

УДК 793.3; 792.8

Т. В. Гордеева

## КИНЕСТЕЗИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Как следует воспринимать современный танец? Этот вопрос всё чаще возникает потому, что программы ведущих танцевальных фестивалей Запада в 1990–2000 гг. состоят преимущественно из работ хореографов, чьи творческие устремления уходят от определения танца как «потока или континуума движения» [1, с. 5]. Оставляя в стороне попытки учесть все варианты возможных ответов на вопрос «как воспринимать современный танец», мы предполагаем рассмотреть одну из точек зрения, связанную с понятием *кинестезия*. Кинестезия приобретает значение по мере того, как в современном танце возникают новые направления, и те, кто участвовал (и участвует) в их становлении, организуют свои художественные действия вне рамок привычных атрибутов зрелищности, эмоциональности, сюжетности, музыкальности, не оставляя зрителю ничего, кроме тела. Смотреть на тело можно с точки зрения зрителя, то есть взгляда, обращённого на исполнителя, и с точки зрения проявленного, «развёрнутого в своей множественности» во времени и пространстве тела и движения танцовщика [2, с. 23]. В настоящей статье мы рассмотрим, как менялось отношение к собственному телу у танцовщиков современного танца и какую роль в этом их отношении сыграло кинестетическое чувство. Отношение к телу у танцовщиков можно было бы рассмотреть в виде шкалы, где на одном конце — «тело как выражение чувств, заложенных создателем», и на другом — утверждение, что «тело всегда есть и уже является танцующим». С одной стороны, возникают вопросы: «насколько точно тело передает замысел», «необходима ли для зрителя точность передачи», «каким образом этого добиться», с другой — «в каких выражениях индексировать фиксацию переживаемого», «каковы условия возможности этой фиксации». Вопросы разрешаются в представлении каждого отдельно взятого художника танца в соответствии с его принципами творческого действия. Кинестезия как концепт была важным моментом в теоретизации роли зрителя, которую предоставляют ему спектакли современного танца в западноевропейских танцевальных исследованиях.

Понятие «*кинестезия*» (греческое *kinein* — двигаться, *aisthesis* — ощущение, чувство) выражает ощущение и осознание движения собственного тела и его частей. Кинестезия — это «чувство без органов», берущее начало в чувствительных рецепторах мышц, суставов, сухожилий и связок [3, с. 55; 4, с. 216; 5, с. 52]. Ощущения позиции тела и мышечного напряжения составляют неотъемлемую часть *кинестезии*, которая определяется как «осознание позиции и движения тела при помощи чувствительных рецепторов — проприоцепторов в мышцах и суставах» [6, с. 7].

В рамках междисциплинарного проекта «Наблюдая танец: кинестетическая эмпатия», в котором для исследования восприятия зрителем танцевальных спектаклей задействована нейронаука, Мэтью Ризон и Ди Рейнхолдс обращают внимание на отсутствие чёткого определения термина кинестезия и выделяют его отличия от *проприоцепции*. Проприоцепция относится к внутренним стимулам, а *кинестезия* включает и внутренние и внешние стимулы и является неотъемлемой частью зрительного и мультисенсорного восприятия.

Концепт «кинестезия» появился относительно недавно, в 1880 г. Его возникновение связано с потребностью определить как восприятие мира отражается на нашем чувстве движения? Но языковые возможности культурной индексации не позволяют определить модальность ощущений в суставах, влияние силы тяги и уровень неустойчивости скелетно-мышечной конструкции. Трудности, возникающие при попытке «написать» или «прочитать» движение с помощью кинестетического чувства, мешают его распознаванию и приводят к интерпретационному восприятию хореографии [3, с. 55].

