П.В. ХОРИХИНА
Аспирант МГАХИ им. В.И. Сурикова
e-mail: polly_khorikhina@mail.ru

P.V. KHORIKHINA
Postgraduate student of Art Theory and History of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts
e-mail: polly_khorikhina@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_2_194_205

ДЖОН КЕЙДЖ И РОБЕРТ УИЛСОН. ОБРЕТЕННЫЙ АВАНГАРД — ПРОСТРАНСТВЕННАЯ АЛЕАТОРИКА ИЛИ ФЕНОМЕН СЛУЧАЙНОГО

JOHN CAGE AND ROBERT WILSON. ACQUIRED AVANT-GARDE — SPATIAL ALEATORICS OR THE PHENOMENON OF RANDOM

Один из самых ярких практиков современного постдраматического театра Роберт Уилсон аккумулирует в своих спектаклях целый спектр идей и принципов искусства авангарда. В данной статье анализируются мотивы, побудившие мастера вновь обратиться к наследию этой эпохи, рассматривается творчество его современников, в частности, композиторов Джона Кейджа, Филиппа Гласса и хореографа Мерса Каннингема, активно использующих идеи авангарда в своих работах. Новаторские открытия Кейджа, Гласса и Каннингема, подготовленные предшествующими поисками дадаистов, во многом способствовали формированию творческого метода Роберта Уилсона, которым становится сценографическая пространственная алеаторика.

One of the brightest practitioners of modern post-dramatic theater, Robert Wilson accumulates in his performances a whole range of ideas and principles of avant-garde art. This article analyzes the motives that prompted the master to return to the heritage of this epoch, examines the work of his contemporaries, in particular, compos-

ers John Cage, Philip Glass and choreographer Merce Cunningham, who actively use the ideas of the avant-garde in their works. The innovative discoveries of Cage, Glass, and Cunningham, prepared by the previous search for the Dadaists, largely contributed to the formation of the creative method of Robert Wilson, which is becoming a scenographic spatial aleatoric.

Ключевые слова: сценография XX века, Роберт Уилсон, Джон Кейдж, Мерс Каннингем, Филипп Гласс, дадаизм, алеаторика, театр авангарда, «случайное», Софи Тойбер-Арп.
Keywords: 20-th century stage design, Robert Wilson, John Cage, Merce Cunningham, Philip Glass, Dada, aleatoric, avant-garde theatre, random, Sophie Teuber-Arp.

Всё, что я знаю о методе — это то, что когда я не работаю, мне кажется, что я знаю Нечто, но когда я работаю, мне совершенно ясно, что я Ничего не знаю

Джон Кейдж [3, с. 138]

В рамках проведения XVIII фестиваля современного искусства «Территория» в 2018 году на сцене московского Театра Наций свой моноспектакль представил знаменитый американский режиссер Роберт Уилсон, показав публике «Лекцию о Ничто» не менее известного композитора Джона Кейджа. Минималистичная сценография спектакля представляла собой подвешенные к колосникам сцены баннеры с текстом лекции, обнажающие перед зрителями внутреннюю архитектонику этого новаторского произведения, сочетающего в себе словесную форму и ритмическую структуру, присущую, скорее, музыкальному сочинению. В лекции Джона Кейджа присутствовало четкое разделение на четыре колонки или четыре «такта», по 12 строк в каждом разделе, число разделов же достигало 48. В этом музыкально-математическом ребусе, несмотря на мощную чувственную составляющую, не было ни одного восклицательного знака, свидетельствующего об эмоциональной наполненности того или иного фрагмента.

Роберт Уилсон умышленно выбирает для постановки именно «Лекцию о Ничто» Джона Кейджа. Семидесятисемилетнего режиссера привлекли радикализм и минимализм, заложенные в этом произведении, роднящие его с бунтарскими экспериментами авангардистов. Неслу-

чайно их образы сопровождают нас и во время спектакля, так, например, на сцене появляется проекция с фотографией Александра Родченко, выкуривающего сигару.

