



УДК 793.32(4)''18/19":7.071.2Фуллер
DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236230

НАУКОВО-ТЕХНІЧНИЙ ВИМІР ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ. (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛОЇ ФУЛЛЕР)

Цветкова Лариса Юрївна,

доцент, заслужений працівник культури України,
Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Мета дослідження – з'ясувати специфіку впливу науково-технічних досягнень на танцювальне мистецтво кінця ХІХ – початку ХХ ст. на прикладі творчості Лої Фуллер. **Методологія.** На основі аналізу наукової літератури та джерел, застосування компаративного, хронологічного, порівняльного методів проведено науково обґрунтоване дослідження. **Наукова новизна.** Уперше в мистецтвознавстві розглянуто творчість представниці танцю модерн кінця ХІХ – початку ХХ ст. Л. Фуллер в аспекті впливу досягнень науково-технічного прогресу на танцювальне мистецтво того часу. **Висновки.** Творчі експерименти Л. Фуллер свідчать про набуття хореографією науково-технологічного виміру і функціонування танцювального мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. у просторі двох «світів» – художнього й науково-технічного. Якщо наука прагне зрозуміти епоху, знайти приховані смисли, а художня творчість створює ці смисли, то інтенція танцювального мистецтва цього періоду полягає в тому, щоб знайти ці приховані смисли й репрезентувати їх у своїй творчості. Відтак видатні митці (художники, режисери, хореографи, композитори та ін.), серед яких Л. Фуллер, не тільки виражали зміст своєї епохи, але й надавали їй смислового наповнення. Л. Фуллер намагалася мислити хореографією в категоріях, близьких до наукових. Творчість танцівниці була своєрідним бунтом проти усталених балетних форм, наслідуванням античної естетики через заперечення класичного танцю. Досвід Л. Фуллер став не лише кроком до створення танцю модерн, а й одним із перших досвідів інтегрування досягнень науково-технічного прогресу епохи в мистецтво танцю (світлові ефекти, кінопроекції та ін.), що додатково підсилювало новітність і перспективність презентованої танцівницею пластики.

Ключові слова: Лої Фуллер; танець «Серпантин»; танець модерн; науково-технічний прогрес та танець; хореографія.



НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО ИСКУССТВА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЛОИ ФУЛЛЕР)

Цветкова Лариса Юрьевна,
доцент, заслуженный работник культуры
Украины,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Цель исследования – выяснить специфику влияния научно-технических достижений на танцевальное искусство конца XIX – начала XX в. на примере творчества Лои Фуллер. **Методология.** На основе анализа научной литературы и источников, применения компаративного, хронологического, сравнительного методов проведено научно обоснованное исследование. **Научная новизна.** Впервые в искусствоведении рассмотрено творчество представительницы танца модерн Л. Фуллер конца XIX – начала XX в. в аспекте влияния достижений научно-технического прогресса на танцевальное искусство того времени. **Выводы.** Творческие эксперименты Л. Фуллер свидетельствуют о получении хореографией научно-технологического измерения и функционирования танцевального искусства конца XIX – начала XX в. в пространстве двух «миров» – художественного и научно-технического. Если наука стремится понять эпоху, найти скрытые смыслы, а художественное творчество создает эти смыслы, то интенция танцевального искусство этого периода заключается как в том, чтобы найти эти скрытые смыслы, так и в том, чтобы представлять их в своем творчестве. Следовательно выдающиеся деятели искусства (художники, режиссеры, хореографы, композиторы и др.), среди которых Л. Фуллер, не только выражали содержание своей эпохи, но и придавали ей смысло-

SCIENTIFIC AND TECHNICAL DIMENSION OF EUROPEAN DANCE ART OF THE LATE 19TH - EARLY 20TH CENTURY (ON THE EXAMPLE OF LOIE FULLER'S CREATIVE ACTIVITY)

Larysa Tsvietkova,
Associate Professor, Honored Worker of
Culture of Ukraine,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

