

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ МИНИМАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ И ХОРЕОГРАФОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА



Музыкальный минимализм стал наиболее значимым и едва ли не единственным художественным явлением второй половины XX века, ассоциирующимся с «подлинно американским искусством» упомянутого периода. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные примеры из художественной практики: традиции американского минимализма своеобразно претворились в сочинениях П. Оливерос, Дж. Л. Адамса, Дж. К. Адамса, М. Монк, М. Наймана, Г. Брайерса, К. Кардью и других авторов. Кроме того, в специальных исследованиях отечественных искусствоведов образцовый, «классический инвариант» музыкального минимализма однозначно соотносится с художественной культурой США конца 1960-х – первой половины 1970-х годов. Отсюда, принимая различные формы, это направление распространилось по всему миру (см.: [4, с. 4]).

В свою очередь, хореографический минимализм, ярко заявивший о себе на протяжении 1960–1980-х, вскоре приобрёл значение одной из ключевых тенденций мировой хореографии второй половины XX – начала XXI века. Если на этапе становления новаторские проекты Л. Чайлдс, Т. Браун, И. Райнер опирались на эстетические принципы и художественные приёмы Л. М. Янга, С. Райха, Ф. Гласса, то в период интенсивного развития хореографический минимализм обрёл оригинальный облик в работах М. Монк, П. Бауш, С. Вальц, К. Карлсон. При этом каждый из вышеназванных авторов не ограничивался лишь рамками данного направления. Показательно также использование упомянутых принципов и приёмов другими композиторами и хореографами в контексте иных течений и школ.

В современном музыкознании сложилась традиция многоаспектного осмысления музыкального минимализма. С одной стороны, речь идёт о философской и творческой концепции, сформировавшейся в американской музыке 1960-х годов и связанной с особым пониманием времени и звука, с другой, – о художественном

направлении, заявившем о себе в разных видах искусства, с третьей, – о методе сочинения музыки [3, с. 465].

Минимализм хореографический, исходя из его истории, преимущественной опоры на музыкальные идеи, особой близости музыки и хореографии как временных искусств, также допускает многоаспектную трактовку. При этом следует отметить осознанную переориентацию хореографов на принципиально иной, «незападный» тип мировосприятия, обусловленную, в частности, преломлением традиций восточной философии и внеевропейских культур, что характеризуется специфическим пониманием движения и его восприятия во времени и пространстве. Среди важнейших художественных принципов минимализма в хореографии – увлечение онтологической концепцией времени, отказ от традиционного драматургического мышления (определяемого доминированием причинно-следственных связей и принципа контраста) в пользу медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии. Отметим также манифестируемую идею погружения в транс и поиск нового, универсального языка, основывающегося на бесконечной остинатности. Подобно тому, как в творчестве композиторов, воплощавших минималистскую эстетику музыкальными средствами (Л. М. Янг, Т. Райли, С. Райх, Ф. Гласс), основной формой высказывания стала повторность, хореографы, обратившись к остинатности и репетитивной технике, сформулировали аналогичные методы организации статичной композиции. В её основу полагались функционально тождественные ритмодвигательные модули – своего рода хореографические паттерны, многократно повторяемые с минимальными изменениями.

Показательными в плане хореографического воплощения музыкальных идей являются перформансы А. Т. Кеерсмакер «Четыре движения» («Four Movements», 1982), поставленные на музыку С. Райха («Piano Phase», «Come Out», «Violin Phase», «Clapping Music»). Хореография постановок соотносится с музыкальными

ми структурами, воплощая принцип постепенного временного (фазового) сдвига, открытый композитором во второй половине 1960-х. Студийный эффект десинхронизации (временного расхождения) музыки в процессе параллельного воспроизведения двух закольцованных плёнок двумя магнитофонами служит единой моделью музыкальных пьес С. Райха и танцевальных перформансов А. Т. Кеерсмакер.