Работая над созданием «Лекции о Ничто», Джон Кейдж вдохновлялся литературными заметками Фелдмана «Проекции и пересечения», в которых композитор провозглашал принцип несвязности и нецелостности структуры музыкального произведения [12, с. 50]. Творческий метод, разработанный и применяемый Кейджем на основе идей Фелдмана, во многом роднил его с дадаистами и заключался в использовании принципа индетерминизма, предполагающего отрицание абсолютной объективности каких-либо причинных связей. Основываясь на этом философском воззрении, композиторы нью-йоркской школы, зачастую, отдавали предпочтение импровизированному перформансу, стремясь создать мобильное, легко трансформирующееся произведение, лишенное однозначной интерпретации [5, с. 120]. Роберт Уилсон в своей работе над сценографией и режиссурой спектакля также изучал и активно использовал возможности, порождаемые случайностью.

Техника, предполагающая вариативные сочетания композиционных элементов музыкального произведения, впервые использованная Кейджем в 1952 году в «Музыке перемен», называется алеаторикой. Говоря о таких знаковых спектаклях Роберта Уилсона, как «Эйнштейн на пляже» или «Лекция о Ничто», представляется целесообразным использовать тот же понятийный аппарат, характеризуя их как пространственную или сценографическую алеаторику.

Под этим термином, используемым в данной статье, мы будем подразумевать не только случайные вариации музыкальной партитуры спектакля, но и непроизвольное репродуцирование фрагментов текста, а также хаотичные визуально-пластические образы, возникающие в сценическом пространстве (в декорациях, пластике актеров), учитывая при этом колоссальную работу режиссера, сценографа и композитора по отбору и компоновке материла.

На протяжении многих лет Джон Кейдж успешно сотрудничал с Мерсом Каннингемом, создавшим хореографическую алеаторику для своих танцевальных спектаклей. Тандем Джона Кейджа и Мерса Каннингема можно сравнить с дуэтом Роберта Уилсона и Филлипа Гласса, не менее известного композитора, совместно с которым Уилсон поставил знаменитую оперу «Эйнштейн на пляже».

«Дж. Кейдж часто критиковал меня за избыточное количество нот. Для него важна тишина, в тишине он находил звуки. А я нахожу тишину в звуках», — говорил Филип Гласс в интервью с Ольгой Романцовой в 2003 году [7]. Уилсон, скорее, разделяет точку зрения Джона Кейджа. Для режиссера главенствующее значение имеет тишина, которая, подобно пространственной цезуре, пустоте, окруженной объемными скульптурными формами, обрамлена музыкальными шумами, ее сменяющими. Сила контрастов, возникающих благодаря сценографии, освещению и музыкальному сопровождению, и составляет подлинную магию театрального действа.

Говоря о новаторских идеях, появившихся в музыке Кейджа и Гласса, нельзя не коснуться такого важнейшего для театра вида пластических искусств, как хореография. Важнейшим реформатором образной пластики современного танца стал Мерс Каннингем, помимо Кейджа работавший также и с другими выдающимися адептами неоавангарда, такими как Роберт Раушенберг и Энди Уорхол, и ставший одним из основоположников хореографии постмодерна.

В одном из своих интервью Мерс Каннингем говорил: «Когда я случайно прочитал известное высказывание Альберта Эйнштейна о том, что “в пространстве нет никаких неподвижных (постоянных, неизменных) точек”, я подумал, если нет никаких неподвижных точек, тогда каждая точка в равной степени интересна и в равной степени заменяема» [10, с. 18]. Значит, и в пластике человеческого тела важно и равноценно каждое движение, любое случайное напряжение мышц, порождающее бесчисленное количество комбинаций: «Так как вы не связаны с определенной последовательностью, вы всегда можете менять все, что угодно, движение может быть непрерывным, а количество трансформаций — невообразимым» [9, с. 18].

Однако не стоит забывать, что уже за четыре десятилетия до этого, в 1920 году, в пространстве культурной жизни Цюриха, взбудораженного и разрываемого в то время дадаистским антиискусством, швейцарский художник и танцовщица Софи Тойбер-Арп совместно с хореографом и преподавателем танцев Рудольфом фон Лабаном начинали реформировать современный танец, обогащая хореографию новой сверхэмоциональной первобытной выразительностью, сравнимой лишь с религиозным экстазом или погружением в транс. Танец становился мостиком, соединявшим драматургию, поэзию и живопись, визуальное

оформление сцены. Вот как описывал Лабан специфику «выразительного танца»: «Энергия излучается мышцами лица. Тело со всеми своими членами, поначалу лишь следовавшее силе земного притяжения, теперь противопоставляет ему собственное напряжение и вытягивается вверх, выгибая подъемы стоп и округляя грудь. Рука, до сего момента опущенная вниз, поднимается в положение, противоречащее закону инерции. Другая рука и отведенная назад нога, едва касающаяся пола, в своем парении удерживают равновесие» [4, с. 70].

