

УДК 793.3

ТАНЦТЕАТР: СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ И ПРИЕМОМ

*Никитин В. Ю.*¹

¹ Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д. 7, г. Химки, Московская обл. 141406, Россия.

В статье рассматривается одно из направлений современного танца — танцтеатр. Автор исследует основные пути развития синтеза художественных приемов, которые начались в драматическом театре и продолжились в хореографическом искусстве. На основе анализа творчества П. Бауш автор выделяет основные компоненты эстетической парадигмы танцтеатра и рассматривает их в применении к творчеству современных хореографов России.

Ключевые слова: хореографическое искусство, танцтеатр, П. Бауш.

DANCETHEATER: A SYNTHESIS OF THE ARTISTIC TECHNIQUES AND MEANS

*Nikitin V. U.*¹

¹ Moscow State Institute of Culture, Bibliotechnaya st. 7, Khimki, Moscow region, 141406, Russian Federation.

The article considers one of the directions of development of contemporary dance — the Dance Theater. The author explores the main ways of developing the synthesis of artistic techniques that began in the drama theater and continued in the choreographic art. Based on the analysis of the work of P. Bausch, the author identifies the main components of the aesthetic paradigm of the Dance Theater, and considers them in application to the work of modern choreographers in Russia.

Keywords: choreographic art, Dance Theater, P. Bausch.

Когда мы произносим слово «театр», то сразу же попадаем в многозначность трактовки данного термина: это и обозначение места презентации спектакля, концерта, шоу; и условный язык эмоционального воздействия актера на зрителя; и совокупность направлений (драматический театр, музыкальный театр, театр оперы и балета); и в какой-то мере определение жанровой специфики. Понятия «драматический театр» или «музыкальный театр» дают

нам представление о том художественном языке, с помощью которого создается произведение: в драматическом театре — это текст и актерская игра, в музыкальном театре — музыка и вокал, в балетном театре — движения человеческого тела.

Безусловно, язык и художественные приемы создателя театрального произведения индивидуальны и неповторимы и полностью зависят от стилевых приоритетов автора. Однако уже в начале XX века с изменением культурного ландшафта мы наблюдаем не просто заимствование, но и синтез художественных приемов из смежных видов искусств.

Как это ни парадоксально, но первыми обратились к вопросу о пластической образности актера режиссеры драматического театра. Уже в 1911 году большой интерес у режиссеров драматического театра вызвали поиски Э. Ж.-Далькроза в Хелерау. Гостями Института музыки и ритма в Хелерау были известные режиссеры — М. Рейнгардт, К. С. Станиславский, Ж. Питоув и др.

Наиболее ярко поиски пластической выразительности актера проявились в творчестве А. Я. Таирова, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова. Существует достаточно доказательств того, что эти режиссеры были знакомы с системами Далькроза и Дельсарта, с творчеством А. Дункан и в силу своей художественной интуиции не могли пройти мимо тех изменений, которые начались в начале XX века в театральном и танцевальном искусствах.

Если сравнивать подходы Таирова и Мейерхольда к пластической выразительности актера, то можно сделать вывод, что они кардинально различаются. Мейерхольд создал собственный художественный метод (т. н. «биомеханику»), Таиров же попытался синтезировать достижения смежных видов искусств, в частности, вокала и хореографии, и воспитать «синтетического актера», в равной степени владеющего актерской игрой, вокалом и танцем. Г. А. Товстоногов вспоминал, что Таиров «нетерпимо относился не только к словесному косноязычию, но и к невнятности мимики и жеста» [1, с. 3].

К. Л. Рудницкий обращает внимание на то, что «Таиров хотел привить драматическому театру хореографические средства выразительности — балетную согласованность движений, красоту и чистоту позы и жеста» [1, с. 8]. Эта цитата еще раз подчеркивает интерес великого режиссера к тем изменениям, которые начались в области хореографического искусства с начала XX века.

