

УДК 7.03 +792.8

## БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МЕРСОМ КАННИНГЕМОМ

Новик Ю.О., Лаврова С. В.<sup>1</sup>

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

В статье представлены результаты биографического исследования жизнетворчества американского художника-авангардиста Р. Раушенберга, с конца 1950-х по 2007 год участвовавшего в реализации постмодернистских проектов хореографа М. Каннингема и композитора Дж. Кейджа. Рассмотрены умонастроения М. Каннингема и Дж. Кейджа в отношении танца постмодерн, выявлены правила и принципы творческой деятельности, соблюдавшиеся в танцевальной компании М. Каннингема. Проанализирована степень влияния личности и таланта М. Каннингема на личность и талант Р. Раушенберга и наоборот. Дано краткое описание программ некоторых наиболее значимых хореографических постановок М. Каннингема, разработанных и реализованных в коллаборации с художником Р. Раушенбергом и композитором Дж. Кейджем. Сделан вывод о самостоятельной значимости и ценности экспериментальной художественной деятельности Р. Раушенберга для теории и практики постмодерна.

**Ключевые слова:** танец постмодерн, Роберт Раушенберг, Мерс Каннингем, современное хореографическое искусство.

## BOB RAUSCHENBERG IN THE HISTORY OF POSTMODERN DANCE: A PERIOD OF CREATIVE COLLABORATIONS WITH MERCE KUNNINGHAM

Novik Yu. O., Lavrova S. V.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article presents the results of a biographical study of the life of an American avant-garde artist R. Rauschenberg, who from the late 1950s to 2007 participated in the implementation of postmodern projects by choreographer M. Cunningham and composer J. Cage. The mindsets of J. Cage and M. Cunningham regarding postmodern dance are examined, the

rules and principles of creative activity observed in the dance company of M. Cunningham are revealed. The degree of influence of the personality and talent of M. Cunningham on the personality and talent of R. Rauschenberg and vice versa is analyzed. A brief description of the programs of some of the most significant joint choreographic productions of Cunningham, developed and implemented in collaboration with the artist R. Rauschenberg and composer J. Cage, is given. The conclusion is drawn about the independent significance and value of Rauschenberg's experimental artistic activity for the theory and practice of postmodernism.

**Keywords:** postmodern dance, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham, contemporary choreographic art.

События, связанные с появлением, становлением и признанием в США и других странах мира танца постмодерн, отошли от сегодняшнего настоящего на почтенное (почти столетнее) расстояние, став прошлым, вписанным историками искусства в широкую ретроспективу художественной культуры постмодернизма. Специалистами зафиксированы точная дата и место рождения постмодерн-танца (напр.: [1]), выявлены предпосылки возникновения этого феномена, дана периодизация истории развития танца постмодерн (напр.: [2]), воссоздана хронология наиболее значимых для истории танца постмодерн событий (напр.: [3]), написаны краткие биографии некоторых ярких представителей постмодерн-танца. Исследовательская работа на этом не заканчивается. Продолжается, в частности, глубокая проработка персоналий: вводятся в научный оборот и анализируются тексты, фотографии, фото, видео и другие материалы, повествующие о жизни и творчестве танцовщиков, хореографов, музыкантов, художников, многих других создателей искусства танца постмодерн. Сказанное в полной мере относится к Роберту Раушенбергу, творческой биографией которого всерьез занимаются как отдельные исследователи (напр.: [5]), так и многочисленные коллективы ценителей таланта необычайно популярного в Америке художника-авангардиста<sup>1</sup>.

Практически всю биографическую аналитику о Раушенберге сегодня можно почерпнуть из словарных, справочно-энциклопедиче-

---

<sup>1</sup> С 2012 года обширнейшие исследования жизнетворчества Раушенберга проводятся в США под эгидой благотворительного Фонда Роберта Раушенберга (The Robert Rauschenberg Foundation), спонсирующего начинающих и признанных художников, реализующих в своем творчестве близкие Раушенбергу «инновационный, инклюзивный и междисциплинарный подходы» [4].

ских, публикаций периодических печатных и электронных изданий, авторы которых, едва ли не в обязательном порядке, обращают внимание на особые личностные качества художника: Раушенберг умел ладить с людьми, а потому без особого труда находил работу и мог работать одновременно сразу в нескольких местах. Кроме того, ему нравилось трудиться в творческом союзе с единомышленниками — художниками, не боявшимися экспериментировать и эпатировать публику экстраординарными художественными замыслами и их воплощениями. Одним из творческих стимулов для Раушенберга было сотрудничество с пионерами танца постмодерн Полом Тейлором и Мерсом Каннингемом, приобщившими его к теории и практике революционной хореографии и театральной деятельности в начале 1950-х годов<sup>2</sup>.

