

ПЕРЕВОДЫ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

УДК 792.8

СЕМЬ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ НА ТАНЕЦ МОДЕРН

О. А. Виноградова¹

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

Актуальность исследования связана с введением в научный оборот отечественного балетоведения нового источника по теории и истории танца модерн. Автором статьи впервые выполнен перевод отрывков из книги Сельмы Джин Коэн «Танец модерн: семь точек зрения» («The Modern Dance: Seven Statements of Belief», 1966), ранее не публиковавшейся на русском языке. На основе сравнительного метода проанализированы мнения американских хореографов на танец модерн, а также их подходы к работе с танцовщиками и постановочному процессу. Статья содержит фрагменты эссе Хосе Лимона, Анны Соколов, Эрика Хокинса, Дональда Мак-Кейла, Полин Конер, Элвина Никола-са, Пола Тейлора. Делается вывод о том, что танец модерн бесконечно вариативен и, безусловно, является отдельным видом хореографического искусства. Танец модерн является своеобразной точкой зрения на функции искусства в современном мире.

Ключевые слова: современная хореография, танец модерн, хореография танца модерн, танцевальное искусство, американское танцевальное искусство.

SEVEN PERSPECTIVES OF MODERN DANCE

Olga A. Vinogradova¹

¹ Russian Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russian Federation

The relevance of this research is connected with an attempt to supply the national science of ballet with new sources of information applied to theory and history of modern dance. The author translates some parts of Selma J. Cohen's book *The Modern Dance: Seven Statements of Belief* (1966), which has not been published in Russia before. The analysis of a palette of American choreographers' opinions about modern dance, including their production approaches is made by means of a comparative method of research. The article contains fragments from essays by Jose Limon, Anna Sokolow, Erick Hawkins, Donald McKayle, Alwin Nikolas, Pauline Koner and Paul Taylor. The author comes to a conclusion, that modern dance is endlessly variable phenomenon and a special type of choreographic art. Modern dance is a particular point of view on functions of art in modern world.

Keywords: contemporary choreography, modern dance, modern dance choreography, dance art, American dance art.

Введение

Вопрос о природе танца является актуальным для каждого поколения хореографов, танцовщиков, критиков и балетоведов. Актуальность темы обусловлена недостаточной изученностью такого феномена как танец модерн.

Цель данной работы — очертить палитру мнений о танце модерн, рассмотреть подходы зарубежных хореографов к постановочному процессу и работе с танцовщиками.

Идею танца модерн, как и его хореографический язык, сложно описать, классифицировать или обратить в систему в силу изменчивости культурного контекста. Это всегда веяние эпохи, взгляд постановщиков на окружающую их действительность. Несмотря на то, что сам по себе танец бесконечно вариативен, многих хореографов-модернистов объединяют схожие принципы работы.

С каждым годом танцевальное искусство становится все более и более разнообразным. Одним из основных вопросов исследователей становится: «Чем именно уникален танец для каждого отдельного хореографа?» Нельзя рассматривать современный танец только с одного ракурса: его исполняют не только босиком, движения сложны и зачастую требуют определенной технической базы, порой постановщики специально создают его совсем невыразительным, делая акцент на других аспектах.

В 1933 году танцевальный критик журнала «New-York Times» Джон Мартин охарактеризовал танец модерн как «особую точку зрения». По его словам, это движение, созданное не для роскошного зрелища, как балет, не для самовыражения, каким был танец начала XIX века, это направление было создано для того, чтобы «вывести на поверхность личный аутентичный опыт» [1, р. 3].

Классический танец в большей степени направлен на то, чтобы показать визуальную красоту, но не эмоции (балет крайне абстрактен в выражении чувств и очень далек от переживаний реальных людей). Он не подражает настоящему переживанию, а передает его посредством образов. Танец модерн, в свою очередь, находит общий язык со зрительской аудиторией за счет прямого доступа к человеческим чувствам. Но порой экспрессия делает танец нарочито нетеатральным. Хореограф через личный опыт старается показать «привычную правду» с иной стороны.

Методы и методология исследования

В исследовании применен метод культурно-исторического и контекстного анализа. Также с помощью сравнительного метода анализируется палитра мнений американских хореографов на танец модерн.