Связь творчества Уилсона, Кейджа и Каннингема непосредственно с театральными поисками дадаистов и футуристов основывается, прежде всего, на сходных принципах работы с пространством, светом, звуком и движением, стремлении к бунтарскому выходу за привычные рамки традиционно сложившихся форм искусства. Они так же, как и представители группы дада, сознательно отказывались от какого-либо сюжета, опасаясь «литературности» своих произведений, порождающей их конкретную интерпретацию.

«Случайное» как новый принцип искусства впервые открывают дадаисты. Путем комбинирования случайных слов, составленных Тристаном Тцара и Хуго Баллем из газетных вырезок, продуцирует дада свое «антиискусство» или «антипоэзию».

Позднее в творчестве последующих поколений художников и музыкантов, таких как Роберт Раушенберг, Джон Кейдж, Мерс Каннингем, становится возможным проследить процесс канонизации или даже сакрализации «случайного». Оно проникает и в сценографию, и в хореографию.

Творческий метод Роберта Уилсона также построен на использовании непроизвольных ассоциаций, рождающихся в голове у художника. Мастер всегда очень вольно обращается с сюжетной линией, даже если в основе лежит всемирная классика (такие произведения, как, например, «Гамлет» Шекспира). Сюжет может и вовсе отсутствовать, из полученного рабочего «случайного» материала посредством отбора режиссер создает свою историю, формирует структуру спектакля. И отправной точкой на пути к созданию этой структуры становятся визуальные книги, раскадровки режиссера (серия беглых набросков, упорядоченных, согласно мизансценам спектакля). Работа над очередной постановкой начинается именно с сочинения визуальной партитуры спектакля, в которой режиссер придумывает будущие образы своих героев, освещение, развитие действия, возможные трансформации декораций.

Из случайных импровизаций и ассоциаций рождается форма спектакля, которой впоследствии будут неукоснительно придерживаться исполнители. Во время многочисленных репетиций исполнение любых элементов просчитывается до малейшей секунды, таким образом изначальная «случайность» преобразуется в определенный игровой паттерн.

Смело играя с категориями случайного и «антислучайного», Уилсон заставляет зрителя поверить в абсурдность бытия, в смешение непостижимого мира фантазий с обыденной жизнью. Этот прием, введенный в искусство, как уже было отмечено, представителями цюрихской группы дада, явился выражением своеобразной философии дадаизма, которую Ханс Арп сформулировал в следующем виде: «То, что понимало дада, нельзя было ни постичь, ни объяснить с помощью привычной схемы мышления “либо” — “либо”. Естественное для нас одноколейное мышление “Да или Нет” дада как раз и хотело взорвать. В безудержной ликвидации дуалистического мышления и обнаруживается природа этого движения. Необходимо было расширить мышление за счёт чувств, чувства расширить средствами мышления, и то и другое интегрировать в стихотворение, в картину, в звук… Разум — это часть чувства, а чувство — часть разума» [6, с. 83].

Искусство Роберта Уилсона демонстрирует достижение этих установок. Каждый новый спектакль — это очередная, оригинальная попытка художника и режиссера раздвинуть привычные рамки искусства, смешать чувственное восприятие и рациональное осмысление ткани спектакля в единое переживание, испытываемое зрителем в процессе просмотра. Уилсон по-новому переосмысливает принципы авангарда, вплетая их в контекст собственного творчества. Следует ли, исходя из этого, причислять Роберта Уилсона к неодадаистам, или же, выдвигая подобное заключение, мы значительно упрощаем понимание творчества мастера?

Для дальнейшего разрешения проблемы влияния творчества дадаистов на метод работы Роберта Уилсона мы обратимся к подробному анализу их произведений. Если говорить о цюрихских представителях группы дада, то среди них особый интерес представляет супружеская чета Софи Тойбер-Арп и Ханс Арп, занимавшиеся смелыми театральными экспериментами, способствовавшими появлению театра нового типа — формалистического, авангардного театра, резко порывающего с консервативной сценографией прошлых эпох. Формализм близок и Роберту Уилсону. В одном из своих интервью мастер так обозначил свою сцени-

ческую позицию: «Мой театр — театр формальный. Люди не привыкли к формализму… В западном театре у нас нет никакого словаря выражений лиц, мы забыли язык жестов. Сложность в том, что актеры не привыкли к изучению формы. Сама по себе форма скучна и неважна, важно только, как и чем ты ее заполняешь…» [8].