Не менее ярким примером выступают перформансы Т. Браун из серии «Накопление» («Accumulation», 1971–1973), которые опираются на методы, близкие аддитивным структурам Ф. Гласса и ритмическим конструкциям С. Райха. Основой хореографической композиции здесь является процесс накопления временных изменений. Длительность сменяющихся паттернов и интенсивность их чередования постепенно увеличиваются либо сокращаются, что напоминает музыкальный метод аддикции, предполагающий повторение паттерна, сочетаемое с его последовательным ростом в каком-либо параметре (в том числе временном либо ритмическом).

Для более глубокого понимания идеологии музыкального и хореографического минимализма важно учитывать их отношение к авангарду. Следует отметить, что в американской культуре минимализм зарождался как радикальное движение и вплоть до середины 1970-х годов воспринимался таковым. Его возникновение стало своеобразной реакцией на структурную усложнённость американской авангардной музыки и европейского сериализма, заведомо отчуждённых от традиции слухового восприятия. Однако упомянутая реакция не исключала преемственной связи с Вторым авангардом. Эстетические установки и оригинальный язык музыкального и хореографического минимализма, предопределившие последующее развитие американского искусства, формировались в результате взаимодействия самых разнообразных явлений, включая авангардные практики.

Так, основные константы музыкального и хореографического минимализма сформировались в недрах экспериментального искусства, прежде всего, в сочинениях мастеров нью-йоркской композиторской школы, представленной именами Дж. Кейджа, Д. Тюдора, Э. Брауна, К. Вулфа, М. Фелдмана, и в танцевальных проектах М. Каннингема. Именно в творческой атмосфере конца 1950-х – начала 1960-х годов, характерной для круга Дж. Кейджа, кристаллизовались важнейшие идеи минималистов: понимание звука и жеста как самодостаточных величин, раскрывающихся во

времени и пространстве, их погружение в статику и медитативность музыкального и танцевального процессов, увлечение метрической свободой, исследование мельчайших нюансов приглушённой динамики. Созвучным минимализму оказалось и тяготение американских эксперименталистов к «музыке действия». Эксперименты композиторов нью-йоркской школы и хореографов-авангардистов, связанные с нивелированием границ между искусством и повседневной жизнью, способствовали широкому распространению особой формы репрезентации искусства – так называемого «живого перформанса» (Live Performance).

Например, Л. М. Янг и Т. Райли, находясь под влиянием Дж. Кейджа, в начале 1960-х увлекались организацией провокационных акций в духе флюкс-событий, основанных на взаимодействии с окружающей действительностью. С. Райх сохранил интерес к сопряжению искусства и реальности вплоть до наших дней, разрабатывая специфическую область музыкального театра – документальный музыкальный видеотеатр – в проектах «Разные поезда» («Different Trains», 1988), «Пещера» («The Cave», 1993), «Три притчи» («Three Tales», 2003). Композитор акцентирует подлинность событий, полагаемых в основу каждого сочинения, рассматривая указанные проекты как художественные отклики на значимые социально-политические явления современности. Внедрение повседневных действий, организованных в жёсткие структуры, свойственно и творческому методу соавтора С. Райха – хореографу А. Т. де Кеерсмакер. Игра с непридуманными событиями присуща грандиозным постановкам Ф. Гласса, режиссёра Р. Уилсона и хореографа Л. Чайлдс «Эйнштейн на пляже» («Einstein on the Beach», 1976), «Белый ворон» («White Raven», 1991, пост. 1998).

Определяющими для развития минимализма в музыке и хореографии оказались также разрабатываемые эксперименталистами сферы электронной музыки, компьютерного моделирования танца и связанные с этими сферами всевозможные технические изобретения. Совместные эксперименты М. Субботника, Д. Тюдора, Э. Брауна и М. Каннингема, характеризующиеся принципиальной установкой на новизну, открывали минималистам перспективу работы с магнитофонной лентой и видеоизображением, намечали широчайшие возможности свободного манипулирования различными по природе материалами. Изобретение электронных приборов и развитие «живой электроники» («Live Electronics») способствовало становлению приёмов репетитивной техники Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса,

содействовало поиску новых неакустических звучаний в композициях Л. М. Янга. Компьютерные технологии привлекли внимание многих хореографов, создававших вслед за М. Каннингемом мультимедийные проекты. Спектакли Ф. Гласса и С. Райха, сочетающие музыку, хореографию и видеоряд (с использованием цифровых аудио- и видеотехнологий в целях органичного синтеза), позволяют утверждать, что мультимедийность становится важнейшим элементом художественных концепций минимализма.