Для описания процессов восприятия танца Джон Мартин соединил понятия о кинестезии и эмпатии в единый термин. Концепция «кинестетической эмпатии», используемая в танцевальных исследованиях сегодня, впервые была сформулирована в его критических обзорах в 1930–1960-х гг. Отклик в мышечном напряжении у наблюдающего Д. Мартин связывал с качеством «заразительности» движения и использовал для этого такие термины, как «мышечная симпатия» и «метакинезис». Он считал, что «исполнитель танца модерн не задействует накопленные ресурсы академической традиции, а напрямую прорывается к источнику всего танца, выраженному во взаимосвязи движения и эмоционального состояния» [5, с. 53].

М. Ризон и Д. Рейнхолдс отмечают проблематичность термина «эмпатия», имеющего несколько значений, которые иногда пересекаются со значениями понятий «симпатия» и «эмоциональная заразительность». Термин «эмпатия», отражающий особое состояние чувственной восприимчивости, варьируется от одной научной дисциплины к другой. Эмпатия может определяться как «втелесное»<sup>1</sup> моделирование или подмена восприятия, в то время как симпатия подразумевает реакцию затронутых чувств [7, с. 52]. С точки зрения когнитивной психологии зрительского восприятия Брюс МакКонахи рассматривает эмпатию как образное попадание в «башмаки» актёра или персонажа, а симпатию как проекцию своих собственных убеждений и чувств на сценического персонажа [5, с. 52]. Симпатия оценивает одну позицию относительно другой, а эмпатия является автоматическим процессом, лишённым рациональной оценки.

Близким по содержанию к понятию кинестезии становится понятие «втелесности», основной смысл которого, по мнению Е. Ворбертона, состоит в том, что «ментальная деятельность фактически определяется не только мозгом, но и телом» [7, с. 66]. Концепция «втелесности» отражает идеи феноменологии, философского

<sup>1</sup> «Втелесное» — наиболее точный перевод английского слова *embodiment*. По мнению автора статьи, русское слово «воплощение» потеряло смысл «относящийся к телу, к плоти».

течения XX в., направленного на изучение того, как воспринимается мир, а не на сущность вещей как объектов и образов сознания человека. Центральным аспектом проживаемого опыта становится тело: «Тело — это наш общий способ обладания миром» [8, с. 196]. Этот подход сфокусирован на ощущениях тела и перцепции (включая пространство и прикосновение). Феноменология позволила пересмотреть классическую идею «себя как субъекта» и мира как объекта наших отражений — декартовское «я мыслю, значит, существую» [9, с. 8].

Концепция «втелесности» нашла отражение в новых подходах к телесным практикам, которые появились на рубеже XIX–XX вв. в результате назревшей необходимости изменить картезианское разделение тела и разума<sup>2</sup>. Если посмотреть на XIX в. с точки зрения кризиса репрезентации предмета, обозначенного М. Фуко в работе «Слова и вещи. Археология гуманитарного знания», то можно обнаружить ситуацию, при которой количество описательных категорий для предмета не позволяет приблизиться к его смыслу. Таким образом, кажется закономерным поворот в сторону субъективизации процессов познания мира, развития феноменологии, экзистенциализма, поиска бессознательного в психологии и противовес рационализму и позитивизму [10; 11, с. 6].

В 1970-х гг. Томас Ханна для объединения телесных практик в единую область использовал термин «соматикс»<sup>3</sup> (от *соматик*<sup>4</sup> — *относящийся к телу*) [12, с. 110]. «Сома — это органическое существование, это всё, что есть мы, пульсация внутри хрупкой, изменяющейся, растущей и умирающей оболочки» [11, с. 16; 13]. *В фокусе соматических дисциплин — опыт проживания мира от «первого лица».* *Методология от «первого лица» содержит простое действие — уделить внимание себе. Её цель — обострение всех возможных граней восприятия для того, чтобы увеличить способность к различению ощущений тела и иметь большую свободу выбора действий* [14, с. 53].