В. А. Шербаков указывает, что «танец возникал в спектакле Таирова из действия, из ситуации. Он не был вставным номером, предусмотренным сценарием, — условность танца так же, как и условность жеста, оправдывалась изнутри» [1, с. 85]. Достаточно плодотворно Таиров сотрудничал с такими известными балетмейстерами, как К. Я. Голейзовский, М. М. Мордкин и Н. А. Глан, В. Я. Парнах совместно с которыми поставил многие спектакли Камерного театра.

Анализируя поиски В. Э. Мейерхольдом пластической выразительности актера, нужно, прежде всего, обратиться к датам. Появление «биомеханики» как художественного метода относится к 1918 году: «В 1918 году на “Курсах мастерства сценических постановок” в Петрограде вводится преподавание биомеханики как теории движений; в 1921 году Мейерхольд использует этот термин для занятий сценическим движением» [2, с. 46]. Однако биомеханика, как одно из направлений физиологии, была разработана В. А. Берштейном только в 1926 году в исследовании «Общая биомеханика». Таким образом, можно сделать вывод, что термин, который использовал в своей творческой практике Мейерхольд, не имел ничего общего с научной теорией. Можно также сделать вывод, что постановочные приемы, которые основывались на биомеханике, и биомеханика как основа для тренажа актеров — это разные вещи, и, на взгляд автора статьи, система тренажа, разработанная Мейерхольдом, ничего общего с танцем любого стиля не имеет. Она направлена на физическое совершенствование актеров и основывается на упражнениях, которые ближе все-таки к спорту (гимнастика, акробатика), чем к танцу.

В книге В. Полищук [3] даны примеры упражнений, которые разработал В. Мейерхольд. Все эти упражнения в той или иной степени послужили основой для учебного курса «Сценическое движение», разработанного впоследствии такими известными режиссерами и педагогами, как И. Э. Кох («Основы сценического движения»), Б. Г. Голубовский («Пластика в искусстве актёра»), А. Б. Немеровский («Пластическая выразительность актёра»), И. В. Яснец («Танец и пластическое решение спектакля в драматическом театре на рубеже XX–XXI вв.»). Как можно видеть из названия последнего труда, в исследованиях, посвященных драматическому театру, всегда противопоставлялись танец и пластика, что приводило к некой дихотомии, хотя в дальнейшем именно в танцтеатре подобное противопоставление исчезает.

Большое значение пластической выразительности актера придавал и М. А. Чехов. В основополагающем труде «Об искусстве актера» М. Чехов обосновывает свою теорию «психологического жеста» и рассуждает о значении физической составляющей в искусстве актера, однако нигде не употребляет слово «танец» [4, с. 220]. «М. Чехов считал, что актёр должен обладать “мудрым телом”. Всякий актёр в большей или меньшей степени страдает от сопротивления, которое оказывает ему тело. Телесные упражнения нужны, но они должны быть построены на ином принципе, чем те, которые обычно применяются в театральных школах» [5].

Необходимо отметить, что политика государства в области искусства, а в особенности «Декрет» 1924 года, положила конец развитию «свободного танца» и практически на 70 лет оторвала нашу страну от развития современного искусства в США и Европе. Однако в эти годы, и именно в Советском Союзе,

происходил встречный процесс: возник интерес балетного театра к проблеме актерского воплощения. И в этом немаловажную роль сыграло творчество Р. Захарова. Да, безусловно, разработанная им эстетическая модель «драмба-лета» была достаточно примитивна. Как образно выразился в личной беседе с автором балетмейстер Г. А. Майоров, «...балет и опера — искусства элитарные, для восприятия которых необходим определенный интеллектуальный уровень. И когда элитарная публика после Революции оказалась в эмиграции и в театр пришел “рабоче-крестьянский зритель”, то возникла необходимость донести до его ума и чувств символическое искусство балета в максимально упрощенной форме. Отсюда и появление такого направления, как “драмба-лет”, в котором все было понятно» [6, с. 182].

