

УДК 792+793

## ХОРЕОГРАФИЯ И СЦЕНИЧЕСКОЕ ДВИЖЕНИЕ В ТЕАТРЕ ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Максимов В. И.<sup>1</sup>

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

В статье рассматриваются эстетические принципы «Выразительного танца» хореографа Рудольфа фон Лабана в контексте экспрессионизма. В качестве примера сценического движения и пластики в драматическом спектакле анализируется спектакль Леся Курбаса «Газ» по пьесе Г. Кайзера (Киев, 1923 год). Выявляются общие законы европейского экспрессионизма и воплощение их в пластических искусствах.

**Ключевые слова:** экспрессионизм, хореография, выразительный танец, сценическое движение, украинский театр, Рудольф фон Лабан, Лесь Курбас.

## CHOREOGRAPHY AND STAGE MOVEMENT IN THE EXPRESSIONIST THEATRE

Maksimov V. I.<sup>1</sup>

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

The paper considers aesthetical principles of Rudolf von Laban's expressive dance (Ausdruckstanz) in the context of expressionism. As an example of stage movement and body mobility in a dramatic production, Georg Kaiser' *Gas* staged by Les Kurbas (Kyiv, 1923) is analyzed. General laws of European expressionism and their implementation in plastic arts are identified.

**Keywords:** expressionism; choreography; expressive dance; stage movement; Ukrainian theater; Rudolf von Laban; Les Kurbas.

Начало XX века отмечено не только грандиозной реформой балетного искусства, явившейся следствием глобальных изменений в мировоззрении человечества, но и решительным изменением всех существующих видов искусства. Возникают также хореографические формы, антагонистические принципам искусства балета. Наиболее очевидным примером является танец-модерн и аналогичные ему явления.

Не меньшее значение в истории хореографии XX века занимает направление «выразительного танца», сформировавшее тенденцию, активно развивающуюся до сегодняшнего дня. Общая установка его создателей заключалась в альтернативности классическому и реформированному балету с целью раскрепощения пластики, отказа от содержательности и знаковости движения и эмоциональной наполненности тела.

Создателями «выразительного танца» можно считать Рудольфа фон Лабана (1879–1958) и Мэри Вигман (1886–1973), открытия которых были сразу подхвачены многочисленными последователями и сторонниками.

Возникновение и формирование Выразительного танца происходит в контексте одного из главных художественных направлений первой половины XX века — экспрессионизма. «В период Веймарской республики выразительный танец испытал влияние экспрессионизма и отразил сходные эмоции страха, несвободы, подавления и стремления к освобождению. Возник новый пластический язык, не столь гармоничный, как раньше, но более экспрессивный» [1, с. 505], — считает немецкий театровед Ивонна Хардт.

Хореографическая система Рудольфа фон Лабана складывалась в начале XX века в Швейцарии и отразила, в частности, эстетические принципы дадаизма. Однако теория, сформулированная в книге 1920 года «Мир танцора» (*Welt des Tanzers* — нем.), и практика этого периода очевидно соответствуют принципам экспрессионизма.

Для экспрессионизма характерно разрушение целостной личности и вообще исчезновение индивидуальности героя. Мир хаотичен и в этом смысле человек соответствует «объективному» миру.

В выразительном танце тело теряет целостность, пропорции, эстетичность, живописность. Тело раскрывается в пространстве, но его положение неустойчиво; пространство агрессивно.

Эти и другие принципы нашли воплощение в разнообразной живописи и графике экспрессионистов Эдварда Мунка, Василия Кандинского, Георга Гросса, Кэте Кольвиц, Отто Дикса и многих других. Но особенно ярко соотношение живописи и хореографии можно увидеть на примере картин Эгона Шиле, впитавшего в себя эстетику модерна Густава Климта, критически осмыслившего и преодолевшего ее, и создавшего свой уникальный художественный мир.

