

УДК 7.03 +792.8

БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ПОЛОМ ТЕЙЛОРОМ

Новик Ю.О., Лаврова С. В.¹

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

В статье воссоздается история творческого взаимодействия двух известных деятелей американской художественной культуры, — художника Роберта Раушенберга и танцовщика Пола Тейлора — причастных к становлению танца-постмодерн в Америке в 1940-1960-е годы. Излагаются факты, исследуется мотивация, сопоставляются мировоззренческие позиции, описываются случаи совпадения и несовпадения целей и задач творчества, решаемых Раушенбергом и Тейлором вместе и по-отдельности. Перечисляются основные проекты (театральные и танцевальные постановки), реализованные совместно, дается характеристика наиболее значимых результатов сотворчества Раушенберга с Тейлором.

Ключевые слова: танец постмодерн, Роберт Раушенберг, Пол Тейлор, современное хореографическое искусство.

BOB RAUSCHENBERG IN THE HISTORY OF POSTMODERN DANCE: A PERIOD OF COLLABORATIONS WITH PAUL TAYLOR

Novik Yu. O., Lavrova S. V.¹

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

The article reconstructs the story of the creative interaction of two famous figures of American art culture - artist Robert Rauschenberg and dancer Paul Taylor - who were involved in the establishment of postmodern dance in America in the 1940-1960s. The facts are stated, motivation is investigated, worldview positions are compared, cases of coincidence and mismatch of the goals and tasks of creativity, solved by Rauschenberg and Taylor together and separately, are described. The main projects (theater and dance performances) implemented jointly are listed; the characteristic of the most significant results of the co-creation of Rauschenberg with Taylor is given.

Keywords: postmodern dance, Robert Rauschenberg, Paul Taylor, contemporary choreographic art.

Творчество известного американского художника Роберта Раушенберга (1925–2008), одного из ведущих представителей неоадаи-зма, погранично. Оно не укладывается в «прокрустово ложе» четких стилевых определений. Художник всячески отрицал какую-либо видовую иерархию и жанровые границы искусства. Он работал в самых разных техниках живописи, графики и декоративно-прикладного искусства, создавая из традиционных (в первую очередь, красок) и нетрадиционных («вещей из мусорного бака») материалов объекты и инсталляции, реди-мейды и коллажи в стилистике джанк-арта¹, занимался световым дизайном, медиа-артом, театральными декорациями и костюмами, всерьез интересовался хореографией, и даже писал музыку.

Именно интерес к хореографии, постмодерн-танцу побудил Раушенберга оставить в некотором роде замкнутое сообщество художников-абстракционистов и войти в гораздо более широкий творческий круг американских хореографов, композиторов, танцовщиков и музыкантов. Постмодерн-танец заставил резонировать пространство в живописных полотнах Раушенберга, вдохнул жизнь в создаваемые им художественные объекты.

Представления Раушенберга о танце постмодерн (его философии, психологии, технических возможностях и пр.) постоянно менялись. Отношение художника к хореографии формировалось и эволюционировало в условиях творческого взаимодействия с иконами нескольких поколений постмодерн-танца, в том числе, с Полом Тейлором. Вместе с этим профессионалом первого поколения он создавал и воплощал в жизнь революционную для тех лет идею абсолютной тождественности любых движений человека движениям танца. При этом, каждый раз, реализуя тот или иной совместный проект, соавторы стремились к общей цели: устранить испокон веков сложившиеся искусственные барьеры между искусством и жизнью.

Колледж «Блэк Маунтин»

Первые шаги навстречу хореографам и исполнителям танца постмодерн Раушенберг сделал, будучи учеником художественного колледжа «Блэк Маунтин» в Северной Каролине. Основанное в разгар американской экономической депрессии (в 1933 году), учебное заведение

¹ Британский искусствовед Лоуренс Эллоуэй, автор термина-определения «джанк арт» (от англ. junk – мусор, хлам), считал его идеально подходящим для характеристики специфики творческого метода Р. Раушенберга.

стремилось к известности, общественному признанию, достижению наивысших, с точки зрения реальных и потенциальных работодателей, результатов педагогической и художественно-профессиональной деятельности преподавателей и выпускников. По этим причинам колледж был открыт для революционных художественных экспериментов с танцем, музыкой, изобразительным искусством и литературой.

