

УДК 7.03; 793

ПРОСТРАНСТВО ДВИЖЕНИЯ ТРИШИ БРАУН

Новик Ю. О., Лаврова С. В.¹

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

Работа представляет собой аналитическое исследование теории и практики создания некоторых, сфокусированных на презентации проблем онтологического единства телесного движения и пространства, перформансов 1960–1970-х годов знаменитой американской танцовщицы и хореографа танца постмодерн Триши Браун. Выявляется семиотический характер теории восприятия телесных движений Т. Браун и наполненность этой теории идеями концептуализма. Проводится типологическое исследование пространства движения Т. Браун. Авторы приходят к выводу о том, что Т. Браун удалось соединить двухмерный и трехмерный планы телесных движений в пространстве перформанса.

Ключевые слова: Триша Браун, телесное движение, пространство, формы пространства, кинесфера, концептуализм, семиотика восприятия телесности, перформанс.

TRISHA BROWN: TO THE PROBLEM OF BODY MOVEMENT THROUGH SPACE

Novik Yu. O., Lavrova S. V.¹

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

This study is an attempt to examine Trisha Brown's, the most influential American dancer and post-modern dance choreographer, ideas about the human's body movement through space on the example of some her performances of the 1960–1970s. The semiotic nature as well as conceptual methodological basis, which are characteristics of Brown's body motion theory, is revealed. A typological study of the space of motion in Brown's performances was conducted. The authors came to conclusion that in sample performances the choreographer was able to combine two-dimensional and three-dimensional space plans of bodily movements.

Keywords: Trisha Brown, body movement through space, semiotics of motion perception, conceptualism, performances.

Сегодня без работ Триши Браун невозможно представить историю современной хореографии. В практике танца постмодерн ее творчество нередко становится источником цитирования: либо полного воспроизведения некогда исполненных танцовщицей перформансов, либо частичного заимствования придуманных Браун пластических фраз, составленных из так называемых чистых телесных движений.

В словаре терминов Браун чистота — это семантическая характеристика движения, поясняющая специфику его восприятия внешним наблюдателем. То, что видит зритель — переступание с ноги на ногу, вращение, сгибание, выпрямление корпуса и другие механические движения тела — не имеет никаких дополнительных значений кроме одного основного и к тому же нейтрального (т. е. указывающего на изменение положения (частей) тела в пространстве относительно других тел и/или их частей).

Чистое движение ничего не сообщает зрителю, но утрачивает свою репрезентативную стерильность в случае перенаправления вектора восприятия в сторону исполнителя. Об этом, преимущественно в период работы над постановкой «Местоположение» ("Locus", 1975), Браун рассказывала следующее: «Я ... использую свойственные мне (здесь и далее курсив наш. — Ю. Н., С. Л.) жесты, имеющие конкретное значение для меня, которые при этом могут быть достаточно абстрактными для других. Я могу делать обыденные жесты, и зрители не знают, закончила я уже свой танец или нет, и, развивая эту иронию, я стремлюсь сломать их ожидания, готовясь сделать движение вправо и в последний момент делая его влево, только если я не замечу, что они разгадали мой замысел, в таком случае я останусь на месте» (цит. по: [1]). Из сказанного следует, что познавательные интересы танцовщицы и хореографа распространялись на две (абстрактную и конкретную) формы движения в перформансе и танце, соотношенные с двумя формами существования человека: физиологической и психической.

Вместе с другими американскими танцовщиками и хореографами, прошедшими школу авангардных хореографических студий импровизации (Э. Халприн), композиции (Р. Данна), техники и стилистики (М. Каннингема и др.), Браун рассматривала перформанс как способ воплощения в жизнь множества формальных и концептуальных идей [2], выдвинутых эстетикой абстрактного искусства. От Сола Левитта, ставшего персональным консультантом Барун¹ в вопросах живописи, она усвоила характерные для минималистского абстракци-

¹ Помимо танцев, Триша Браун профессионально занималась еще и живописью.

онизма требования отказа от авторской субъективности в момент создания произведения искусства (сначала — картины, затем — перформанса).