Основная часть

Для американского танцевального искусства поворотной точкой развития является начало XX века. Айседора Дункан и Руфь Сен-Дени первыми начали исследовать сущность танца. Им обоим хотелось обрести свободу самовыражения, которую тяжело было найти в балетном театре. Дункан обратилась к натуралистичности движений; предметом ее вдохновения стала природа и искусство древних

греков. Из воспоминаний современников следует, что ее танец иногда был лиричным, иногда героическим, но всегда пронизанным ее видением Бога и Красоты [2]. Творческие поиски Руфи Сен-Дени были обращены в сторону ориентализма, а также посвящены пересечению религиозности и духовности в танце.

В конце 1920-х годов видение танца совершенно изменилось, когда двое учениц школы «Денишоун» — Марта Грэм и Дорис Хамфри — полностью отвергли выбор своих учителей в пользу красоты и легкости. Они сформировали совершенно новый подход к танцевальному искусству. Там, где хореографы начала первого десятилетия XX века изучали искусство классических цивилизаций и искали ответ в традициях древних культур, хореографы 1920-х годов обратились к настоящему. Но это было настоящее, окрашенное идеями из книг Зигмунда Фрейда, творчеством Пабло Пикассо и музыкой Белы Бартока. Грэм и Хамфри искали ответ в прошлом — в доисторическом периоде существования человека, времени, когда человеком владели примитивные инстинкты. Второе поколение хореографов модерн отвергло не только идеологию классического балета, но также идеи Айседоры Дункан и Руфи Сен-Дени.

Марта Грэм пишет в своих воспоминаниях: «Я не хочу быть деревом, или цветком, или волной в море. В личности танцовщика мы должны видеть самих себя, но не имитацию бытовых движений, не явления природы, не экзотических существ с другой планеты, но что-то человеческое, то, что мы видим в отражении, мотивирующее, концентрирующее и дисциплинирующее нас» [3, р. 31]. Хореографы второго поколения танца модерн признавали, что человек полон любви, но в нем также присутствуют ненависть, страх и зависть. Они начали говорить обо всем этом страстно и интенсивно, сделав повседневные человеческие поступки более сложными, существенными, удивительными.

Изучая природу дыхания, Марта Грэм внимательно наблюдала как меняется форма корпуса, сокращаясь при выдохе и расслабляясь при вдохе. Следующим шагом стала разработка динамики каждого действия: сокращение корпуса становится неким импульсом, который сможет отправить тело в падение, в поворот, в прыжок и т. д. Это было примитивное использование энергии, но в то же время совершенно новый физический толчок для начала движения.

Теория Дорис Хамфри была совершенно другой по своему смыслу. Вместо изучения особенностей движения внутри себя, она обратила внимание на соотношение тела и пространства, стала использовать силу гравитации для восстановления равновесия. Для Хамфри был важным вопрос дуальности: падения и баланса. Там, где Марта Грэм искала конфликт в самом человеке, Хамфри рассматривала конфликт тела с пространством. Это были те глубокие человеческие страсти, которые не принято показывать публике. Это было жестко, честно, не красиво и не «мило».

Хамфри и Грэм были бескомпромиссны в своем выборе выразительных средств: простое черное платье из джерси, никакой обуви, отсутствие декораций, но при этом широкая световая партитура, наполненная образами. Главным становится функциональность и многозначность. Данный стиль танца никогда не был популярен, просто в какой-то момент он перестал шокировать публику, также как и идеи Фрейда, спустя некоторое время перестали быть столь радикальными.

Далее мы предлагаем обзор эссе хореографов, которые осуществляли постановки в стиле танца модерн. Они были опубликованы в 1966 году американским ис-

следователем танца Сельмой Джин Коэн в книге «The Modern Dance: seven statements of belief». Хосе Лимон, Анна Соколов, Эрик Хокинс, Дональд Маклейн, Полин Конер, Элвин Николас и Пол Тейлор постарались выразить свой взгляд на роль хореографа в постановочном процессе, а также обрисовать круг проблем, которые являются актуальными для любого человека, начинающего свою профессиональную деятельность.

Хосе Лимон. «С американским акцентом»

Хосе Лимон рассуждает о роли балетного тетра. О том, что Россия окончательно утвердила статус европейской державы именно за счет популяризации «самого европейского из искусств» [1, р. 17]. Когда стиль классического танца в Америке достиг пика своей популярности, появилась Айседора Дункан, которая произвела революцию в сфере танцевального мастерства. «Она разделила артистов на два лагеря» [1, р. 18]: первые видели ее как любителя без техники, другие чувствовали значимость перемен и потенциал для будущего хореографического искусства. Она начала реформу в 1900-м году, и по сей день она еще не закончена. Ее ученица Дорис Хамфри осознала необходимость сознания новой танцевальной идеологии. Это было ее долгое путешествие вглубь себя, для познания своих корней и ощущения окружающей действительности.