Попытки Р. Захарова распространить на условное искусство балета принципы системы К. С. Станиславского говорят о том, что сказочно-романтические принцы и лебеди, царившие в классическом балете, уже не соответствовали культурным требованиям советского зрителя. Необходимо отметить, что в своих опубликованных трудах Захаров разработал те принципы постановочной работы балетмейстера, которые до этого времени не использовались в балетном театре, — драматургия спектакля, сверхзадача, биография роли, т. е. он перенес принципы системы К. С. Станиславского в балетный театр. И его балеты («Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник», «Утраченные иллюзии», «Золушка», «Красный мак», «Кавказский пленник», «Тарас Бульба»), поставленные с использованием этих принципов, имели большой успех.

Во времена «перестройки» российское театральное искусство вновь обратилось к проблеме синтеза художественных приемов театра и танца. И первым в ряду режиссеров-новаторов был Г. К. Мацквичюс. Ученик М. И. Кнебель, он, несомненно, был драматическим режиссером, однако первый период его творчества в качестве мима привел к синтезу драматического и мимического начал в его спектаклях: «Преодоление», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Вьюга», «Блеск золотого руна», «Баллада о Земле», «Времена года», «Желтый звук», «И дольше века длится день». В его спектаклях соединялись элементы народного, эстрадного, классического танцев, акробатики, пантомимы и клоунады, дополненные уникальным синтезом музыки и светотехники. «Взгляд, жест, поза, едва уловимое движение тела “обнажают” человека больше, чем это могут сделать слова», — считал режиссер. Для обучения своих актеров Мацквичюс разработал собственную методику, в которой танец, пластика, вокал и сценическая речь сочетались с изучением психологии и философии. Конечно, Мацквичюса нельзя назвать хореографом, но его бесконечная фантазия в создании новых движений, новых форм пластической выразительности актера, позволяла создавать спектакли, непохожие ни на что существующее в те времена на советской сцене. Это был синтез хо-

реографии, слова, актерской игры, сценографии и режиссуры.

Поиски Мацкавичюса в области синтеза художественных приемов продолжил Р. Виктюк (например, в «Федре»): «Пластика, не соответствующая словам — мейерхольдовское изобретение, освоенное Виктюком, — является постоянным контрапунктом тексту Цветаевой, а выразительные средства нарочито минимальны: только гибкие тела актеров создают атмосферу действия» [7]. В «Служанках» хореография создавалась Э. Смирновым и А. Сигаловой. В новой редакции «Федры» режиссером по пластике был В. Аносов.

Поиски синтеза художественных средств драматического и хореографического искусств продолжились в 1990-е годы уже хореографами. Г. М. Абрамов, к тому времени уже хорошо известный своими постановками в спектаклях культовых режиссеров страны, создал «Класс экспрессивной пластики», исходя из актуальной идеи воспитания актеров, пригодных для решения задач пластического театра. «Класс» был создан в 1990 году; два года спустя был зачислен в актерский состав театра «Школа драматического искусства» под руководством А. Васильева и продолжал экспериментировать как в пластической импровизации, так и в поисках сценических форм представления актерской импровизации.

В 1994 году легендарная П. Бауш, приезжавшая в Москву со своими спектаклями, по приглашению А. А. Васильева посетила студию и была потрясена тем, что в России существует такой коллектив, умеющий использовать свои тела «так неформально».

В 1997 году С. Вальц ставит в «Классе» московскую версию своего спектакля «Улица космонавтов». На следующий год актеры из «Класса» участвуют в Германии в постановке С. Вальц «На земле».

Идея Абрамова — создать коллектив танцоров-импровизаторов, каждый из которых обладает индивидуальным телесным языком и способен создать ансамбль в спектакле. Глубинный, феноменологический подход к телу, постоянное исследование взаимодействия и трансформаций внутреннего пространства тела и внешней ему среды позволили ему найти новые возможности телесной выразительности, разработать оригинальные методики ее развития. Традиции Г. Абрамова продолжил его ученик К. Мишин, который достаточно долго руководил лабораторией при театре, где продолжал эксперименты своего учителя.