Наибольший вклад в реализацию этого уникального образовательного проекта внесли ректор Джон Эндрю Райс, художник Йозеф Альберс² и поэт Чарльз Олсон. В учебном заведении преподавали знаменитости: композитор Джон Кейдж, хореограф и танцовщик Мерс Каннингем, художник Роберт Мазервелл, семейная пара художников (Виллема и Элейн) де Кунингов, поэт и прозаик Роберт Крили, пианист и композитор Дэвид Тюдор и другие. Преподаватели организовывали творческие встречи учащихся с приглашенными литераторами, хореографами, композиторами, художниками-пластиками, создавая атмосферу диалога, необходимую для свободного обмена мнениями, презентации результатов специфических творческих практик.

Знакомство Раушенберга с восходящей звездой американского театра танца Мерсом Каннингемом состоялось во время летней сессии 1952 года, запомнившейся преподавателям и учащимися школы резонансной постановкой «Театральной пьесы № 1» Джона Кейджа. С ее помощью автор (композитор и режиссер постановки в одном лице) попытался донести до зрителей идеи концептуализма, придав им форму срежиссированного концептуального события. Непосредственными участниками действия стали и зрители, и артисты, собравшиеся в одно то же время и на одной и той же сценической площадке.

Исполнителям кейджевского сочинения нужно было совершать, или не совершать (бездействовать), некоторые направленные на звукоизвлечение дискретные действия (как-то: произносить речи, играть на музыкальных инструментах, танцевать, ходить...), заполняя ими временные отрезки постановки. «Моя идея, — пояснял Кейдж, — заключалась в том, чтобы попытаться отнестись к предметам, различным действиям артистов, как к звукам» (цит. по: [2]). Как музыканта и композитора, его очень интересовало, каким способом эти «источники звука» могут быть приумножены. Что касается узкопрофессиональных задач, решаемых остальными участниками представления, то они, естественно, у каждого были своими, но идея

² Пионер американского абстракционизма Й. Альберс, по словам Раушенберга, был его «прекрасным учителем», но абсолютно «невозможной личностью» [1].

«звука-действия», как и некоторые другие умозаключения Кейджа, дали старт интеллектуальным поискам в смежных с музыкой «театральных видах искусства».

Раушенбергу, в частности, оказалась чрезвычайно близкой кейджевская тема абсолютной «тишины» в музыке, которую композитор трактовал в физическом плане (не как «глухоту» — полное отключение слухового аппарата человека от внешних раздражителей (звуковых сигналов), — а преднамеренное переключение психики с привычного восприятия постоянных звуков на случайные). Учитель (Кейдж) и ученик (Раушенберг), каждый по-своему, пытались разобраться в том, какими выразительными средствами музыки и живописи может быть передана такая тишина.

Двигаясь своим (но, по сути, параллельным кейджевскому) курсом, Раушенберг уже в самом начале своей карьеры художника пришел к так называемой «белой» живописи. В основание его экспериментальной живописной практики был заложен комплекс интеллектуальных размышлений об абсолютной белизне (или пустоте) картины, в которой под непроницаемой пленкой белой краски могло скрываться невидимое Ничто³.

Из описаний перформанса⁴, состоявшегося в колледже «Маунтин Блэк», следует, что участие Раушенберга в композициях постановки было одновременно и непосредственным («ставил на граммофон старые пластинки», «показывал быстро мелькающие “абстрактные слайды” и кинокадры» [3]), и опосредованным «белыми картинами», до начала спектакля прикрепленными к потолку «зрительного зала».

«Белые картины» Раушенберга улавливали все, что попадало в их поле⁵, — вспоминал Кейдж. — «Ни тишины, ни белого в абсолютном виде не существовало. Однако тишина и белизна позволяли установить необычайную энергетическую связь со слушателем, замороженным

³ Концепт пустоты/белизны был визуализирован Раушенбергом в 1953 году. Показ концепт-продукта в виде картины «Стертый рисунок де Кунинга» сопровождался грандиозным скандалом, так как художник предъявил зрителям в качестве своего творения чистый холст, «побелевший» после удаления изначально нанесенного на него рисунка другого известного в то время художника-абстракциониста.

⁴ Роузли Голдберг использовала по отношению к постановке характеристику «перформанс».

⁵ По всей видимости, речь идет о поздней технике создания «белых картин», примечательной тем, что живописное произведение получалось путем подсвечивания полотен со стороны зрителей. В этом случае тени-призраки, отбрасываемые телами зрителей, ложились на белое, создавая эффект присутствия в нем Невидимого и Фантомного.

