

# СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i> . . . . .	5
------------------------------	---

## ЧАСТЬ I. ВОЛЯ К ТАНЦУ

<i>Глава 1. Современные вакханты</i> . . . . .	16
Дункан и Станиславский . . . . .	24
<i>Глава 2. Сделать то, что велит музыка</i> . . . . .	34
«Великое и страшное дело» . . . . .	34
Хорея, орхестика, ритмика . . . . .	38
Танцы под музыку, на музыку, в музыку и без музыки . . . . .	49
Музыкально-двигательный рефлекс . . . . .	59
<i>Глава 3. Пляски Серебряного века</i> . . . . .	65
Танцевализация жизни . . . . .	67
Техника экстаза . . . . .	72
Ностальгия по общине . . . . .	76
<i>Глава 4. Студии танца и пластики</i> . . . . .	91
Московские студии . . . . .	96
Классы пластики Эллы Рабенек . . . . .	96
Студия пластики Франчески Беата . . . . .	100
Курсы ритмики Нины Александровой . . . . .	101
«Синтетический танец» Инны Чернецкой . . . . .	103
«ХаГэ» Людмилы Алексеевой . . . . .	105
«Искания в танце» Александра Румнева . . . . .	110
Театр танца Веры Майя . . . . .	112
«Свободный балет» Льва Лукина . . . . .	115
Московская школа Айседоры Дункан . . . . .	119
«Остров танца» Николая Познякова . . . . .	123
«Искусство движения» Валерии Цветаевой . . . . .	126
«Театр пластического балета» Инны Быстрениной . . . . .	128
Пролеткульт . . . . .	129

Студии Петрограда — Ленинграда . . . . .	132
<i>Студия музыкального движения «Гептахор»</i> . . . . .	133
<i>«Школа пластики» Клавдии Исаченко</i> . . . . .	142
<i>«Студия пластического движения» Зинаиды Вербовой</i> . . . . .	144
<i>Художественное движение в Институте им. П. Ф. Лесгафта</i> . . . . .	145
Тифлиссские студии . . . . .	149
<i>«Институт ритма и пластики» Србуи Лисициан</i> . . . . .	149
<i>«Священные движения» Георгия Гурджиева</i> . . . . .	152
Заккрытие студий . . . . .	154

## ЧАСТЬ II. НАУКА И ИСКУССТВО ДВИЖЕНИЯ

<i>Глава 1. Танец в лаборатории</i> . . . . .	162
Кинемология . . . . .	169
Художественная физкультура . . . . .	173
Советский танец на экспорт . . . . .	186
<i>Глава 2. Танцы машин</i> . . . . .	194
Человек-оркестр . . . . .	198
Мастфор . . . . .	204
НОТ и НИТ . . . . .	207
<i>Глава 3. Взлет и падение биомеханики</i> . . . . .	215
Генеалогия термина . . . . .	216
Биомеханика приходит в театр . . . . .	227
Индустриальный Дельсарт . . . . .	229
<i>Глава 4. Массовый советский танец</i> . . . . .	244
Пагубный фокстрот . . . . .	248
Пляска по инструкции . . . . .	250
Волк. Танец сопротивляется . . . . .	255

## ЧАСТЬ III. ФИЛОСОФИЯ СВОБОДНОГО ТАНЦА

<i>Глава 1. Танец и раскрепощение</i> . . . . .	265
Политика пола . . . . .	265
Тело как утопия . . . . .	272

<i>Глава 2. Чистое движение и его восприятие</i> . . . . .	285
Синтез и синестезия . . . . .	296
<i>Глава 3. Естественное и искусственное</i> . . . . .	301
Природа и искусство . . . . .	304
Концепции «естественного» . . . . .	309
Вторая натура . . . . .	312
Кентавр-объект . . . . .	317
<i>Глава 4. Принципы нового танца</i> . . . . .	322
Центр, или источник . . . . .	324
Текучесть и целостность . . . . .	333
Усилие и расслабление . . . . .	340
Индивидуальность и абсолют . . . . .	344
<i>Глава 5. Семиотический и феноменологический подходы к движению</i> . . . . .	349
Жестология . . . . .	351
Практика <i>versus</i> код . . . . .	357
Знание как . . . . .	360
<i>Эпилог</i> . . . . .	365
<i>Список сокращений</i> . . . . .	368
<i>Список использованных архивных фондов</i> . . . . .	369
<i>Библиография</i> . . . . .	370
<i>Указатель имен</i> . . . . .	405

