

УДК 792.8

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Максимов В. И.^{1, 2}

¹ Российский государственный институт сценических искусств, ул. Моховая, д. 34, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

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

В статье сделана попытка выявить общие законы художественного языка современного танца. Прослеживается эволюция хореографии XX века: от эпохи модернизма 1910–20-х годов, направленной на достижение «чистого танца», преодолевшего литературность, сюжетность, персонификацию, через постмодернистский танец 1960–80-х годов, к деконструкции хореографии и выходу на первый план процесса исполнения на рубеже XX–XXI столетий. Современные концепции танца сопоставляются с теоретическими обоснованиями новых форм театра.

Ключевые слова: постмодернизм, коннотат, «третий смысл», театр повторения, катарсис, исполнительская практика.

THE THEORETICAL BASIS OF THE MODERN DANCE

Maksimov V. I.^{1, 2}

¹ St-Petersburg State Theatre Arts Academy, 34, Mokhovaya St., Saint-Petersburg, 191028, Russian Federation.

² Vaganova Ballet Academy, 2, Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article concerns the attempt to reveal the common rules of the modern dance art language. The evolution of the 20th century choreography is observed. It is searched from the modernism epoch of the 1910–20s, aimed at an achievement of “the clear dance” and overpassed literariness, meaningfulness and personification through the postmodern dance of the 1960–80s to the choreography deconstruction and output of the acting process the foreground on the cusp of the 20th and the 21st centuries. The modern dance conceptions confront the theoretical substantiations of the new theatre forms.

Keywords: postmodernism, connotation, “The Third sense”, the theatre of repetition, katharsis, acting practice.

Теория театра и отдельных видов сценического искусства в последние годы развивается странным образом. Теорий и изданий много, но почти все они касаются отдельных свойств театрального искусства, возведенных в универсальные принципы. Главная причина — стремительное возникновение, начиная с 1990-х годов, новых зрелищных форм, порождающее желание провозгласить завершение театра как такового и начать историю с чистого листа. В большинстве случаев мы имеем дело с введением новаторской терминологии («постдраматизм», «перформативный поворот» и др.), которая подменяет аргументированный анализ новых явлений с точки зрения общих законов театра. Тем ценнее материалы, делающие попытку связать новые теоретические тенденции с исторической эволюцией и современными практиками.

Выход сборника «Theatrum Mundi. Подвижный лексикон» под редакцией Ю. Лидерман и В. Золотухина [1] стал очевидным событием в театральной жизни, точнее — в театральном знании (так как понятие «театроведение» в сфере этих исследователей не употребляется). Действительно, ряд ученых этой группы исследуют театр в различных теоретических аспектах.

Программной статьей сборника становится текст философа А. Архиповой «В чем причина слёз? Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи» [2]. Статья Архиповой поднимает глубокие вопросы теоретической основы театра, прежде всего — вопрос катарсиса. Отталкиваясь от знаменитого геродотовского рассказа о неприятии афинскими зрителями трагедии, вызывавшей страдания (патос), автор акцентирует значение катарсиса как удовольствия и облегчения.

Однако пример, приведенный Геродотом, свидетельствует не о негативном воздействии катарсиса и не его отсутствии, а о том, что в трагедии Фриниха были отражены слишком «свежие», не позволяющие добиться трагической универсальности события.

На банальное замечание автора о бесконечности толкования катарсиса стоит возразить, что по работам последних десятилетий можно сделать вывод об относительном единстве определений катарсиса, связанных с искусством. В объяснении катарсиса как «облегчения», «прояснения», «безвредной радости», более того — результата мыслительного процесса Архипова ссылается, прежде всего, на авторитетного античника Е. Рабинович. Но воспринимает ее аргументы буквально, не углубляясь в суть.

Концепцию катарсиса Е. Рабинович формулирует, опираясь не только на «Поэтику», но и на примеры катарсиса в «Политике» Аристотеля. Она показывает различие основных типов катарсиса, выявляет «особенности музыкального восприятия» [3, с. 105], а «трагический катарсис... вполне отличен от музыкального» [3, с. 106]. Приводя трактовки катарсиса, на которые теперь опирается Архипова, Е. Рабинович доказывает, что они искажают ари-

стотелевскую идею. Е. Рабинович анализирует структуру трагедии, которая вызывает у зрителя жалость к герою и страх за самого себя: «Прояснение переживаний достигается к концу трагедии и соответствует сюжетной развязке» [3, с. 109]. Из этого становится ясной мысль Аристотеля о том, что катарсис возникает из сострадания и страха зрителя и происходит непосредственно в развязке трагедии.