The purpose of the article is to reveal the influence specifics of scientific and technical achievements on the dance art of the late 19th – early 20th centuries on the example of Loie Fuller's work. **Methodology.** Based on the analysis of scientific literature and sources, the use of comparative, chronological, comparative methods, a scientifically substantiated study was carried out. **Scientific novelty.** For the first time in Art Studies, the creative work of L. Fuller, the modern dance representative of the late 19th – early 20th century, is considered in terms of the scientific and technological progress impact on the dance art of that time. **Conclusions.** L. Fuller's creative experiments testify to the acquisition of the scientific and technological dimension by the choreography and functioning of the dance art of the late 19th – early 20th centuries in the space of two "worlds" – artistic and scientific and technical. If science seeks to understand the epoch, to find hidden meanings, and artistic creativity creates these meanings, then the dance art of this period intends to find these hidden meanings and represent them in their work. Consequently, prominent artists (painters, directors, choreographers, composers, etc.), including L. Fuller, not only expressed the meaning of their era but also gave it meaningful content. L. Fuller tried to think of choreography in categories close to scientific. The dancer's work was a kind of rebellion against established ballet forms, imitating an-



го наполнения. Л. Фуллер пыталась мыслить хореографию в категориях, близких к научным. Творчество танцовщицы было своеобразным бунтом против устоявшихся балетных форм, подражанием античной эстетики через отрицание классического танца. Опыт Л. Фуллер стал не только шагом к созданию танца модерн, но и одним из первых опытов интегрирования достижений научно-технического прогресса эпохи в искусство танца (световые эффекты, кинопроекция и др.), что дополнительно усиливало новизну и перспективность представленной танцовщицей пластики.

Ключевые слова: Лоу Фуллер; танец «Серпантин»; танец модерн; научно-технический прогресс и танец; хореография.

cient aesthetics through the denial of classical dance. The experience of L. Fuller was not only a step towards the creation of Modern dance but also one of the first experiments to integrate the achievements of the scientific and technological progress of the era into the art of dance (light effects, film projections, etc.), which additionally strengthened the novelty and perspective of the plasticity presented by the dancer.

Keywords: Loy Fuller; dance "Serpentine"; Modern dance; scientific and technological progress and dance; choreography.

Актуальність теми дослідження. Наприкінці XIX ст. у європейському мистецтві, в тому числі танцювальному, з'являється феномен, означений Лео Марком індустріальним видовищем, з яким пов'язане індустріальне піднесення. А в цифрову епоху, становлення якої відбувається під впливом експансії інформаційно-комунікативних технологій, ідеться вже про цифрове мистецтво, цифрове піднесення (digital sublime) і цифрове видовище. Саме цифрове видовище, зачаровуючи глядача, викликає відчуття його химерності й незбагненності і в той же час породжує своєрідне благоговіння при сприйнятті digital sublime у творах мистецтва. Цифрове мистецтво «зачаклює» «розчаклований світ» (М. Вебер) і загострює відчуття втрати синкретизму, що обумовлює прагнення з допомогою нових науково-технічних досягнень, поєднаних із художніми засобами, відновити втрачену цілісність, досягнувши омріяного митцями багатьох епох Gesamtkunstwerk (з нім. «ідеальний твір мистецтва», «об'єднаний твір мистецтва»).

Пошук нових танцювальних виразально-зображальних засобів, хореографічних образів і стилів, як і художньо-естетичних концепцій, потребує врахування й осмислення досвіду танцювальних практик попередніх епох. Особливий інтерес для теоретиків і практиків хореографії представляє дослідження взаємодії танцю і нових технологій, апропріація яких у танцювальному мистецтві починається з Лої Фуллер у кінці XIX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Жак Рансьєр, сучасний французький філософ, один із провідних теоретиків мистецтва, звертається до аналізу танцю «Серпантин» Лої Фуллер, яку він вважає символом модерну в плані її спроби поєднати художньо-естетичні й технологічні винаходи. Призначенням сучасного мистецтва філософ вважає створення непередбачуваного й нерозв'язного естетичного розриву, що забезпечує ефект нового сенсоріуму і спільності в афекті або «співтовариства рівних», що реалізує принцип рівності «тут» і «зараз». Учений стверджує, що Лої Фуллер, порадившись із науковцями, здійснила спробу показати на сцені естетичний потенціал електричної дуги. Це можливе тому, що елек-



трика, як технічний аналог світла, що, з одного боку, являє світу будь-яку річ, але, з іншого, є тією силою, що приховує кожну річ у чистій нематеріальній грі світлових форм. Це духовна форма матерії або матеріальна форма духовного (Рансьєр, 2016).

Новизна мистецтва Л. Фуллер, на думку Ж. Рансьєра, полягає у винаході нового тіла: «Це тіло – “мертва точка” посеред вихору, воно народжує форми, звертаючись всередину самого себе» (Рансьєр, 2016).