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Наверное, все началось с Юлии Борисовны (фамилию не помню), балерины на пенсии. Она руководила кружком хореографии в соседнем доме культуры, куда мама привела семилетнюю меня. Бедная Юлия Борисовна выступила скорее демотиватором. И дело даже не в том, что она держала детей в строгости — преподавая так, как когда-то учили ее саму в хореографическом училище. Как известно, балет требует точных движений по жестко фиксированным позициям и вполне определенного телосложения. Ничего этого у меня не было, и на занятиях я постоянно чувствовала себя хуже и ниже других детей. Позанимавшись год, я с облегчением покинула кружок. Но танцевать хотела всегда — на дискотеках, как только включали музыку, как будто какой-то чертик выскакивал изнутри, заставляя меня плясать. Достигнув возраста, который у балерин считается пенсионным, я занялась, наконец, танцем систематически. Это был не «классический», а «свободный» или «естественный» танец — в той его версии, которая сложилась в нашей стране в начале XX века под сильным влиянием Айседоры Дункан. Своя техника и свои критерии к выполнению движения там тоже существуют, но на первое место ставится другое: наслаждение музыкой, удовольствие от импровизации, радость совместного движения. Оказалось, что я попала в живую традицию, которая передавалась из поколения в поколение — как говорят танцовщицы, «из ног в ноги», — и о которой окружающий мир знал очень мало. По роду деятельности я историк и с интересом стала изучать историю и философию этого направления.

К этому времени я уже защитила диссертацию о советском физиологе движений Н. А. Бернштейне, который лучше всех в научном мире знал, что такое ловкость. Мне оставалось только эту ловкость в танце приобрести. Однако, сколько ни учила я «естественные» движения «свободного» танца, до совершенства было далеко. Встали вопросы: в чем же «свобода» этого танца, почему его движения, считающиеся «естественными», приходится тренировать? — и много других каверзных вопросов. Как попытка на них ответить и появилась эта книга. Она — о свободном, пластическом танце, или раннем *танце модерн*, о его создателях, эстетических принципах и его судьбе в нашей стране.

О танце много писали как об одном из видов искусства — искусстве сценическом, части театра. Но танец больше, чем сцена, — это особая культура, целый «жизненный мир». В феноменологии под «жизненным миром» понимают «универсум значений, всеохватывающий горизонт чувственных, волевых и теоретических актов»<sup>1</sup>. То, что танец представляет собой такой универсум, со своим набором практик и эстетик, своими ценностями и задачами — иногда почти мессианскими, стало ясно в начале XX столетия. Амбиции его создателей не ограничивались сценой: эти люди чувствовали себя не просто танцовщиками и хореографами, а — визионерами, философами, культуртрегерами. Из «выставки хорошеньких ножек» и «послеобеденной помощи пищеварению»<sup>2</sup> они хотели превратить танец в высокое искусство, сделать, по словам балетмейстера Федора Лопухова, «шагом Бога»<sup>3</sup>. В новом танце им виделся росток культуры будущего — культуры нового человечества. Наверное, поэтому в реформаторы танца попали в том числе изначально не театральные люди — такие, как швейцарский

<sup>1</sup> Современная западная философия: Энциклопедический словарь / Под ред. О. Хеффе, В. С. Малахова, В. П. Филатова. М.: Культурная революция, 2009. С. 139.

<sup>2</sup> Тугендхольд Я. «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910. № 9 (июль-август). С. 9.

<sup>3</sup> Лопухов Ф. Величие мироздания. Танцсимфония. Пг.: Изд. Г. П. Любарского, 1922. С. 1.

композитор и педагог Эмиль Жак-Далькроз или создатель антропософии Рудольф Штайнер. Далькроз основал свой Институт ритмики с «религиозным трепетом»; имея уже полтысячи учеников, он мечтал, что ритмика станет искусством универсальным и завоюет весь мир. Штайнер создавал свою «эвритмию» как молитву в танце, как часть антропософии — религии нового человека.