Х. Лимон: «Когда я начал свой путь в качестве хореографа, я понял: нужно поставить тысячу плохих танцев, чтобы потом получился один хороший» [1, р. 23]. Лимону хотелось отказаться от формализма, пустой виртуозности и поверхностности для того, чтобы найти жесты, которые характеризовали бы натуру человека. «Я искал вдохновения у тех, кто пробуждал во мне страсть: у Баха, Микеланджело, Шекспира, Гойи, Шенберга, Пикассо» [1, р. 24]. Очень важно помнить традиции, наследие, которое оставили нам предыдущие поколения. «Тем не менее, идеология танца модерн должна исходить из индивидуальности, чтобы быть жизнерадостной, азартной, экспериментальной. Только индивидуальный вклад подарит постановщику зрелость и независимость во всех видах искусства. Только научившись говорить на родном языке, они обогатят этот мир» [1, р. 26].

Анна Соколов. «Бунтарь и буржуа»

Анна начинает свое эссе с того, что высказывает нелюбовь к академизму, потому что для того, кто занимается искусством, необходимо чувствовать свою собственную правду. По мнению Анны Соколов, танец модерн пытается заслужить уважение к себе. «Родоначальники этого стиля были бунтарями, а их ученики являются буржуа. Молодое поколение хочет быть востребованным, а для искусства это — смерть» [1, р. 29]. Танец модерн не должен стать традицией, его сила заложена вне ее. Тем не менее, он должен постоянно развиваться, потому что без перемен невозможен рост. Анна Соколов рассуждает о методах преподавания, о том, что нет необходимости копировать своих учителей. «Выучивание правил не делает из человека творца» [1, р. 30]. Недостаточно знать, как что-то сделать, нужно найти свое собственное выражение. Ошибки и есть само творчество. Зачастую молодежь просто не знает, что именно им хочется сказать на сцене.

«Хореография всегда передает характер постановщика» [1, р. 30]. Искусство должно выражать нужды общества. Творец должен безоговорочно принадлежать своему поколению, чувствовать свое место в нем. Искусство соответствует тому

времени, в котором оно создается и отображает современную действительность.

«Прогресс в искусстве происходит только при поиске новых форм выражения. Мне больше всего близки те, кто может сломать устоявшиеся традиции — художники уровня Джеймса Джойса, Пабло Пикассо и Джорджа Баланчина. Необходимо определенное мужество, чтобы делать что-то простое. В одной из постановок Баланчина («Ivesiana») танцовщики просто идут по сцене на коленях. Это смело и это современно. Это современный балет!» [1, р. 33].

Анна Соколов не создавала сюжетных спектаклей, но это не мешает им быть драматичными. В постановках «Лирическая сюита», «Комнаты», «Мечты», «Опус 63» она не пытается передать истории. Анна работает с танцем и смотрит, куда он может привести ее как хореографа. Постановки Анны Соколов, по ее собственным словам, не имеют четкого финала. Большинство из них заканчивается затемнением, потому что она не верит, что существует какое-то финальное решение современных проблем. «Все, что я могу сделать — это дать знать зрителю о проблемах настоящего» [1, р. 36].

Эрик Хокинс. «Чистая поэзия»

Эрик Хокинс пишет о внешнем и внутреннем качестве движения, о его «отработанности». Чистые движения зачастую смотрятся декоративно, а чтобы найти что-то большее, необходимо работать с движением подобно хирургу, вскрывая его неочевидные стороны. Для хореографа искусство балета больше похоже на схему, в которой уже известны все направления и все точки на плоскости.

«В настоящее время мы теряем поэтику искусства. Она не может быть умозрительной и выглядеть как график на координатной прямой. Мы должны осознать, что живем в трансцендентной культуре. Танец модерн возник потому, что этому пришло время, потому что структура движений классического танца подверглась видоизменениям. Меняются философские идеи, и вместе с ними меняется и танцевальный мир» [1, р. 40].

