

## ТАНЕЦ ПОСТМОДЕРН И АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Период становления танца постмодерн (1950–1970-е годы) в истории искусств ассоциируется с поиском и обретением новых художественных принципов, фундаментом для которых стали концептуальные устремления дадаизма начала XX века и практика ready-mades. Следуя авангардной доктрине, с её «ниспровержением» традиций и радикальной установкой на новизну, с идеями освобождения искусства от «тирании знака», художники, композиторы, хореографы усматривали в наследии дада некую «модель» для конструирования новой эстетики. Зачинатели хореографии постмодерна – М. Каннингем и Дж. Кейдж – ещё с 1930-х годов культивировали отрицание традиционных канонов искусства, предполагавших разделение функций автора, исполнителя и реципиента, наличие эффекта театральной рампы, особое соотношение искусства и реальности. Подобное же отрицание в дальнейшем было присуще и другим авторам – поколению 1960–1970-х.

Лидер дадаизма М. Дюшан, вошедший в историю как один самых провокативных художников XX века, отказывался признавать свои ready-mades произведениями искусства, но парадоксальным образом демонстрировал их в этом качестве. По сути, М. Дюшан сформулировал новые принципы дифференциации искусства и не-искусства. Его эпатажные работы («Колесо», «Фонтан») стали яркими примерами устранения означающего – репрезентации пустой формы, Ничто. В эпоху 1960-х М. Дюшан демонстрировал, каким образом арт-объекты, ничего не обозначающие, кроме себя самих, благодаря определенным социокультурным условиям приобретают добавочный смысл, изначально в них отсутствовавший, и, как следствие, статус искусства.

Например, «Колесо», в котором отсутствовали какие-либо проявления мастерства и выражение определённого переживания, выступало как анти-искусство и противопоставлялось классической модели репрезентации. «Готовый» объект, будучи выставленным в музее, десимволизировался, становился симулякром, пустой

формой, которая могла заполняться любым содержанием и, тем самым, обретала виртуальный статус произведения. Вещь обретала поэтический смысл благодаря ироническому отрицанию – «Колесо» стало авангардным жестом, своеобразной «пощёчиной общественному вкусу». Ирония художника, направленная на общественный «здравый смысл», преодолевала субъективизм, формируя «метаиронию» или, словами М. Дюшана, «иронию безразличия» – своего рода механизм защиты против современной культуры, её тотальное абсурдистское отрицание (подробнее об этом см.: [4]).

Примечательно, что Дж. Кейджа, М. Каннингема и М. Дюшана связывали дружеские отношения и творческие контакты. Знакомство композитора и художника состоялось ещё в 1942 году; позднее Дж. Кейдж написал пьесу для подготовленного фортепиано «Музыка для Марселя Дюшана» («Music for Marcel Duchamp»). К началу 1960-х годов композитор, по справедливому замечанию У. Дакуорта, «стал совершенным воплощением авангардных подходов» [10, р. 3]. В этот период Дж. Кейдж и М. Каннингем нередко навещали чету Дюшанов. Известно, что с Т. Сэттлер-Дюшан (женой художника) Дж. Кейдж играл в шахматы. М. Дюшан, скорее всего, посещал концерты танцевального Джадсон-театра – центра новой хореографии, где вели классы М. Каннингем и Дж. Кейдж. В самом деле, эпатажный художник вряд ли мог игнорировать знаменитые вечера, привлекавшие весь богемный Нью-Йорк; кроме того, церковь Джадсона находилась в нескольких кварталах от его квартиры. Наконец, в постановках М. Каннингема нередко встречались аллюзии на работы М. Дюшана.

Подобно легендарному дадаисту, Дж. Кейдж и М. Каннингем испытывали потребность будоражить общественное сознание. Их иронические жесты порой воспринимались как вызов и общепринятым нормам, и культурному элитизму. Например, хореограф, не будучи профессиональным музыкантом, выступал в качестве солиста-исполнителя и даже дирижёра (!), руководившего авторскими концертами

Дж. Кейджа, о чем свидетельствуют соответствующие программы 1930–1950-х годов. Композитор отмечал особую актуальность нонконформизма для своих творческих поисков: «Все [мои] концерты с конца 1930-х годов имели характер противостояния. Если люди не протестовали и я это видел, то думал, что делаю что-то не так!» [7, р. 43].