По Левитту, в случае отстранения (предельной минимизации авторского «Я») художника от участия в процессе художественного производства той или иной концептуальной (абстрактной) идеей, именно она становится механическим творцом искусства [3]. В 1960-е — начале 1970-х годов левиттовская концепция идеи-«устройства/машины, порождающей произведение искусства», была воспринята Браун со всей серьезностью, как «руководство к действию»: «во время лекции-беседы с кураторами исполнительских искусств изобразительных искусств² (Центра искусств Уокера. — прим. Ю. Н., С. Л.) Филипом Битером Питером Эли Браун она рассказала о своих планах "механизации" творчества в связи с созданием танца» [4]. По словам историка Танцевальной группы Триши Браун, Сьюзен Розенберг, креативная функция «механизма создания танца» сводится, как полагала Браун, к выработке следующих указаний исполнителям: «1) когда начинать движение, 2) в какую сторону двигаться и 3) где заканчивать движение» [5, р. 33]. Иными словами, концептуальная идея движения раскрывает себя в конкретном акте телесного движения в двух онтологических проекциях времени и пространства. В этой точке размышлений тема семиотики знаковости телесных движений Триши Браун трансформируется в тему онтологии телесного движения в танце и перформансе.

Телесные движения как таковые, не зависящие от диаметрально противоположных («с точки зрения зрителя» и «с точки зрения исполнителя») перцептивных позиций рассмотрения, обладают протяженностью. С учетом рядоположенности и одновременного сосуществования различных элементов, к примеру, механической системы «пешеходных» движений, их достаточно основательно до Браун исследовали хореографы первого поколения постмодерн-танца (в частности, см. об этом: [6; 7]).

В середине XX столетия Рудольф фон Лабан обратил внимание на то, механическая система движений человека функционирует в пределах кинесферы — части общего пространства материальных систем, доступного человеку на расстоянии выставленного в сторону локтя (малая кинесфера), вытянутой руки (средняя кинесфера) и вытянутой ноги (большая кинесфера). Перемещения тела человека внутри

² Центр искусств Уокера (Walker Art Center — англ.) — многопрофильный центр (музей) современного искусства в США.

пространственных подсистем кинесферы измеряемы, так как задаются направлениями («вверх-вниз», «вбок», «вперед-назад») и происходят в плоскостях, параллельных стене, полу, вертикально вытянутой спереди назад плоскости «колеса» [8; 9].

Это известное в кругах авангардных хореографов и танцовщиков лабановское учение о кинесфере Браун дополнила собственными суждениями о телесном движении в пространстве с точки зрения наблюдателя и подкрепила экспериментальными постановками с характерными названиями: «Человек, идущий вниз по стене дома» ("Man Walking Down the Side of a Building", 1970) и «Хождение по стене» ("Walking on the Wall", 1971). Обе «имели целью нарушить у зрителей чувство равновесия» [2, с. 204].

В первом перформансе человек в снаряжении высотника шел по отвесной стене многоэтажного здания Нижнего Манхэттена Нью-Йорка (рис. 1).



Рис. 1. Танцовщик исполняет перформанс
«Человек, идущий вниз по стене дома»

Во втором, проходившем на глазах у зрителей в помещении Музея Уитни (Нью-Йорк)³, исполнители в альпинистском снаряжении стояли, шли и даже пытались бежать параллельно полу вдоль двух смежных стен в подвешенном с помощью тросов, стальных рельсов, роликов и кронштейнов к потолку состоянии (рис. 2).