Розгляд танцю Л. Фуллер, поєднаний з аналізом сприйняття її танцювального мистецтва С. Маларме, дає змогу французькому філософу обґрунтувати головне поняття власної теорії мистецтв, якій, своєю чергою, належить ключова роль у філософії мислителя, – режим естетичного як одного із «режимів чуттєвості»: «Подія “Лої Фуллер” дійсно стосується Мистецтва як загального режиму мистецтв, а не тільки танцю як особливого мистецтва» (Рансьєр, 2016).

М. Ямпольский, відомий історик і теоретик мистецтва, філософ, культуролог, кінознавець, розглядає танець Л. Фуллер та її експерименти на тлі репрезентативних технік, серед яких кінематограф, як один з нових видів мистецтва, вважається найважливішим. А його необхідним атрибутом стає танець, оскільки «рух все ще видається головним об'єктом нового видовища» (Ямпольский, 1996, Глава 8). Вчений стверджує, що експерименти Л. Фуллер викликають особливу зацікавленість ще й тому, що вони свідомо співвідносять тіло танцівниці з різними репрезентативними машинами свого часу. М. Ямпольський (1996) підкреслює, що танцівниця мислила в руслі певного типу психології свого часу, який він називає «вібраційною психологією», історія котрої сягає Середніх віків. Л. Фуллер виявила підсилювач вібрацій, який дозволяє робити видимими невидимі коливання; її танці вписуються в загальну діаграматичну картину світу, що виникає в тоталізуючій теорії вібрацій.

О. Графова доводить, що культурні витоки художнього стилю «модерн» безпосередньо пов'язані з науковими працями ботаніків, ентомологів, лепідоптерологів та океанологів, які тією чи іншою мірою вплинули на його формування. У цьому аспекті вона аналізує танцювальне мистецтво і Л. Фуллер (Графова, 2020).

І. Хардт, досліджуючи історичний контекст становлення *Ausdruckstanz* (нім.), експресіоністського (виразного) танцю, звертається і до таких танців Л. Фуллер, як «Серпантин», «Танець вогню» і «Танець лілії», при цьому зауважуючи, що танцівниця продемонструвала «підвищену чуттєвість, стилізує пластику і показуючи танець як подію в русі» (Хардт, 2008, с. 504).

Попри те, що дослідження специфіки танцювального мистецтва кінця XIX – початку XX ст. здійснювалося в межах різних наукових дискурсів, ґрунтовний аналіз впливу наукових відкриттів на розвиток танцювального мистецтва означеного періоду у доробках науковців представлений недостатньо.

Мета статті полягає у висвітленні специфіки впливу науки на танцювальне мистецтво кінця XIX – початку XX ст. на прикладі творчості Л. Фуллер.

Виклад основного матеріалу. Відомий балетний критик А. Левінсон, характеризуючи різні підходи до мистецтва, зокрема, і танцювального, зазначає: «Дискусія, по суті, залишається відкритою. Для одних твір мистецтва стає звершенням, коли емоцію поглинає, інтегрує форма. Для інших мистецтво – це розпечене до білого лиття розплавленої душі, яке змушує форму лопатися. Класичний



танець реалізує першу з цих концепцій. Гра чистих форм виражає сутність душі абстрактним знаком, ідеограмою, символом» (Цит. за Сбоева, 2020, с. 328-329).