Находясь в поле воззрений дадаизма и опираясь на авторитет М. Дюшана, непререкаемый в авангардистских кругах, Дж. Кейдж разрабатывал свои эстетические концепции, ярчайшей из которых стала «найденная музыка» в духе ready-mades. Музыкальное «Ничто» Дж. Кейджа, ярко воплотившееся в перформансе «4'33"», знаменитой «Лекции о Ничто» и десятках других работ, декларировало идею отрицания музыки как коммуникации, языка, какого-либо повествования. От традиционной новоевропейской концепции «произведения» в названных проектах оставалась лишь временная рамка – аналог оболочки, пустой формы М. Дюшана. Сочинения Дж. Кейджа являли собой «оформленную» пустоту, некую когнитивную структуру; последняя содержала знания об окружающей реальности, образуя семантическое поле, связанное с фиксируемым в памяти опытом.

В свете воплощаемой идеи «рамочности» и формирования новых художественных принципов, особый интерес представляют экспериментальные проекты, осуществлённые композитором совместно с М. Каннингемом. Таков «Концерт для фортепиано и оркестра» («Concert for piano and orchestra», 1958) – сочинение переломное, ознаменовавшее окончательный переход к индетерминизму, который на долгие годы (1960–1980-е) определил эстетические установки, композиционные принципы, важнейшие аспекты формообразования в творчестве Дж. Кейджа, оказавшись при этом знаменательной вехой и для хореографа<sup>1</sup>.

«Концерт» опровергал устоявшуюся традицию восприятия и данного жанра, и социокультурного феномена в целом: композитор здесь словно иронизировал по поводу стереотипного толкования исполнительской виртуозности, не только предписывая солисту решение сложных головоломок в процессе звукового воплощения, но и своеобразно интерпретируя роль дирижёра. На премьере, состоявшейся 15 мая 1958 года, «Концерт» прозвучал «под управлением» М. Каннингема. Согласно указаниям Дж. Кейджа, «момент звучания каждой системы (диалога фортепиано с каким-либо солирующим оркестровым инструментом) свободен. Учитывая общую продолжительность времени перформанса,

исполнитель должен выбрать соответствующую программу действий. Дирижеру (при его наличии) следует контролировать длительность каждой временной единицы – системы» [6, р. 3].

Традиционная дирижёрская партитура, представляющая собой синхронистическое единство «по вертикали» всех оркестровых партий, в «Концерте» отсутствовала. Дж. Кейдж трактовал действия дирижёра как самостоятельную сольную партию с выписанными обозначениями круговых (в подражание течению времени на круглом циферблате часов) движений рук на временной шкале. Согласно композиторскому замыслу, данная партия была призвана «...обеспечить такой контроль... чтобы звуки могли звучать сами по себе и обрели независимость, чтобы дирижёр оркестра больше не выступал в роли полицейского. Дирижёр выполняет функцию индикатора времени, а не отсчитывает удары, подобно метроному» [6, р. 3].

Левая рука дирижёра совершала движения по часовой стрелке, фиксирующие объективный ход времени (счётной единицей служила минута). Правая рука, двигаясь против часовой стрелки, показывала фактическое время и фиксировала музыкальные события, происходящие в данный момент. Например, восходящее движение соответствовало нарастанию интенсивности исполнения, нисходящее – снижению последней. При этом подразумевалось не темповое ускорение либо замедление применительно к интерпретации звучащего материала, но, скорее, увеличение либо уменьшение количества звуков, которые исполнитель должен был воспроизвести в данную единицу времени<sup>2</sup>.

Таким образом, в «Концерте для фортепиано и оркестра» сохранялась лишь внешняя структура концертного ритуала – в частности, фигурировали все составляющие известной триады «автор – исполнитель – слушатель» и собственно процесс музицирования. Композитор уделил особое внимание временной «рамке», обозначив моменты начала и окончания произведения с помощью единственной точно выписанной партии дирижёра. После одного из исполнений «Концерта» М. Каннингем отметил: «Моя работа с Джоном убедила меня в том, что... необходимо, чтобы танец опирался на собственные законы, а не на музыку. Эти два искусства могут существовать вместе на основе лишь единой продолжительности во времени...» [8, р. 141].