Рис. 2. Танцовщики исполняют перформанс «Хождение по стене»

Названные постановки могут быть отнесены к более широкой группе работ Браун, известных под общим названием «Экипированные танцы» ("Equipment dances") (подробнее об этом см.: [10]). В них предметы из комплектов специального снаряжения для работ на высоте (страховочные веревки и тросы, ремни безопасности, карабины...), а также элементы подвесных конструкций действовали в помощь исполнителям наподобие фрагментов «машины, создающей представления». Нечто подобное происходило в «экипированной» композиции «Внутри» ("Inside", 1966), воспоминания о которой сохранила Салли Бейнс: «В композиции «Внутри» в роли партитуры танца выступал интерьер лофт-студии самой Браун. Бытовую технику, трубы, деревянные балки и разные вещи по углам она "прочитывала" как инструкции к движениям. "Внешние организационные методы порождают новые конструкции танца; помню, как я удивилась, когда источником движения для моей правой стопы стал торчащий из стены вентиль. Сама я не сумела бы выбрать такое распределение движения по моему телу"»⁴ [11, с. 124].

³ В 1971 году перформанс также неоднократно воспроизводился в помещении Центра исполнительских искусств в лондонском поместье Барбикан (Barbican Centre).

⁴ С. Бейнс цитирует Т. Браун.

«Опредмечивание» постановок способствовало размыванию границ между искусством и обыденной жизнью, отказу от хореографии в ее привычном понимании в пользу радикально новых нетанцевальных форм движения, выявлению новых смысловых устремлений пешеходных движений к левитации. Кроме того, исполнителями нарабатывалась практика так называемой «жестокой импровизации» (*violent improvisation*), рассчитанная на преодоление физических (силы тяжести) и психологических (чувства страха) факторов воздействия, препятствующих исполнению телесных движений.

Именно благодаря работе «Человек, идущий по стене дома» и другим подобным перформансам современная американская хореография буквально вышла на улицу, открыв для художественного и интеллектуального освоения открытые общественные пространства в структуре городов. Вместе с тем, «Хождением по стене» Браун поддержала и модифицировала давнюю искусствоведческую традицию изучения условий бытования танца внутри приспособленных для танцевальных целей общественных задний (закрытых общественных пространств). Практически все элементы традиционного театрального спектакля в этом перформансе были редуцированы. Остался лишь исполнитель и зритель в новых условиях и в новых отношениях то ли выставочного зала, то ли художественной галереи.

Анализ вышеупомянутых перформансов подводит к промежуточному выводу о том, что пространство открытого и закрытого типа, формы пространства, образованного архитектурными сооружениями, а также влияние архитектурно-пространственных форм на сознание танцовщика и зрителя были центральными исследовательскими темами в творчестве Триши Браун.

Закрытый тип пространства драматического театра подразделяется на пространство сцены и пространство зрительного зала, между которыми складываются оппозиционные отношения, хорошо известные специалистам, занимающимся театральной семиотикой. Браун, в первую очередь, обращала внимание на существование оппозиции «значимое — незначимое», на подсознательном уровне поддерживающей иерархические и дистантные отношения между актерами и зрителями.

Возвышаясь на высоту трюма, сценическая коробка драматического театра отгораживается от зрителя красной линией антрактового занавеса и участком авансцены, который перестает быть зоной

отчуждения в случае организации на передней, а не на основной сцене театральной постановки. Однако полностью проблема территориального разграничения артистической и зрительской зон снимается лишь в случае перенесения планшета в зал.

Мемориальная церковь Джадсона стала едва ли не первым архитектурным сооружением, переосмысленным Браун в качестве более подходящей, по сравнению с любым театром, площадки для внесценического разыгрывания перформансов. В течение 1960–1970-х годов танцы, поставленные ею, или с ее участием, исполнялись в многочисленных вспомогательных, занимавших цокольный этаж, помещениях церкви: в музее, гимнастическом и репетиционных залах. Со временем практически полностью отказавшись от перспективы разыгрывания перформансов в театре, она все же с ностальгией отзывалась о некоторых недооцененных, с ее точки зрения, возможностях сценического пространства: «Мне всегда было жалко осознавать, что есть и остаются не использованными некоторые отдельные конструкции сцены, — говорила Браун. — Я чувствую жалость к потолкам и стенам. Это определенно прекрасные места. Почему никто не использует их?» (цит. по: [12, р. 17]). Этим и другими подобными высказываниями она пыталась рассказать о важности контекстного, т. е. учитывающего все возможные факторы влияния, изучения и проектирования движения хореографом в процессе создания танца или перформанса.