Основатели соматических дисциплин, как правило, обладали физическим недугом, с которым не справлялась традиционная медицина (заболевание колена у М. Фельденкрайза, телесная слабость М. Тодд, заболевание горла у М. Александера). Они находили способы излечения, которые затем закладывались в основу их личной методики. Способы заключались в переформировании двигательных привычек. Тело человека уникально и с точки зрения феноменологического поворота XX в., когда субъективизация взгляда на мир стала предполагать уникальность смотрящего, и с точки зрения поля соматикс, где в основе

<sup>2</sup> Об истории возникновения соматических дисциплин см.: 6; 11; 12; 13; 14; 16; 17; 19; 20.

<sup>3</sup> Область *соматикс* определялась Томасом Ханной как синергетическое целое, объединяющее взаимодействия осознанности, биологического функционирования и среды [12, с. 87].

<sup>4</sup> Соматика — от греч. слова *Soma*, вероятно, заимствованного греками из санскрита, где оно обозначало ведическое божество ритуального напитка, умножающего силы и поддерживающего бессмертие. Со времён Гесиода слово *Soma* в греческом языке означало «живое» или «живущее тело» и постепенно утратило своё первоначальное индоарийское значение [17, с. 7].

процессов телесной осознанности лежит признание уникальности каждого тела и его отдельных характеристик (длины костей, эластичности связок, внутренней координации). Погружение в процесс осознанности невозможно без отказа от идеи совершенства. Говоря об уникальности, нужно подчеркнуть ценность уже имеющегося у каждого из нас в наличии нашего «несовершенного» тела. Удивительно, каким образом тело распределяет усилия для поддержания вертикального положения. Взаимодействие с силой гравитации предполагает распределение и баланс веса и длины тела относительно маленького основания — стоп. В теле, в связи с этим, для поддержания вертикали закрепляется разного рода напряжение, которое может превышать уровень, необходимый для осуществления функциональности. Но человеку трудно это проанализировать в силу подсознательно закреплённых двигательных привычек — паттернов<sup>5</sup>. Излишнее напряжение часто является причиной нарушений функциональности опорно-двигательного аппарата или его физических ограничений. Соматические практики предлагают переформирование этих привычек на уровне перестройки нейронных цепочек, ответственных за выполнение тех или иных движений. Постепенные изменения являются следствием практики, которая влияет на восприятие тела как в покое, так и в движении. Таким образом, увеличивается осознанность тела при помощи развития внимания и чуткости к состоянию излишнего напряжения. Это способствует развитию «механизма», ответственного за задачу перераспределения усилий для поддержания вертикали и выполнения движения, но уже с большей степенью свободы выбора для выполнения действия. Движения, выполняемые в условиях подобного «механизма», если их рассмотреть с точки зрения теории кинестезии, могут свидетельствовать о развитии кинестетической осознанности.

Среди первого поколения новаторов соматических практик исследователи выделяют такие имена и дисциплины: Фредерика Матиаса Александера (и его «технику Александера»), Моше Фельденкрайза и его метод, Мейбл Тодд (и её технику «Естественная осанка»), Герду Александер (и её метод «Эутони»), Шарлотту Селвер (и её Розен метод), Иду Рольф (и её технику «Ролфинг»), Милтона Трэйджера (и его технику «Ментастика»), Ирмагд Бартениефф (и её технику «Основы движения»). Последующее поколение представляют: Илэйн Самерс (создатель техники «Kinetic Awareness»), Бонни Бэнбридж Коэн (создатель техники «Body-Mind Centering»), Анна Халприн (создатель техники «Expressive Arts Therapy»), Джоан Скиннер (создатель «Skinner Releasing Technique»), Нэнси Топф (создатель «Topf Technique»), Эмиль Конрад (создатель техники «Continuum»), Сондра Хортон Фралеи (создатель техники «Shin Somatics»), Джудит Эстон (основатель «Rolf Movement») [11, с. 15].