Танцор выразительного танца не стремится к достижению образа легкости, парения. Он как бы утяжеляет тело. Движения строятся на преодолении и физической статики, и сопротивления пространства.

Падения, удары, разрывы движения создают впечатление борьбы. Отсутствие привычной красоты обнаруживает выразительность и эффектность в позах и движениях, считающихся в обыденной жизни уродливыми. Таким образом возникает самостоятельный художественный мир и новое понимание эстетической красоты.

Лабан родился в теперешней Братиславе, на окраине поликультурной Австро-Венгерской империи. Большая часть молодых лет проходит в Боснии и Герцеговине. Учится живописи в Мюнхене и там, в 1910 году, организовывает танцевальную школу. На изначальную связь с экспрессионистским контекстом обращают внимание многие исследователи. Распространение влияния немецкого экспрессионизма итальянский исследователь Сильвана Синиси видит «в том факте, что именно в 1910 году, почти одновременно с созданием «Синего всадника», Рудольф Лабан, один из наиболее значимых практиков и теоретиков в области танца, направил свою активность на открытие в том же городе школы, которая представляет собой первую общину свободного танца» [2, р. 93].

Профессор лондонского Центра движения и танца им. Р. Лабана Валери Престон-Данлон видит в творчестве Лабана отражение мирового искусства, связанного с экспрессионизмом: «Лабан стал свидетелем похожих изменений в изобразительных искусствах в начале XX века в Вене: Густав Климт, Кокошка, Эгон Шиле; в Париже это были Сезанн, Матисс, молодой Пикассо. Для Кандинского и группы Синих Всадников в Мюнхене это приняло форму отказа от портрета, пейзажа; на их месте стояло само средство выражения, цвет и форма, вдохновленные внутренней потребностью человеческого духа к самовыражению» [3, с. 69].

Поворотным моментом в судьбе Лабана становится участие в уникальном межнациональном общекультурном движении, возникшем в швейцарской Асконе на основе идеи близости человека к природе. Сообщество называлось по имени одной из близлежащих гор – Монте Верита. В него входили: Г. Гессе, Э. М. Ремарк, А. Дункан, Р. Штайнер, К. Г. Юнг, В. И. Ленин и многие другие. Здесь в 1913 году Лабан создает школу по изучению природы движения. Здесь возникает новая группа танцовщиц, среди которых Мари Вигман.

Хореографическая концепция Лабана – яркое свидетельство сильнейшего влияния философии Ницше на развитие театра начала XX века. Возможность преобразования человека через воздействие театра, духовное единение зрителя и исполнителя стали отправной точкой для исследования Лабаном возможностей тела.

Хореограф стремится определить те глобальные изменения, которые происходят в сознании современного человека и воплощаются в телесности. Дискретность современной жизни (одно из главных положений экспрессионистов) не позволяет усваивать опыт, в том числе, на телесном уровне. Память не успевает усваивать впечатления. Разрушается целостность. Вместе с тем активизируется память поколений, усвоенная на физическом уровне. «В теле закодирована вся эволюция материи, доступная для реактивации в форме следов и вибраций» [4, с. 361], – формулирует идею Лабана современный историк танца Анни Сюке.

Средством выразительности Лабан считает импровизацию. Ее задача – разрушить привычные телесные схемы и добиться открытой восприимчивости. «Импровизация начинается с того, что нарушается ощущение целостности тела, наступает кинестетическое опьянение, в котором теряются ориентиры и оживляются спящие моторные способности» [4, с. 361]. Очевидно, что Лабан вдохновлен идеей дионисийства, но воспринимает ее через экспрессионистское мировоззрение.

Именно через танец человек способен воскресить в себе глубинную память и через энергетическое воздействие вывести на этот уровень зрителя. Но мышечная память приводит не к воспроизведению материального обозначения, а к изобретению собственной материи. Этот выразительный образ самоценен, значим сам по себе. «Ведь если движение неотделимо от эмоции, как оно может стать ее выражением? Танец не выражает никакого внутреннего душевного мира» [4, с. 363–364].