Чрезвычайно оригинальный способ «привязки» движения к плоскости воображаемого потолка представляет перформанс «Первичная аккумуляция» ("Primary Accumulation", 1972). Технически невыполнимая задача исполнения «пешеходных» движений вниз головой, требовала нестандартного подхода к ее решению: «Я решила лежать на полу, — комментировала происходящее Браун, — потому, что не хотела мириться с тем, что ноги обычно вынуждены выступать в качестве поддержки для туловища. ...Лежа я освободила ноги, и теперь они могут действовать наравне с прочими частями тела. ... Положение лежа вызывало несколько чувств (уязвимости, инфантильности, сексуальности, беспомощности, лени — прим. Ю. О., С. Л.). Но я их преодолела и тогда поняла, что могу создать этот танец. Я задумала его, глядя прямо вверх над головой, и мне казалось, что зрители должны определенно находиться на потолке» (цит. по: [11, с. 128]). В дальнейшем «Первичная аккумуляция» не раз исполнялась соло и как «групповой танец» под обновленным названием «Первичная групповая аккумуляция» ("Group Primary Accumulation", 1973) на скамейках, лужайках парков, на авто-

стоянке перед зданием Макгроу-Хилл в Нью-Йорке и даже на плотках, плавающих по лагуне Лоринг в Миннеаполисе. Очевидно, что без предварительных комментариев по поводу того, какую цель преследовали данные выступления, понять смысл происходящего зрителям было не дано. Абстрактная хореография оставалась абстрактной формой движения «для себя», обусловленного способностью человека в «дообъектному видению», на которое в свое время указал М. Мерло-Понти [13, с. 166]. Н. Курюмова, изучавшая метод работы Браун с телом танцовщика пришла к выводу, что она укладывается в рамки концепции «телесного сознания» и опирается на идею самоориентации тела в окружающем пространстве благодаря принципу видения движения М. Мерло-Понти. «Для активизации "органического мышления" Браун создает танцовщикам парадоксальные пространственно-гравитационные ситуации, превращая каждого из них в инструмент исследований телесных реакций и самоориентаций, в "феноменологические тела"» [14].

Вплоть до 1975 года Браун концептуализировала, т. е., полагаясь на интуицию, искала, проговаривала, фиксировала на бумаге способы решения преимущественно простейших геометрических задач на телесное движение в двухмерном пространстве. Так, в «Человеке, идущем вниз по стене дома», движение происходило в вертикальной плоскости стены из бетонного моноблока прямоугольной формы; в «Хожении по стенам» — в горизонтали прямоугольника стеновой панели; в «Первичной аккумуляции» — в горизонтальном прямоугольнике плота, газона и т. д. В общем и целом движения и самой Браун, и других исполнителей ее перформансов определялись геометрией плоскостей и форм плоских фигур. Установки, с которыми Браун в конце 1960-х – первые десятилетия 1970-х подходила к изучению взаимодействия человека с пространством, переключаются с кинетико-антропологическими исследовательскими установками и идеями Освальда Шлеммера⁵, заложившего в режиссерское решение балета «Триада» как измерения высоты, ширины, глубины, так и триаду основных геометрических фигур (круг, квадрат, треугольник). Шлеммер также подал пример «оформления» танца с помощью геометрической фигуры прямоугольника: в крошечной постановке «Танец в пространстве» он заставил трех танцоров, одетых в красное, желтое и синее, перемещаться по периметру и диагоналям прямоугольника с разной скоростью (медленно, обычным шагом, быстро) [15].

⁵ Важнейшая из них: «человек — это организм из плоти и крови, но при этом также и механизм из размеров и пропорций» (цит. по: [15]).

В 1975 году в постановке «Местоположение» ("Locus") Браун удалось впервые соединить двухмерный и трехмерный планы телесных движений в пространстве перформанса. Для этого ей пришлось прибегнуть к более сложному, чем словесное описание, способу разработки идеи перформанса с помощью графического рисунка. В контексте концептуализма данная новация имела двойной смысл: во-первых, рисунок был средством реализации идеи, во-вторых — инструментом конфигурации формы.