Еще одно имя в плеяде режиссеров, стремившихся сделать хореографию равноценным компонентом сценического действия, — Александр Пепеляев. Автору статьи довелось работать с ним в 1992–1994 годах, когда на юго-западе столицы существовал кафе-театр «Бедный Йорик», в котором начинались творческие поиски Пепеляева. «Особенностью творческого почерка Саши

было полное отсутствие хореографической подготовки. Как режиссера его больше интересовало соединение: танца и слова, танца и сценических эффектов, танца и актерского мастерства. В то время Саша был, наверное, единственным андеграундовым хореографом Москвы, и именно полное незнание, неприятие классического балета (да и, впрочем, как любого другого направления танца) привело к поразительным для того времени художественным открытиям, которые были совершенно внове для русского зрителя. Саша, прежде всего, режиссер, а потом уже хореограф. Он решает спектакль художественными средствами театра, а хореография — одна из красок, и не всегда самая главная» [6, с. 204]. В 1994 году он начинает работу над проектом «Кинетический театр», основанным на синтезе современной хореографии и литературного текста. В рамках проекта он поставил ряд оригинальных произведений, показанных в России и за рубежом.

В настоящее время в репертуаре российских драматических театров достаточно много спектаклей, синтезирующих актерскую игру, вокал и танец. В основном это мюзиклы, в которых танец, хотя и является средством создания образа, но он, как правило, исполняется с помощью балетной труппы и носит характер «вставного номера». К сожалению, мы не можем назвать известных имен актеров, попадающих под определение «синтетический», хотя необходимость в них чрезвычайно высока. Подобные спектакли нельзя отнести к жанру танцтеатра. Чтобы понять почему, обратимся к истории возникновения и эстетическим парадигмам «Танцтеатра».

О. Макарова считает, что «истоки танцтеатра принято искать в зазвучавших еще в начале XX века призывах освободиться от условности балета и вместо строгих ограничений балетной классики вывести на танцевальную сцену естественное, органичное человеческому телу движение. Свобода — так свобода во всем: в выборе выразительных средств, в отказе от каких бы то ни было законов и правил» [8].

Заслуга создания термина «танцтеатр» принадлежит К. Йоссу — ученику Р. Лабана. В 1927 году он создает танцевальное отделение при консерватории в городе Эссен («ФольквангшULE»), ставшее центром современного танца в Германии и воспитавшее не одну плеяду талантливых хореографов, в том числе и П. Бауш, закончившую эту школу в 1958 году.

В 1932 году К. Йосс создал первый спектакль, который можно отнести к жанру танцтеатра, — «Зеленый стол» на музыку Коэна. По мнению автора статьи, этот спектакль — «политическая агитка», однако, это был один из первых полнометражных спектаклей *"Ausdruckstanz"* (немецкого экспрессивного танца), решенный языком танца модерн с ярко выраженной политической и антимилитаристской направленностью. На международном конкурсе балетмейстеров в Париже в 1932 году он получил Гран-при.

Все творчество К. Йосса было направлено на создание «танцевальной драмы» (что впоследствии перекликается с творчеством Р. Захарова), органично соединяющей танец с художественными приемами драматического театра как театра переживания (психологическая выразительность), так и театра представления (внешняя изобразительность, доходящая до гротеска).

Однако эксперименты в области синтеза театра и танца остановились практически на 20 лет и получили развитие только в творчестве П. Бауш, которую безоговорочно считают основателем этого направления в танцевальном искусстве. Исследованию творчества П. Бауш посвящено немало статей, и мы не будем повторяться. Наша задача — определить ее творческие принципы и художественные приемы, их взаимосвязь с театральным жанром.

По мнению С. О. Снегиревой, «...структура танц-спектакля отрицает линейные, “романные” структуры, единство и хронологичность сюжета, вообще нормативную драматургию (с экспозиции главных тем и образов, их сопоставлением, конфликтным развитием, достижением кульминации и развязки). У танц-спектаклей нет завершенности и целенаправленности, часто они складываются из пластических импровизаций танцовщиков, которые уже в процессе работы отбираются и монтируются в соответствии с собственными представлениями о конструкции спектакля» [9, с. 92].