Принцип временной «рамки» характерен и для позднейших проектов Дж. Кейджа – М. Каннингема, например, серии «Пьесы-числа» («"Number" Pieces»), включающей в себя свыше 50 композиций. Часть из этих пьес, создававшихся на протяжении 1987–1992 годов,

предназначалась для хореографических постановок. Обозначенные автором временные границы служат здесь композиционной опорой. Большинство пьес этой серии опираются на технику временных пределов (*time bracket technique*): партитуры состоят из кратких фрагментов, зачастую исчерпывающихся одним звуком – с предписанной динамикой или без неё, а также указанием времени начала и окончания данного раздела.

М. Каннингем, в свою очередь, внедрял в танец повседневные движения, жесты и, проводя прямые параллели с *ready-mades*, утверждал практику репрезентации «готовых» (взятых из жизненной реальности) объектов в качестве претендентов на статус произведения искусства. В этом смысле показательны сами названия отдельных работ М. Каннингема: «Как пройти, ударить, упасть и побежать» («How to Pass, Kick, Fall, and Run»), «Из “вторых рук”» («Second Hand»), «Объекты» («Objects»), «Фракции I» («Fractions I»). В соответствующих постановках отсутствовали традиционно понимаемые профессиональное мастерство и художественность, что подчёркивалось, в том числе, и обращением хореографа к программам компьютерного моделирования танца. С их помощью М. Каннингемом были созданы перформансы «Двуногое существо» («Biped»), серия «Прибрежные птицы» («Bich Beards»).

Вводя повседневные движения и жесты в сценическое пространство, характерное для высокого искусства (например, балета), хореограф балансировал на грани своеобразной провокации в отношении виртуозного мастерства и субъективизма классического танца. Упоминание о балете в данном случае выглядит закономерным: все танцовщики *Merce Cunningham Dance Company* получили основательную классическую подготовку. В частности, сам М. Каннингем на заре творческой деятельности обучался в школе классического балета Дж. Баланчина, параллельно участвуя в хореографических постановках труппы под руководством М. Грэм – идола *Modern Dance*. Можно сказать, что М. Каннингем стремился преодолеть инертность публики, во всём обнаруживавшей некий глубинный смысл. Наследуя авангардную стратегию дада, хореограф подвергал сомнению сложившееся представление о хореографии как искусстве, наполненном символикой и субъективистскими устремлениями, о высоком призвании художника-творца и природе творчества.

Демонстрация перформансов на сцене апеллировала скорее к контексту – истории балетного искусства, которое традиционно

располагалось в театральном-сценическом пространстве. Последнее и выступало индикатором художественной ценности работ. Однако сами по себе указанные перформансы не являлись произведениями искусства. Согласно замыслу хореографа, они должны были оставаться инородными объектами, противоречащими и традиционному пониманию творческого процесса. Наряду с этим, повседневные движения и жесты утрачивали своё практическое предназначение. В театральном пространстве, оформленном согласно нормам академической сценографии, эти движения и жесты становились бессмысленными, образуя, как в «4'33"» Дж. Кейджа и в «Колесе» М. Дюшана, «пустую» форму. Иными словами, вслед за художником, заявлявшим, что он «...взял обычную вещь и представил её так, что полезное значение исчезло под новым наименованием, и с иной точки зрения создал идею этого объекта» (цит. по: [4, с. 360]; курсив мой. – Е. К.), в перформансах танца постмодерн композитор и хореограф выразили идею концертного и сценического ритуала. В дальнейшем же «недостаток смысла» провоцировал реципиента на истолкование, включался механизм коннотации, описанный Р. Бартом, и «пустая» форма становилась открытым полем для интерпретаций [1, с. 241–253].

Важно, что и сами авторы, избирая для перформансов определённые объекты, не зависящие от качества художественного вкуса, декларировали своё стремление к полной беспристрастности и незаинтересованности, к преодолению субъективизма. Так, в процессе поисков новых комбинаций используемого материала допускались случайная последовательность действий, создание композиций с помощью бросаемого жребия, гадания по «Книге Перемен». Согласно воспоминаниям танцоров труппы М. Каннингема, эстетическое безразличие было основополагающим фактором в ходе сценической репрезентации подобных проектов.

Беспристрастность, сравнимая с «иронией безразличия» М. Дюшана, распространялась и на характер диалога музыки и хореографии. В постановках М. Каннингема и Дж. Кейджа формировалось новое понимание синтеза искусств, связанное с принципиальной независимостью, разобщённостью элементов спектакля. Соавторы придерживались установки на безусловную автономию синхронизируемых потоков музыкальной, хореографической и сценографической информации. М. Каннингем указывал: «Я исхожу из того, что танец и музыка – временные виды искусства. Они существ-

вуют во времени, но могут по-разному в нём пересекаться. Музыка вовсе не должна при этом поддерживать танец, аккомпанировать ему, танец не должен следовать за музыкой... Тот же принцип я использую и при создании декораций и костюмов для своих постановок» [2]<sup>3</sup>.