Нові форми танцю, що виникають поза межами класичного балету й обумовлюються, з одного боку, внутрішніми чинниками еволюції власне танцювального мистецтва як самостійного феномена, а з іншого, зовнішніми факторами, серед яких науково-технічний розвиток, і представляли таке «розпечене лиття розплавленої душі». Серед наукових здобутків, які стимулювали митців до створення нових напрямів мистецтва, в тому числі і танцювального, відкриття у 1895–1896 рр. променів В.-К. Рентгена, радіоактивності (А.-Г. Беккерель), радія (Марія і П'єр Кюрі), а у 1897 р. першої елементарної частинки – електрону – англійським фізиком Дж. Томсоном. У 1911 р. британський фізик Е. Резерфорд довів, що в атомах існують ядра – позитивно заряджені частинки, розмір яких дуже малий порівняно з розмірами атомів, але в яких зосереджена майже вся маса атома; вчений передбачив існування нейтрона. Німецький фізик-теоретик М. Планк, автор гіпотези квантів, один з основоположників квантової теорії, дав уявлення про кванти енергії та квант дії, сформулював друге начало термодинаміки у вигляді принципу підвищення ентропії і, виходячи з ідеї квантів, вивів закон випромінювання. Квантова теорія М. Планка суперечила електродинаміці Дж. Максвелла, що спричинило появу двох несумісних уявлень про матерію: або вона абсолютно неперервна, або вона складається з дискретних частинок. Нові факти спростували уявлення про атом як останню, неподільну «первинну цеглинку» світобудови. Відчутний «підрив» класичного природознавства здійснив А. Ейнштейн, створивши в 1905 р. спеціальну, а в 1916 р. загальну теорію відносності. І якщо деякі вчені почали стверджувати, що «матерія зникла», то для митців фізика «перетворилася на великий колективний витвір мистецтва», оскільки усвідомлення того, що «існує протоструктура, цілий світ всередині світу атома зразу ж полонив уяву художників. З 1900 року мистецтво стає іншим. Сучасне мистецтво веде свій відлік з того ж часу, що й сучасна фізика, так що вони базуються на спільних ідеях» (Хиллер, 2004, с. 34).

Так, розпад атома і розуміння того, що «основа науки виявилася оманливою», а «вчені наосліп шукали істину і в сліпоті своїй сприймали один предмет за інший», справили на В. Кандинського враження, яке він уподібнив руйнації всіх колишніх усталених засад світу. І переконало в тому, що необхідно переходити від зображення видимої поверхні речей – матерії – до зображення «внутрішньо необхідного» – «енергії і духовності» (Кандинский, 2001, с. 16-17).

Австрійський вчений, лауреат Нобелівської з фізіології та медицини Е. Кандель вважає, що відкриття З. Фройда на рубежі XIX–XX ст. ознаменувало настання третьої, після відкриттів Коперника й Дарвіна, фрейдистської революції. Одним із її завоювань стало твердження, що творчі здібності визначаються «доступом до несвідомого, ірраціонального» (Кандель, 2016, с. 35-36). Це, своєю чергою, «відкрило нові перспективи для медицини, образотворчого мистецтва, архітектури, мистецтвознавства, дизайну, філософії, економіки й музики» (Кандель, 2016, с. 37), що також дає підстави досліджувати і танцювальне мистецтво паралельно в науковому та художньому дискурсах, оскільки в нових формах танцю відбувається взаємопроникнення медичного й художнього, психологічного й художнього-науково-технічного й художнього планів.



Психологічна думка на межі століть розвивалася також і в напрямі, який отримав назву глибинної психології, де була висунута ідея про незалежність психіки від свідомості. Виявленню глибинних закономірностей функціонування психіки і сутнісних основ людської поведінки присвячені теорія психічних актів філософів і психологів Ф. Брентано і А. фон Мейнонг, гештальтпсихологія Х. фон Еренфельса, психоаналіз З. Фрейда.

Зацікавленість танцівниці освітленням, а точніше – дослідженнями електрики як джерела енергетичного насаги, співпадають з дослідями фізіологів і перших психологів сприйняття, які в цей же час прагнуть точно описати моторні та інші спецефекти візуальної рецепції. Освітлення, швидкість, колір – засоби мистецтва Л. Фуллер: вони змушують танцівницю рухатися, стають частиною тієї «невідомої сили», імпульси якої вона прагне відобразити своїм тілом. Л. Фуллер розуміє рух як «інструмент, за допомогою якого танцівниця кидає в простір вібрації і хвилі візуальної музики» (Сюке, 2016, с. 361).

Л. Фуллер була музою живописців і скульпторів, про неї писали філософи-модерністи, вона надихала Стефана Малларме, який присвячував їй численні вірші і звів її у ранг символу нового мистецтва, її малював Тулуз-Лотрек та інші художники. Композитор Клод Дебюссі вважав, що його музику ніхто, крім Фуллер, не інтерпретував так досконало. Крім того, Л. Фуллер дружила з подружжям фізиків Марією і П'єром Кюрі. А. Франс писав, що «вона повернула втрачене диво грецької міміки, мистецтво тих, одночасно містичних і пристрасних рухів, які передають нам феномени природи і метаморфози істот» (Цит. за Красовская, 2009, с. 44). На Всесвітній виставці в Парижі для неї побудували спеціальний театр, який, включаючи саму танцівницю, представляв довершений об'єкт у стилі модерн.