Некоторые сведения о том, как графические рисунки постепенно «открывали» Браун форму параллелепипеда и куба можно почерпнуть из комментариев к «Блокнотам» Браун, опубликованным С. Розенбергом. Своеобразным концептуальным прологом к «Местоположению» стал, по утверждению Розенберга, схематический рисунок фаз движения тела человека, изготовленный способом совмещения и наложения друг на друга контуров фигуры вертикально стоящего и согнувшегося в талии условного танцовщика (рис. 3). Нарисованная на том же рисунке диаграмма с вариантами круговых вращений согнутых в локтях рук «танцующих человечков» (рис. 3) адаптировала сферический «формат» визуализации пространственных отношений, в свое время предложенный О. Шлеммером [16] (рис. 4).

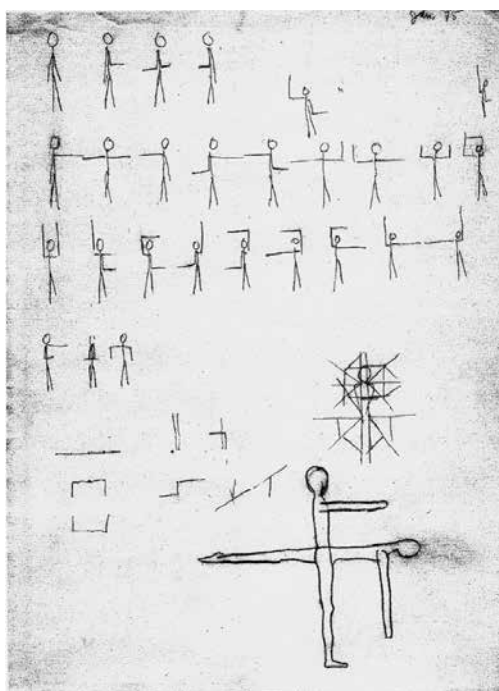


Рис. 3. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975



Рис. 4. Костюм к «Триадическому балету» О. Шлеммера. 1922

На основной стадии работы над «Местоположением» Браун пришла к способу исследования движения посредством сферической геометрии в манере Р. фон Лабана, интересовавшегося расположением геометрических фигур внутри сферы, а не на ее поверхности, как это делает современная сферическая геометрия. Известно, что в своих ранних рисунках для демонстрации отношений между персональной сферой движения человека и его телом Лабан вписывал фигуры людей в разных позах в геометрические формы куба, тетраэдра, икосаэдра. Однако после изобретения термина «кинесфера», в период обоснования концепции кинесферы, внутри геометрических фигур Лабана появились специальные точки-маркеры, необходимые для более точного отсчета местоположения человека.

В процессе работы над «Местоположением» было создано несколько перспективных рисунков параллелепипеда и куба, с помощью

которых хореограф попыталась донести до исполнителей свой замысел. Так, в графическом рисунке без названия (рис. 5) Браун осмыслила идею сферы персонального пространства через форму параллелепипеда.