В своем исследовании Архипова постепенно приходит к выводу, что удовольствие возникает вследствие катарсиса (вспомним здесь «проясняющий катарсис» и доставляемое им удовольствие [2, с. 24]). Однако удовольствие от познания — процесс, соответствующий течению трагедии. Катарсис — точка разрешения конфликта и уничтожения формы. Катарсис — конечный результат, длительность которого неопределима или связана с явлениями, существующими помимо трагедии. Предполагаемые трактовки катарсиса оказываются непригодными для «Юлия Цезаря» Р. Кастеллуччи: «Катарсис ни в одном из разобранных выше значений этого понятия явно не работает в театре Кастеллуччи» [3, с. 22].

Переосмысление теории катарсиса, равно как и эпический театр Б. Брехта, используется А. Архиповой для демонстрации совершенной независимости от катарсиса и эпического театра спектакля Кастеллуччи: «...Зритель у Кастеллуччи застигнут каким-то иным переживанием, безымянным, дискомфортным, невыразимым, равноудаленным и от аристотельского удовольствия, “безвредной радости”, и от брехтовского сугубо рационального «очуждения». Это не очуждение — это радикальная чуждость, порождающая тревогу» [3, с. 23].

Исследователь обнаруживает в зрительском восприятии спектакля Кастеллуччи не эстетическую реакцию, а новое состояние, обозначенное как «тревога». Этот «центральный аффект» сопоставляется Архиповой с эмоциональным состоянием античного зрителя, разнесшего деревянный театр на представление трагедии Фриниха. «Кастеллуччи спутывает все карты, разрушает основы жанра» [3, с. 22].

В результате анализ спектакля подменяется выявлением эмоций зрителя. Это обозначается как психоаналитический подход. Спектакль анализируется не как произведение искусства, а скорее, как социальная акция. По оценке исследователя, «нам рассказывают о настоящем страдающем человеке всё, но в фактологической манере — мы не можем с ним отождествиться, но мы видим его живое изувеченное тело» [3, с. 31].

Между тем не мешало бы выявить художественную структуру спектакля, в котором имеется драматургическая фабула и сценический сюжетный ряд. Текст Шекспира и событийный ряд трагедии фактически превращен в фабулу, а сюжетом становится борьба исполнителей со словом, преодоление сво-

ей физической данности через создание шекспировского образа. В результате образы возникают совсем не шекспировские, но и физическая данность преобразуется в сценический образ. Кроме того, исполнители помещены в мир механизмов и предметов, которые тоже действуют и все время находятся на грани слома и разрушения.

Подчеркивание реальной физиологии исполнителей создает глобальный конфликт с театральной образностью. Подобный контраст можно увидеть с момента возникновения режиссерского театра в период натурализма.

Авторы «Theatrum Mundi» стремятся к определению основных понятий и проблем современного сценического искусства. Так, статья культуролога Г. Шматовой «Право на (не)участие: дистанция, вовлеченность и доверие в театральной коммуникации» [4] рассматривает политику зрительства в постсоветской театральной практике. Выявление перформативной активности зрителя происходит с помощью критериев, выдвинутых Э. Фишер-Лихте. Зрительское восприятие оценивается с позиций «интеллектуальной эмансипации», сформулированных Ж. Рансьером. И так далее. В статье М. Исраиловой «Политики производства знания в театре и перформансе в России: кейс-стади» [5] рассматриваются гендерные аспекты сегодняшних перформансов.

Закономерно, что в сборнике было не обойтись без попытки определения специфики современной хореографии. Статья доктора философии Ирины Сироткиной «В чем смысл танца?» [6] выделяется в сборнике своей актуальностью и качеством теории. Остановимся на ней подробнее, так как значимость статьи важна не только для современного хореографического театра, но и для сценического искусства в целом.

Сироткина прослеживает эволюцию танцевального искусства в XX веке. Начиная с 1920-х годов у самых разных экспериментаторов (В. Кандинский, Р. Лабан, Дж. Баланчин и др.) обнаруживается общая тенденция перехода от литературности и нарратива к абстракции. Уже эта достаточно важная мысль, обозначающая исходную точку ухода от «драматического» театра гораздо раньше, чем это делают главные теоретики сегодняшнего театра Х. Т. Леман и Э. Фишер-Лихте.

С 1920-х годов танец стремится к «чистой динамике» и «ликвидации переживающего я» [6, с. 43]. И это действительно общая тенденция эпохи, в 1920-е годы настигнувшая и балет.