Закономерно, что в годы Первой мировой войны Лабан оказывается в кругу дадаистов и принимает участие в программах цюрихского кабаре «Вольтер». Его ученицы становятся исполнительницами танцевальных номеров в этих программах [5, с. 69–79]. Помимо экспрессивного движения и дисгармоничного композиционного построения немалое значение имели костюмы художников-дадаистов и раскрашивание тел. Основными задачами были: расширение возможностей танца, выстраивание взаимодействия между различными видами искусств и разрушение общепринятых канонов красоты.

В Цюрихе был поставлен один из первых спектаклей — «Победа жертвы» (1916), в Нюрнберге «Игрок» (1917). В 1920 году в Штутгарте выходит книга Лабана «Мир танцора». В этой работе на первый план выходит не пафос отрицания, а программа нового понимания пластики, как выражения внутреннего состояния человека. Конкретное описание характера движения здесь воплощает экспрессионистские идеи дисгармонии, разорванного сознания и противопоставления человека окружающей среде: «Энергия излучается мышцами лица. Тело со всеми своими членами, поначалу лишь следовавшее силе земного притяжения, теперь противопоставляет ему собственное напряжение и вытягивается вверх, выгибая подъемы стоп и округляя грудь. Рука, до сего момента опущенная вниз, поднимается в положение, противоречащее закону инерции. Другая рука и отведенная назад нога, едва касающаяся пола, в своем парении удерживают равновесие» [6, S. 13].

С 1921 года Лабан начал ставить танцы в вагнеровских музыкальных драмах. В 1931 году он работал в Байрейте; в 1925 — создал хореографический театр в Гамбурге: спектакли «Мерцающие ритмы», «Титан»; в 1926 году — открыл хореографическую школу в Вюрцбурге, позже — в других городах. В 1930 году он был назначен директором (интендантом) Прусских государственных театров пластики и хореографии (в том числе балета Берлинской оперы). После прихода к власти фашистов теряет эту должность. С 1938 года находится в Англии и сосредотачивается на педагогической деятельности.

Лабан отказывается от общепринятого представления, что танцевальное движение основано на музыке и музыке соответствует. Природа движения дисгармонична. Танец разлагается на самостоятельные движения, как речь разлагается на звуки. В более поздней книге «Современный выразительный танец», написанной в 1940-е годы, он утверждает: «Танец как композицию движений можно сопоставить с языковой системой. Как слова строятся из букв, а предложения из слов,

так отдельные движения выстраиваются из элементов и танцевальных фраз. Этот язык движений, наполняясь содержанием, стимулирует активность духа комплексным способом, подобным высказываемому слову» [7, S. 41].

Лабан задается вопросом: где находится импульс движения? Он дает ответ: импульс, активизирующий наши нервы и мышцы, порождается внутренним побуждением. Для этого разработана система упражнений. В этом — характерная для экспрессионизма субъективность и хаотичность действий художника.

Но еще важнее ответ на вопрос о направленности импульса. «Куда ведет импульс движения? В пространство. Поэтому необходимо освоить движение в окружающем пространстве» [7, S. 41].

Предложенная Лабаном схема, включающая переходы от плавности к толчку, от гибкости к прямоте, от нежности к тяжести, от скольжения к зависанию, направлена на выражение внутренней эмоции в пространстве и на диалогическое взаимодействие с пространством.

Эта схема в определенном смысле противоположна конструктивистской концепции В. Э. Мейерхольда, разработанной им в биомеханике в 1920-е годы: мысль — движение — эмоция — слово. Задача Мейерхольда также — взаимодействие с пространством. Но импульсом здесь является мысль, сопряженная с движением, и уже движение порождает эмоцию.