Найвідоміший танець Л. Фуллер «Серпантин» будувався на ефектному поєднанні вільних рухів, стихійно породжуваних музикою, і костюма – величезних покривал, що розвіваються, освітлених різнобарвними прожекторами. Її номер був заснований на так званих *skirt dances* – танцях, де виконавиця активно працює спідницею (англ. *skirt*). Основою хореографії «Танцю серпантин» (1892), який ставав об'єктом наукових досліджень, були обертання: танцівниця кружляла й приводила в рух тканину танцювального костюма. Ця вистава стала переломним моментом в історії сценічного руху з двох причин. По-перше, видовищність танцю створювалася завдяки костюму, а не завдяки руху тіла. Сучасники так писали про танці Л. Фуллер: «Тіло зачаровувало тим, що його годі було й шукати» (Сюке, 2016, с. 351). По-друге, уперше танець став асоціюватися з динамікою, безперервними змінами, потоком. В основі балету – пози, виконання яких є обов'язковим. А танець Л. Фуллер був позбавлений застиглих поз, прямих ліній, танцівниця «вся перетворювалася на дзигу, еліпс, квіти, незвичайна чашу, метелика, величезного птаха, багатогранну стрімку замальовку всіх форм флори й фауни» (Лебедева, 2017).

Італійська дослідниця Ніколетта Мислер називає Фуллер не лише танцівницею, засновницею «раннього танцю модерн», але й науковицею, яка власноруч створювала свої костюми з шовку та різнокольорових світлових ефектів. Свої системи вона постійно вдосконалювала, і тому її винаходи «представляють новий технічний інструмент для танцю» (Мислер, 2013). Мантія у формі півкола або серпанок із фосфоруєчого шовку, виготовлений із застосуванням геометричних розрахунків, задавали напрям руху. Новаторський танцювальний костюм, світ-



лове оформлення сцени відкривали перед танцювальним мистецтвом нові горизонти в аспекті створення «індустріального видовища». Н. Мислер зазначає, що була створена нова форма рухомої чадри, яка поглинала і немов би анулювала тіло. Сама Фуллер з цього приводу писала: «І нарешті, я звернула увагу на те, що будь-який рух тіла викликає переміщення складок тканини і має результатом мінливий блиск драпірувань, математично й систематично передбачених» (Цит. за Мислер, 2013).

Хореографічна компонента «серпантинного танцю» була не дуже складною. Однак гра світла давала Фуллер змогу творити чудеса із прозорими драпіровками, які котилися, звивалися, повторюючи рухи танцівниці, приймаючи химерні форми. Відомо, що номери танцівниці супроводжувалися музикою Глюка, Бетховена, Шопена. Танець «Серпантин» Л. Фуллер відразу ж увійшов у моду і став еталоном для хореографії модерну.

А. Левінсон писав: «Руки, подовжені довгими стержнями, ритмічно коливаються величезні крила з легкої білої тканини; освітлені нижнім світлом, що б'є з люка, ці крила то клубочаться, як фіолетові тумани, в'ються рожевим димом, то спалахують вогняними язиками в нескінченному багатстві різноманітних тонів, поки кольорові вогні не згаснуть і тканини не опускаються, сірі й безбарвні, як крила величезної летючої миші» (Левинсон, 1911).

Неможливість реального відтворення справжньої античної пластики добре усвідомлювалася в той час. Але важко переоцінити значення «серпантинного танцю» для майбутніх реформ: відмова від традиційних балетних канонів стає першим кроком на шляху до нової хореографії і до оновленого розуміння самої сутності танцювального мистецтва (Гагарина, 2014, с. 42).

Танцівниця продовжила свої експерименти, змішуючи кінопроекції і світлові ефекти як засоби трансформації форми її тіла в живий перформанс, створивши танець, у якому її костюми світилися подібно до радію. Результатом співпраці Л. Фуллер із подружжям Кюрі та діяльності її власної фізичної лабораторії, у якій працювало шість співробітників, стало створення тканини, що світилася в темряві, і танцю, який Фуллер назвала «Танцем радію» (Radium Dance).