Однако авангардные течения XX века далеко не однородны. В отличие от театроведения в балетоведении наблюдается общая путаница в периодизации, связанная со смешиванием явлений танца-модерн и постмодернистского театра. Разумеется, Сироткина не может не видеть существенной разницы между Лабаном и Каннингемом, но у нее они сливаются в общем стремлении к «чистому движению». Однако критерии различий достаточно очевидны.

Они соответствуют общему переходу от модернизма к постмодернизму. В различных явлениях модерн-танца мы имеем дело с преодолением человеческого, характерного, психологического «переживания». Танец эпохи постмодернизма, для которого эта проблема утрачивает актуальность, допускает восстановление личности, но разложение, расслаивание самого движения, разрушение чистой формы, выдвинувшейся на первый план в модернизме.

А если взять период, предшествующий авангарду 1920-х? Проблема преодоления личностного начала в нем еще не возникла. Фокин и Дункан подчиняют хореографию законам других видов искусств. В этом отразилась общая для их времени тенденция к синтезу искусств.

Попробуем разобраться с классификацией значений хореографического жеста. Здесь мы имеем дело со знаковыми системами. К кому же обратиться, как не к Ю. М. Лотману?! В знаменитой статье «Семиотика сцены» (1980) Лотман подчеркивает принципиальное значение для спектакля «сочетания двух различных типов знаковых систем»: дискретной (система отдельных отграниченных знаков) и недискретной (где отграничить знаки невозможно): «В такой (недискретной) системе весь текст выступает в качестве некоторого сложно построенного знака. Словесная часть спектакля тяготеет к дискретной передаче значений, игровая — к недискретной» [7, с. 602]. Эта теория легко применима к хореографии. Композиция жестов дискретна, но хореография разных периодов XX века не ограничивается знаковым значением. Лотман, возможно, не догадываясь об этом, намекнул на новый смысл театрального (сценического) конфликта. Конфликт не в сюжете, а в знаковых системах.

Итак, Сироткина рассматривает танец как знаковую систему. Но главной целью становится выявление уникальности современного танца. Критерии Сироткина находит в семиотическом методе, применяемом к другим видам искусства. «Слово — это *означающее*, и в его значении можно выделить *означаемый объект* (денотат) и *дополнительный смысл* (коннотат)» [6, с. 50]. Сироткина обращается к статье Ролана Барта «Третий смысл» [8]: «Этот смысл не может быть денотативным, ни коннотативным, поскольку эти опции уже заняты» [6, с. 51].

В хореографии все сложнее отделить коннотат от денотата. Как и в других зрелищных искусствах, важнейшее значение для определения конфликта приобретает «третий смысл». Ролан Барт формулирует это понятие на примере кинематографа. Предложение Сироткиной выявить в современном танце «третий смысл» крайне продуктивно. И хочется его углубить.

Независимо от Барта Ж. Делёз формулирует понятие «третье время». Он опирается на теорию Канта, по которой декартовское «я мыслю» становится формой времени. Существование человека не исчерпывается двумя временными пластами («второй синтез времени»). Делёз интерпретирует

размышления И. Канта о времени в «Критике чистого разума»: «...Я как бы насквозь прорезано трещиной, оно надломлено чистой и пустой формой времени» [9, с. 115]. Делёз обозначает эту трещину как «третий синтез» времени. Что же является сюжетом в этой пустой форме времени? На это есть ответ: «Само время происходит... а не что-то происходит в нём» [9, с. 117].

Вопрос в том, как обнаружить, как критически проанализировать наличие этого «третьего времени», или «третьего смысла» в конкретном произведении? Сироткина находится на верном пути, делая акцент на исполнителе. «С помощью танцовщика-исполнителя, хореограф передает танец зрителю непосредственно, от тела к телу, минуя рацию» [6, с. 50]. Только непонятно, как эту идею реализовывать и по каким критериям обнаруживать. И непонятно, что отделяет «пост-пост модернистскую» ситуацию от общих законов хореографии. Но сам посыл верен. Это то, что К. Чухров называет в драматическом театре «исполнением исполнения» [10, с. 15]. Помимо исполнения роли (или хореографического рисунка), теперь на первый план выходит процесс борьбы исполнителя с этой ролью (рисунком). И зритель соотносит себя именно с этой линией исполнителя, а не персонажа. Конфликтом становится возможность тела стать механизмом и возможность слома этого механизма.