Уилсон не только смело экспериментирует со сценографией, но также активно работает с хореографией своих спектаклей. Особенный интерес вызывает его принцип работы с актером, когда актер уподобляется марионетке, лишенной глубины психологических переживаний, но в совершенстве владеющей магией «уилсоновского» движения. Подобное восприятие актера как марионетки своими корнями также уходит в театральные эксперименты футуристов и дадаистов.

Дадаисты создают целые серии авангардных кукол-марионеток, примером которых могут служить произведения Софи Тойбер-Арп и Эмми Хенингс, а также перчаточные куклы Пауля Клее. Идея механизации движения овладевает умами художников уже в начале XX века, когда в 1907 году Гордон Крэг высказывает поначалу лишь теоретическую концепцию замены исполнителя сверхмарионеткой. Уже через несколько лет его идея находит практическое применение в футуристических спектаклях Маринетти и Джакомо Баллы, а в 20-е годы она трансформируется и усложняется в театральных перформансах Баухауза, механизированных балетах Оскара Шлеммера.

Футуристы восторженно воспевают идею механизации актера в своих многочисленных манифестах.

Роберт Уилсон тоже видит в максимальной механизации и автоматизации движений актеров путь к их внутреннему освобождению, способности наполнить форму своим собственным неповторимым содержанием. Режиссер так характеризует свою позицию: «Я полагаю, что в век технологий наш единственный шанс победить машину — самим сделаться механистическими, автоматическими. Вот почему в моих работах для театра не бывает так, что репетиций слишком много. Чем механистичнее ты действуешь, тем ты свободнее. Это как учиться ездить на велосипеде. В первый раз может быть трудно или неуклюже, так же как учиться играть Моцарта на пианино, — и, в каком-то смысле, у нас это никогда не получится» [9].

Благодаря четко выверенным, автоматизированным движениям актеров уилсоновских спектаклей, между ними и зрителями возни-

кает дистанция, столь необходимая для создания особенной атмосферы театрального действа. Уделяя предельное внимание пластике актеров, Уилсон каждое движение словно уподобляет танцу, магическому первобытному обряду, плавно переходящему в религиозный транс. Еще в юности вдохновляясь экспериментальными балетами Джорджа Баланчина, Роберт в своих зрелых работах демонстрирует величайшее внимание и любовь к хореографии сценического действа. Ритм движений актеров замедляется порой настолько, что неподготовленному зрителю сложно выдержать многочасовое зрелище, лишенное привычного сюжета и традиционной композиционной логики.

В процессе анализа хореографии уилсоновских спектаклей становится очевидным их сходство не только с балетами Джорджа Баланчина, но и с экспериментальным танцем первой трети двадцатого века, которым юный Уилсон мог воочию любоваться в свои студенческие годы, проведенные в Нью-Йорке. Другим важным центром развития экспериментального танца еще в 1910–1920-е годы стал Цюрих. Именно там открылась школа Рудольфа Лабана, которую посещала Софи Тойбер-Арп и другие танцовщицы, входившие в круг дадаистов (например, возлюбленная Тристана Тцара Майа Круцек).

Звуковая партитура спектаклей Уилсона также поражает воображение зрителей. Мы можем предположить, что источником вдохновения для отдельных звуковых сочетаний стала музыка итальянского футуриста Луиджи Руссоло, автора манифеста «Искусство шумов» (Larte die rumori), написанного в 1913 году. Вдохновленный произведением Маринетти «Занг тум тум» и музыкой Прателлы, Руссоло изобретает шумовую музыку, в которой он с помощью специального инструмента, представляющего собой прямоугольный ящик с воронкой вместо усилителя звука, комбинирует выкрики множества людей, рев моторов, звуки движущихся поездов и трамваев, шум городских улиц и площадей [2, с. 26].

Ярким примером использования подобного «искусства шумов» в творчестве Уилсона может служить его знаменитая опера «Эйнштейн на пляже», обогащенная затейливыми ритмическими повторами музыкальной партитуры, написанной Филлипом Глассом. Даже слова, произносимые актерами, теряют свое смысловое значение, становясь лишь набором звуковых сочетаний, наполняющих тело этого спектакля.