С помощью танца Айседора Дункан хотела приблизить приход свободного и счастливого человечества; она обращалась не только к эстетическим чувствам своих современников, но и к их евристическим помыслам, говорила о «красоте и здоровье женского тела», «возврате к первобытной силе и естественным движениям», о «развитии совершенных матерей и рождении здоровых детей». В танце, говоря языком Мишеля Фуко, она видела «новую человеческую технологию», которая поможет пересоздать личность. Ее программная статья «Танец будущего» (1903) — парафраза артистического манифеста Рихарда Вагнера — вдохновила не меньше сердец, чем ее знаменитый предшественник<sup>1</sup>. Танец Айседоры вкупе с ее философией привлекли меценатов, давших деньги на создание школ танца в Германии, России и Франции — школ, из которых должны были выйти первые представители нового, танцующего человечества.

В вагнерианской утопии о новом, артистическом человечестве танцу принадлежала ведущая роль, и даже ницшеанская «воля к власти» вполне могла трактоваться как «воля к танцу». Айседора представляла себя «полем боя, которое оспаривают Аполлон, Дионис, Христос, Ницше и Рихард Вагнер»<sup>2</sup>. С легкой руки Ницше пляска стала для его читателей символом бунта против репрессивной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны

<sup>1</sup> На русский язык статья переведена в 1907 году; см.: Дункан А. Танец будущего / Пер. с нем. Н. Филькова, под ред. Я. Мацкевича. М.: Заря, б. г.; переиздано в: Айседора Дункан / Сост. С. П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1989. С. 15–24.

<sup>2</sup> Дункан (1909) цит. по: Маквей Г. Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949) // Памятники культуры: Новые открытия / Сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 2003. С. 350.

творчество и творение самого себя, где раскрывается — а, может быть, впервые создается — человеческое я, личность. «Танцующий философ» признавался, что поверит «только в такого Бога, который умел бы танцевать», и считал потерянными «день, когда *ни разу* не плясали мы!»<sup>1</sup> Он имел в виду — комментировала Айседора — не пируэты и антраша, а «выражение жизненного экстаза в движении». Создавая свой танец — глубоко эмоциональный и личный, Дункан претендовала на то, чтобы переживать на сцене экстазы и упиваться собственной «волей к танцу». Этим же она привлекала зрителей, любовавшихся «восторгом радости у плясуньи» и считавшими, что ее нужно видеть «хотя бы только из-за этой ее радости танцевать»<sup>2</sup>.

Пляска-экстаз, пляска-импровизация стала самой характерной утопией Серебряного века. Человеку — писала одна из последовательниц Дункан — надо, прежде всего, пробудить свою «волю к импровизации». Плясовая импровизация — это «проявление и осуществление своего высшего духовного и физического я в движении, претворение плоти и крови в мысль и дух, и наоборот»<sup>3</sup>. В «импровизации побуждающей и вольной» человек, по словам танцовщика Николая Познякова, становится «самодеятельным и цельным»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Пер. Ю. М. Антоновского // Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 29–30; 152–153. О популярности Ницше в России см.: Фридрих Ницше и философия в России / Сост. Н. В. Мотрошилова, Н. Е. Синеокая. СПб.: Изд-во Русско-христианского гуманитарного ин-та, 1999; *Clowes E. W. The Revolution of Moral Consciousness: Nietzsche in Russian Literature, 1890–1914.* DeKalb, Ill.: Northern Illinois U. P., 1988. О его влиянии на современный танец см.: *LaMothe K. L. Nietzsche's Dancers: Isadora Duncan, Martha Graham, and the Reevaluation of Christian Values.* New York: Palgrave MacMillan, 2006.

<sup>2</sup> По словам, соответственно, Всеволода Мейерхольда и Пьера Луиса; см.: Мейерхольд и другие: Документы и материалы. Мейерхольдовский сборник. Вып. 2 / Ред.-сост. О. М. Фельдман. М.: ОГИ, 2000. С. 251–252; Pierre Louÿs (1909) цит. по: *Isadora Duncan 1827–1927: Une sculpture vivante.* Paris: Musée Bourdelle, 2009. P. 188.