«Движения танцовщика... все равно находятся в символическом поле. Поле это близко тому, которое Барт назвал “третьим смыслом”. Движения танцовщика могут находиться в ином, третьем отношении с искусством танца, — а именно служить образцом, экземплифицировать» [6, с. 54]. Сироткина вспоминает слова С. Малларме о том, что в партии Лебеда танцовщица не является ни лебедем, ни женщиной. А мы вспомним слова П. Валери, комментирующие высказывание поэта: «Малларме говорит, что танцовщица — это не женщина, которая танцует, поскольку она вовсе не женщина и она не танцует. Это замечание не только глубокое, но и верное; оно не только верное — то есть подкреплено рассуждением, — но и поддается проверке; я сам был тому свидетелем. Самый свободный, самый пластичный, самый сладострастный в мире танец, я увидел на экране, где показывали фильм о гигантских медузах, — это были не женщины, и они не танцевали» [11, с. 140].

Малларме, а вслед за ним Валери, описывают чистый хореографический образ модернизма и саму природу танца. Вопрос в том, как отделить общие хореографические принципы от качественных особенностей современного художественного танца и от нового понимания задач искусства?

На теорию танца, сформулированную Малларме и Валери, опирается не только исследователь хореографии Сироткина, но и философ А. Бадью. Он исходит из универсальной идеи, что в танце происходит не выражение телесности, не проявление энергии тела, а преодоление телесности. Идеальный танец предполагает исчезновение тела: «Танец обозначает событие, но до вся-

кого присвоения имен, буквально перед его полным исчезновением, в падении в абсолютное беспамятство, не охраняемое именем» [12, с. 68]. Танец делает зримой сдерживающую его силу. Вместо поиска наименования (имени) танец предлагает молчание. В этом исходном положении, конечно, проявилась символистская эстетика Малларме. Но в общем теоретическом обосновании Бадью есть и явное сближение с современным уникальным мировоззрением: «Танец олицетворяет легкую и утонченную мысль именно потому, что демонстрирует имманентную сдержанность движения и тем самым противостоит спонтанной телесной вульгарности» [12, с. 67].

На основе текстов Малларме Бадью выделяет шесть принципов танца. Остановимся только на том, который обозначен как «анонимность тела». Тело не обозначает кого-то конкретного, не имеет имени и ничего не изображает. В танце возникает «тело, предшествующее телу» [12, с. 64]. Эта идея, в свою очередь, равнозначна понятиям Арто «речь до слов» и «тело без органов» (без поверхности, без четкой границы).

Бадью делает следующий шаг. «Изначально танцующее тело — это первое, раннее тело. Оно анонимно, ибо рождается как таковое на наших глазах» [12, с. 71]. Вот он — главный момент, отражающий преодоление модернистского мироощущения и «чистого танца»! Происходит дистанцирование разрушающегося танца от исполнителя и рождение механизма исполнения, то есть феноменального исполнителя. В современном искусстве исполнитель не индивидуален, потому что не выражает личность (ни свою, ни персонажа). Исполнитель стремится к идеальному механизму, то есть к трагическому достижению невозможного. Это и есть выход на первый план «идеи», «мысли» в противовес телесности, образу, роли, собственно хореографии.

Неслучайно Бадью формулирует современный танец как оппозицию современному театру. В этом он, конечно, возвращается к Ф. Ницше, не признававшему современного драматического театра, но отдававшего предпочтение балету и фарсу. Танцевальную музыку Ж. Бизе Ницше противопоставлял тяжелой театральной музыке Р. Вагнера.

Для Бадью танец — это «тело, предшествующее телу» [12, с. 64], или действие, предшествующее имени. В театре, напротив, все есть именование, представление. Еще важнее, что танец (по Малларме) всегда обнажает понятие; тело танцовщицы подразумевает абсолютную наготу. В театре, по мнению Бадью, напротив, «никогда нет наготы, а только костюм, даже нагота здесь является костюмом» [12, с. 75]. Идеальный танец — это освобождение танцовщика от себя. «Театральная игра не освобождает от себя, а, наоборот, являет избыток себя» [12, с. 75].

Это активное противопоставление двух видов сценического искусства говорит, прежде всего, о том, что и в балете, и в драматическом театре возникли

новые формы, которые некоторыми осмысляются как явления, не имеющие ничего общего с предшествующим искусством. А на самом деле они имеют глубокие корни и могут быть осмыслены только в контексте эволюции.