тишиной, и со зрителем, наблюдающим бесконечность белой, выходящей за пределы рамы, картины» [4]. Композиции Кейджа и Раушенберга отрицали звук и цвет, но чтобы понять это отрицание, нужно было «включить воображение», поверить в то, что пути открыты, и все возможно.

И в сущности, то же самое, что Кейдж сделал для обнаружения и интеллектуальной интерпретации тишины, Раушенберг — пустоты, или белизны, Мерс Каннингем проделал в отношении неподвижности. Начало для самых общих разговоров на тему постмодерн-танца между Раушенбергом и Каннингемом было также положено в колледже «Блэк Маунтин», однако конкретным содержанием они наполнились лишь после того, как в 1955 году Раушенберг приступил к работе в «Танцевальной компании Мерса Каннингема» в качестве дизайнера костюмов и разработчика театрального реквизита. (До этого Раушенберг регулярно посещал репетиции танцевальной труппы, фотографируя артистов во время подготовки и проведения спектаклей. Многие снимки Раушенберга со временем стали бесценными и с удовольствием использовались организаторами концертной деятельности коллектива в рекламных целях.) С 1954 по 2007 годы Каннингем с Раушенбергом совместными усилиями создали 23 театральные постановки.

Учеба в колледже «Блэк Маунтин» не только превратила обучавшихся в нем молодых художников, поэтов, представителей других художественных профессий в знатоков своего дела, но способствовала расширению их общей искусствоведческой эрудиции. Напрофессионально значимой, к примеру, представлялась учителям и ученикам проблема языка искусства театра. «Я читал Антонена Арто», — заявлял Кейдж, — «как и он, я полагаю, что сцена представляет собой конкретное физическое пространство, требующее, чтобы его заполняли и давали говорить. Я считаю, что этот конкретный язык сцены, обращенный к чувствам и независимый от звучащего слова, должен удовлетворять, прежде всего, чувствам; что существует поэзия чувств, как есть поэзия языка; что конкретный физический язык... является истинно театральным только тогда, когда выражаемые им мысли ускользают от обычного языка» (цит. по: [2, p. 57]).

Новаторская для перформанса идея отдельного действия, укладываемого в одно и то же время и пространство, была неразрывно связана с идеей дискретности пространства сцены. Визуализируя последнюю, устроители знаменательного спектакля 1952 года разделили аудиторию, в которой разыгрывалась пьеса,

на четыре треугольника, направленных своими вершинами к пустому центру (рис. 1).

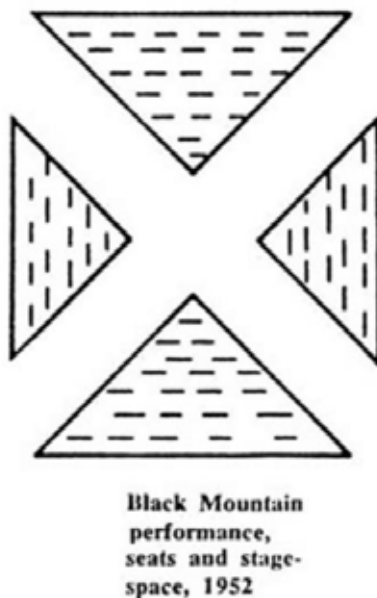


Рис. 1. План сцены, разработанный для спектакля
Джона Кейджа «Театральная пьеса № 1»

Новая схема устройства сцены максимально возможно рассредоточивала места для зрителей. Кроме того, сценическое действие не должно было происходить исключительно в центре, — но и в отдаленных частях аудитории: в четырех треугольниках с посадочными местами для зрителей, в проходах между ними, и даже вверху на потолке.

Раушенберг — Тейлор

Поистине судьбоносной стала для Раушенберга встреча с начинающим и подающим надежду американским танцовщиком Полом Тейлором⁶ на выставке так называемых «комбинированных» картин художника в Конюшенной галерее Нью-Йорка в 1953 году. Тейлора буквально поразили неординарностью замысла и воплощения композиции («комбинации») из земли, мусора и бытового хлама, собранного Раушенбергом неподалеку от места проживания на улице

⁶ В 1953 году Тейлор танцевал в молодой компании Мерса Каннингема, но собирался покинуть ее, так как вынашивал планы открытия своего собственного дела – танцевальной труппы Пола Тейлора.