Сначала с Раушенберг разрабатывал декорации и костюмы для сценических танцев и театральных постановок П. Тейлора, затем, после успешной презентации тейлоровской хореографической композиции «Джек и бобовый король» в 1954 году, получил приглашение и стал резидентом<sup>3</sup> танцевальной компании М. Каннингема (не порывая при этом деловых контактов с Тейлором). В связи с появлением дополнительного места работы круг обязанностей Раушенберга расширился: у Каннингема он не только выполнял обязанности художника по сценическому костюму и декорациям, но также осваивал смежные театральные профессии художника по свету и технического директора.

Раушенберг влился в творческий коллектив, о котором, вопреки названию, не было единоначалия. На самом деле, организаторами и идейными вдохновителями танцовщиков были двое — танцевальный директор М. Каннингем и музыкальный директор Дж. Кейдж. Именно в творческом тандеме Каннингема-Кейджа создавалась новая эстетика и язык танца.

Специфика работы в театре Каннингема проявлялась в полном отсутствии руководства ею со стороны Каннингема или Кейджа. И дело было не столько в абсолютном доверии директората художнику, сколько в конструктивистском принципе организации творческой жизни хореографического коллектива, претворяемом в жизнь его руководством. Каннингем исходил из того, что в постановочном процессе танец, музыка и декорации одинаково равноправны и равнозначны друг другу,

<sup>2</sup> Подробнее о творческом взаимодействии Раушенберга с Тейлором см.: [6].

<sup>3</sup> Статус резидента предполагал, что услуги художника-оформителя будут оказываться на регулярной (от танца к танцу) и постоянной основе. В общей сложности десять лет (до 1964 года) без перерыва Раушенберг был резидентом танцевальной компании Каннингема.

а значит, могут встречаться и должны объединяться только лишь во время финальных репетиций. В одном из разговоров Раушенберг поделился своими впечатлениями о том, как проходило испытание свободой творчества: «Это было самое мучительное сотрудничество из всех, которые у меня были. Но оно было захватывающим и самым реальным, потому что никто не понимал, что делал, пока не становилось слишком поздно» (цит. по: [7]).

То, что Раушенберг назвал «непониманием», опиралось на выдвинутую Каннингемом концепцию эмансипации движения и его особого восприятия во времени и пространстве. Находясь под сильным влиянием философии Кейджа, своими экспериментальными танцевальными постановками Каннингем пропагандировал танец, который ничего не изображает, не выражает, и создается методом случайных действий: «В начале 1950-х годов формируется и характерный для танца постмодерн рассогласованный (дизъюнктивный) принцип соединения музыки и хореографии, когда хореографическая и музыкальная композиции основываются на временной структуре, заявленной композитором и хореографом независимо друг от друга. Исполнители не были знакомы со звучанием музыкальной партитуры до премьеры спектакля» [2], равно как не имели возможности ознакомиться со сценарием спектакля по причине его отсутствия. Совместная работа композитора, хореографа и художника проявлялась в том, что они достигали лишь самых общих договоренностей о размерах сцены, об общей длительности, и, иногда, тональности представления: «Это не было слиянием составных частей в одно целое, в один спектакль — совсем нет. Это был коллаж, где элементы сосуществуют, не соединяясь...» (цит. по: [3, с. 177]).

Подстраиваясь под умонастроения первооткрывателей музыкальной (Кейдж) и хореографической (Каннингем) алеаторики, Раушенберг продумывал свой собственный метод создания произведений живописи и декоративно-прикладного искусства, адекватный методу действий с учетом фактора случайности. К своей методологии творчества он шел не от теории к практике, а, наоборот, от практики к теории. «Я всегда чувствовал, — пояснял Раушенберг, — что, какие бы материалы не использовал, и что бы ни делал, мой метод всегда был ближе к сотрудничеству с материалами, (курсив наш. — Ю. Н., С. Л.) и отличался от любых сознательных манипуляций<sup>4</sup> и контроля» (цит. по: [7, р. 37]).