Главным толчком для развития танца модерн, по мнению Эрика Хокинса, стала Айседора Дункан, которая начала свои творческие поиски в Америке, столь далекой от Европы с ее «безусловным отношением к красоте человеческого тела» [1, р. 41]. Она была первым исследователем танца, осознавшим, что инициатором движения в человеческом теле являются таз и крестец, а не периферия — руки и ноги. «Когда она говорит «следуйте своей натуре», она имеет в виду «следуйте за органичностью движения», но не тем образом, как это делает все человечество — просто принимая позиции» [1, р. 41].

По мнению Эрика Хокинса, у танца модерн есть две важнейшие задачи. Первая состоит в углублении и видоизменении техники танца до той степени, чтобы она смогла удовлетворить визуальную сторону жизни современного человека. Вторая задача относится к человеческой физике — тело должно стать прекрасно тренированным инструментом в руках постановщика и через себя транслировать любые темы в искусстве.

Популярной идеей на сегодняшний день является унификация движений танца модерн, как это было с балетом. Эрик Хокинс также пишет о том, что когда-нибудь человечество сможет претворить эту идею в жизнь и найдет пути тренировки инструмента танцовщика без каких-либо препятствий и ограничений. Возможно, танцовщикам стиля модерн не нужно будет изучать балетную технику потому, что

то, что было полезным в классическом танце «ассимилируется в более полную точку зрения» [1, р. 45].

Дональд Мак-Кейл. «Воздействие театра»

Многие люди идут в театр в поисках движения или развлечения. На взгляд Дональда Мак-Кейла, важнейшей задачей театрального искусства является соучастие зрителя. Движения танцовщика должны достигать чувственного восприятия зрителя потому, что чувства быстрее ума.

«Многие великие хореографы отмечали, что для танца не важна четкая двигательная характеристика, чтобы быть успешным и понятным простому обывателю. В своей работе я всегда ищу способы взаимодействия со зрителем на уровне подсознания, а не ума. Ум никогда не находится в покое, он постоянно путешествует в своих мыслях, а в танце все происходит совсем наоборот» [1, р. 55].

Ответ, который приходит из разума, должен сначала быть пропущен через подсознание зрителя. Движения в танце приходятся к месту только тогда, когда танцовщик может наполнить их смыслом.

Элвин Николас. «Мужчины — не с Марса»

«Я не могу принадлежать только одному искусству, мне нравится сочетать магию вещей, звуков, цветов, форм, света и иллюзий» [1, р. 63]. Элвин Николас является не только хореографом, но также композитором и художником.

На его взгляд, хореографы сейчас находятся в начале нового витка развития танца модерн, а значит — и новой свободы. Теперь постановщик не привязан к объектам, закрепощающим его и приводящим к излишней нарративности. Родоначальники танца модерн исследовали физику движения. Теперь хореографы больше сфокусированы на прямом исследовании движений, формы и времени. Таким образом, поэзия этих элементов говорит сама за себя. Элвин Николас в основном работает с абстрактными темами. Для него они не отказываются от эмоциональной наполненности. «Самый большой подарок для человека — это его возможность воспринимать абстрактные образы и в тоже самое время способность к трансцендентности. Через это и воспроизводится сила воображения» [1, р. 64].

Форма менее значима, чем эстетическая семантика произведения в целом. Хореографы нового поколения танца модерн обеспокоены базой и правильностью элементов. «Искусство не может отвечать за собственное принятие и качество. Ответственность лежит на культуре, к которой принадлежит художник. Искусство не может быть отделено от общества» [1, р. 74].

Полин Конер. «Внутренний танец»

Для Полин Корнер важным является то, что танец мотивирован внутренним состоянием артиста и исходит из него. Она считает, что на сегодняшний день танцевальные движения навязаны окружающим миром, а не органичностью и эмоциональной необходимостью постановщика. «Форма, безусловно, важна, но гораздо важнее, что происходит внутри человека. Все больше и больше танцовщики становятся лишь материалом для творчества хореографа. Постановщики, в свою очередь, используют их лишь для создания формы в пространстве, а не для диалога со зрителем» [1, р. 77].

Танцовщики зачастую думают о танце как о чистой технике, не пытаются проникнуть в суть движения. Достижение полноты исполнения танцевального элемента — это не только его точное повторение, но и присутствие в настоящем мо-

менте и полное слияние с ним. Форма становится пустой, если подчинена только счету, и танцовщик не слушает внутренние импульсы своего тела.