Американский музыкальный и хореографический минимализм с момента своего формирования был тесно связан с внеевропейскими культурными источниками, тем самым наследуя традиции Г. Кауэлла, Г. Парча, Л. Харрисона, Дж. Кейджа. Эксперименталистская практика внедрения уникальных инструментов (в том числе – внемузыкальных шумовых орудий) и неакадемической трактовки традиционных европейских инструментов, а также сопутствующие исследования в области акустики, темброобразования, изобретения оригинальной нотации основывались на опыте погружения в музыкальные культуры Индии, Африки, Китая, Японии. В свою очередь, Л. М. Янг, Т. Райли, Ф. Гласс относили к явлениям, оказавшим влияние на становление музыкального языка минимализма, импровизационность индийской раги, африканскую барабанную технику и балийский гамелан. Названные композиторы, как и многие их современники, были увлечены экзотическими культурами и стремились преломлять аутентичные традиции африканских, балийских, яванских, индийских, японских музыкантов, воспринятые в процессе совместного музицирования.

Хореографы претворяли сходные музыкальные идеи, используя в постановках характерную атрибутику (костюмы, сценографию), а также внедряя элементы соматических практик и импровизации, свойственных неевропейским культурам. Яркими образцами музыкально-хореографического взаимодействия эксперименталистских идей в рамках эстетики минимализма стали перформансы М. Монк «Музыка дольменов» («Dolmen Music», 1980), «Песни Вознесения» («Songs of Ascension», 2008). Будучи композитором, хореографом и режиссёром, М. Монк разработала индивидуальный синтетический метод, подразумевающий неразрывную связь музыки, движения, изображения, света. В названных сочинениях была применена авторская «расширенная техника» вокала («Extended Technique»), сплавляющая элементы индийской музыки, пения шама-

нов, йодля. Наряду с этим, здесь проявились и свойственные экспериментализму акцентирование протяжённости мельчайших движений, любование процессом их взаимных переходов и возникновение новых рисунков в результате соответствующих наслоений.

Представляется важным и другое: формирование принципов минимализма в музыке и хореографии происходило практически одновременно, что способствовало процессу активного взаимообмена идеями. Так, художественные принципы выдающегося американского хореографа А. Халприн (сотрудничество с ней на рубеже 1960-х годов послужило началом творческого пути Л. М. Янга и Т. Райли) оказали влияние на закономерности последующих музыкальных композиций. Ранние постановки А. Халприн были озаглавлены поиском универсального языка, основанного на бесконечной остинатности, которая сложилась под воздействием восточных традиций. Перформанс «Колокола» («The Bells», 1961) – предтеча репетитивных сочинений композиторов-минималистов – ярко репрезентировал идею осмысления сочинения как процесса, не выражающего ничего, кроме самого себя, основанного на многократном повторении простых фигур (хореографических паттернов). Впоследствии данная композиция вошла в состав другой, не менее значимой работы – серии совместных с Т. Райли перформансов «Трёхногий табурет» («The Three-Legged Stool»), «Четырёхногий табурет» («The Four-Legged Stool»), «Пятиногий табурет» («The Five-Legged Stool»), характеризующихся особым методом организации музыкального материала. Развивая и ассимилируя концепцию А. Халприн средствами музыки, Т. Райли построил сочинение на бесконечном повторении звуковых фрагментов – записанных на плёнку обрывков разговоров, игры на фортепиано, репетиционных шумов. Напомним также, что оригинальный репетитивный метод Т. Райли (по выражению автора, «процесс замедления времени» – «Time-Lag Process») был впервые воплощён в музыкальном ряде к перформансу А. Халприн «Подарок» («The Gift», 1962).