О том же самом говорит Бадью в главе «Танец как метафора мышления»: «Дело в том, что “настоящая” танцовщица никогда не должна показывать того, что она знает танец, который исполняет, что она умеет его танцевать. Ее знание и умение (отточенная техника, результат большого труда), проникаемое чистым возникновением жеста, обращаются в ничто. “Танцовщица не танцует” означает, что танец ни на миг не становится реализацией усвоенных умений, хотя это умение может быть его материей или опорой» [12, с. 73].

В хореографии как самостоятельном искусстве проявляются два вектора: «Танцовщица не танцует» обозначает то, что исполнительница — не женщина и не балерина, исполнитель — не мужчина и, разумеется, не «балерун». Но вектор авангардного балета первых десятилетий XX века означает исчезновение и женщины, и лебедя (роли) ради чистого танца, лишённого сюжета, программности, синтеза искусств, а вектор авангарда начала XXI века означает деконструкцию танца ради реального процесса исполнения, направленного на взаимоуничтожение хореографической формы и самовоплощение исполнителя.

Осмысленные попытки в хореографической / антихореографической деконструкции реализуются, начиная с 1990-х годов. Французский хореограф Б. Шармац через движение отдельных частей тела добивается максимального усиления энергии и передачи ее зрителю. В постановке «Приостановка конфликтов» Шармац начинает пластическое действие с кругового движения руки, которое увеличивается, втягивает все тело и распространяется в пространстве. «Такое действие эффективно “раскручивает” — в самом буквальном, физическом смысле — центр тяжести тела, который находится глубоко в корпусе, а оттуда волны движения распространяются по всему телу. Это можно назвать раскруткой желаний — телесного желаний-либидо, которое идет не от “нехватки”, а от “дионисийской” полноты существования» [13, с. 219].

В максимально провокативной форме эта тенденция воплотилась в постановках Ж. Бёля и его сподвижников. Спектакль Бёля 1995 года закономерно называется «Жиром Бёль»: исполнители пишут свои имена и информацию о параметрах своего тела, номера телефонов и банковских счетов, а потом начинают демонстрировать части тела и деформировать его. Пустота сцены и нагота актеров, минимализм действия показывали значимость каждой детали, изолированность тела и фактически его уничтожение. «“Жером Бёль” Жерома Бёля напоминает нам, что, даже когда репрезентация допускает возможность внешнего опыта, он остается подчиненным опыту внутреннему, который хранится, оберегается и воспроизводится репрезентацией. И репре-

зентация бесконечно воспроизводит не что иное, как саму себя, — и воспроизводит свою способность постоянно отражать собственную обусловленность» [14, с. 82–83]. Суд, состоявшийся над спектаклем «Жером Бёль» в 2004 году в Дублине, по обвинению в несоответствии заявленному танцевальному искусству вынужден был отказать истцу, так как не было найдено универсальное определение танцу.

Многие хореографы с помощью различных эффектов добиваются искажения человеческого тела, размывания его границ, превращения в механизм. «В работе 1998 года “Незаконченное Я” (Self Unfinished) Леруа [Ксавье Леруа] расположился так, что его тело стало казаться торсом без головы, стоящим на треноге, образованной рукой и ногами» [15, с. 267].

В своих хореографических постановках и теоретических работах А. Лепеки (он руководит кафедрой при Школе искусств Тиш в Нью-Йоркском университете) ставит задачу создания сценического пространства самим телом танцовщика. Преодоление своих границ образует пространство. Другого пространства нет. С одной стороны, это очевидное развитие «выразительного танца» Р. фон Лабана, с другой — размывание поверхности, имени, границы, предложенное Арто и ставшее основой современного театра Повторения. В хореографической системе Лепеки К. Чухров обнаруживает стремление «избавиться от повторительных практик репетиции, чтобы в результате найти зону, где можно просто быть со всей естественностью и интимностью растворения в длительности, а не что-то исполнять» [16, с. 88].

Лепеки рассматривает ту область танца, которая разрывает связь с движением и обнаруживает то, что при этом остается. Современный танец воспроизводит настоящее через медленное постепенное умирание каждого отдельного момента во времени. На глазах у зрителей. Но танец существует помимо видимости, помимо его «тоскливого» отображения.