Соматические практики до сих пор страдают от недостатка теоретизации и не совсем ещё свободны от мнения о том, что «физические ощущения неукоснительно избегают языкового выражения» [15, с. 13]. Тем не менее, выделяется несколько сфер, в которых происходит формирование теоретического дискурса

<sup>5</sup> О сложности переучивания произвольных движений см.: 31, с. 13; 32, с. 7; 32, с. 24; 13.

соматик-движения (дискурс соматических практик состоит в основном из устных инструкций, комментариев и референций, данных по отношению к действиям обучающихся или полученных от них самих; причём, почти не практикуется письменная фиксация). Эти сферы представлены: описаниями занятий для потенциальных клиентов, учебными пособиями и материалами для будущих специалистов, трудами основателей и историями выздоровления пациентов, которые обычно сопровождаются комментариями учёных в начале и конце. В подобном контексте интерес представляет сам факт существования таких текстов, но не как примера выздоровления для подтверждения действенности метода, а как «бесценное описание живого опыта в лабораторных условиях» [15, с. 14]. Всегда существует риск институционализации соматических практик, превращения их в «хорошее движение» и «хорошее ощущение», риск возвращения бытийности и жестовой нормативности идеального тела и опыта, центрирующегося на самом себе [15, с. 21].

Танцевальное сообщество, занимавшееся поиском новых форм телесности, принимало активное участие в развитие соматических дисциплин. В середине XX века началось распространение соматических принципов в образовательной среде современного танца. Например, в практических занятиях по «идеокинезису»<sup>6</sup>, которые вели М. Тодд, Б. Кларк и Л. Свейгард, принимали участие танцовщики. Это отразилось на танцевальных уроках: стало уделяться внимание фактическому анатомическому знанию о строении скелетно-мышечного аппарата и его функциональной интеграции<sup>7</sup>. Тенденция интеграции соматических практик в хореографическое образование может быть выражена в понятии соматического обучения,<sup>8</sup> при котором в танцевальных уроках используются принципы «мудрости тела-ума, идеи связанности и дыхания» [16]. Соматическое обучение начинает появляться в учебных программах Европы и Америки с 1980 года, после выхода статьи Марты Майерс «Терапии тела» в журнале «Dance Magazine»,<sup>9</sup> и поначалу часто замещается терапевтическими процедурами — восстановлением после травмы и поддержанием физической формы [16]. Использование соматических подходов в образовательной и профессиональной деятельности оказало влияние на качественное изменение восприятия танцовщиками своего тела и движения.

Процессы телесной и кинестетической осознанности привлекли внимание танцовщиков «Джудсон Чёрч театра» (Judson Church Theater) в Нью-Йорке в 1960–1970-х гг. Они собирались для занятий и показов в помещении Мемориальной церкви Джудсона (Judson Memorial Church). В связи с этим в исторической и теоретической литературе их деятельность ассоциируется с церковью Джудсон Чёрч, и их называют иногда «театром», иногда «сообществом», иногда

<sup>6</sup> От греч. *ideo* — идея, мысль; *kinesis* — движение.

<sup>7</sup> Об интеграции идеокинезиса и танцевального сообщества см.: 28; 25; 12; 11; 35; 13; 36; 37.

<sup>8</sup> Подробно о соматическом обучении см.: 16; 28; 12; 11.

<sup>9</sup> Об интеграции «соматикс» в танцевальное образование см.: 17; 16; 12; 11.