Дебютная опера Уилсона «Эйнштейн на пляже», ставшая одним из ключевых спектаклей XX века, впервые была поставлена в 1976 году

на Авиньонском фестивале. Ее продолжительность составляла более четырех часов, а структура включала в себя четыре акта и пять взаимосвязанных интерлюдий, озаглавленных режиссером как «Коленные пьесы». Лишенная напряжения и крупных жестов, камерная игра актеров, сосредоточенная на нюансах и передаче мелких движений, была сознательно замедленной и словно бы отрешенной от зрителей. В процессе просмотра слушатели плавно погружались в пространство метафизической реальности, кажущееся деформированным, хаотичным и произвольным, намекающее на теорию относительности Эйнштейна. На самом же деле оно было соткано из точнейшей игры актеров, выверенной и до мельчайших подробностей согласованной с трансформациями света и звука.

В своем творчестве Уилсон часто обращается к развлекательному театру кабаре или варьете. Выбирая модель театра-варьете в качестве основы для своего сценографического решения, мастер невольно воспевает футуристические манифесты 1910-х годов, в частности, манифест 1913 года, именуемый «Music Hall. Прославление театра-варьете», в котором Ф.Т. Маринетти сформулировал основные принципы футуристического театра. Главу футуристов театр-варьете вдохновлял, прежде всего, отсутствием традиций и устоявшихся канонов, своей вариативностью, эклектичностью, смесью «всей гаммы глупости, идиотизма, тупоумия и нелепости, нечувствительно толкающих душу на безумие», но также и возможностью отказаться от сюжета, который, по мнению футуристов, также является пережитком традиции [2, с. 21]. Если футуристы видели в театре варьете новые возможности обновления театрального искусства, Уилсон же использует его, чтобы усилить игровой элемент действа. Он прибегает к модели данного театра, в частности, в «Сказках Пушкина», спектакле, поставленном в 2015 году на сцене московского Театра Наций и решенном в стилистике «кэмп». В своей монографии «Роберт Уилсон» Мария Шевцова подробно анализирует этот спектакль, приводя также тезисы американского философа и театрального критика Сьюзен Зонтаг, бывшей одновременно другом и соавтором некоторых проектов Уилсона, а также автором эссе «Записки о кэмпе» [9, с. 172].

Работая над своими знаменитыми операми и драматическими произведениями, Уилсон всегда очень вольно обращается с сюжетной линией, даже если в основе лежит всемирная классика (такие произведения, как, например, «Гамлет» Шекспира). Сюжет может и вовсе отсутствовать, режиссер создает свою историю, отталкиваясь от внутренних, сугубо лич-

ных ассоциаций, а также визуальных образов, возникающих в его голове и позднее воплощающихся в его визуальную книгу.

Что же касается текста, у Уилсона он перестает занимать доминирующую позицию и растворяется в общем действе, сокращается до отдельных ремарок и звуков, вызывающих ассоциации с абстрактной поэзией дадаистов, например, Хуго Балля. Для сравнения можно привести два отрывка из дадаистского манифеста Хуго Балля и текста пьесы Роберта Уилсона: «Как сбросить с себя все змеиное, склизкое, все рутинное, борзописсное? Все нарядное и приглядное, все примерное и манерное, благоверное, изуверное? Произнося: Дада. Дада — это душа мира. Дада — это гвоздь сезона…».

«Читаю стихи, которые ставят перед собой целью ни много ни мало как отказ от языка…

Не хочу слов, изобретенных другими. Хочу совершать собственные безумства, следовать своему ритму, иметь соответствующие ему свои гласные и согласные» [1, с. 112].

Иррациональность осмысления мира роднит приведенный текст Баля с диалогом героев Роберта Уилсона:

«У НИХ УЖЕ ДОЛГОЕ ВРЕМЯ КРУГОМ МАШИНЫ
ДЛЯ ЛЬДА, ТЕБЕ НЕ ВЫИГРАТЬ ИХ ВСЕ, МУЖИК
2 МЭНДИ ТЫ ТОЛЬКО ЧТО ВЫШЛА ЗАМУЖ
1 МЭНДИ Я ПОЛУЧИЛАСЬ ПОЛУЧИТЬ РАЗВОД
2 МЭНДИ ЭТО ПРОСТО НЕ ПО-ЛЮДСКИ …
1 ЭТО ДЕЙСТВИЕ БЫЛО УМЫШЛЕННАЯ ПРОВОКАЦИЯ
2 ОН СКАЗАЛ МНЕ ОДНАЖДЫ ОН БЫ СВЁЛ СЧЁТЫ» [цит. по: 8, с. 20].