«Главная задача артиста состоит в том, чтобы исследовать всю глубину жизненных эмоций и впоследствии транслировать их зрителю. Мы не идем в театр, для того чтобы увидеть реальность как она есть. Артист не имеет права просто быть отражением своего времени, он должен реагировать на происходящие в нем процессы» [1, р. 79].

В процессе создания произведения искусства художнику необходимо анализировать свой жизненный опыт и уметь видеть окружающий мир, как с объективной, так и с субъективно й точек зрения. Ему нужно одновременно стать и смотрящим и наблюдаемым.

«„Действительный“ танец должен искать новые пути выражения, новые стили, новые движения. Стоит думать об их текстуре, как в живописи, передавая каждый оттенок и динамику цвета» [1, р. 83]. По мнению Конер, стоит рассматривать глубину движений с подобной позиции. Динамические качества какой-либо эмоции не могут всегда оставаться на одном и том же уровне. Существует огромный внутренний ресурс для каждого из эмоциональных состояний. Полин упоминает о том, что на данный момент практически не исследованы взаимоотношения танцовщика с пространством. Исполнитель лишь заполняет пространство своим присутствием в нем, вместо того чтобы стать равноправным персонажем истории.

«Мне хочется найти такой язык, который не был бы характерен мне, но говорил бы на универсальном языке со зрителем, зацепки, пробуждающие определенные эмоции, элементарные символы, сближающие артиста и аудиторию» [1, р. 86].

Пол Тейлор. «Долой хореографию!»

Важную роль для Пола Тейлора играет личность танцовщика. «Мы видим индивидуальность и то, что она из себя представляет» [1, р. 92]. Он характеризует личности некоторых танцовщиков своей труппы: Бетти де Йонг, Молли Мур, Карен Брук, Каролин Адамс, Элизабет Уэлтон, Дэн Уогонер, Шарон Кинни. Их индивидуальности помогают Полу Тейлору создавать постановки, а также видеть многогранность хореографии. Порой в недостатках танцовщика раскрывается его необычность и красота.

«Некоторые исполнители выглядят, как „хореография“, потому что не дают в достаточной степени проявиться своей личности. Мне нравится думать о танцовщиках, как о едином механизме. Постановщик пытается найти индивидуальные нюансы для того, чтобы раскрыть их перед зрителем» [1, р. 97].

Такие хореографы, как Мерс Каннингем и Марта Грэм использовали танцовщиков для создания необходимой атмосферы. Постепенно отказывались от построений в линию и круг, творили за счет погружения исполнителей в процесс работы. Пол Тейлор говорит о том, что данный путь является наиболее интересным для него самого, а «„хореографирование“ без вовлечение танцовщика в процесс» [1, р. 97] — скучным ремеслом.

Заключение

Танец модерн — это, безусловно, отдельное направление хореографического искусства. Если балет и сегодня привлекает зрителей своей декоративностью и вир-

туозностью исполнения, то модерн является искусством новейшего времени, покоряющим умы молодежи и интеллектуалов, старающихся найти новые пути в искусстве, отвергнуть правила и каноны. Нам представляется, что не следует считать танец модерн менее виртуозным, чем балет. Он изобрел свою систему движений и знаков, отличную и порой даже противоположную классике. В настоящее время системы танца смешиваются и ищут совершенно новые пути развития. На примере книги Сельмы Джин Коэн, где приведены семь эссе хореографов о танце модерн, мы можем убедиться, что танец модерн вариативен и бесконечен, как бесконечны поиски хореографов любого направления танца. Это, скорее, не его точная характеристика, а разные подходы к его восприятию.

Танец модерн — это своеобразная точка зрения на функции искусства в современном мире. Если изменится мир, то изменится и современный танец. Если символы станут общепринятыми и перестанут пробуждать чувства у зрителей, придется найти совершенно новые. Искусство танца — это всегда обновление, обостренное ощущение времени и потребностей публики, пуск и скрытых.