Вслед за А. Халприн, сходные методы создания композиций в начале 1960-х применялись и другими хореографами. Их целью был поиск «...способов движения в пространстве, находящемся между драматическим театром, перегруженным психологическими образами, наполненными смыслом, и недраматическим невербальным театром (хэппенингами)» [1, с. 176]. В качестве примера назовём постановки «Три ложки Сати» («Three Satie Spoons», 1961) и «Танец для трёх человек и шести рук»

(«Dance for Three People and Six Arms», 1962) И. Райнер, «Плечо» («Shoulder»), «Слова, слова» («Word Words», 1963) Р. Эмерсон, И. Райнер и С. Пэкстона. Эти композиции состояли из простейших физических действий, обусловленных концептуально, исполняемых в нарочито медленном темпе и многократно повторяемых. В целом, общение с А. Халприн и её соратниками сыграло важную роль в творческих судьбах начинающих композиторов-минималистов, предоставив им возможность свободной реализации новаторских идей, направив художественные поиски в русло синтеза искусств.

Период становления минимализма вообще был отмечен всплеском тенденций, связанных со стремлением к диалогу искусств. Многие музыкальные и хореографические явления рождались под непосредственным влиянием идей визуальных искусств; это подтверждают творческие союзы Ф. Гласса и скульптора Р. Серра, хореографов А. Халприн, С. Форти и скульптора Р. Морриса, Л. М. Янга и художников Э. Уорхола, М. Заилы, С. Райха и видеохудожницы Б. Корот. Отметим также, что концерты и танцевальные вечера проходили в известных мастерских Гринич-Вилидж, галереях, музеях, парках наряду (или одновременно) с художественными акциями и выставками. В 1969 году Ф. Гласс и С. Райх стали участниками выставки «Антииллюзия: процедуры/материалы», организованной музеем Уитни. Премьеры крупных музыкально-хореографических сочинений М. Монк осуществлялись в пространствах музея Гуггенхайма (Solomon R. Guggenheim Museum), Музея современного искусства (MoMA).

В визуальных искусствах, оказавших воздействие на музыку и танец, минимализм явился знаменательной вехой, по сути, обозначившей водораздел между искусством первой и второй половины XX века. Конструируя простые геометрические объекты, демонстрируя формальную симметрию и отсутствие традиционной композиции, художники-минималисты стремились преодолеть зависимость от идеологии и ортодоксальных предписаний модернизма. Работы Р. Морриса, Д. Джадда, К. Андре, Р. Серра, К. Ольденбурга (так называемые «структуры» или «специфические объекты») ставили своей целью обновление живописи, приближаемой к скульптуре, а также размытие границ между названными искусствами. Трёхмерные «объекты», напоминая пространственные геометрические фигуры с монохромной поверхностью (как правило, нейтрального цвета), характеризовались равенством составных частей, повторением, использованием

простых оптических иллюзий. Упомянутым «объектам» были свойственны абсолютное единство формы и содержания, отсутствие намёков на какое-либо иное значение, антикомпозиционность. В ситуации, определяемой существованием «объектов» в едином пространстве со зрителем, впечатление от работы менялось в зависимости от освещения и положения зрителя. Собственно взаимодействие структуры и окружающего её пространства могло придавать смысл всей инсталляции, что отразилось в авторских стратегиях: «структуры, занимающие пространство» (Д. Джадд, Р. Моррис), «структуры, игнорирующие или уничтожающие пространство» (К. Андре), «структуры, поглощающие пространство» (С. Ле Витт).

В историю современного искусства вошла серия работ «Танцевальные конструкции» («Dance Constructions», 1960) С. Форти, впервые публично экспонировавшаяся на совместной с К. Ольденбургом и Д. Дайном выставке в Reuben Gallery. Эти работы, оказавшие влияние на развитие хореографии постмодерна и минималистской скульптуры, впоследствии демонстрировались на знаменательных для 1960–1970-х годов выставках в студии Й. Оно и Музее современного искусства. Последний приобрёл вышеупомянутую серию для своей постоянной экспозиции. Согласно мнению авторитетного критика и одного из кураторов Музея – С. Кемэра, «Танцевальные конструкции» озаменовали «...переломный момент, связанный с переосмыслением взаимодействия между телом перформера и объектами, движением и статичной скульптурой» (цит. по: [5]).