Спектакли П. Бауш сложно назвать танцевальными в традиционном понимании этого слова. Ее знаменитая фраза «Меня не интересует, как двигается человек, меня интересует, что им движет» воплощается в том, что зритель наблюдает не за красотой изысканных па или трюков, а за развитием действия, взаимоотношений, в результате чего появляются театральная эмпатия, зрительское сопереживание и соучастие.

Многие критики, особенно на начальном этапе творчества, относили ее спектакли к постмодернистскому танцу. По мнению автора статьи, это не совсем так. В экспериментах «Театра Джадсон», который считается основателем постмодернистского направления в танце, на первом месте стояли поиски возможности движения, не выражающего ничего, движения ради движения. А главное, вспоминая знаменитый «Манифест» И. Райнер, хореографы эпохи постмодерна отказывались от создания образа. П. Бауш в своих спектаклях создавала, прежде всего, образы и драматургию. Драматургия никогда не считалась общепринятой формой, особенно в постмодернистском танце, но именно присутствие драматургии (а иногда сюжетного развития) сближает творчество П. Бауш с драматическим театром. «Решение Пины Бауш привлечь танцовщиков в создание драматургии спектакля, то есть не размещать в их телах свою хореографию, а спросить их мнение — отмечается теоретиками как важнейшее качество ее творчества» [10].

Второй, не менее важный принцип танцтеатра — синтез. Музыка, голос,

актерская игра, танец, сценография — всё вместе и равноправно. Это блестяще доказала Пина, когда поставила оперу “Iphigenie auf Tauris” с певцами в оркестровой яме и танцовщиками на сцене; когда великолепный танцовщик и актер, верный ее соратник Д. Мерси, одновременно с драматически насыщенным монологом исполнял *pirouette, grand jeté, entrechats six* в спектакле «Гвоздики».

«Пина Бауш не придумывала свои спектакли. Она сочиняла их из материала, предлагаемого ей на пробных импровизациях. Она не разрабатывала сюжет, чтобы рассказать историю или последовательную, логическую драматургию. Она объединяла отдельные образы в единый образ спектакля: разрабатывая темы ассоциативно, освещая их с нескольких точек зрения, чтобы наглядно и театрально убедительно изобразить их; ее спектакли имеют открытую структуру, это коллажи, уклоняющиеся от фиксированных, объективных или рациональных описаний и интерпретаций. Движение, речь, музыка и сценический образ получают в постановках собственную динамику» [11, с. 39].

Важнейшую роль в спектаклях Пины и танцтеатра, как направления, всегда играла сценография. Танцтеатр не может быть представлен на пустой сцене. Актер-танцор, или танцор-актер, должен не просто располагаться в пространстве, но и обживать, и обыгрывать его. Актеры в спектаклях П. Бауш едят, курят; на сцене появляются животные; зрителям предлагаются напитки... Фантазии режиссера нет предела. Сценографию, похожую больше на драматургию препятствий, для Пины создавал ее муж Рольф Борциг, с которым она познакомилась в “Folkwangschule”. После смерти Борцига в 1980-м постоянным сценографом театра стал Петер Пабст — перфекционист, готовый на любое безумие: вроде дождя из песка, настоящего водопада или горы из миллиона цветочных лепестков.

Важной особенностью танцтеатра является использование нетанцевальной лексики (не символических, как в классическом балете, кодифицированных па), ни действенного движения, чего добивался Захаров, а бытовых движений, которые взяты из обыденной жизни. В преломлении хореографа (или режиссера) эти движения становятся характеристикой образа, повторяясь многократно или соединяясь с текстом и пением.

Уже в спектакле “Die sieben Todsünden” (1976) П. Бауш начала работать с голосом и вокалом. По сути, Пина создала новый тип универсальных танцовщиков. Однако возникают вопросы: «А танцовщики ли это? А может, танцующие актеры?» То, что танцовщики Пины владели множеством техник современного и классического танцев, — это бесспорно, однако, гораздо важнее не техника, а то, как она растворяется в создаваемом образе. Взаимосвязь внутреннего состояния и внешней выразительности — важнейшее качество танцовщика в танцтеатре (вспомним Таирова). «Ничего личного! Люди в ее спектаклях наряжаются, кривляются, рассказывают анекдоты, ходят вокруг

да около, демонстрируют трюки и городят всякую чушь. Они, как все люди, продают эрзацы — представления о самих себе, нечто ожидаемое, востребованное. Но за этим столько всего открывается! Страхи, комплексы, мечты, нереализованный творческий потенциал, нерастраченная нежность...» [10].