Зато «выразительный танец» Лабана сопоставим со способом существования актера в экспрессионистском театре, использующего внутреннее побуждение для создания преувеличенных образов и воплощающего психологию «вчувствования».

Наполняемость пространства, взаимодействие с ним происходят, по Лабану, через особое перетекание движения в пространстве и во времени. «Непрерывность движения, которая может развиваться как прямолинейно, так и дугобразно и извилисто, с разными скоростями и в разных ритмах, образуемых хлопками, пением или барабанной дробью, — ведет от свободного действия к игровым формам» [7, S. 45].

Непрерывность движения характерна для эстетики танца модерн, но там нет сбивчивости ритмов и направлений движения. В экспрессионизме взаимодействие с пространством строится на контрастах, а не на перетекании одной формы в другую.

Наполнение движением пространства определяет и взаимодействие партнеров. «Положения могут перестраиваться в короткие цепочки ответов. Один партнер двигается, а другой реагирует на это, и так далее. Могут быть добавлены контрасты в скорости (быстрая против медленной) и направлении (прямое против дугообразного)» [7, S. 45]. Таким образом метафора толпы, создаваемая на сцене, строится не по принципу единой массы или кордебалета, а по принципу сложного противоречивого организма. Танцовщик не персонифицирован, герой – масса, воплощающая борьбу дионисийского и аполлоновского.

А организация пластического выражения отдельного исполнителя строится на автономности движения каждой части тела, что полностью соответствует экспрессионистической идее превращения человека в некую функцию, в которой доминирует один орган. Это очевидно и в экспрессионистской драматургии, и в изобразительном искусстве. В хореографии: «К естественным функциям конечностей относятся глубокие, скользящие и рассеивающие движения рук и кистей, а также шаговые, беговые, прыгательные и вращательные движения ног» [7, S. 46].

Под влиянием Лабана сформировалась и получила широкое развитие экспрессионистская хореография. Традиция, идущая непосредственно от Лабана, протягивается через Курта Йосса к Пине Бауш и ее последователям.

Огромная роль экспрессионистской драмы и соответствующей режиссуры в истории XX века очевидна. Но отдельно можно говорить о театральных формах, смыкающихся с экспрессионистской хореографией. Иначе говоря, о выражении экспрессионизма в пластике спектакля.

Среди многих явлений здесь выделяется режиссерская деятельность Леся Курбаса, придававшего пластическому образу спектакля первостепенное значение.

В 1922 году Курбас организует в Киеве Художественное объединение «Березиль» (МОБ) – общеукраинскую структуру театров, студий и исследовательских центров. В 1926 году в рецензии на спектакли «Березиля» сущность нового явления точно обозначил Осип Мандельштам: «Театр – основоположник украинской театральной культуры – верен своему назначению в «Макбете» и в «Шпане»» [8, с. 229].

Курбасу удалось создать национальную театральную культуру. Век ее был недолог. В 1930-е годы она была полностью вытеснена русской психологической школой и системой Станиславского, возведенными в идеологию. Принципы и идеологии, и эстетики будут насаждаться режиссерами Константином Хохловым, Юрием Лавровым и другими.

Национальная культура в 1920-е годы складывалась под европейским влиянием.

Крупнейший украинский филолог Юрий Шерех (1908–2002) писал, что: «У Курбаса творчество определялось тем, что его культурная основа была не российская, а немецкая, включая современный немецкий экспрессионизм. Без этого невозможно понять его спектакль «Газ» Кайзера и многие другие» [9, с. 144]. Н. П. Ермакова, автор нескольких книг о Лесе Курбасе, называет это «курбасовским пангерманизмом» [10]. В целом соглашаясь с позицией Ю. Шереха, хотелось бы уточнить, что речь идет о формировании Курбаса в рамках австрийской театральной культуры.