<sup>3</sup> *Исаченко К.* Программа школы пластики и сценической выразительности. Пг.: Тип. «Копейка», б. г. С. 17, 21, 31.

<sup>4</sup> См.: Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (ГЦТМ). Ф. 517. Ед. хр. 133. Л. 70–72.

Современники Дункан видели в свободном танце средство вернуть некогда утраченную целостность, преодолеть разрыв между разумом и эмоциями, душой и телом.

С самого момента своего рождения свободный танец был прочно связан с музыкой. Дункан, к вящему ужасу меломанов, стала использовать произведения Бетховена, Шопена, Скрябина. Но ее вряд ли можно было упрекнуть в профанации — к музыке она относилась более чем серьезно. Ее концерты, наряду с танцевальными номерами, включали исполнение инструментальных произведений, а уроки в ее школе начинались со слушания игры на фортепиано. Музыка переносила зрителя-слушателя в другой мир, навевала настроение, вызывала нужные для восприятия танца ассоциации. Эксперимент Дункан завершился тем, что танец стали ценить за его способность быть верным музыке, выразить заключенные в ней чувства. Соединение их стало частью эстетической программы свободного танца и критерием его оценки: «Ритм человеческих движений целиком слился с музыкой. Движение стало музыкальным»<sup>1</sup>. И танцовщицы, и педагоги стремились к наиболее полному их соответствию: Эмиль Жак-Далькроз создал свою «ритмику», «Гептахор» — метод, который так и назывался — «музыкальное движение». Пересмотрев отношения музыки и хореографии, Михаил Фокин, Федор Лопухов и Джордж Баланчин смогли реформировать классический балет и создать новые жанры бессюжетного балета, построенного по законам музыки или отношений абстрактных элементов. Даже те танцовщицы-экспериментаторы, кто предпочитал выступать без аккомпанемента, обращались к ней как источнику метафор, говоря, например, о «музыке тела». Кстати, от соединения движения с музыкой выигрывали не только профессиональные танцовщицы, но и любители. К тому удовольствию, которые они получали от занятий танцем или гимнастикой, прибавлялось еще и «символическое удовольствие», связанное

---

<sup>1</sup> Рецензия без подписи «Пляска красоты. Гастроли школы Дункан» из газеты «Власть труда» (Иркутск, 1926), цит. по: *Маквей Г.* Московская школа Айседоры Дункан (1921–1949) // Памятники культуры: Новые открытия / Сост. Т. Б. Князевская. М.: Наука, 2003. С. 397.



с совершенно особой деятельностью — музыкально-двигательной импровизацией<sup>1</sup>.

В России Дункан произвела культурную сенсацию<sup>2</sup>. Грившие о «дионисийстве» и «вольной пляске» символисты увидели в ней современную вакханку. Ее рисовали художники, воспевали поэты, у нее появилась масса подражателей и последователей, — одним из первых и самых верных почитателей стал К. С. Станиславский, не пропускавший ни одного ее концерта. Станиславскому пляска Айседоры казалась чем-то вроде «молитвы в театре», о которой мечтал он сам. В ней он нашел союзницу по реформированию театра — одну из тех «чистых артистических душ», которым предстоит возвести новые храмы искусства. Художественный театр предоставил танцовщице помещение для утренних спектаклей и завел «Дункан-класс»<sup>3</sup>.

С легкой руки Дункан в России появились и стали множиться школы и студии «свободного» или «пластического» танца. Дочь владельца кондитерских Элла Бартельс (будущая танцовщица Элла Рабенек) увидела Дункан во время ее первого приезда в Москву. Под впечатлением концерта она надела тунику, сандалии и сама стала танцевать, и четыре года спустя уже преподавала «пластику» в Художественном театре<sup>4</sup>. Увидев Айседору, не могла успокоиться и юная Стефанида Руднева; придя домой и задрапировавшись в точные ткани, она попыталась повторить эту казавшуюся

<sup>1</sup> Бурдвё П. Как можно быть спортивным болельщиком // Логос. 2009. № 6 (73). С. 113.