Важный принцип танцтеатра — полифония — многослойность и многозначность в трактовке образов; полифония как хореографический прием; полифония как способ развития драматургии, когда единая линия сюжета распадается на множество эпизодов, как будто не связанных между собой, но, в целом, развивающих действие. И как продолжение данного принципа — полистилистика. В танцтеатре лексика зависит от множества факторов, но прежде всего — от развития драматургии и образов. Поэтому хореографы пользуются лексикой, заимствованной из классического балета, танца модерн, джазового танца, народного танца с бытовыми движениями.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: танцтеатр — как направление современного хореографического искусства — представляет собой не просто соединение художественных приемов драматического театра и танца, но некий синтез, в котором танец, слово, образ, драматургия, сценография сливаются в единое целое.

К сожалению, синтетических актеров в России нигде профессионально не обучают. Однако, несмотря на это, театры танца в России получили свое место и признание публики. Безусловно, в этом направлении есть своя региональная специфика (практически полное отсутствие работы с голосом, т. е. использование сценической речи и вокала). К сожалению, российские хореографы предпочитают работать все-таки с исполнителями-танцорами, поэтому эти средства сценической выразительности используются достаточно редко. Однако в последнем спектакле А. Могилева «Выборы», показанном на фестивале «Проба №...», участвовали студенты и педагоги кафедры народного пения Московского института культуры, которые органично влились в ткань спектакля и создали вокальными средствами необходимую сценическую атмосферу. В числе известных российских хореографов, тяготеющих к танцтеатру, можно назвать О. Пону, Т. Баганову, С. Смирнова, Е. Панфилова, А. Сигалову.

По мнению автора статьи, в сегодняшней сценической практике наиболее полно принципы танцтеатра реализованы в творчестве С. Землянского, которого называют режиссером-хореографом (хотя в основном он работает в драматическом театре). В его творческом портфолио уже 14 спектаклей: «Материнское поле» в Театре им. Пушкина, «Ревизор», «Демон» в Театре им. Ермоловой, «Ревнивая к самой себе» в Театре им. Вахтангова, несколько спектаклей выпускных курсов Театрального института им. Б. Щукина и ряд постановок в провинциальных театрах.

Еще один достаточно известный хореограф, громко заявивший о себе

в драматическом театре, — выпускница ГИТИСа А. Холина, основавшая в 2000 году собственный театр танца. Известность ей принесли такие спектакли, как «Берег женщин», «Анна Каренина», «Отелло» на сцене Театра им. Вахтангова, оперы «Екатерина Измайлова» и «Пиковая дама» (в Большом театре), «Царь Эдип» и «Замок Синяя борода» (в Музыкальном театре им. Станиславского и Немировича-Данченко).

Хотелось бы закончить статью словами этого хореографа, сказанными в интервью РИА «Новости»: «Я работаю в жанре пластического театра всю жизнь, и, откровенно говоря, меня никогда не волновало, как назвать мои постановки — драмой, балетом или как-то по-другому. Я хочу создавать живой театр, а какими способами я этого добиваюсь, не имеет значения. Конечно, движение — важно, без этого я не могу, но главное, чтобы был смысл, выражена суть произведения» [12]