Национальная театральная культура начала формироваться на Украине на рубеже XIX–XX веков и тогда наибольшие достижения шли в русле неоромантизма. В 1910-е его сменяет экспрессионизм, а позднее на первый план начинают выходить тенденции, ориентированные на русскую культуру. «Но такое направление как экспрессионизм не только не исчезает с украинских подмостков — оно широко представлено в многочисленных спектаклях МОБ, театра им. И. Франко. Его влияние ощутимо в других коллективах» [10, с. 109].

Экспрессионистская эстетика и проблематика спектаклей «Березиля» 1920-х годов воплощается, помимо прочего, в методе коллективного действия. Этот метод реализовался в спектаклях «Жовтень» (7 ноября 1922 года) и «Рур» (24 февраля 1923 года). По воспоминаниям одного из участников спектакля, пластическое решение преобладало над текстом: «Тут все же доминировал пластический жест, часто переходящий в целую вереницу движений, подобных балетному мимансу, когда жестами заменяются слова. В «Руре» жест переходил в слово, а слово в движение, и вместе оно создавало действие» (цит. по: [10, с.114]).

Но качественный скачок произошел в следующем спектакле Курбаса — «Газ» Георга Кайзера (премьера 27 апреля 1923 года). Огромное число репетиций с участием большого количества исполни-



телей было направлено на построение сложного пластического рисунка массы, переходящего в танец. Современники отмечали, что Курбас сознательно строит движение массы на сцене по музыкальному принципу. В «Газе» реального или сценографического механизма не было. Не было и копирования механического движения. Но было превращение («перетворення») общей пластики всех исполнителей в самостоятельный сугубо театральный механизм.

Спектакль Курбаса «Газ» начинался с выхода на сцену рабочей массы, подобной древнегреческому хору. Каждый рабочий держал левую руку на плече впереди идущего. Темп движения нарастал и усложнялся, создавая ощущение работы заводского механизма, где каждая деталь вписывается в общую структуру. От одной из групп рабочих отделялся Писец (М. Савченко), доходил до конторки и сливался со стопками бумаг. Появлялся ирреальный персонаж — Белый господин (М. Домашенко) — воплощение «белого ужаса». Пластическое взаимодействие Писца, превратившегося в единственную рабочую функцию, и Белого господина (аллегии газа) контрастировало слаженной работе механизма-массы.

Фигуры Писца и Белого господина ассиметричны, движения дисгармоничны. С момента, когда критической черты, стихийные дисгармоничные жесты вырываются в пространство. Писец бросался к телефону и кричал «Инженер!». Инженер (Ф. Лопатинский) стремительно взбирался на пирамиду, смещенную в левую часть сцены и облепленную рабочими. Музыка и гул машин нарастали и сменялись звуком взрыва. Механизм-масса распадался и тела-детали скатывались с конструкции. Хаотичность, разрешение, умирание воплощалось в пластическом решении и захватывало все пространство сцены.

«Пластика, движение в «Газе» были не просто виртуозными, но концептуальными, такими, которые заставляют говорить о полноценном хореографическом плане спектакля» [11, с. 158]. Этот вывод Н. П. Ермаковой существенно отличается от общепринятого, по которому спектакли Курбаса начала 1920-х годов являются синтезом игровых форм (включая кино), выражением карнавальности и масочности, а также агитационности и социальности. Например: «Сценический «Газ» был решен как ритмическое действие-движение (тут были массовая акробатика, трюки и цирковые номера)» [12, с. 55–56]. По сути, на первый план выходило пластическое массовое действо с хореографией, просчитанной до каждого жеста. Движение сопровождалось энергетич-

ческим наполнением, в некоторых случаях переходило в танец<sup>1</sup>, например, в первом действии.