ЛИТЕРАТУРА

1. The Modern Dance: seven statements of belief / ed. S. J. Cohen. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1966. 106 p.
2. Айседора. Гастроли в России / сост., подгот. текста и коммент. Т. С. Касаткиной М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. 412 с.
3. Mille A. de Martha: The Life and Work of Martha Graham. New-York: Random House, 1991. 509 p.
4. Верхоляк А. В. Философские аспекты эстетического и разрушающего границы художественного восприятия в хореографическом искусстве // Science Time. 2014. № 8. С. 72—76.
5. Сергеев К. М. Мысль и движение // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2009. № 2 (22). С. 22—43.
6. Терентьева Н. А. Балетное искусство: динамика социокультурного развития // Челябинский гуманитарий. 2011. № 4 (17). С. 104—110.
7. 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: 30.03.2017).
8. Au S. Ballet and Modern Dance. London: Thames & Hudso, 2002. 224 p.
9. Bremser M. Fifty Contemporary Choreographers. London, New York: Routledge, 1999. 223 p.
10. Humphrey D. Doris Humphrey: an artist first: an autobiography. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1972. 305 p.
11. Humphrey D. The Art of Making Dances. New-York: Rinehart, 1959. 189 p.
12. International Encyclopedia of Dance: A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. Vol. 4 / Ed. Selma Jeanne Cohen. New-York, Oxford: Oxford University Press, 1998. 700 p.
13. Jowitt D. Time and the Dancing Image. New-York: William Morrow and Company Inc., 1988. 431 p.
14. Limon J. An Unfinished Memoir / ed. Lynn Grafola. Hanover, London: Wesleyan University Press published by University Press of New England, 2001. 245 p.
15. Mille A. de The Book of the Dance. New-York: Golden Press, 1963. 253p.

16. *Mille A. de The Book of the Dance*. New-York: Golden Press, 1963. 253p.
17. *Sachs C. World History of the Dance*. New-York: W. W. Norton & Company Inc. publishers, 1963. 469 p.
18. *Walker K. S. Dance and its Creators. Choreographers at Work*. New-York: The John Day Company, 1972. 214 p.

REFERENCES

1. *The Modern Dance: seven statements of belief* / ed. S. J. Cohen. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1966. 106 p.
2. *Isadora. Gastrol'i v Rossii*. Sost., podgotovka teksta i kommentarii T. S. Kasatkinoi. M.: Artist. Regisser. Theater. 1992. 412 s.
3. *Mille A. de Martha: The Life and Work of Martha Graham*. New-York: Random House, 1991. 509 p.
4. *Verholyak A. V. Filosofskie aspekty esteticheskogo i razrushayushchego granichy hydogstvennogo vospriyatiyu v horeograficheskom iskusstve* // Science Time. 2014. № 8. S. 72–76.
5. *Sergeev K. M. Misl i dveenie* // Vestnik Akademii Russkogo baleta A. Y. Vaganovoi. 2009. № 2 (22). S. 22–43.
6. *Terenteva N. A. Baletnoe iskusstvo: dinamika sochiokulturnogo razvitiy* // Chelyubinskii gumanitarii. 2011. № 4 (17). C. 104–110.
7. *Hlopova V. Amerikanskii tanech XX veka: zache terpsihora nadela krossovki* // Teater. 2015. № 20. URL: <http://oteatre.info/amerikanskij-tanets-xx-veka-zache terpsihora-nadela-krossovki/> (data obracheniy: 30.03.2017).
8. *Au S. Ballet and Modern Dance*. London: Thames & Hudso, 2002. 224 p.
9. *Bremser M. Fifty Contemporary Choreographers*. London, New York: Routledge, 1999. 223p.
10. *Humphrey D. Doris Humphrey: an artist first: an autobiography*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1972. 305 p.
11. *Humphrey D. The Art of Making Dances*. N-Y: Rinehart, 1959. 189 p.
12. *International Encyclopedia of Dance: A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. Vol.4* / Founding editor Selma Jeanne Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998. 700 p.
13. *Jowitt D. Time and the Dancing Image*. New-York: William Morrow and Company Inc., 1988. 431 p.
14. *Limon J. An Unfinished Memoir* / ed. Lynn Grafola. Hanover, London: Wesleyan University Press published by University Press of New England, 2001. 245 p.
15. *Mille A. de The Book of the Dance*. New-York: Golden Press, 1963. 253p.
16. *Mille A. de The Book of the Dance*. New-York: Golden Press, 1963. 253p.
17. *Sachs C. World History of The Dance*. New York: W. W. Norton & Company Inc. publishers, 1963. 469 p.
18. *Walker K. S. Dance and its Creators. Choreographers at Work*. New-York: The John Day Company, 1972. 214 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

О. А. Виноградова — kowak.net@inbox.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga A. Vinogradova — kowak.net@inbox.ru