В 1960–1970-е годы развитию авангардных идей способствовало понимание культуры как текста – сплетения знаков, культурных кодов, нарративов, дискурсов, языков искусств. При этом традиционная коммуникация «автор – произведение – реципиент» рассматривалась с позиций интертекстуальности. Автор и публика теперь могли находиться не вне текста, а внутри него. Коммуникация позволяла соотносить авторские сообщения с культурными текстами и кодами, то есть – социокультурной реальностью.

Заметим, что осмыслению постановок М. Каннингема, как и работ М. Дюшана, способствовала текстуальная поддержка. Её привлечение было мотивировано отсутствием условной составляющей искусства и, следовательно, необходимостью комментария. Сами по себе характеризующие перформансы отторгали любые объяснения, фиксируя тем самым разрыв означающих в контексте художественной культуры. Однако тексты и манифесты М. Каннингема, И. Райнер, К. Браун, С. Пакстона и других хореографов Джадсон-театра в целом могли формировать необходимый первичный контекст. Ему сопутствовали как общественные представления об искусстве (в первую очередь, воззрения критиков, профессионально оценивающих подобные проекты), так и сложившиеся культурная ситуация и система вкусовых оценок.

В эпоху 1970-х логическим обоснованием многочисленных арт-практик являлись философские установки, декларировавшие превращение жизни в игру и размывание границ искусства. Так, Ч. Пирс и Д. Дьюи рассматривали культуру с позиций прагматизма как один из способов решения практических задач и удовлетворения человеческих нужд. Искусство, в свою очередь, трактовалось как утончённая форма практического опыта. Такое видение позволяло вовлечь в сферу искусства любые события повседневности. Другое направление философской мысли – позитивизм Л. Витгенштейна, А. Ричардса, Н. Гудмена – акцентировало внимание на искусстве как языке, лишенном метафизического содержания. Наконец, институциональная теория (Д. Дики, А. Данто) рассматривала произведение не как автономную эстетическую реальность, но как элемент в системе культуры, смысл которого

определяется контекстом. Дополнительные смыслы могли возникать благодаря вопросам, возникающим у зрителя по мере осмысления объекта, представленного в несоответствующем контексте.

Творческая стратегия, разработанная М. Каннингемом в 1950–1960-е годы, получила развитие в проектах его последователей – хореографов и композиторов Джадсон-театра, которые посещали классы Кейджа–Каннингема и восприняли как авангардные установки современников, так и творческий метод М. Дюшана. Об этом свидетельствуют работы Д. Гордона, С. Пакстона, Дж. Данн, И. Райнер, К. Браун, их высказывания и манифесты. Так, в публикациях С. Бейнс содержатся подробные описания (с позиции театрального критика) некоторых «танцевальных концертов» Judson Church Theatre; здесь же обозначены проблемы, связанные с использованием принципов ready-made, случайных действий, неопределённых структур [5, р. 35–70]. В многочисленных интервью вышеупомянутых хореографов отмечается, что процесс их творческого формирования протекал под влиянием авангардных идей. В частности, К. Браун, вспоминая о гастрольных турне по США и описывая художественную атмосферу, им сопутствовавшую, акцентировала внимание на роли Дж. Кейджа и Р. Раушенберга (см.: [9, р. 116]). Показателен и знаменитый «Нет-манифест» И. Райнер, отрицающий эстетическую ценность хореографического и театрального искусства<sup>4</sup>.