Но те же исследователи отмечают особую роль сложной сценографии в спектаклях Курбаса. «Конструкции как бы давили своей тяжестью, заставляя человека дрожать перед силой индустрии. Действующие лица в спектакле — не живые люди, а образы-маски» [12, с. 56]. Действительно, сложные конструкции выполняли в спектаклях<sup>2</sup> функцию враждебности, конфликтности персонажей. В этом сказывается подход, противоположный В. Э. Мейерхольду. Его конструктивистские спектакли предполагали решение театральной площадки, максимально способствующее раскрытию актера. Экспрессионистские спектакли Курбаса никогда не допускали использования пространства и сценографии в конструктивистском плане. В частности, в статье художника «Березиля» Вадима Меллера есть намек на противопоставление и традиционному, и мейерхольдовскому театрам: «В старом реалистическом театре декоратор был ремесленником. В условном — дилетантом. Современность требует мастера» [10, с. 133]. Однако та же Н. П. Ермакова делает вывод о конструктивистских принципах спектаклей «Березиля».

В недрах «Березиля» была организована специальная хореографическая мастерская, в которой разрабатывались новые средства телесной выразительности.

Курбас привлек для работы в спектаклях по звуковой выразительности и по актерской энергетике киевского профессора И. А. Кунина, который создал Театр чтеца с использованием «музыки сфер» древнееврейского песнопения. Очевидно, Курбас намеревался использовать энергетические центры и для пластической выразительности. Особенно важно, что Курбас связывает пластическую выразительность актера с системой Франсуа Дельсарта в соответствии с его эмоциональной наполненностью. В статье «Несколько слов о так называемой системе сфер гражданина Кунина» Курбас писал: «До Дельсарта никто никогда не занимался вопросом систематизации жеста. Поэтому систему Дельсарта я понимаю как первую ступень эволюции жеста. Действительно система Дельсарта то ли с помощью изучения ее, то ли эмпирическим путем всеми нами освоена. И хотя, возможно, кто-то не знает терминологии, система, как открытие возможностей, у боль-

<sup>1</sup> Танец Дочери Сына Миллиардера с Офицером, а также танец Дочери с тремя Господами в черном.

<sup>2</sup> У Л. К. Белецкой речь идет о «Газе».

шинства уже сидит в крови. <...> От дельсартовского жеста через стилизованный, а потом ритмизированный приходим к «перетворенному» жесту, «перетворенному ритмически» [13, с. 587-589].

«Перетворения» (превращение) — основное понятие театральной теории и практики Леся Курбаса. Это — творческое художественное преобразование действительности по четким специфически театральным принципам, проявляющееся во всех средствах сценической выразительности, в том числе в пластике и в жесте. Характерно, что для Лабана отправной точкой в его исканиях также является Дельсарт.

Не вызывает сомнения, что хореография Лабана и пластические решения спектаклей Курбаса — явления однородные и выражают основные принципы экспрессионизма.

Сценический язык Курбаса существенно отличался от театрального языка немецких режиссеров-экспрессионистов. Украинский театровед Х. И. Веселовска считает, что «Большинство постановок произведений немецких экспрессионистов на украинской сцене, в том числе курбасовский «Газ», были мало похожи на немецкие постановки по этим пьесам» [14, с. 64]. Автор в качестве примера ссылается на постановку «Газа» Леопольдом Йеснером в берлинском Шиллер-театре, где пьеса трактовалась в «психологически-реалистическом плане». Можно предположить, что именно Курбас достиг адекватной драматургии полноценной экспрессионистической модели спектакля.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Хардт И. Выразительный танец в Германии // Германия. XX век – Модернизм, авангард, постмодернизм. М.: РОССПЭН, 2008. С. 502–517.
2. Sinisi S. Kandinsky e la sintesi scenica astratta // Il teatro degli anni venti / a cura di L. Vazzoleu. Roma: Bulzoni, 1987. P. 87–96.
3. Престон-Данлон В. Рудольф Лабан сегодня и завтра // Танец в XX веке: сб. ст. Волгоград, 1998. 66–75 с.
4. Сюке А. Сцены. Танцующее тело: лаборатория восприятия // XX век. М.: НЛО, 2016. Т. 3. С. 351–370.
5. Максимов В. И. Театр и балет дада // Вестник Академии Русского балета. 2016. № 6 (47). С. 69–79.