ЛИТЕРАТУРА

1. Режиссерское искусство А. Я. Таирова (К 100-летию со дня рождения) / ред. К. Л. Рудницкий. М.: Наука, 1987. 150 с.
2. Сироткина И. Е. Биомеханика между наукой и искусством // Вопросы истории естествознания и техники. 2011. № 1. С. 46–70.
3. Полищук В. Книга актерского мастерства. Вс. Мейерхольд. М.: Аст, 2010. 222 с.
4. Чехов М. Об искусстве актёра. М.: Искусство, 1999. 271 с.
5. Кулагина И. Михаил Чехов и новая культура движения [Электронный ресурс]. URL: <http://artmoveri.ru/publications/articles/chehov/> (дата обращения: 30.03.2020).
6. Никитин В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце. М.: ГИТИС, 2011. 472 с.
7. Горфункель Е., Москвина Т., Мурзина А. «Федра» М. Цветаевой в постановке Р. Виктюка на Таганке. Новейшая история отечественного кино. 1996-2000 // Кино и контекст. Т. VI. СПб.: Сеанс, 2002. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.demidova.ru/theatre/fedra/> (дата обращения: 13.02.2020).
8. Макарова О. Танцуют ли в танцтеатре. [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/34/minus-evropa-plus-34/tancuyut-li-v-tancteatre/> (дата обращения: 30.03.2020).
9. Снегирева С. О. Кабаре и танцтеатр // Современный танец: дискус и практики / под ред. Н. В. Курюмовой. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. С. 92–108.
10. Герд О. П. Бауш: Ничья // Театр. 2010. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://oteatre.info/pina-bauch-nichja/> (дата обращения: 30.03.2020).
11. Арнд Р. Искать и находить: вупертальская модель танцтеатра // Вестник

Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 39–47.

12. Холина А. «Анна Каренина» в танце: премьера в Вахтанговском. Интервью РИА «Новости». [Электронный ресурс]. URL: <https://ria.ru/20120428/637129031.html> (дата обращения: 30.03.2020).

REFERENCES

1. Rezhisserskoe iskusstvo A. Ya. Tairova (K 100-letiyu so dnya rozhdeniya) / red. K. L. Rudnickij. M.: Nauka, 1987. 150 s.
2. Sirotkina I. E. Biomekhanika mezhdou naukoj i iskusstvom // Voprosy istorii estestvoznaniya i tekhniki. 2011. № 1. S. 46–70.
3. Polishchuk V. Kniga akterskogo masterstva. Vs. Mejerhol'd. M.: Ast, 2010. 222 s.
4. Chekhov M. Ob iskusstve aktyora. M.: Iskusstvo, 1999. 271 s.
5. Kulagina I. Mihail Chekhovinovayakul'turadvizheniya [Elektronnyj resurs]. URL: <http://artmoveri.ru/publications/articles/chehov/> (data obrashcheniya: 30.03.2020).
6. Nikitin V. Yu. Masterstvo horeografa v sovremennom tance. M.: GITIS, 2011. 472 s.
7. Gorfunkel' E., Moskvina T., Murzina A. «Fedra» M. Cvetaevoj v postanovke R. Viktyuka na Taganke. Novejshaya istoriya otechestvennogo kino. 1996-2000 // Kino i kontekst. T. VI. SPb.: Seans, 2002. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://www.demidova.ru/theatre/fedra/> (data obrashcheniya: 13.02.2020).
8. Makarova O. Tancuyut li v tancteatre [Elektronnyj resurs]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/34/minus-evropa-plus-34/tancuyut-li-v-tancteatre/> (data obrashcheniya: 30.03.2020).
9. Snegireva S. O. Kabare i tancteatr // Sovremennyy tanec: diskus i praktiki / pod red. N. V. Kuryumovoj. Ekaterinburg: Gumanitarnyj universitet, 2017. S. 92–108.
10. Gerd O. P. Baush: Nich'ya // Teatr. 2010. № 1. [Elektronnyj resurs]. URL: <http://oteatre.info/pina-bauch-nichja/> (data obrashcheniya: 30.03.2020).
11. Arnd R. Iskat' i nahodit': vupertal'skaya model' tancteatra // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2015. № 4 (39). S. 39–47.
12. Holina A. «Anna Karenina» v tance: prem'era v Vah-tangovskom. Interv'y u RIA «Novosti». [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ria.ru/20120428/637129031.html> (data obrashcheniya: 30.03.2020).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Никитин В. Ю. — д-р пед. наук, канд. искусствоведения, доц., dancer-v@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Nikitin V. Y. — Dr. Habil., Ass. Prof., dancer-v@mail.ru