<sup>2</sup> О Дункан в Советской России см.: Дункан И., Макдугалл А. Р. Русские дни Айседоры Дункан и ее последние годы во Франции / Пер. с англ. М.: Моск. рабочий, 1995; *Stüdemann N. Roter Rausch? Isadora Duncan, Tanz und Rausch im ausgehenden Zarenreich und der frühen Sowjetunion // Rausch und Diktatur: Inszenierung, Mobilisierung und Kontrolle in totalitären Systemen* / Ed. A. von Klimo and M. Rolf. Frankfurt: Campus Verlag, 2006. P. 95–117.

<sup>3</sup> См.: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1941. С. 429; Станиславский К. С. Из записных книжек: В 2 т. Т. I. 1880–1911. М.: ВТО, 1986. С. 539, 412; Коонен А. Страницы жизни. М.: Кукушка, 2003. С. 165.

<sup>4</sup> *Surits E. Studios of plastic dance // Experiment. Vol. 2 (1996). P. 143–167.*

столь же экзотической, сколь и привлекательной пляску<sup>1</sup>. Если раньше Стеня собиралась стать учительницей словесности, то после увиденного переменила решение и поступила на античное отделение Бестужевских курсов. Там ее профессором стал филолог-античник, переводчик Софокла и ницшеанец Фаддей Францевич Зелинский. В самый канун XX века он провозгласил в России новый Ренессанс — третье возрождение античности, а значит, и возрождение древнегреческой *хореи* — пляски<sup>2</sup>.

Для Маргариты Сабашниковой (ставшей позже женой поэта Максимилиана Волошина) выступление Дункан тоже было «одним из самых захватывающих впечатлений»<sup>3</sup>. А семилетний Саша Зякин (впоследствии танцовщик Александр Румнев) загорелся идеей танца, даже не видев самой Дункан, а лишь услышав рассказы вернувшихся с концерта родителей. Тем не менее мальчик «разделся догола, завернулся в простыню и пытался перед зеркалом воспроизвести ее танец»<sup>4</sup>. Еще неожиданней подобная реакция изменила жизнь взрослого мужчины — скромного чиновника Николая Барабанова. Попав на выступление Дункан, он был столь поражен, что решил сам овладеть ее «пластическим каноном». На досуге, запершись у себя в комнате, Барабанов упражнялся перед зеркалом, а потом и вовсе «сбрил свои щегольские усики, выбрал себе женский парик, заказал хитон в стиле Дункан»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Восточные ткани, по-видимому, привез из экспедиции в Монголию брат Рудневой Андрей, этнограф. В экспедиции он также записывал песни калмыцких и бурятских бардов. См.: Руднев А. Д. Мелодии монгольских племен. СПб.: Русское географическое о-во, 1909.

<sup>2</sup> Зелинский Ф. Ф. Античный мир в поэзии А. Н. Майкова // Русский вестник. 1899. № 7. С. 140.

<sup>3</sup> Волошина (Сабашникова) М. Зеленая змея. История одной жизни / Пер. с нем. М.: Энигма, 1993. С. 118–119.

<sup>4</sup> Цит. по: Кропотова К. А. Александр Румнев. Эстетические идеалы // Искусство движения. История и современность / Под ред. Т. Б. Клим. М.: ГЦТМ, 2002. С. 77–84.

<sup>5</sup> Евреинов Н. В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1988. С. 69; см. также: Лопатин А. А. Икар — дерзкий полет в пародийный танец // Страницы истории балета. Новые исследования и материалы. СПб.: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2009. С. 204–218.

Кончил он тем, что под псевдонимом Икар с танцевальными пародиями выступал в кабаре «Кривое зеркало».

Российские последователи Дункан усвоили сполна и ее философию танца, и мессианский пафос. Стефанида Руднева, Людмила Алексеева и другие, как их тогда называли, «босоножки» или «пластички», занимались движением не столько для сцены, сколько — по выражению первой — для воспитания «особого мироощущения» или — по словам второй — с «оздоровляющими и евгеническими целями»<sup>1</sup>. Направление студии «Гептахор», названное ими «музыкальным движением», было адресовано как взрослым, так и детям, а «художественное движение» Алексеевой — всем женщинам.