6. *Laban R. v. Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen.* Stuttgart, 1920. 262 S.
7. *Laban R. von. Der moderne Ausdruckstanz.* Wilhelmshaven: Noetzel, 2001. 160 S.
8. *Мандельштам О. Слово и культура.* М.: Сов. писатель, 1987. 320 с.
9. *Шерех Ю. Пороги І запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології.: У 3 т. Харків, 1998. Т. 3. 431 с.*
10. *Ермакова Н. П. МОБ // Авангард и театр. 1910–1920-х годов.* М.: Наука, 2008. 687 с.
11. *Ермакова Н. П. Березільська культура: Історія, досвід.* Київ: Фенікс, 2012. 511 с.
12. *Белецкая Л. К. Украинский советский театр.* Киев: Вища школа, 1984. 223 с.
13. *Курбас Л. Декілька слів про так звану систему сфер громадянина Куніна // Курбас Л. Філософія театру / Упоряд. М. Лавінський. Київ: Основи, 2001. С. 586–589.*
14. *Веселовська Г. Український театральний авангард.* Київ: Фенікс, 2010. 367 с.

## REFERENCES

1. *Xardt I. Vy`razitel`ny`j tanecz v Germanii // Germaniya. XX vek – Modernizm, avangard, postmodernizm.* М.: ROSSPE`N, 2008. S. 502–517.
2. *Sinisi S. Kandinsky e la sintesi scenica astratta // Il teatro degli anni venti / a cura di L. Vazzoleu.* Roma: Bulzoni, 1987. P. 87–96.
3. *Preston-Danlon V. Rudol`f Laban segodnya i zavtra // Tanecz v XX veke: sb. st. Volgograd, 1998. 66–75 с.*
4. *Syuke A. Sceny`. Tanczuyushhee telo: laboratoriya vospriyatiya // XX vek.* М.: NLO, 2016. Т. 3. S. 351–370.
5. *Maksimov V. I. Teatr i balet dada // Vestnik Akademii Russkogo baleta.* 2016. № 6 (47). S. 69–79.
6. *Laban R. v. Die Welt des Tänzers: Fünf Gedankenreigen.* Stuttgart, 1920. 262 S.

7. *Laban R. von*. Der moderne Ausdruckstanz. Wilhelmshaven: Noetzel, 2001. 160 S.
8. *Mandel'shtam O.* Slovo i kul'tura. M.: Sov. pisatel', 1987. 320 s.
9. *Sherex Yu.* Porogi i zaporizhzhya: Literatura. Mistecztvo. Ideologii.: U 3 t. Xar'kiv, 1998. T. 3. 431 s.
10. *Ermakova N. P.* МОБ // Avangard i teatr. 1910–1920-x godov. M.: Nauka, 2008. 687 s.
11. *Ermakova N. P.* Berezil's'ka kul'tura: Istoriya, dosvid. Kiiv: Feniks, 2012. 511 s.
12. *Beleczkaya L. K.* Ukrainskij sovetskij teatr. Kiev: Vishha shkola, 1984. 223 s.
13. *Kurbas L.* Dekil'ka sliv pro tak zvanu sistemu sfer gromadyanina Kunina // Kurbas L. Filosofiya teatru / Uporyad. M. Lavins'kij. Kiiv: Osnovi, 2001. S. 586–589.
14. *Veselov's'ka G.* Ukrain's'kij teatral'nij avangard. Kiiv: Feniks, 2010. 367 s.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф.; [vadim\\_maksimov@mail.ru](mailto:vadim_maksimov@mail.ru)

#### INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maksimov V. I. — Dr. Habil., Prof.; [vadim\\_maksimov@mail.ru](mailto:vadim_maksimov@mail.ru)