігаються з висновками К. Юнга. Позиція відносно простору пов'язана з увагою і силою думки людини; ваги – з прагненнями і чуттєвим сприйняттям; часу – з рішучістю та інтуїцією; поток рухів – з точністю, послідовністю та емоційною сферою.

Активна позиція до двох факторів (при нейтральній позиції до інших) показує внутрішнє відношення чи стан, який можна чітко розрізнити. Це часто використовується в танці. Наприклад, якщо комбінація елементів ваги і часу створює ритмічний, камерний, приземлений настрій, то поєднання елементів простору і поток виражають абстрактніший, більш відсторонений настрій. Враховуючи можливість комбінування різних якостей факторів руху, Р. Лабан вирізнив двадцять чотири таких комбінації і назвав їх **неповними зусиллями** (incomplete efforts) або **неповними внутрішніми позиціями** (incomplete inner attitudes).

Вісім фізичних дій, під час яких активно проявляється позиція до трьох факторів (ваги, часу та простору) Р. Лабан назвав **базовими діями зусилля** (basic effort actions). Одночасний прояв активної позиції відносно всіх чотирьох факторів руху (який є незвичайним, винятковим засобом виразності) одержав назву **повної дії зусилля** (complete effort action).

«Жести і поза не брешуть, – писав Р. Лабан, – тоді як слова можуть і роблять це»²². Він запропонував граматику мистецтва руху, що базується на гармонізуючих принципах, на балансуванні протилежностей. «Збирання до центру природно урівноважується розсіюванням від нього, сильне – слабким, широке – вузьким. Криве і рівне, акція і реакція, боротьба і співпраця, офф-баланс і он-баланс, асиметрія та симетрія – все врівноважує одне одного. Схильність

до балансування є вродженою для тіла, розуму та душі і є тим, що наповнює змістом рухи тіла. Беззмістовні рухи не відповідають цій граматиці. Без усвідомлення цієї граматики, вправи не мають сенсу для того, хто їх виконує і не інтегрують розум, тіло і душу або людину з людиною»¹⁴.

Лабанівські принципи аналізу рухів використовуються не лише в царині хореографічного мистецтва, але також у театрі, спорті, танцотерапії, попередженні травматизму, дослідженнях невербальної комунікації.

Вивчення в Україні основ хореології Р. Лабана у контексті мистецтва танцю та ширше – театрального мистецтва, відкриває нові шляхи як в театральній практиці, так і в розитковій методів теоретичного дослідження танцю.

¹ Чепалов О. І. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени) // Культура і сучасність. Альманах. Державна академія керівних кадрів культури. – К., 2004. – № 2. – С. 80–87.

² Кравчук О. Г. Хореографічні школи Європи як творчі лабораторії синтезу мистецтв // Вісник Міжнародного слов'янського університету. Харків. Серія «Мистецтвознавство». – Т. 12, №1. – Харків, 2009. – С. 8–15.

³ Чепалов О. І. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени) // Культура і сучасність. Альманах. Державна академія керівних кадрів культури. – К., 2004. – № 2. – С. 80.

⁴ Laban, R. Die Welt des Tänzers / Rudolf von Laban. – Stuttgart : W. Seifert Verlag, 1920. – 264 p.

⁵ Laban, R. Choreographie: erstes Heft / Rudolf von Laban. – Jena, 1926. – 103 p.

⁶ **Schriftanz – нім., «запис танцю». Laban, R. Schriftanz: methodic, orthography, erläuterungen / Laban.** – Wien : Universal edition, 1928. – 2 vol.

⁷ Цит. за: Choreography and dance studies. Vol. 8. Dance words / compiled by Valerie Preston-Dunlop. – Amsterdam : Harwood academic, 1998. – P. 612.

⁸ The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology / Eugenio Barba, Nicola Savarese ; translated by Richard Fowler. – 2nd ed. – London : Routledge, 2006. – 320 p. – P. 24.

⁹ Натуризм (або «культура вільного тіла» (**Freikörperkultur**) прагнув до максимального злиття з природним середовищем, зокрема через звільнення від одягу.

¹⁰ Preston-Dunlop, V. Rudolf Laban : an extraordinary life / Valerie Preston-Dunlop. – London : Dance books, 1998. – P. 24.

¹¹ Там само. – P. 65.

¹² У сучасній класифікації дисциплін лабанівське визначення «хореографія» відповідає запису та реконструкції танцю, «хореософія» – соціології та етнології танцю.

¹³ Laban, Rudolf. Choreutics / Rudolf Laban / Annotated and edited by Lisa Ullmann. – London : Macdonald and Evans, 1966. – P. VII-VIII.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Laban, Rudolf. Choreutics / Rudolf Laban / Annotated and edited by Lisa Ullmann. – London : Macdonald and Evans, 1966. – P. 26.

¹⁶ Hodgson, John. *Mastering movement : the life and work of Rudolf Laban / John Hodgson*. – London : Methuen, 2001. – P. 190.

¹⁷ Laban, Rudolf & Lawrence, F.C. *Laban Lawrence industrial rhythm/and lilt in labour*. – Manchester : Pathon Lawrence & Co, 1942.

¹⁸ Laban, Rudolf von ; Lawrence, F. C. *Effort: economy of human movement / Rudolf von Laban, F. C. Lawrence*. – London : Macdonald and Evans, 1947. – 98 p.

¹⁹ Laban, Rudolf. *Modern Educational Dance / Rudolf Laban*. – London : Macdonald and Evans, 1948. – VII, 111 p.

²⁰ Лабан підготував рукопис книги «Мистецтво сценічного руху» (*The mastery of movement on the stage*) в 1950-му році. Друге і наступні видання (1960-го, 1971-го, 1988-го рр.) – під редакцією Лізи Ульманн. Назву книги було змінено на «Мистецтво руху» (*The mastery of movement*).

²¹ Laban, Rudolf. *The mastery of movement / Rudolf Laban ; with a new pref. by Roland Laban – 4th ed. rev. and enlarged / Lisa Ullmann*. – Plymouth : Northcote House, 1988. – P. 69.

²² Цит за: *Preston-Dunlop, Valerie. Rudolf Laban : an extraordinary life / Valerie Preston-Dunlop*. – London : Dance books, 1998. – P. 103.

²³ Там само.