На какое-то — пусть краткое — время движение стало экспериментальной площадкой не только в искусстве, но и в науке. В 1920-е годы в Российской академии художественных наук (РАХН) возник проект создания единой науки о движении — кинемологии, куда, кроме танца, должны были войти разнообразные предметы исследования, от трудовых операций до способов передачи движения в кинематографе. Хотя этот замысел, как и проект Высших мастерских художественного движения, не был осуществлен, он вызвал к жизни несколько интереснейших начинаний. В частности, в РАХН образовалась Хореологическая лаборатория, которая устроила ряд выставок по «искусству движения». Исследователи утверждали, что движения актера в театре и рабочего на заводе подчиняются одним законам.

Для отработки движения практичного и экспрессивного Всеволод Мейерхольд создал свою биомеханику, Николай Фореггер — «танцы машин» и «танцевально-физкультурный тренаж», Ипполит Соколов — «Тейлор-театр»,

---

<sup>1</sup> О евгенических целях своей гармонической гимнастики Алексеева сообщила на заседании Хореологической лаборатории Российской академии художественных наук 25 октября 1924 года; см.: Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 941. Оп. 17. Ед. хр. 5 (1). Л. 12–14.

Евгений Яворский — «физкульт-танец», а Мария Улицкая — «индустриальный танец». Так появился новый танец, в отличие от «классического» (читай: старого) балета назвавший себя «современным», или «танцем модерн»<sup>1</sup>. В 1920-е годы в России его развитие шло параллельно с другими странами Запада, где новый танец сложился в целом направление со своими стилями и ответвлениями: *Ausdruckstanz* (*экспрессивный танец*) в Центральной Европе, *natural dance* (*естественный танец*) в Англии, *modern dance* (*модерн*) в США. Там он продолжался и совершенствовался и в 1930-е годы, и дальше. В нашей стране, к сожалению, развитие нового танца было затруднено, а потом вообще прекратилось. После «Великого перелома» конца 1920-х годов ему лишь чудом удалось уцелеть. Но за годы своего существования студии пластики, курсы ритмики и школы художественного движения успели принести свои плоды. А сам танец прошел путь от стилизованного под античность — босиком и в туниках — к физкультурному и конструктивистскому.

Конечно, эта книга не появилась бы без помощи множества людей. Я благодарю за предоставленные материалы Татьяну Акимову, Инну Быстрову, Сергея Пронина, Наталью Тамручи, Алексея Ткаченко-Гастева, Татьяну Трифонову, Марию ТUTORскую и Российский музей медицины

---

<sup>1</sup> См., напр.: Суриц Е. Я. Начало пути. Балет Москвы и Ленинграда // Советский балетный театр. М.: Искусство, 1976. С. 7–105; Суриц Е. Я. Пластический и ритмопластический танец: его жизнь и судьба в России // Советский балет. 1988. № 6. С. 47–49; Человек пластический / Сост. Н. Мислер и др. М.: Минкульт РФ, ГЦТМ, 2000; In principio era il corpo... L'Arte del Movimento a Mosca negli anni '20 / Ed. N. Misler. Milano: Electa, 1999; Искусство движения. История и современность / Под ред. Т. Б. Клим. М.: ГЦТМ им. Бахрушина, 2002; МОТО-БИО — The Russian Art of Movement: Dance, Gesture, and Gymnastics, 1910–1930 / Ed. N. Chernova // Experiment. 1996. Vol. 2; Performing Art and the Avant-garde / Ed. M. Konecny // Experiment. 2004. Vol. 10. Эта книга была практически завершена, когда увидело свет важное исследование Николетты Мислер, специалиста по иконографии и историка ритмопластического танца: Мислер Н. В начале было тело: Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство — XXI век, 2011.

ФГБНУ «Национальный НИИ общественного здоровья имени Н. А. Семашко», ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Музей МХАТ, Отдел рукописей Российской государственной библиотеки. За науку и искусство танца я признательна Аиде Айламазян, Мег Брукер, Валентине Рязановой, Татьяне Трифионовой и участникам студии-лаборатории музыкального движения «Терпсихора», а также своему партнеру по танцу Роджеру Смиту.