<sup>4</sup> Думается, что «сознательным манипуляциям», о которых говорит Раушенберг, могут быть отнесены действия Каннингема по построению «случайных» схем, планов, чертежей и таблиц хореографических спектаклей с целью фрагментации (ломки естественных логических) и дефрагментации (создания хаотических) структур будущих

Хореографическая постановка «Мелочи» ( «Minutiae» – фр.) положила начало сотворчеству Раушенберга с Каннингом и Кейджем в танцевальной компании Каннингема. В качестве руководства к действию Раушенберг получил короткое разъяснение о видении постановщиком будущего танца, о том, в частности, что на сцене будет происходить сложный и детальный случайный процесс, состоящий из маленьких, коротких, резких движений, напоминающих движения пешеходов [8]. Хореографическая композиция строилась с учетом музыкального сопровождения («Музыки для фортепиано #1» Кейджа), разбитого на фрагменты с помощью временных интервалов. Хронометрированная (т. е. измеренная с точки зрения тишины и неподвижности) музыка организовывала хореографию по правилу «ритмических структур» (Кейдж), т. е. разбивала ее на фрагменты разной длительности.

«Ритмическая (временная) структура» – это единственное предварительное «рабочее» определение для сопоставления музыки, танца и изобразительного искусства в каждой постановке Каннингема. Именно в эти «рабочие структуры» Раушенберг должен был инкорпорировать костюмы, освещение и сценические декорации. Для «Мелочей» художник сконструировал, собрал и соорудил на сцене обособленно стоящую деревянную конструкцию, отдаленно напоминающую то ли ширму, то ли дверь (см.: рис. 1 на вклейке между с. 66 и 71). Передвигаясь по сцене, исполнители «взаимодействовали» с этим арт-объектом, обходя его со всех сторон, либо проходя насквозь.

В деревянный каркас сооружения были вставлены забрызганные краской тканевые коллажи. Цветовым решением композиция напоминала красные картины Раушенберга, которые он создавал вне театра в 1953 и 1954 годах. Красный цвет был «цветом пешехода» (Х. Моулесворт / Helen Molesworth) [7, p. 5], так как останавливал машины, создавая, тем самым, условия для перехода улицы прохожими.

Излюбленный красный цвет перекочевал из дальнего (предметы сцены) в близкое (предметы одежды) окружение человека в постановке «Подменыш» ( «Changeling» – англ.) 1957 года. Произведение Каннингема было частью танцевальной трилогии, поставленной хореографом на музыку фортепианных пьес близкого круга Кейджа композитора Крисчена Вулфа. Выразительными средствами хореографии Каннингом пытался донести до зрителя идею «мгновенного сдерживания и взрыва (эмоций)» [9].

В этой виртуозной и технически сложной постановке Каннингем дебютировал соло. Он ассоциировал себя с условным героем — Подменьшем (каковым, по словам очевидцев, якобы, ощущал себя). Найденные способом случайной выборки движения танцовщика были резкими и угловатыми. Его тело постоянно застывало в самых неудобных положениях и позах.

Решая постановочную задачу математически, Каннингем пронумеровал части собственного тела, выбрав для каждой случайное число, после чего, при помощи гадания (подбрасывания монетки) составил схемы фрагментированного телесного движения в танце. К примеру, в какой-то момент, действуя по схеме, он стоял с поднятой ногой, многократно подергивая и постукивая ступней одной ноги по противоположной лодыжке примерно 15 секунд, затем резко прерывал эти движения взмахом руки вверх.

Раушенберг одел Каннингема в красный купальник с длинными рукавами, шерстяные леггинсы, дырявый свитер и черную «шапочку-шлем» (см.: рис. 2 на вклейке между с. 66 и 71).

Непритязательный костюм, благодаря цветовому контрасту красного и черного, стал «работать» на общую идею тревожности и дискомфорта, испытываемого человеком от жизненных трудностей.

Следующей заметной постановкой Каннингема, позволившей Раушенбергу продолжить эксперименты с костюмами, стала «Античная встреча» («Antic meet» — англ.) 1958 года. «Лирическое» название дезориентировало зрителя, воспитанного в лучших традициях европейской театральной классики. Каннингем и в этом случае оказался верен некогда провозглашенному курсу на отказ от повествовательности, предлагая каждому интерпретировать увиденное по-своему.

«Античная встреча» представляла собой серию из десяти трагикомических сцен, следующих одна за другой без остановки. В первом номере Каннингем выходил на сцену из-за кулис в костюме клоуна (см.: рис. 3 на вклейке между с. 66 и 71).