«В европейской традиции текст — самый важный элемент сцены. В моём театре все элементы равны: пространство, свет, актёры, звук, тексты, костюмы, реквизит» [11, p. 12]. Данная мысль Уилсона полностью согласуется с программой реформирования театра футуристов и дадаистов.

Ключевую роль в своих произведениях Уилсон отдает свету, однако при этом все элементы театра: свет, сценография, музыка, движение, танец — в творческом методе Уилсона, тем не менее, остаются равноправными.

Вдохновляясь музыкальными экспериментами своего современника и коллеги Филиппа Гласса, а также Джона Кейджа, Уилсон, в свою очередь, пытается заключить музыку в эквивалентное ей пространство, найти подходящий ритм и хореографию движений актеров, одним словом, создать спектакль.

Отталкиваясь от случайных ассоциаций, порожденных сознанием и подсознанием, режиссер ищет и моделирует форму будущего спектакля. Материализовавшись, эта форма становится аксиомой для исполнителей, тем константным монолитным телом спектакля, которое каждый актер оживляет и наполняет оригинальным внутренним содержанием.

Оставаясь режиссером постдраматического перформативного театра, Роберт Уилсон умело преломляет в своем творчестве наследие авангарда, «антиэстетику» дадаизма, нацеленную на ликвидацию границ между искусством и жизнью. Именно поэтому на его знаменитом спектакле «Эйнштейн на пляже» зрителям разрешается входить и покидать зрительный зал во время действия, а в моноспектакле «Лекция о Ничто» Уилсон не декламирует разученный текст, а, действительно, зачитывает его, как в обыденной жизни. Каждая работа режиссера становится некой пограничной чертой, открывающей нам иную модель жизни, наполняющую нас новым чувственным опытом, не требующим интерпретации, но, тем не менее, внутренне преображающим зрителей.

Список литературы:

1. *Балль Х.* Из Манифеста к первому вечеру дадаистов в Цюрихе, 1916 // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне: Тексты, иллюстрации, документы / ответственный редактор К. Шуман / перевод с немецкого С.К. Дмитриева. — Москва: Республика, 2002. — 559 с.

2. *Голдберг Р.* Искусство перформанса: от футуризма до наших дней. — Москва: Гараж, 2013. — 320 с.

3. *Кейдж Дж.* Лекция о Ничто // Дж. Кейдж. Тишина. Лекции и статьи. — Москва: Полиграф-книга, 2012. — 384 с.

4. *Максимов В.И.* Театр и балет Дада (К столетию дадаизма) // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. — 2016. — № 6. — С. 69–79.

5. *Переверзева М.В.* Алеаторика как принцип композиции: диссертация доктора искусствоведения: 17.00.02 // Переверзева Марина Викторовна; [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского]. — Москва, 2014. — 548 с.

6. *Рихтер Х.* Дада: искусство и антиискусство. — Москва: Гилея, 2014. — 351 с.

7. *Романцова О.А.* Интервью с Гласс Ф.: Я нахожу тишину в звуках // Belcanto.ru. — 2003. — URL: https://www.belcanto.ru/03121102.html (дата обращения: 05.02.2023).

8. *Собчак К.А.* Интервью с Уилсон Р.: Театр — место с дурной репутацией // Сноб. — 2015. — URL: https://snob.ru/selected/entry/94058/ (дата обращения: 05.12.2022).

9. *Шевцова М.* Роберт Уилсон. — Москва: Канон+, 2017. — 187 с.

10. The Dancer and the Dance. Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve [Text]. — New York, London: Marion Boyars Publishers, 1991. — 235 p.

11. *Holger T.* Brecht's learning plays: a dance floor for an epic dramaturgy: a rehearsal report on Robert Wilson's Ozeanflug at the Berliner Ensemble; tranc. Joe Campton, Theatre Forum. 1999. — S. 10–16.

12. *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond [Text]. 2nd ed. — London: Cambridge University Press, 1999. — 196 p.: illus., music.