Показательными для синтетических воззрений эпохи стали творческие искания Р. Морриса, вдохновлённые как полотнами Ф. Стеллы и экспериментами К. Андре, так и театральными декорациями к хореографическим постановкам. Например, образцы из серии объектов, экспонировавшихся в 1963 году в нью-йоркской Green Gallery, подобно театральным декорациям, стояли прислонёнными к стенам, лежали на полу, свисали с потолка. Выкрашенные в серый цвет объёмы не обладали композиционной сложностью, не демонстрировали работу с цветом, не проводили чёткой демаркационной линии между пространством галереи и пространством зрителя. Позднее, сосредоточив внимание на простых целостных формах и «чистом гештальте», Р. Моррис утверждал, что возрастание роли упомянутых форм и отказ от всех малосущественных свойств скульптуры (к последним он относил моделирование и взаимосвязь между элементами) обуславливают новую свободу скульптуры.

Несомненный интерес представляет также исполнительская деятельность Р. Морриса – художник неоднократно выступал в качестве перформера в собственных и совместных с хореографом С. Форти постановках. Композиция Р. Морриса «Местонахождение» («Site», 1964) в полной мере демонстрирует синтетические идеи, акцентирующие проблему взаимодействия между живописью и танцем. Этот перформанс, впервые осуществлённый в знаменитой церкви Джадсон – месте паломничества творческой молодёжи, декларировал художественную позицию, которая стала основополагающей для хореографии постмодерна. Р. Моррис утверждал методы кинестетического осознания принципов, изучаемых им под руководством А. Халприн (вместе с С. Форти, И. Райнер и другими). Речь идёт об особом ощущении тела в пространстве, так называемом телесном переживании, представляющем собой некий соматический опыт.

На протяжении перформанса Р. Моррис, одетый в нетипичный для танцора костюм – белую футболку, джинсы и рабочие перчатки, виртуозно манипулировал большим листом фанеры, покрытым белой эмалью. Сценография постановки отсылала к вышеназванным объектам, выставленным в Green Gallery: в центре сцены хаотично размещались листы фанеры, звуковой ряд включал в себя шумы пневматической дрели, записанные на строительной площадке. Действия перформера демонстрировали характерную для авангарда и минимализма идею – исследование границ между искусством и повседневностью: в ходе постановки Р. Моррис размеренно

перемещался с фанерными листами, совершая нарочито нейтральные, лишённые эмоционального подтекста движения. Помимо этого, художник акцентировал идею создания целостных структур, возникающих благодаря взаимодействию исполнителя и окружающей среды, обращаясь к проблемному полю гештальта. В дальнейшем идея «телесных переживаний» и принцип взаимодействия движения и статики были развиты Р. Моррисом применительно к пластическим искусствам, получив теоретическое осмысление в эссе «Заметки о скульптуре» (1967). Примечательно, что последующие работы Л. Чайлдс (совместно с Ф. Глассом, С. Райхом, Дж. Адамсом), а также И. Райнер, Т. Браун, М. Монк формировали новый пластический язык движений, также исследуя «пространство между танцем и бытовым поведением, танцем и скульптурой, танцем и акробатикой, танцем и хэппенингом» [2].

Таким образом, одна из ярких тенденций хореографии 1960–1980-х годов связана с воплощением принципов музыкального минимализма. Среди важнейших творческих задач, решаемых хореографами, отметим погружение зрителя в медитативное, созерцательное состояние и освобождение от устоявшихся системных и функциональных связей. Становление музыкального и хореографического минимализма происходило в ситуации тесного взаимодействия музыки, танца, живописи, что предопределило выбор близких эстетических принципов и художественных предпочтений. Формированию последних способствовали авангардные установки конца 1950-х – начала 1960-х.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдберг Р. Л.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem Пресс, 2014. 320 с.
2. *Жаковская Т.* Неклассический балет, недраматический театр // Петербургский театральный журнал. 2001. № 26. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/neklassicheskij-balet-nedramaticheskij-teatr>.
3. *Катунян М.* Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 465–488.
4. *Кром А.* «Классическая фаза» американского музыкального минимализма: автореф. дис. ... д-ра иск. Саратов, 2011. 57 с.
5. *Lim N.* MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions // A MoMA Blog. URL: http://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions.