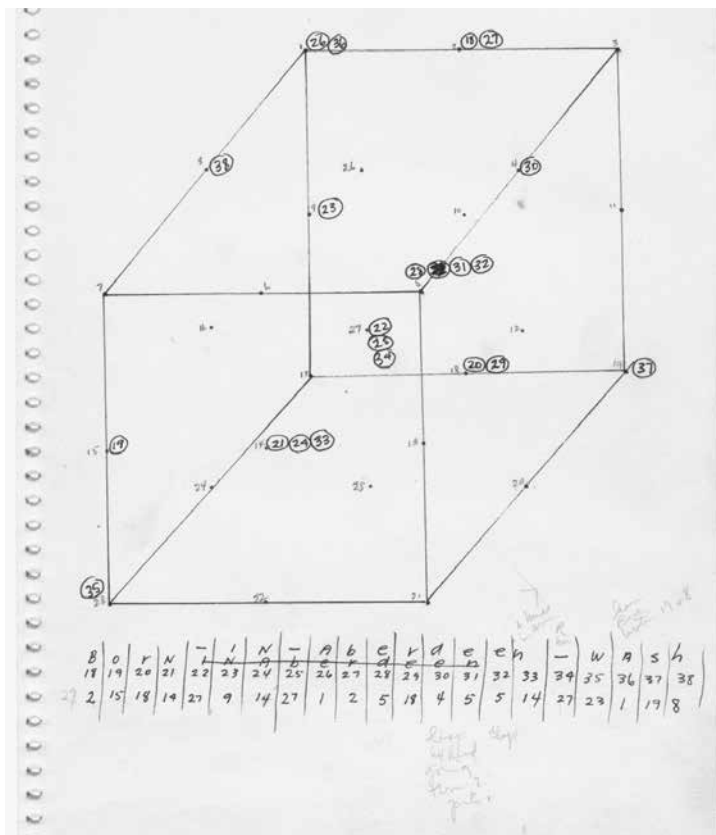


Рис. 5. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975

Лист бумаги, после нанесения на него схематичного рисунка, превратился в своеобразную карту возможностей соприкосновения с вершинами, гранями и ребрами воображаемого параллелепипеда конечностей вписанного в него человека. В одном из последовавших за презентацией «Местоположения» интервью, она пояснила происхождение данного эскиза двумя задачами: с одной стороны, отследить направления, в которых могут двигаться руки и ноги танцовщика, с другой — сделать акцент на нейтральном и абстрактном характере телесных движений в пространстве, ограниченном формой параллелепипеда [17].

Способом нумерации на ребрах параллелепипеда выставлялось 27 точек, отмечавшихся 27-ю цифрами. 26 из 27 цифр соответствовали буквам английского алфавита; 27-я цифра, совмещенная с точкой в центре параллелепипеда, означала пробел между словами. После расстановки и нумерации точек соприкосновения конечностей с внешним контуром персонального пространства Браун переводила в цифры собственную биографию⁶ и таким образом «получала партитуру в четырех частях» [11, с. 132]. Рисование превращалось в игру в математику, интересную перспективой структурирования телесного движения. С точки зрения конструктивизма, такая игра была наполнена глубинным смыслом: она приносила порядок и обращала внимание зрителя на структуру информации, а не на саму информацию. Она, к примеру, подсказывала «лингвистический» (от одного слова к другому через пробел) способ решения проблемы перехода от одного движения исполнителя к другому в замкнутом пространстве воображаемой геометрической фигуры параллелепипеда.

В другом стереометрическом рисунке к «Местоположению» Т. Браун представила телесное движение через форму куба (рис. 6). После параллелепипеда она уже многое знала о свойствах трехмерных фигур, но хотела продолжить анализ геометрии и композиции фигур, имеющих в основании квадрат. В процессе рисования ей удалось выяснить, что геометрическая форма куба, составные части которой эквиваленты, обладает бесконечным потенциалом движения, так как внутри большого куба помещается некоторое число одинаковых кубов меньшего размера.

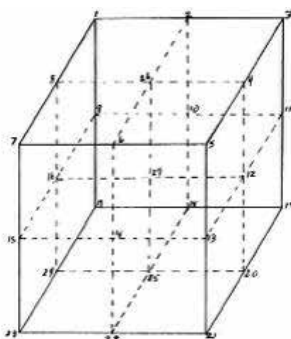


Рис. 6. Рисунок без названия. Т. Браун. 1975

⁶ Рис. 5 — это пример механической (с помощью точечной разметки на поверхностях и ребрах куба) записи движений, визуализирующих часть автобиографии Браун, в которой она сообщает о месте своего рождения: «родилась — (пробел) в — (пробел) — Абердине — ...» («born — in — Aberdeen — ...»).