М. Ямпольський слушно вважає, що розроблення нових танців у лабораторії не просто данина фуллерівському ексцентризму або моді. Вчений має рацію, що Л. Фуллер сприймала свій танець як наукове досягнення, котре намагалася осмислити в термінах вібрацій, випромінювань, коливань, хвильових ефектів – усього того наукового інструментарію, що набув особливої популярності наприкінці XIX ст. (Ямпольський, 1996, Глава 8).

Наукова новизна. Уперше в мистецтвознавстві осмислено творчість представниці танцю модерн Л. Фуллер, що припадає на кінець XIX – початок XX ст., крізь оптику досягнень науково-технічного прогресу.

Висновки. Творчі експерименти Л. Фуллер свідчать про набуття хореографією науково-технологічного виміру і функціонування танцювального мистецтва кінця XIX – початку XX ст. у просторі двох «світів» – художнього й науково-технічного. Оскільки наука прагне зрозуміти епоху, знайти приховані смисли, а художня творчість створює ці смисли, то інтенція танцювального мистецтва цього періоду полягає в тому, щоб знайти ці приховані смисли й репрезентувати їх у своїй творчості. Відтак знакові митці (художники, режисери, хореографи, композитори



й ін.), серед яких Л. Фуллер, не тільки виражали зміст своєї епохи, але й надавали їй смислового наповнення. Л. Фуллер намагалася мислити хореографію в категоріях, які близькі до наукових.

Творчість Л. Фуллер була своєрідним бунтом проти усталених балетних форм, наслідуванням античної естетики через заперечення класичного танцю. Танець Л. Фуллер став не лише кроком до створення танцю модерн, а й одним з перших досвідів інтегрування досягнень науково-технічного прогресу епохи у мистецтво танцю (світлові ефекти, кінопроекції та ін.), що додатково підсилювало новітність і перспективність презентованої танцівницею пластики.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Гагарина, О. (2014). Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу. *Проблемы музыкальной науки*, 1(14), 39-45.
- Графова, Е. О. (2020). Образы женщин-цветов, женщин-бабочек в художественном опыте искусства Италии и Франции эпохи модерна. *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*, 1, 139-154. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2020-1-139-154>.
- Кандель, Э. (2016). *Век самопознания. Поиски бессознательного в искусстве и науке с начала XX века до наших дней* (П. Петров, пер.). Corpus.
- Кандинский, В. (2001). *Точка и линия на плоскости* (Е. Козина, пер.). Азбука-классика.
- Красовская, В. М. (2009). *Русский балетный театр начала XX века. Хореографы* (2-е изд.). Лань, Планета музыки.
- Лебедева, Н. (2017). Время больших перемен: эволюция образа тела и костюма в сценическом танце XX века. *Теория моды*, 44. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/44_tm_2_2017/article/12552/
- Левинсон, А. (1911). Лой Фуллер и её школа. *Аполлон*, 9, 65-66.
- Мислер, Н. (2013). Костюм, тело, движение: история костюма. Рождение и конец нового танца (Е. Дейхманн, пер.). *Теория моды*, 29. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/29_tm_3_2013/article/10600/.
- Рансьер, Ж. (2016). Танец света. Париж, Фоли-Бержер, 1893 (Д. Жуков, пер.). *Художественный журнал*, 97. <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/282>.
- Сбоева, С. (2020). «Мы знаем, несомненно, основные линии и первоэлементы его работы...»: Андрей Левинсон об Эдварде Гордоне Крэгге. *Вопросы театра*, 3-4, 302-329. <https://doi.org/10.24411/0507-3952-2020-00045>.
- Сюке, А. (2016). Сцены. Танцующее тело: лаборатория восприятия. В А. Корбен, Ж. Вигарелло, & Ж.-Ж. Куртин (Ред.), *История тела* (Т. 3: Перемена взгляда: XX век; с. 351-370). Новое литературное обозрение.
- Хардт, И. (2008). Выразительный танец в Германии (З. Пышновская & М. Кувшинова, пер.). В В. Ф. Колязин (Ред.), *Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм* (с. 502-517). РОССПЭН.
- Хиллер, Б. (2004). *Стиль XX века* (А. Богомяков, пер.). Слово.
- Ямпольский, М. (1996). *Демон и Лабиринт. Диаграммы, деформации, мимесис*. Новое литературное обозрение.