Таким образом, в середине XX века окончательно сложилось авангардное понимание искусства, не опиравшееся более на принципы профессионального мастерства и выявление особых качеств конкретного произведения – либо неординарных свойств воображения и изысканного вкуса художника-гения. На первом плане фигурировала идея глобальной коммуникации, приводящая к знаменитому утверждению «всё может быть искусством». Истоки подобного осмысления были связаны с творческими концепциями дадаизма, в частности, с установкой последнего на анти-искусство. В 1960–1970-е годы работы М. Каннингема и Дж. Кейджа, других хореографов и композиторов, равно как и объекты дада, «втягивались» в сферу художественного творчества и, приобретая статус произведения, сами становились классикой авангарда. Благодаря особой культурной ситуации «пустая» форма, созданная авторами музыкально-хореографических перформансов, наделялась смыслом в контексте культуры – в протяжённой цепи значений, где все элементы связаны воедино.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин «концерт» («concert»), фигурирующий в заголовке, не предполагает жанрового толкования. Состав исполнителей, характерные принципы формообразования здесь не определены; комбинации музыкальных фрагментов, их последовательность, длительность звучания не регламентированы, звуковысотность, ритм, динамика зачастую приблизительно. Данная работа интересна и уникальной графической нотацией. Отталкиваясь от замысловатых «картинок» и объяснений композитора, музыкантам надлежало досочинить свои партии. Композитор словно предлагал исполнителям открытую идею совместного музицирования на основе некоего музыкального материала – скорее информации к размышлению, нежели готовой инструкции к действию. Новаторская форма музыкального исполнения, предлагаемая Дж. Кейджем, произрастала не из традиций концертного жанра, но из критического отношения к нему (точнее, принципам концертирования, доводимым до логического предела).

<sup>2</sup> Действия дирижера фиксируются в партитуре с помощью знаков: разомкнутый круг означает ладонь, повёрнутую вверх, замкнутый круг соответствует повороту ладони вниз. Время исполнения всего произведения указывается на временной линии под материалами, обозначающими движение. Четвертная длительность

равна удару метронома или 15 секундам. Квадратные скобки над фигурой означают поворот ладони или переход от действий одной руки к действиям другой.

<sup>3</sup> Напомним, что и Дж. Кейдж, словно ощущая необходимость пояснить концепцию такого диалога искусств (или доказать её право на существование), включил в свою книгу «Тишина» цикл эссе «Четыре утверждения о танце». По мнению композитора, музыка и танец не должны иллюстрировать друг друга, их объединяют лишь общие структурные принципы; лучший способ взаимодействия искусств есть не-взаимодействие. Сравнивая свои композиции с «инвайронментом», Дж. Кейдж считал прототипом соответствующего музыкального ряда так называемую «меблировочную музыку» Э. Сати, основанную на произвольном повторении одной или нескольких звуковых ячеек неограниченное число раз [3, с. 117–127].

<sup>4</sup> «Нет – зрелищности, нет – виртуозности, нет – перевоплощению, магии и иллюзиям, нет – очарованию и превосходству образа звезды, нет – героическому и антигероическому, нет – макулатурной образности, нет – причастности исполнителя или зрителя, нет – стилю, нет – манерности, нет – обольщению зрителя уловками исполнителя, нет – эксцентричности, нет – трогательности или возможности быть тронутым».

### ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. 312 с.
2. Каннингем М. Быть или казаться универсальным (интервью для «Радио Свобода»). URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1787442.html>.
3. Кейдж Дж. Четыре утверждения о танце // Кейдж Дж. Тишина: Лекции и статьи. М.: Полиграф-Книга, 2012. С. 117–127.
4. Пигулевский В. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов н/Д: Фолиант, 2002. 416 с.
5. Vanes S. Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962–1964. London: Duke University Press, 1993. 270 p.
6. Cage J. Concert For Piano and Orchestra. New York: Henmar Press Inc., 1958. 85 p.
7. Cage Talk: Dialogues with and about John Cage / ed. by P. Dickinson. Woodbridge: Rochester University Press, 2006. 295 p.
8. Cunningham M., Lesschaeve J. The Dancer and the Dance. New York: Marion Boyars, 1985. 238 p.
9. Cunningham M. Dancing in Space and Time: Essays 1944–1992 / ed. by R. Kostelanetz. Chicago: Chicago Review Press, 1992. 243 p.
10. Duckworth W. Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers. New York: Schirmer Books, 1995. 489 p.