Остальные танцовщики и танцовщицы, каждый со своим набором исполняемых движений, перемещались сцене, изображая некое общество, желанное, но абсолютное недоступное для клоуна, не знающего принятые в нем правила поведения [10]. Легко и иронично исполнителями обыгрывалась серьезная идея отторжения обществен-

ной организацией «инородного тела», несущего угрозу ее структурной целостности.

В других номерах театр трагикомедии превращался в театр абсурда по причине смещения идейно-смысловой доминанты постановки с темы социального сопротивления в сторону темы механического сопротивления, оказываемого предметами человеку или друг другу в моменты их столкновений. Что могло помешать движению танцовщика на сцене? Любой предмет, преднамеренно выставленный на его пути, либо прикрепленный к его телу. Размышляя подобным образом, Каннингем придумал полный абсурда номер «Комната для двоих» («Room for Two»), в котором танцевал, испытывая неудобства от привязанного к спине стула<sup>5</sup> (см.: рис. 4 на вклейке между с. 66 и 71).

Раушенберг, со своей стороны, максимально усложнил задачу на движение, когда сконструировал и разместил на сцене «самодвижущуюся» закрытую дверь, то и дело преграждавшую дорогу танцующим до момента ее останова и открывания Каннингом.

Усвоенный Раушенбергом способ понимания функциональной специфики предметов сцены был транспонирован на предметы одежды и творчески применен в номере «Вакх и его когорты» («Bacchus and Cohorts»), задуманном как пародия на перегруженные психологией танцы Марты Грэм. Одетая в трикотажный свитер с рукавами, но без отверстия для головы, исполнительница вакхического танца чем-то напоминала задрапированную в мягкие ткани Марту Грэм в роли женщины, пытающейся выйти из навязанной ей социальной роли, и ожившего скульптурного изваяния одновременно<sup>6</sup>. В первом случае предмет костюма (свитер) сковывал и ограничивал движения исполнительницы, во втором, наоборот, — способствовал максимальному раскрепощению тела Грэм во время исполнения танца.

Хореография «Античной встречи» была поставлена на музыку Кейджа. О музыкальном сопровождении хореографии, в данном случае, приходится говорить с большими оговорками, поскольку на самом деле в хореографическую ткань произведения встраивался фоновый шум из фрагментов звуков, записанных Кейджем на улицах Венеции<sup>7</sup>. Композитор, таким образом, пытался донести до зрителя идеи так

<sup>5</sup> Каннингем забавлялся, называя стул то «присосавшейся (к спине) пиявкой», то «большим комаром», от которого не так-то просто отмахнуться.

<sup>6</sup> Речь идет о танце Марты Грэм в постановке «Плач» 1930 г.

<sup>7</sup> Композиция «Fontana Mix».

называемой «хореографической алеаторики» Каннингема, допускавшей в построении композиции фактор случайности и подразумевавшей не синтез, но коллаж шумов с новыми, нетрадиционными пластическими движениями [11, с. 77].

Свои опыты по внедрению в хореографию необычных визуальных элементов Раушенберг продолжил в постановке Каннингема «Аеон» (англ.) 1961 года, название которой может быть переведено на русский язык сразу несколькими словами — «эра», «геологический период», «вечность». В свете ранее реализуемой Каннингемом установки на создание танцевальных произведений «методом случайности», поиски ответа на вопрос о том, какое именно значение изначально было заложено в название постановки, представляются бесперспективными. Доподлинно известно лишь то, что Кейдж считал характер этого произведения эпическим, постановка исполнялась в полной и сокращенных (гастрольных) версиях в соответствии с музыкальными партитурами композитора (Кейджа) [12], а Раушенберг наполнил ее спецэффектами (небольшими взрывами, происходившими во время подъема занавеса), максимально усиливавшими впечатление зрителей от увиденного. Кроме того, специально для этой постановки художник сконструировал, собрал из металлолома и стробоскопических светильников и с помощью троса заставил перемещаться «в небе» над сценой специальную «кинетическую машину» (фактически, — одну из первых в театральной практике компактную мобильную осветительную установку) (см.: рис. 5 на вклейке между с. 66 и 71).

Сценические костюмы исполнителей этой композиции были представлены типично раушеберговскими комплектами из «основы» — синих боди, колготок и крепившихся к основе съёмным аксессуарам в виде пясов с подвесками из мелких бытовых предметов.