REFERENCES

1. *Goldberg R. L.* *Iskusstvo performansa: Ot futurizma do nashikh dney* [Performance Art: From Futurism to Our Days]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 320 p.
2. *Zhakovskaya T.* *Neklassicheskiy balet, nedramaticheskiy teatr* [Non-classical Ballet, Non-dramatic Theatre]. *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal* [St. Petersburg Theatre Magazine]. 2001. No. 26. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/26/voyage-from-spb-26/neklassicheskij-balet-nedramaticheskij-teatr>.
3. *Katunyan M.* *Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. «Novaya prostota»* [Minimalism and Repetitive Techniques. «New Simplicity»]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of Contemporary Composition]: educational supply. Edited by V. Tsenova. Moscow: Muzyka Press, 2005. P. 465–488.
4. *Krom A.* «Klassicheskaya faza» amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma [«Classical Phase» of the American Musical Minimalism]: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts. Saratov, 2011. 57 p.
5. *Lim N.* *MoMA Collects: Simone Forti's Dance Constructions*. A MoMA Blog. URL: http://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/27/moma-collects-simone-fortis-dance-constructions.

СТАНОВЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ
МИНИМАЛИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ
И ХОРЕОГРАФОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

В статье рассматриваются художественные установки музыкального и хореографического минимализма, тесно связанных друг с другом. Как отмечает исследователь, эти установки явились частью глобальной художественной стратегии «Minimal Art», сформировавшейся в культуре США 1960-х годов и оказавшей воздействие на целый ряд направлений американского и европейского искусства последующих десятилетий. Автор статьи подчёркивает, что в основу философских и творческих концепций композиторов (Л. М. Янга, Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса, М. Монк) и хореографов (А. Халприн, С. Форти, Т. Браун, А. Т. де Кеерсмакер, Р. Морриса) полагаются родственные принципы, выраженные языками разных искусств. Речь идёт

об эмансипации звука как такового и погружении в мир отдельно взятого движения, жеста, а также проистекающем из этого новом восприятии времени. Автором статьи прослеживаются общие истоки минимализма в музыке и хореографии, в частности, отмечается влияние экспериментов Второго авангарда на творческую эволюцию композиторов и хореографов. Наряду с этим, упомянутый диалог искусств активизируется благодаря целенаправленному взаимообмену идеями и продуктивным контактам ведущих мастеров.

Ключевые слова: музыкальный минимализм, хореографический перформанс, искусство Второго авангарда, С. Райх, Ф. Гласс, А. Халприн, Р. Моррис.

FORMATION OF THE MINIMALIST ARTISTIC
PRINCIPLES IN THE CREATIVE WORK BY COMPOSERS
AND CHOREOGRAPHERS (THE SECOND HALF OF THE XXth CENTURY)

The artistic aims of musical and choreographic minimalism closely associated with each other are examined in the article. As the researcher notes these aims have become the part of the global artistic strategy of «Minimal Art», formed in the 1960s USA culture and influenced a number of currents in American and European art of the following decades. The author of the article emphasizes that philosophical and creative concepts by composer (L. M. Young, T. Riley, S. Reich, F. Glass, M. Monk) and choreographers (A. Halprin, S. Forti, T. Brown, A. T. de Keersmaker) to be the basis for the congener principles embodied in languages of various arts. The question is the

emancipation of sound as such, and the dip into the world of individual movement, gesture, and sprung from it new perception of time too. The mutual origins of minimalism in music and dance are retraced by the author of the article. In particular, the influence of the Second Avant-garde experiments within the creative evolution of composers and choreographers is noted. At the same time, the mentioned art dialogue is liven up owing to the purposeful interchange of ideas and productive contacts between the leading masters.

Key words: musical minimalism, choreographic performance, the Second Avant-garde art, S. Reich, F. Glass, A. Halprin, R. Morris.

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