Фултон: «Мне все это казалось очень красивым, загадочным, мрачно комичным, но, при этом, несколько атавистичным», — вспоминал Тейлор (цит. по: [5]). Как выяснилось вскоре, обоим привлекала перспектива создания произведений искусства с «элементами повседневности». Оба стремились, с одной стороны, привнести элемент естественности в мир искусства, с другой, — выказать свое позитивное, но вместе с тем ироничное, отношение людей искусства к повседневности⁷.

Знакомство закрепили договоренностью: Тейлор попросил художника разработать декорации и костюмы для его дебютной хореографической постановки «Джек и Бобовый стебель» (*Jack and the Beanstalk*). Спектакль, который был исполнен лишь единожды в 1954 году, сам Тейлор определил как «ненарративную сказку» [5], в которой дискретные позы, заимствованные из книжных иллюстраций, были лишены повествовательной связи и, в сущности, подменяли собой историю. Своей работой он бросил вызов Марте Грэм, которая по-прежнему связывала перспективы развития американской хореографии с некогда революционным, упраздненным формы классического балета и осовременившим содержание мировой хореографии, танцем модерн. Тейлор считал, что на этот раз знаменитой танцовщице не хватило тонкости чутья для понимания того, что танец модерн вплотную подошел к очередной черте развития, за которой начинаются глубокие преобразования, связанные с превращением сюжетного искусства в абстрактное формотворчество. В случае с танцем постмодерн «танец не должен иметь никакого “сюжета”, не должен ни о чем “повествовать”. Более того — танец не должен ничего “выражать”. Содержанием танца должен быть сам танец. Если он о чем и рассказывает, так это о теле танцующего человека» [6, с. 172]. Так думал Тейлор, Каннингем и многие другие танцовщики, покинувшие труппу Грэм в середине 1950-х годов.

Раушенберг тонко уловил бунтарский настрой постановщика спектакля. Он и сам взбунтовался против абстрактного экспрессионизма, буквально придавившего американских живописцев нового поколения своим авторитетом, разработав в качестве универсального противоядия от абстрактности абстракционизма способ введения реальных предметов и изображений символов в картины и декорации. Для оформления

⁷ «Он перепрыгнул занудство механического конвейерного производства, позволив себе роскошь понимания искусства как детской игры», — такую оценку творчеству Раушенберга дал наш соотечественник Е. Евушенко [1].

«ненарративной сказки» Тейлора, к примеру, Раушенберг в качестве «элемента повседневности» использовал игрушку — воздушный шарик на веревке — удивительный и одновременно банальный заменитель изображения волшебного растения. В этой и последующих сценических постановках яркие в своей минималистической выразительности визуальные ряды Раушенберга оказались равнозначными хореографии Тейлора.

Оказавшись в театре, Раушенберг открыл для себя не только пространство сцены, но и другие уголки театра (просцениум, закулисы), о чем не преминул поведать не только посетителям театральных постановок Тейлора, но и собственных выставок картин и комбинаций. Он открыл закрытые невидимые двери, сломал перегородки, разместил за кулисами предметы, ставшие основой его художественного инструментария: лестницы, пожарное оборудование, стулья, велосипеды, колеса и т. п. В новом контексте художник творил в рамках театральной условности, изучая выразительные возможности полупустой сцены, элементарных декораций, использующихся в качестве театрального реквизита бытовых предметов. Впрочем, эксперименты с бытовыми предметами начались задолго до этого. Еще во время выступления в Дартингтонском колледже искусств в Девоне, Раушенберг и Алекс Хей ввели в перформанс гладильную доску и утюг.

Следующая совместная работа художника и танцовщика — спектакль «Три эпитафии» (*Three Epitaphs*, 1956) — своей принадлежностью к специфическому для Нового Орлеана танцевально-музыкальному жанру «черной комедии» (*black dance comedy*)⁸ открывала простор для экспериментирования со сценическими костюмами. Для этой постановки Раушенберг разработал специальные костюмы на основе черных трико с капюшонами, к которым на уровне головы крепились маленькие круглые зеркала, способные отражать свет во время движения танцовщиков (рис. 2).

⁸ Церемония похорон в Новом Орлеане — особая культурная традиция, наполненная семантикой скорби и надежды одновременно. Движение похоронной процессии в сторону кладбища под зауспокойную музыку духового оркестра — первая часть ритуала прощания с усопшим. Движение людей с кладбища — вторая, оптимистическая часть трагедии. Возвращающиеся с похорон люди танцевали, чтобы немного загладить свое горе.