Последней серьезной работой Раушенберга в театре Каннингема накануне «творческого отпуска» длиной в 13 лет<sup>8</sup> стала танцевальная композиция «История» («Story», 1963).

Показ «Истории» прошел в Хельсинки, куда труппа Каннингема приехала с гастрольями. Сохранилась видеозапись представления, сделанная во время прямой телевизионной трансляции (1953 год). О содержании танцевальной программы, как всегда, говорилось мало: Каннингем лишь уточнил, что название «История» не может быть при-

<sup>8</sup> С 1964 по 1977 годы Раушенберг и Каннингем много путешествовали. Маршруты и цели путешествий художника и хореографа (гастролировавшего со своей труппой), при этом, большей частью не совпадали.

вязано к какой-либо конкретной истории, скорее, каждый зритель, придумает ее для себя самостоятельно [13]. Хореограф также сообщил исполнителями, что в общей сложности ими будет исполнено 18 фрагментов (соло, дуэты, тиро) в произвольной последовательности. Разнообразие визуальных элементов, разработанных Раушенбергом для этой постановки, дополнило структуру открытой формы хореографии, о которой говорил Каннингем.

Особенностью работы художника на этот раз было то, что Каннингем попросил Раушенберга в очередной раз наполнить сцену и сценические костюмы предметами повседневной жизни — обрывками газет, фотографий, такней и обоев, бутылками от Coca-Cola и т. п. вещами. По этой причине, и потому, что, отправляясь в гастрольный тур, Раушенберг взял с собой минимальное количество вещей (аксессуаров), пригодных для создания костюмов<sup>9</sup>, большая часть декоративных предметов сцены была собрана накануне в местах складирования бытовых отходов неподалеку от места проживания труппы (см.: рис. 6 на вклейке между с. 66 и 71).

Подобные действия хореографа и художника не удивительны. Они не были продиктованы желанием сэкономить на реквизите, но соответствовали духу хореографической алеаторики и намерению Каннингема продемонстрировать все возможности «мобильной формы танцевальной постановки»<sup>10</sup>. Когда на гастролях перед спектаклем Раушенбергу не удавалось оснастить сцену собранными заблаговременно предметными композициями «из мусора», то он прибегал к способу создания так называемых «живых декораций». «В Венеции, к примеру, он вывел и заставил подметать сцену разнорабочего непосредственно во время представления. В четырех спектаклях в лондонском театре «Феникс» Раушенберг сам вышел на сцену, после чего там же начал писать картину под названием «История»» (цит. по: [13]). Многие из последующих совместных работ Каннингема и Раушенберга также возникли стихийно во время живых выступлений. В некоторых выступлениях, например, в «Радиотрансляции»<sup>11</sup> («Broadcast» — англ., 1959), хореограф и художник подключали зрителей к общему перформативному процессу.

<sup>9</sup> Все имущество уместилось в две дорожные сумки, которые после представления были выброшены на помойку вместе с содержимым.

<sup>10</sup> О «мобильной форме танцевальной постановки» см. подробнее: [11, с. 77].

<sup>11</sup> Находящиеся в зале зрители могли во время представления встать с места, подойти к радиоприемнику и попытаться настроить его на желаемую волну.

В 1977 году после продолжительного перерыва, уже всемирно известные и признанные каждый в своей сфере искусства, Раушенберг, Каннингем и Кейдж возобновили сотрудничество с ностальгической постановки «История путешествий» ( «Travelogue» ), перенесшей их назад в конец 1950-х годов. Хореографией, интерактивным характером взаимодействия между исполнителями и зрителями, а также структурой, «История...» во многом напоминала «Античную встречу». Действие в ней разворачивалось по правилам водевиля: комедийно-гротесковые танцевальные номера, составленные частично из бальных танцев, баланчинских кульбитов и степ-танцев сменяли друг друга под пение птиц<sup>12</sup> и звуки тонового набора цифр на кнопочном телефоне<sup>13</sup> [14].

Для «Истории путешествий», премьера которой состоялась в респектабельном бродвейском театре «Минскоф» (Minskoff Theatre), Раушенберг предложил в качестве сценического оформления ряд из установленных в разном положении стульев, перевернутых велосипедных колес и свисающие с колосников яркие полотна индийского шелка, напоминающие «шелковые картины» «Jammers paintings»<sup>14</sup>. Художник также прикрепил куски тканей к боди и трико артистов, а пояса украсил жестяными банками, позвякивавшими в моменты исполнения прыжков и вращений (см.: рис. 7 на вклейке между с. 66 и 71).