«эпохой Джадсон Чёрч». Телесные практики представляли значительный интерес для их поисков новых моделей репрезентации значения. Художественные принципы участников Джадсон Чёрч театра — Стива Пакстона (Steve Paxton), Дэвида Гордона (David Gordon), Симона Форти (Simone Forti), Ивоны Райнер (Yvonne Rainer), Триши Браун (Trisha Brown), Люсинды Чайлд (Lucinda Child) и других были сформированы с позиции отрицания выразительности, исповедовавшейся предыдущими поколениями, их веры в универсальный опыт. Манифест И. Райнер отражает настроение «Сообщества Джадсон Чёрч»: «Нет зрелищности, нет виртуозности, нет магии, нет стилю, нет звёздам, нет соблазнам, нет эмоциям...» [17, с. 43]. В общеэстетическом смысле деятельность участников «Сообщества Джадсон Чёрч» находилась в тренде художественных поисков эпохи, выраженных, например, в манифесте близкого к сообществу и влиятельного в 1960–1970-х гг. художественного движения флюксус, согласно которому искусство «воздерживается от незаменимости, исключительности, индивидуальности и амбиций художника... чтобы достичь одномерности, нетеатральности, невычурности, безличности» [18, с. 112].

Необходимо отметить, что с самого возникновения современного танца в конце XIX — начале XX вв. танцовщики и хореографы занимались поиском нового телесного языка, пытались освободиться от законов балетных традиций, прочно к тому времени укоренившихся [19, с. 3]. Так, одна из первооткрывательниц нового танца, Айседора Дункан, искала естественное движение, находящееся вне условностей строгих балетных форм, и использовала для этого простые движения человека: бег, ходьбу, подскоки, смену положений тела [20, с. 245]. Она считала, что начало любого движения — в солнечном сплетении, где душа «находит временное пристанище» [17, с. 3]. Движения Марты Грэм отличались прерывистостью и «архитектурностью» [17, с. 47]. Она считала, что тело должно пройти суровую подготовку, чтобы быть способным к самовыражению [20, с. 246]. Набор упражнений в технике Грэм строго фиксирован и на протяжении всего XX в. являлся главной составляющей образовательных программ для подготовки хореографов и танцовщиков. В 1940-х гг. начал работать над созданием своего собственного направления один из её танцовщиков, Мерс Каннингэм. Он считал, что любое движение, любая процедура композиции, любой компонент пространства обладает ценностью [17, с. 6]. Ценность любого элемента звуковой среды, в том числе и тишины «как маркированной паузы», была обоснована Джоном Кейджем, с которым сотрудничал Мерс Каннингэм. Насколько беспрецедентными являлись идеи Кейджа в музыке, настолько — и идеи Каннингэма в танце. В 1920-е гг. Рудольф Лабан, танцовщик, хореограф и теоретик танца, разработал систему анализа движения, которая «воплотила в себе идеи свободы выражения через тело» [11, с. 10]. Его понятие усилия-формы описывает движение как внутреннее отношение к внешнему исполнению [14, с. 195]. Немецкая танцовщица и хореограф Мэри Вигман пыталась высвободить выразительность тела в танце, отказавшись от «вековой балетной манерности для того, чтобы исследовать выразительную природу тела: слушать его, открывать первоначальные энергии, его острые углы, нежность и насилие» [22, с. 28].

Первые участники «Сообщества Джадсон Чёрч»: Симон Форти, Ивон Райнер и Триша Браун познакомились на занятиях у Анны Халприн, которая использовала импровизацию для исследования кинестетического подхода в движении. В 1955 г. Анна Халприн, к тому времени уже имевшая признание как хореограф и танцовщица в стиле Марты Грэм, вместо основного направления танца модерн выбрала импровизацию. Халприн вдохновлялась книгами М. Тодд и методом, основанным на анатомическом знании своего преподавателя, М. Э. Даблер. Браун, Форти и Райнер, а также другие участники сообщества, работали с Халприн в то время, когда она искала новые, ранее не рассматривавшиеся возможности использования кинестетического подхода [23, с. 56]. Другие участники сообщества Джадсон Чёрч — Джун Экман, Рут Эмерсон и Салли Гросс — каждая по-своему были вовлечены в процессы исследования движения. Экман практиковала технику Александра, Гросс — преподавала уравнивание (alignment) на базе кинезиологических исследований Тодд. Ещё одна участница сообщества Джадсон Чёрч — Элен Саммерс — развила свою собственную практику формирования кинестетической осознанности. Т. Браун работала над развитием своей теории физической осознанности с Саммерс и Экман [22, с. 57]. Таким образом, соматические дисциплины привели к изменению художественной практики хореографов и танцовщиков 1960-х годов, способов организации движенческого материала.