Разглядеть малое (8 малых кубиков) в большом (одном кубе) позволяют видимые непрерывные и невидимые пунктирные линии, соединяющие числа «обнаруживающей себя» таким способом модульной конструкции. «С этого момента множество симметричных линий, кубов и квадратов можно рассматривать как захваченную траекторию одного единственного элементарного куба по диагоналям, а также в направлении горизонталей и вертикалей» [17]. Размышляя таким образом, Браун пришла к пониманию операциональных возможностей куба для конструирования пространственной композиции перформанса. Она, по описаниям одной из четырех оригинальных исполнительниц «Местоположения», Моны Шульцман, создала «танец»-перформанс из четырех трехминутных «танцев», исполнявшихся четырьмя танцовщицами одновременно в четырех «секциях» (модулях) единого кубического кластера. В строгом соответствии с установками абстрактной хореографии, общая картина «танца», при таком подходе к композиции, не должна была и не могла сложиться, так как в каждом отдельном кубике внутри воспроизводились самостоятельные «серии» телесных перемещений: касаний, перепрыгиваний, наклонов и поворотов... [17] (рис. 7).



Рис. 7. Триша Браун и другие танцовщицы исполняют перформанс «Местоположение»

Так, благодаря четкому пониманию геометрических характеристик и конструктивных особенностей куба Триша Браун смогла концептуально соединить рисунок-идею с перформативными движениями, продемонстрировав практическую значимость концепции «машины, создающей произведение искусства». Аналитический ракурс работ, спроецированный на исполнительское искусство, сделал ее не только иконой американского постмодерн-танца, но также способствовал укоренению практики интеллектуального решения художественных проблем в самых разных видах современного искусства: от искусства танца до изобразительного искусства и архитектуры. Почти все концепции Триши Браун, включая семиотическую концепцию телесных движений «для себя» и «для зрителя», стали фундаментальными в переосмыслении отношения тела к пространству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Локус. Триша Браун. 1975 [Электронный ресурс]. URL:<http://roomfor.ru/locus-trisha-brown-1975/> (дата обращения: 01.11.2019).
2. Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019. 320 с.
3. Сол Левитт. Параграфы о концептуальном искусстве. Тезисы концептуального искусства [Электронный ресурс] URL:<https://sol-lewitt.livejournal.com/3844.html> (дата обращения: 01.11.2019).
4. Brown T. Trisha Brown: Talking Art and Dance. Walker Art Center, 22 April 2008 [Электронный ресурс] URL:<http://www.walkerart.org/channel/2008/trisha-brown-talking-art-and-dance> (дата обращения: 01.11.2019).
5. Rosenberg S. Choreography as Visual Art // October Magazine. OCTOBER 140, Spring 2012. P. 18–44.
6. Новик Ю. О., Лаврова С. В. Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: творческое взаимодействие с Полом Тейлором // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 4 (63). С. 25–38.
7. Новик Ю. О., Лаврова С. В. Боб Раушенберг в истории танца постмодерн: творческое взаимодействие с Мерсом Каннингемом // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2019. № 5 (64). С. 50–70.

8. Ясыр А. Анализ движений Рудольфа Лабана [Электронный ресурс] URL: http://telo.by/anatomy/analiz_dvizheniy_r_labana/ (дата обращения: 01.11.2019).
9. Ходгсон Дж. Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана URL: <http://girshon.ru/article/masterstvo-dvizheniya-zhizn-i-rabota-rudolfa-labana/> (дата обращения: 30.10.2019).
10. Sommer S. R. Equipment Dances: Trisha Brown // The Drama Review: TDR 1972. Vol. 16. No 3 (T. 55). September. P. 135–141.
11. Бейнс С. Терпсихора в кроссовках. Танец постмодерн. М.: ООО «Арт Гид», 2018. 312 с.
12. Stephano E. Moving structures // Art and Artists. 1974. Vol. 8. January. P. 17.
13. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. 1999. СПб.: «Ювента». «Наука», 1999. 605 с.
14. Курюмова Н. Современный танец: модели телесности. Петербургский театральный журнал. 2014. № 3 (77) [Электронный ресурс] URL:<http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/> (дата обращения: 30.10.2019).
15. Главный балет столетия: Оскар Шлеммер и театр Баухауза [Электронный ресурс]. URL:https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza (дата обращения: 30.10.2019).
16. Rosenberg S. Trisha Brown's Notebooks / October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. OCTOBER 140, Spring 2012, P. 3–17. URL:https://monoskop.org/images/8/83/Rosenberg_Susan_2012_Trisha_Browns_Notebooks.pdf (дата обращения: 30.10.2019).
17. Lu Shirley Dai. Dancing and Drawing in Trisha Brown's Work: A Conversation Between Choreography and Visual Art // Combined Senior Thesis in Dance and Art History. Spring 2016.