Как и в предыдущих работах, художник выполнил эксперимент с разными техниками и формами современного декоративно-прикладного искусства. Однако на этот раз посредством медитативных инсталляций Раушенберг не только вступил в эмоционально окрашенное взаимодействие со зрителем, но, по сути, поведал о глубоко личных переживаниях и впечатлениях, полученных от поездки в Индию, где приобщился одновременно и к древнейшим ремесленным ткацким, и к эзотерическим традициям. Сказанное объясняет происхождение метафорического, на наш взгляд, названия «Тантрическая

---

<sup>12</sup> Воспроизводились аудиозаписи пения птиц, сделанные австралийским орнитологом Фрэнком Робинсоном.

<sup>13</sup> В соответствии с правилом случайного создания постановки звуки от набора номеров телефонов воспроизводились «вживую», а не в записи.

<sup>14</sup> Название серии происходит от «windjammer», означающего тип индийского парусного судна. Абстрактная медитативная текстильная серия работ (из ротанговых шестов и собственно шелковых полотен) «Помехи» ( «Jammers» ) появилась в 1975 году по итогам поездки Раушенберга в Индию.

география»<sup>15</sup>, данного художником декорациям к этой постановке Каннингема.

Две последние совместные работы Раушенберга с Каннингемом, поставленные на музыку Кейджа — «Внутренний стержень»<sup>16</sup> («Interscape», 2000 г.), «Крест-накрест»<sup>17</sup> («XOVER», 2007 г.) — интересны новым ракурсом рассмотрения и экспериментальным способом решения проблем художественного оформления сцены и конструирования сценических костюмов, найденным художником.

Так, для «Внутреннего стрержня» Раушенберг разработал оригинальный дизайн занавеса и задника сцены: первый был выполнен в технике фотоколлажа из принтов черно-белых фотографий; на втором те же самые изображения были продублированы в цвете. Многоцветие убранства сцены перекликалось с пестротой цветных трико, изготовленных также по эскизам Раушенберга (см.: рис. 8 на вклейке между с. 66 и 71).

В общей атмосфере сценического интерьера присутствовали нотки экспрессионизма и поп-арта, с заложенными в последнем метаморфозами культурных кодов, иронией и социальными стереотипами мышления и бытового поведения. Хореография этой работы была встроена Каннингемом вокруг известной более ранними постановками хореографа темы сопротивления человеческого естества любому давлению извне: танцовщики перемещались по сцене со связанными руками, «спина к спине». Их тела принимали неестественные положения, головы запрокидывались назад [15].

Подводя итог сказанному, необходимо еще раз акцентировать внимание на том, что сотрудничество Раушенберга с Каннингемом было не только обоюдовыгодным, но главное — свободным от любых условностей. В среде искусствоведов принято трактовать эту свободу как демократизацию, освобождение современного танца от завышенной самооценки (производной, в свою очередь, от исторически элитарного положения балета в системе зрелищных видов искусства), как обмирщение высокого искусства посредством «интеграции в него предме-

<sup>15</sup> В переводе с санскрита «тантра» — это буквально «ткацкий станок», «основа ткани», но в переносном — «основа, сущность», «порядок, правило», «учение, свод правил».

<sup>16</sup> Предлагается авторский перевод названия, подсказанный найденными скудными описаниями происходивших на сцене событий.

<sup>17</sup> Предлагается авторский перевод названия, основанный на игре букв, составляющих слово — название постановки: «X — OVER» (танец, исполняющийся «по диагональным линиям написания буквы «X»).

тов быта» (Дж. Харрис). Раушенберг к этому добавил свое понимание специфики процесса слияния искусства с реальной жизнью. Работая в технике коллажа, мысля в технике коллажа, он представлял себе свободное сотворчество в танце, живописи, музыке исключительно как взрывное (отнюдь, не утилитарно-бытовое) соединение подчеркнуто разнородных художественных практик в условно единое целое.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Хлопова В.* Американский танец XX века: зачем Терпсихора надела кроссовки // ТЕАТР. 2015. № 20. URL:<http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/> (дата обращения: 07.10.2019).
2. *Кисеева Е. В.* Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/etapy-stanovleniya-i-razvitiya-tantsa-postmodern-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-vekov> (дата обращения: 15.10.2019).
3. *Суриц Е. Я.* Балет и танец в Америке: Очерки истории. Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2004. 392 с.
4. Mission / Robert Rauschenberg foundation [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/foundation> (дата обращения: 15.10.2019).
5. *Ярцева О. А.* Роберт Раушенберг: от «combine painting» к инсталляции // Искусство Евразии. 2018. № 2(9). С. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. [Электронный ресурс] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/> (дата обращения: 07.10.2019).
6. *Новик Ю. О., Лаврова С. В.* Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: Период творческого взаимодействия с Полом Тейлором // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4(63). С. 25-38.
7. *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).

8. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mersecunningham.org/the-work/choreography/minutiae/> (дата обращения: 01.09.2019).

9. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mersecunningham.org/the-work/choreography/changeling/> (дата обращения: 01.09.2019).

10. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mersecunningham.org/the-work/choreography/antic-meet/> (дата обращения: 01.09.2019).

11. *Переверзева М. В.* Хореографическая алеаторика М. Каннингема в контексте мобильных произведений искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 4(57). С. 71-90.

12. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mersecunningham.org/the-work/choreography/aeon/> (дата обращения: 01.09.2019).

13. *Sarathy J.* Rauschenberg and Cunningham. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham> (дата обращения: 01.09.2019).

14. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mersecunningham.org/the-work/choreography/travelogue/> (дата обращения: 01.09.2019).

15. Merce Cunningham Trust. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.mersecunningham.org/the-work/choreography/interscape/> (дата обращения: 01.09.2019).

## REFERENCES

1. *Xloпова V.* Amerikanskij tanecz XX veka: zachem Terpsixora nadela krossovki // TEATR. 2015. № 20. URL: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zachem-terpsihora-nadela-krossovki/> (дата обращения: 07.10.2019).

2. *Kiseeva E. V.* E`tapy` stanovleniya i razvitiya tancza postmodern vo vtoroj polovine XX – nachale XXI vekov [E`lektronny`j resurs] URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/etapy-stanovleniya-i-razvitiya-tantsa->

postmodern-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-vekov (data obrashheniya: 15.10.2019).

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

4. Mission / Robert Rauschenberg foundation [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/foundation> (data obrashheniya: 15.10.2019).

5. *Yarceva O. A.* Robert Raushenberg: ot «combine painting» k installyacii // *Iskusstvo Evrazii*. 2018. № 2(9). S. 212-220. DOI: 10.25712/ASTU.2518-7767.2018.02.016. [E`lektronny`j resurs] URL: <https://readymag.com/u50070366/1070646/33/> (data obrashheniya: 07.10.2019).

6. *Novik Yu. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tancza postmodern: Period tvorcheskogo vzaimodejstviya s Polom Tejlorom // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2019. № 4(63). S. 25-38.

7. *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).

8. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/minutes/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

9. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/changeling/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

10. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/antic-meet/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

11. *Pereverzeva M. V.* Xoreograficheskaya aleatorika M. Kanningema v kontekste mobil`ny`x proizvedenij iskusstva // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2018. № 4(57). S. 71-90.

12. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/aeon/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

13. *Sarathy J. Rauschenberg and Cunningham*. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham> (data obrashheniya: 01.09.2019).

14. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/travelogue/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

15. Merce Cunningham Trust. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/interscape/> (data obrashheniya: 01.09.2019).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица. Перечень совместных проектов  
Р. Раушенберга с М. Каннингемом