Танцевальная импровизация, как было уже замечено выше, являлась важной частью художественной практики «Сообщества Джадсон Чёрч». Исполнительский опыт «вовлечения в непрерывное производство выбора» опирался на метод случайности, широко применяемый в импровизаторской практике и заимствованный у Джона Кэйджа Мерсом Канингэмом, с которым многие танцовщики сообщества некоторое время танцевали или занимались. «Поглощённый процессом» исполнитель, находящийся в потоке непрерывного производства выбора, является перед зрителем движением, мыслящим движением, а не притворяется кем-то или не изображает кого-то. Феноменолог Максин Шитс-Джонстон описывает импровизацию как «думанье в движении»: «Движение, которое я создаю в момент времени, не является сделанной вещью, предпринятым действием или поведением. Это проходящий момент внутри динамического процесса, процесса, не делимого на начала и окончания» [24, с. 34]. Двигающийся в потоке импровизации «забредает» на то или иное движение, которое не является «обособленным моментом», его опыт — «развёртывание» потока движений в «безостановочно двигающемся настоящем». М. Шитс-Джонстон описывает думанье (как процесс, как действие, как «деланье») в движении как «кинетический» интеллект или «кинетический логос тела» [24, с. 33]. В её описании «кинетический мир» двигающегося в потоке импровизации танцовщика неразделим с «кинестетически ощущаемым миром самого движения» [24, с. 32].

«Соматический» фокус на нейро-скелетно-мышечную восприимчивость нашёл отражение в формировании нового типа сценического присутствия исполнителя, а также послужил развитию нового танцевального направления — контактной импровизации. Тело в контактной импровизации рассматривается как имеющее

свой собственный интеллект. Акцент ставится на том, «как совершается движение», а не на том, «что это за движение». Отсутствие зафиксированного словаря движений заменяется практикой для передачи веса и перекатов. Безопасность обусловлена (а импровизация в контакте с другим танцовщиком предполагает определённый уровень непредвиденности результатов взаимодействия, которые могут быть травмоопасными) развитием чувства доверия телесным ощущениям и заострённым рефлексам [25, с. 103].

Парадигмальный сдвиг, произошедший в научном познании танца в середине XX в., обращает нас к автономным, саморегулируемым процессам, которые находятся в основе динамических систем [26, с. 136]. В этом ракурсе организм человека рассматривается как действующий сложно и нелинейно, движение представляется неотделимым от контекста ментальных процессов и деятельности мозга, а восприятие и действие оказываются тесно связанными. Это было проблемой для классической европейской культуры, где основа физического воспитания и любого отношения к телу строилась на полном подчинении тела разумом, цель которой — замещение функций тела разумом. Соматический подход, открывший новые возможности саморегуляции баланса тела, является следствием того, что структурная интеграция тела происходит при помощи динамической организации всех участников телесного напряжения (мягких тканей и скелета) и их непрерывающегося взаимодействия. Идеокинетический подход предполагает самогенерируемый опыт сбалансированного движения. Для приобретения этого опыта используется кинестетическое ощущение и мысленный образ<sup>10</sup> снятия напряжения с чрезмерно активных групп мышц и приведения в действие пассивных вместо механического сокращения одних групп для смягчения других [26, с. 147]. Взрыв импровизации в конце 1960-х — начале 1970-х гг. как в двигательных, так и в соматических дисциплинах, привёл к появлению разнообразных обучающих практик, в основе которых лежат концепции саморегулируемости тела, основанной на развитии кинестетической осознанности.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что кинестезия в рамках соматического подхода получает статус кинестетической осознанности. Как новое качество тела и движения, взятое на вооружение танцовщиками и хореографами современного танца во второй половине XX в., она отражает процессы саморегуляции и автономности. Эти процессы формируют интеллект тела, или, основываясь на том факте, что любой двигательный акт подразумевает наличие обратной связи, передаваемой через ощущения тела в пространстве, — его кинестетический интеллект.