REFERENCES

1. Lokus. Trisha Braun. 1975 [E`lektronny`j resurs]. URL:<http://roomfor.ru/locus-trisha-brown-1975/> (data obrashheniya: 01.11.2019).
2. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashix dnei. M.: Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2019. 320 s.
3. *Sol Levitt.* Paragrafy`o konceptual`nom iskusstve. Tezisy`konceptual`nogo iskusstva [E`lektronny`j resurs] URL:<https://sol-lewitt.livejournal.com/3844.html> (data obrashheniya: 01.11.2019).
4. *Brown T.* Trisha Brown: Talking Art and Dance. Walker Art Center, 22 April 2008 [E`lektronny`j resurs] URL:<http://www.walkerart.org/channel/2008/trisha-brown-talking-art-and-dance> (data obrashheniya: 01.11.2019).
5. *Rosenberg S.* Choreography as Visual Art // October Magazine. OCTOBER 140, Spring 2012. P. 18–44.
6. *Novik Yu. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tancza postmodern: tvorcheskoe vzaimodejstvie s Polom Tejlorom // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 4 (63). S. 25–38.
7. *Novik Yu. O., Lavrova S. V.* Bob Raushenberg v istorii tancza postmodern: tvorcheskoe vzaimodejstvie s Mersom Kanningemom // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2019. № 5 (64). S. 50–70.
8. *Yasy`r A.* Analiz dvizhenij Rudol`fa Labana [E`lektronny`j resurs] URL: http://telo.by/anatomy/analiz_dvizheniy_r_labana/ (data obrashheniya: 01.11.2019).
9. *Xodgson Dzh.* Masterstvo dvizheniya: zhizn`i rabota Rudol`fa Labana URL: <http://girshon.ru/article/masterstvo-dvizheniya-zhizn-i-rabota-rudolfa-labana/> (data obrashheniya: 30.10.2019).
10. *Sommer S. R.* Equipment Dances: Trisha Brown // The Drama Review: TDR 1972. Vol. 16. No 3 (T. 55). September. P. 135–141.
11. *Bejns S.* Terpsixora v krossovkax. Tanecz postmodern. M.: OOO «Art Gid», 2018. 312 s.
12. *Stephano E.* Moving structures // Art and Artists. 1974. Vol. 8. January. P. 17.
13. *Merlo-Ponti M.* Fenomenologiya vospriyatiya. 1999. SPb.: «Yuventa». «Nauka», 1999. 605 s.

14. *Kuryumova N.* Sovremenny`j tanecz: modeli telesnosti. Peterburgskij teatral`ny`j zhurnal. 2014. № 3 (77) [E`lektronny`j resurs] URL:<http://ptj.spb.ru/archive/77/body-in-motion/sovremennyj-tanec-modeli-telesnosti/> (data obrashheniya: 30.10.2019).
15. Glavny`j balet stoletiya: Oskar Shlemmer i teatr Bauhausu [E`lektronny`j resurs]. URL:https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza (data obrashheniya: 30.10.2019).
16. *Rosenberg S.* Trisha Brown's Notebooks // October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. OCTOBER 140, Spring 2012, R. 3–17. URL:https://monoskop.org/images/8/83/Rosenberg_Susan_2012_Trisha_Browns_Notebooks.pdf (data obrashheniya: 30.10.2019).
17. *Lu Shirley Dai.* Dancing and Drawing in Trisha Brown's Work: A Conversation Between Choreography and Visual Art // Combined Senior Thesis in Dance and Art History. Spring 2016.

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