Рис. 2. Танцовщики в костюмах Раушенберга. Спектакль «Три эпитафии»

Придуманное художником одеяние намеренно лишало танцовщиков индивидуальности, так как их лица плотно прикрывались трикотажной тканью. Черный цвет добавлял одежде некоторое количество этнической коннотативности, косвенно указывая на афроамериканские корни похоронных танцев.

В «Трех эпитафиях» Тейлор воспользовался идеей кинетического пространства Раушенберга и воссоздал его на сцене с помощью зеркал. Хореограф стремился к скупости, скованности движений. По словам Раушенберга, когда он понимал, что хореографическое решение выглядит приукрашенным, то «переключал музыку Дебюсси на похоронный джаз, чем обеспечивал замену лирических движений свинцовыми» (цит. по: [7]). После этого танцовщики начинали передвигаться медленно, с трудом переставляя ноги: размахивая при этом руками, артисты играли со светом зажатými в ладонях зеркалами.

На передний план спектакля «Семь новых танцев» (*Seven New Dances*, 1957) вышла тема урбанизма. Средствами танца постановщик попытался рассказать зрителям о ритмах жизни большого города: движении по загруженным улицам транспортных средств, тротуарном движении пешеходов, и даже животных. Абстрактный танец Тейлора нашел своих героев: случайных прохожих, спешащих на работу, либо, наоборот, неспешно прогуливающих по улицам людей — мужчин и женщин, стариков и детей.

Программа начиналась с соло Тейлора (номера под названием «Эпическое» — *Epic*), в котором танцовщик стоял без движения, совершал элементарные необходимые для ходьбы движения: переступал с ноги на ногу, приседал в коленях, шагал и т. п. На исполнителе не было специального театрального костюма. Танцовщик был одет в обычный деловой мужской костюм и обут в ботинки.

Одним из других номеров был дуэт — кульминационная часть семичастной программы, — в котором Тейлор, по-прежнему в костюме и при галстуке, выходил на сцену в сопровождении дамы в коктейльном платье (рис. 3).



*Рис. 3. Танцовщики в костюмах Раушенберга.
Спектакль «Семь новых танцев: Дуэт»*

Партнер стоял неподвижно в центре сцены, а партнерша сидела у его ног, также без движения, ровно четыре минуты. Затем занавес закрывался.

В общем и целом, произведение отсылало подготовленного, т. е. более или менее разбирающегося в теории постмодерна, зрителя к «Белым полотнам» Раушенберга (1951) и кейджевской композиции «4'33» (1952). Неискушенному зрителю разъяснялись следующие «азы» танца постмодерн:

- танец — это любое движение;
- костюм танцовщика — это любая удобная повседневная рабочая и/или домашняя одежда;
- реквизит танцевальной постановки — это все то, что случайно в момент спектакля оказалось вокруг танцовщика;
- музыка танца — это звуки среды, в которой оказался танцовщик в момент исполнения спектакля.

Судя по откликам, эксперимент танцовщика и художника по изучению выразительных возможностей обыденных («пешеходных») движений и выразительности полной неподвижности удался. Критики, побывавшие «на уроке» постмодерн-танца, не без иронии, откликнулись на событие: «Через некоторое время “Данс обсервер” поместил “рецензию” на выступление Тэйлора: примерно 10 квадратных сантиметров пустого места и внизу подпись Л. Х. (Луи Хорст)» [6, с. 181].

К 1960-м годам Тейлор потерял интерес к театральной визуализации «пешеходных движений». Об этом свидетельствует «Трассер» (*Tracer*, 1962) — последняя совместная работа Раушенберга и Тейлора на музыку Джеймса Тенни, соответствующая позднему тейлоровскому стилю, в котором присутствуют возвышенные балетные движения, и проявляется музыкальность хореографа. Раушенберг, при этом, начал стремительно двигаться в противоположном направлении. Как изобретатель «комбинированных картин», он не мог не отреагировать на появление новых технологий (например, шелкографии, хлопковой, «марлевой» печати и т. п.) создания произведений изобразительного искусства, не попробовать внедрить в свои «комбинаты» фотографии, газеты и другие предметы нового быта. В то время он также много работал над проблемой создания и предметного наполнения сценического пространства, в частности, проектировал и изготавливал, символизирующие изобилие информации в современном мире, мельницы-«револьверы» с плексигласовыми стеклянными лопастями [7].