REFERENCES

1. *Bart R.* Mifologii [Mythologies]. Moscow: Sabashnikovs Publishing House, 1996. 312 p.
2. *Kanningem M.* Byt' ili kazat'sya universal'nym (interv'y u dlya «Radio Svoboda») [To Be or Seem Universal (interview for the «Radio Svoboda»)]. URL: <http://www.svoboda.org/content/article/1787442.html>.
3. *Keydzh Dzh.* Tishina: Lektsii i stat'i [Silence: Lectures and Articles]. Moscow: Poligraf-Kniga Press, 2012. 384 p.
4. *Pigulevskiy V.* Ironiya i vymysel: ot romantizma k postmodernizmu [Irony and Fiction: from Romanticism to Postmodernism]. Rostov-on-Don: Foliant Press, 2002. 416 p.
5. *Banes S.* Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962–1964. London: Duke University Press, 1993. 270 p.
6. *Cage J.* Concert For Piano and Orchestra. New York: Henmar Press Inc., 1958. 85 p.
7. *Cage Talk: Dialogues with and about John Cage.* Ed. by P. Dickinson. Woodbridge: Rochester University Press, 2006. 295 p.
8. *Cunningham M., Lesschaeve J.* The Dancer and the Dance. New York: Marion Boyars, 1985. 238 p.
9. *Cunningham M.* Dancing in Space and Time: Essays 1944–1992. Ed. by R. Kostelanetz. Chicago: Chicago Review Press, 1992. 243 p.
10. *Duckworth W.* Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental composers. New York: Schirmer Books, 1995. 489 p.

ТАНЕЦ ПОСТМОДЕРН И АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Статья посвящена влиянию авангардного искусства первой половины XX века на становление художественных принципов танца постмодерн, формировавшегося в русле экспериментальных исканий так называемого неоавангарда 1950–1970-х годов. основоположниками новой хореографии культивировались идеи прямого взаимодействия искусства и реальности, акцентировались приоритетная роль реципиента и возможность ухода в сферу личного зрительского опыта, декларировалось понимание творчества как способа жизнедеятельности. Продуктивное сотрудничество молодых хореографов (М. Каннингем, К. Браун, Дж. Данн), композиторов (Дж. Кейдж, Л. М. Янг, Д. Тюдор, М. Фелдман), художников (Р. Раушенберг, Дж. Джонс, А. Капроу) способствовало утверждению перформанса как новой формы искусства. В статье отмечается персональный

вклад в указанный процесс М. Дюшана (1887–1968) как знаковой фигуры, олицетворяющей диалогические сопряжения между историческим авангардом начала XX века и явлениями неоавангарда, характеризуются эстетические декларации знаменитого художника и теоретика искусства, призванные разрушить автономию последнего. По мнению исследователя, ведущие представители танца постмодерн манифестировали свой разрыв с западной академической традицией, в значительной мере опираясь на идеи М. Дюшана. Наглядным подтверждением сказанному является концепция музыкально-хореографического перформанса, реализуемая в совместных проектах М. Каннингема и Дж. Кейджа.

*Ключевые слова:* танец постмодерн, искусство неоавангарда, дадаизм, М. Дюшан, М. Каннингем, Дж. Кейдж, перформанс.

POSTMODERN DANCE AND AVANT-GARDE ART  
IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

The article is devoted to the influence of Avant-garde art in the first half of the XX<sup>th</sup> century as applied to formation of Postmodern Dance artistic principles. This choreographic tendency developed into the channel of so-called neo-avant-garde experimental strivings in the 1950–1970s. The new choreography founders cultivated the ideas of direct interaction between art and reality, emphasized the priority role of a recipient and the possibility of escape into the sphere of personal onlooker's experience, and proclaimed the comprehension of creative art as a mode of vital activity. Productive collaboration between young choreographers (M. Cunningham, K. Brown, J. Dunn), composers (J. Cage, L. M. Yang, D. Tudor, M. Feldman), painters (R. Rauschenberg, J. Jones, A. Kaprow) favoured to strengthening of performance art as a new artistic form. The personal contribution into the

named process by M. Duchamp (1887–1968) as the symbolical figure embodying the dialogue contiguities between the historical avant-garde of the early XX<sup>th</sup> century and the phenomena of neo-avant-garde is noted in the article. The aesthetic declarations by M. Duchamp, the famous painter and theorist, missing to the destruction of the art autonomy are characterized by the researcher. In her opinion the leading representatives of Postmodern Dance demonstrated the breaking-off with Western academic tradition because they were to a considerable extent guided by M. Duchamp's ideas. The obvious corroboration of the said is the conception of the musical-choreographic performance that was realized in the joint projects by M. Cunningham and J. Cage.

*Key words:* Postmodern Dance, art of Neo-avant-garde, M. Duchamp, M. Cunningham, J. Cage, performance art.

**Кисеева Елена Васильевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*e-mail:* e.v.kiseeva@mail.ru

**Kiseyeva Elena V.**

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*e-mail:* e.v.kiseeva@mail.ru