REFERENCES

- Gagarina, O. (2014). Frantsuzskii Baletnyi Teatr Nachala XX Veka: na Puti k Novomu Sintezu [The French Ballet Theater of the Early 20th Century: On the Path Towards a New Synthesis]. *Problemy Muzykal'noi Nauki [Problems of Music Science]*, 1(14), 39-45 [in Russian].
- Grafova, E. (2020). Obrazy Zhenshchin-Tsvetov, Zhenshchin-Babochek v Khudozhestvennom Opyte Iskusstva Italii i Frantsii Epokhi Moderna [Images of Women-Flowers, Women-Butterflies in the Artistic Experience of the Art of Italy and France in the Art Nouveau Age]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedenie" [RSUH Bulletin. Series Philosophy. Social Studies. Art Studies]*, 1, 139-154. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2020-1-139-154> [in Russian].
- Hardt, I. (2008). Vyrizitel'nyi Tanets v Germanii [Expressive Dance in Germany] (Z. Pyshnovskaya & M. Kuvshinova, Trans.). In V. F. Kolyazin (Ed.), *Germaniya. XX vek. Modernizm, Avangard, Postmodernizm [Germany. XX Century. Modernism, Avant-garde, Postmodernism]* (pp. 502-517). ROSSPEN [in Russian].
- Hillier, B. (2004). *Stil' XX Veka [The Style of the Century]* (A. Bogomyakov, Trans.). Slovo [in Russian].
- Kandel, E. (2016). *Vek Samopoznaniya. Poiski Bessoznatel'nogo v Iskusstve i Nauke s Nachala XX Veka do Nashikh Dnei [The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Air, Mind, and Brain]* (P. Petrov, Trans.). Corpus [in Russian].
- Kandinsky, V. (2001). *Tochka i Liniya na Ploskosti [Point and Line on a Plane]* (E. Kozina, Trans.). Azbuka-klassika [in Russian].
- Krasovskaya, V. M. (2009). *Russkii Baletnyi Teatr Nachala XX Veka. Khoreografy [Russian Ballet Theater of the Early 20th Century. Choreographers]* (2nd ed.). Lan', Planeta muzyki [in Russian].
- Lebedeva, N. (2017). Vremya Bol'shikh Peremen: Evolyutsiya Obraza Tela i Kostyuma v Stsenicheskom Tantsе XX Veka. *Teoriya Mody [Fashion Theory]*, 44. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/44_tm_2_2017/article/12552/ [in Russian].
- Levinson, A. (1911). Loi Fuller i Ee Shkola [Loie Fuller and Her School]. *Apollo [Apollon]*, 9, 65-66 [in Russian].
- Misler, N. (2013). Kostyum, Telo, Dvizhenie: Istoriya Kostyuma. Rozhdenie i Konets Novogo Tantsa [Costume, Body, Movement: The History of the Costume. Birth and End of a New Dance] (E. Deikhsman, Trans.). *Teoriya Mody [Fashion Theory]*, 29. https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/29_tm_3_2013/article/10600/ [in Russian].
- Rancière, J. (2016). Tanets Sveta. Parizh, Foli-Berzher, 1893 [Dance of Light. Paris, Folies-Bergeres, 1893] (D. Zhukov, Trans.). *Khudozhestvennyi Zhurnal [Moscow Art Magazine]*, 97. <http://moscowartmagazine.com/issue/19/article/282> [in Russian].
- Sboeva, S. (2020). "My Znaem, Nesomnenno, Osnovnye Linii i Pervoelementy Ego Raboty...": Andrei Levinson ob Edvarde Gordone Krege ["We Know, Undoubtedly, the Main Lines and Primary Elements of His Work...": Andrei Levinson on Edward Gordon Craig]. *Voprosy Teatra [Problems of the Theatre]*, 3-4, 302-329. <https://doi.org/10.24411/0507-3952-2020-00045> [in Russian].
- Suquet, A. (2016). Stseny. Tantsuyushchee Telo: Laboratoriya Vospriyatiya [Scenes. Dancing Body: Laboratory of Perception]. In A. Corbin, J. Vigarello, & J.-J. Curtin (Eds.), *Istoriya Tela [History of the Body]* (Vol. 3; pp. 351-370). Novoe literaturnoe obozrenie [in Russian].
- Yampolsky, M. (1996). *Demon i Labirint. Diagrammy, Deformatsii, Mimesis [Demon and Labyrinth. Diagrams, Deformations, Mimesis]*. Novoe literaturnoe obozrenie.