Для оформления «Трассера» Раушенберг собрал набор из предметов, включающий, в том числе, управляемое дистанционно, прикрепленное к деревянной основе, велосипедное колесо. Периодическими вращениями оно сопровождало танец. Трассирующее колесо стало своеобразной эмблемой ритма и механического движения (рис. 4).



Рис. 4. Трассирующее колесо Раушенберга

Если в «белой живописи» Раушенберг работал в поле интеллектуального кейджевского «молчания», то в случае с трассером, созданный им «комбинат» уподобился реди-мейду («Велосипедному колесу» М. Дюшана (1913)).

Творчески взаимодействуя с Тейлором, Раушенберг питался его пластическими идеями, которые причудливо проецировал на собственные живописно-скульптурные произведения. Было и обратное влияние Раушенберга на Тейлора. Последний был приверженцем постоянства, но когда Раушенберг включал в декорации и костюмы, предметы повседневности, Тейлор, в свою очередь, «оживлял» их простыми жестами и элементарными движениями.

За восемь лет сотрудничества художник Раушенберг и танцовщик Тейлор реализовали 17 совместных танцевально-театральных творческих проектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Евтушенко Е. А.* Боб Раушенберг и царевна-лягушка // Политика — привилегия всех. Книга публицистики. М.: Изд-во АПН, 1990. 624 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://padaread.com/?book=214273&pg=435-438> (дата обращения: 01.09.2019).
2. *Valdeira da Silva Vieira A.-L.* Teoria da Relatividade Combinatória Os Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg Lisboa: Universidade de Lisboa 2011, 179 p.
3. Перформанс в Блэк Маунтин колледже [Электронный ресурс]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Перформанс_в_Блэк-Маунтин-колледже (дата обращения: 01.09.2019).
4. *Cage J.* Silence. Lectures and Writings 1973. [Электронный ресурс]. URL: https://monoskop.org/images/b/b5/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings.pdf (дата обращения: 01.09.2019).
5. *Harris J.* Dance among Friends Robert Rauschenberg's Collaborations with Paul Taylor, Merce Cunningham, and Trisha Brown [Электронный ресурс]. URL: <https://www.moma.org/calendar/events/3441> (дата обращения: 01.09.2019).
6. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. 392 с.
7. Роберт Раушенберг: биография, работы, фото [Электронный ресурс]. URL: <https://fb.ru/article/250094/robert-raushenberg-biografiya-raboty-i-foto> (дата обращения: 01.09.2019).

REFERENCES

1. *Evtushenko E. A.* Bob Raushenberg i czarevna-lyagushka // Politika — privilegiya vsekh. Kniga publicistiki. M.: Izd-vo APN, 1990. 624 s. [Elektronny`j resurs]. URL: <http://padaread.com/?book=214273&pg=435-438> (data obrashheniya: 01.09.2019).
2. *Valdeira da Silva Vieira A.-L.* Teoria da Relatividade Combinatória Os Espectáculos de John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011. 179 p.
3. Performans v Ble`k Mauntin kolledzhe [Elektronny`j resurs]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Performans_v_Ble`k-Mauntin-kolledzhe (data obrashheniya: 01.09.2019).

4. *Cage J.* Silence. Lectures and Writings 1973. [E`lektronny`j resurs]. URL: https://monoskop.org/images/b/b5/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings.pdf (data obrashheniya: 01.09.2019).

5. *Harris J.* Dance among Friends Robert Rauschenberg's Collaborations with Paul Taylor, Merce Cunningham, and Trisha Brown [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.moma.org/calendar/events/3441> (data obrashheniya: 01.09.2019).

6. *Suricz E. Ya.* Balet i tanecz v Amerike: Oчерki istorii. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. Un-ta, 2004. 392 s.

7. Robert Raushenberg: biografiya, raboty`, foto [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://fb.ru/article/250094/robert-raushenberg-biografiya-raboty-i-foto> (data obrashheniya: 01.09.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц.; yulianvk@gmail.com

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.;
proscience@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Yulia O. Novik — Dr. Habil., Ass. Prof.; yulianvk@gmail.com

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-6953-4452>

Lavrova S. V. — Dr. Habil; Ass. Prof.; proscience@vaganovaacademy.ru

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Researcher ID: U-3307-2017