Как видим, в современном танце собственно хореография, так мучительно добивавшаяся своей самостоятельности, чистоты, независимости от сюжета и персонажей, теперь стала точкой отсчета, с которой начинается ее разрушение, размывание, а самым художественным актом является делание этого разложения. Художественность процесса заключается в конфликте и единстве разрушения формы и «растворения в длительности» самого исполнителя. Эта катартическая борьба формы и материала заканчивается взаимопроникающим растворением в бесконечной пустоте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. 254 с.
2. *Архипова А.* В чем причина слёз? Патос и катарсис в театре Ромео Кастеллуччи // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 13–38.
3. *Рабинович Е. Г.* «Безвредная радость»: о трагическом катарсисе у Аристотеля // Mathesis. Из истории античной науки и философии. М.: Наука, 1991. С. 103–114.
4. *Шматова Г.* Право на (не)участие: дистанция, вовлеченность и доверие в театральной коммуникации // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 63–82.
5. *Исраилова М.* Политики производства знания в театре и перформансе в России: кейс-стади // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 113–138.
6. *Сироткина И.* В чем смысл танца? // Theatrum Mundi. Подвижный лексикон / ред. Ю. Лидерман, В. Золотухин. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 39–62.
7. *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 704 с.
8. *Барт Р.* Третий смысл. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 103 с.
9. *Делёз Ж.* Различия и повторения. СПб.: Петрополис, 1998. 384 с.
10. *Чухров К.* Быть и исполнять: проект театра в философской критике искусства. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2011. 278 с.
11. *Валери П.* Эстетическая бесконечность. М.: КоЛибри, 2020. 480 с.
12. *Бадью А.* Малое руководство по инэстетике. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2014. 156 с.
13. *Сироткина И.* Танец: опыт понимания. М.; СПб.: Буслен; Изд-во Европейского ун-та, 2020. 256 с.
14. *Лепеки А.* Исчерпываая танец. Перформанс и политика движения. М.: АртГид, 2021. 208 с.
15. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ad Marginem Press, 2014. 320 с.
16. *Чухров К.* Демократические злключения постдраматического театра // Театр. 2020. № 43. С. 87–95.

REFERENCES

1. Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin. M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. 254 s.
2. *Arxipova A.* V chem prichina slyoz? Patos i katarsis v teatre Romeo Kastelluchchi //

- Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin. M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. S. 13–38.
3. *Rabinovich E. G.* «Bezvrednaya radost`»: o tragicheskom katarsise u Aristotelya // *Mathesis. Iz istorii antichnoj nauki i filosofii.* M.: Nauka, 1991. S. 103–114.
 4. *Shmatova G.* Pravo na (ne)uchastie: distanciya, вовлеченност` i doverie v teatral`noj kommunikacii // *Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin.* M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. S. 63–82.
 5. *Israilova M.* Politiki proizvodstva znaniya v teatre i performanse v Rossii: kejs-stadi // *Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin.* M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. S. 113–138.
 6. *Sirotkina I.* V chem smy`sl tancza? // *Theatrum Mundi. Podvizhny`j leksikon / red. Yu. Linderman, V. Zolotuxin.* M.: Muzej sovremennogo iskusstva «Garazh», 2021. S. 39–62.
 7. *Lotman Yu. M.* Ob iskusstve. SPb.: Iskusstvo, 1998. 704 s.
 8. *Bart R.* Tretij smy`sl. M.: Ad Marginem Press, 2015. 103 s.
 9. *Delyoz Zh.* Razlichiya i povtoreniya. SPb.: Petropolis, 1998. 384 s.
 10. *Chuxrov K.* By`t` i ispolnyat`: proekt teatra v filosofskoj kritike iskusstva. SPb.: Izd-vo Evropejskogo universiteta, 2011. 278 s.
 11. *Valeri P.* E`steticheskaya beskonechnost`. M.: KoLibri, 2020. 480 s.
 12. *Bad`yu A.* Maloe rukovodstvo po ine`stetike. SPb.: Izd-vo Evropejskogo un-ta, 2014. 156 s.
 13. *Sirotkina I.* Tanecz: opy`t ponimaniya. M.; SPb.: Buslen; Izd-vo Evropejskogo un-ta, 2020. 256 s.
 14. *Lepeki A.* Ischerpy`vaya tanecz. Performans i politika dvizheniya. M.: ArtGid, 2021. 208 s.
 15. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashix dnei. M.: Ad Marginem Press, 2014. 320 s.
 16. *Chuxrov K.* Demokraticheskie zloklyucheniya postdramaticheskogo teatra // *Teatr.* 2020. № 43. S. 87–95.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Максимов В. И. — д-р искусствоведения, проф., vadim_maksimov@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Maksimov V. I. — Dr. Habil. (Ats), Prof., vadim_maksimov@mail.ru