|    | Название  | Год  | Продол-<br>жительность<br>(мин/сек) | Соавторы       |
|----|---|------|-------------------------------------|----------------|
| 1  | «Моменты» (Minutiae)  | 1954 | 6                                   | Cage, Charlip  |
| 2  | «Весенняя погода и люди»<br>(Springweather and People)                    | 1955 | 33                                  | Brown, Charlip |
| 3  | «Сюита для пяти» (Suite for Five)   | 1956 | 23                                  | Cage, Emmons   |
| 4  | «Ноктюры» (Nocturnes)   | 1956 | 30                                  | Satie          |
| 5  | «Танцы в лабиринте»<br>(Labyrinthian Dances)                              | 1956 | Не известна                         | Hauer          |
| 6  | «Подменьш» (Changeling)   | 1957 | 6/30                                | Wolff          |
| 7  | «Античная встреча» (Antic Meet)   | 1958 | 30                                  | Cage           |
| 8  | «Летнее пространство»<br>(Summerspace)                                    | 1958 | 20                                  | Feldman, Copp  |
| 9  | «От поэзии Белого камня»<br>(From the Poems of White Stone)               | 1959 | Не известна                         | Wen-Chung      |
| 10 | «Гамбит для танцоров<br>и оркестра» (Gambit for<br>Dancers and Orchestra) | 1959 | 17                                  | Johnston       |
| 11 | «Руны» (Rune)   | 1959 | 25                                  | Wolff          |
| 12 | «Кризисы» (Crises)  | 1960 | 22                                  | Nancarrow      |
| 13 | «Ручные птицы» (Hands Birds)  | 1960 | 16/50                               | Brown          |
| 14 | «Вака» (Waka)   | 1960 | 5-10                                | Ichiyanagi     |
| 15 | «Эра» (Aeon)  | 1961 | 45                                  | Cage           |
| 16 | «Танцы в полях» (Field Dances)  | 1963 | 12                                  | Cage           |
| 17 | «История» (Story)   | 1963 | 15-40                               | Ichiyanagi     |
| 18 | «Соединенные» (Paired)  | 1964 | Не известна                         | Cage           |
| 19 | «Зимняя ветка» (Winterbranch)   | 1964 | 23                                  | Young          |
| 20 | «Поперечные токи»<br>(Cross Currents)                                     | 1964 | 7                                   | Nancarrow      |
| 21 | «История путешествий»<br>(Travelogue)                                     | 1977 | 33                                  | Cage           |

|    | Название                              | Год  | Продол-<br>жительность<br>(мин/сек) | Соавторы      |
|----|---------------------------------------|------|-------------------------------------|---------------|
| 22 | «Внутренний стержень»<br>(Interscape) | 2000 | 44                                  | Cage, Copp    |
| 23 | «Крест-накрест» (XOVER)               | 2007 | 21                                  | Cage, Johnson |

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Новик Ю. О. — д-р культурологии, доц.; [yulianvk@gmail.com](mailto:yulianvk@gmail.com)

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.; [proscience@vaganovaacademy.ru](mailto:proscience@vaganovaacademy.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Yulia O. Novik — Dr. Habil., Ass. Prof.; [yulianvk@gmail.com](mailto:yulianvk@gmail.com)

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

Lavrova S. V. — Dr. Habil; Ass. Prof.; [proscience@vaganovaacademy.ru](mailto:proscience@vaganovaacademy.ru)

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

Researcher ID: U-3307-2017

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СТАТЬЕ  
Ю. О. НОВИК, С. В. ЛАВРОВОЙ  
«БОБ РАУШЕНБЕРГ В ИСТОРИИ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН: ПЕРИОД  
ТВОРЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С МЕРСОМ КАННИНГЕМОМ»



Рис. 1. «Комбайн» Раушенберга, созданный для хореографической постановки «Мелочи»



*Рис. 2.* Мерс Каннингем в costume Раушенберга, исполняющий танцевальные движения в постановке «Подменыш»



*Рис. 4.* Мерс Каннингем со стулом на спине



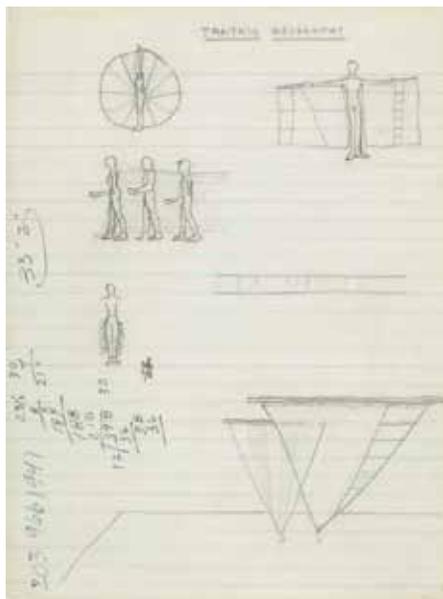
*Рис. 3.* Мерс Каннингем в costume Раушенберга, исполняющий партию клоуна в постановке «Античная встреча»



Рис. 5. Раушенберг собирает «кинетическую машину» «Аеон»



Рис. 6. Декорации Раушенберга к постановке Каннингема «История»



*Рис. 7. Эскиз костюмов  
Раушенберга к постановке  
«История путешествий»*



*Рис. 8. Декорации Раушенберга  
в постановке «Внутренний стержень»*