Новый танец создавал ситуацию привлечения внимания зрителя к материальности танцующих тел. Зрительское восприятие танца предшествующих эпох, например, балетного спектакля, было сфокусировано не на материальности танцующих тел — тел, которые почти не касаются земли (в балетном театре романтизма). Оркестровая яма разделяет пространство сцены и зрительного зала

<sup>10</sup> Подробнее об использовании мыслеобраза для изменения нейромышечной системы см.: 6, с. 4; 28, с. 143; 19, с. 43; 30, с. 43; 29, с. 9; 31, с. 7.

специально, чтобы ни один лишний звук — дыхания, приземления после прыжка — не достиг публики. Зритель приходит в зал за впечатлениями, а в 1960-е гг. танцовщики отказались от эмоций и сюжетности — осталась только материальность. На шкале восприятия танца, на том конце, где эмоциональность, важную роль играет впечатление, а где её нет — остаётся тело, его материальность. Материальность танцующих тел — обязательное условие современного танца. Как только зритель сел ближе к артисту, или на один уровень с исполнителем, а не ниже его в партере, то многое в восприятии танца изменилось. Внимание зрителя к материальности танцующих тел привлекалось благодаря близости публики к исполнителям, настолько, что зритель стал слышать дыхание и звуки движения тел танцовщиков. Развитие новых телесных качеств танцовщиков, таких как кинестетическая осознанность — меняет у зрителя модус восприятия, создавая ощущение физического присутствия танцующего тела, на которое обращают внимание создатели, меняя акцент с эмоционального воздействия на ситуацию соучастия, невозможную для выражения в речевом дискурсе. Как заметила Сондра Фралей, идея о том, что танец — самовыражение, очень популярна, и, тем не менее, любое выражение, любое искусство требует медиума, агента-проводника [22, с. 7]. В формуле «танец как форма самовыражения» теряется субстанция танца как такового, потому как любая эмоция — это самовыражение. В связи с этим вопрос о том, каким образом и при помощи каких процессов формируется медиум-проводник в искусстве танца XX — начала XXI вв., может быть рассмотрен лишь с позиции развития кинестетического интеллекта тела танцовщика.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Lepecki A. Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* / A. Lepecki. L.: Routledge, 2006. 160 p.
2. *Pollard N. J. Folding and withholding: Writing with and by choreographers: Dis. ... Ph. D.* L.: Middlesex University, 2007. 288 p.
3. *Gardner S. Notes on Choreography* // *Performance Research*. 2008. Vol. 1. № 13. P. 55–60.
4. *Jola C. Research and Choreography. Merging Dance and Cognitive Neuroscience* // *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills* / Ed. by B. Blaesing, M. Puttke, Th. Schack. L.: Routledge, 2010. P. 203–234.
5. *Reason M. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance* / M. Reason, D. Reynolds // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 2. № 42. P. 49–75.
6. *Гордеева Т. В. Идеокинетический подход как метод коррекции опорно-двигательного аппарата в танцевальном обучении: Дис. ... магист. ст.* / Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2012. 105 с.
7. *Warburton E. C. Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment Dance Phenomenology and Cognition* // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 2. № 43. P. 65–83.
8. *Мерло-Понти М. Феноменология восприятия*. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 609 с.
9. *Cooper Albright A. Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology* // *Dance Research Journal*. 2011. Vol. 2. № 43. P. 7–18.

10. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 406 с.
11. Eddy M. A brief history of somatic practices and dance: Historical development of the field of somatic education and its relationship to dance // Journal of Dance and Somatic Practices. 2009. Vol. 1. № 1. P. 5–27.
12. Dragon D. A. Toward embodied education, 1850s–2007: Historical, cultural, theoretical and methodological perspectives impacting somatic education in United States higher education dance: Dis. ... Ph. D. Philadelphia: Temple University, 2008. 603 p.
13. Luder D. About Mental Imagery [Электронный ресурс]. URL: [http://www.pacificmovementcenter.com/imagery/about\\_imagery.html](http://www.pacificmovementcenter.com/imagery/about_imagery.html) (дата обращения: 05.09.2014).
14. Schiphorst T. H. The Varieties of User Experience. Bridging Embodied Methodologies from Somatics and Performance to Human Computer Interaction: Dis. ... Ph. D. Plymouth: Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts, 2009. 349 p.
15. Ginot I. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics // Dance Research Journal. 2010. Vol. 1 № 42. P. 12–29.
16. Batson G. Somatic Studies and Dance [Электронный ресурс]. URL: [www.iadms.org/resource/resmgr/resource\\_papers/somatic\\_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22](http://www.iadms.org/resource/resmgr/resource_papers/somatic_studies.pdf?hhSearchTerms=%22Batson%22) (дата обращения: 05.09.2014).
17. Быленок Ю. В. Соматика и её место в современном хореографическом образовании: Дис. ... магист. ст. / Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой. СПб., 2009. 111 с.
18. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance with new introduction. Connecticut: Wesleyan University Press Middletown, 1987. 272 p.
19. Franklin E. N. Dynamic Alignment through Imagery. Illinois: Human Kinetics, 1996. 320 p.
20. Krasnow D. H. Imagery and Conditioning Practices for Dancers / D. H. Krasnow, J. C. Steven, S. Barr et al. // Dance Research Journal. 1997. Vol. 1. № 29. P. 43–64.
21. Меньшиков Л. А. Художественные манифесты 1960-х годов: Программа флюкса и её автор // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. 2014. Серия 14. Искусствоведение. Вып. 1. С. 107–116.
22. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности: Автореф. дис. ... канд. культурол.: 24.00.01 / Ин-т философии и права УрО РАН. Екатеринбург, 2011. 25 с.
23. Foster S. L. Dancing bodies. Meaning in dance // New cultural studies of dance / Ed. J. C. Desmond. Durham: Durham University, 1997. P. 235–257.
24. Franco M. Dancing modernism — performing politics. Indianapolis: Library of Indiana University Press Bloomington and Indianapolis, 1995. 190 p.
25. Fraleigh S. N. Dance and the lived body. A descriptive Aesthetic. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987. 275 p.
26. Burt R. Judson Dance — Performative traces. L.: Routledge, 2006. 240 p.
27. Sheets-Johnstone M. The Corporeal Turn An Interdisciplinary Reader. Exeter: Imprint Academic, 2009. 400 p.
28. Thomas H. The Body, Dance and Cultural Theory. L.: Palgrave Macmillan, 2003. 262 p.
29. Batson G. Teaching Alignment. From a mechanical model to a dynamic system one // The Body Eclectic. Evolving Practices in Dance Training / Ed. by M. Bales and R. Netti-Fiol. Illinois: University of Illinois Press, 2008. P. 134–153.

30. *Overby L. Y.* The History and Research of Dance Imagery: Implications for Teachers / L. Y. Overby, J. Dunn // *The IADMS Bulletin for Teachers*. 2011. Vol. 3. № 2. P. 9–11.
31. *Franklin E. N.* Conditioning for Dance. Illinois: Human Kinetics, 2003. 248 p.
32. *Rolland J.* Inside Motion: An Ideokinetic Basis for Movement Education. Amsterdam: Rolland String Research Associates, 1984. 159 p.
33. *Sweigard L. E.* Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation. N. Y.: Harper Row, 1988. 300 p.
34. *Bernard A.* Ideokinesis: A Creative Approach to Human Movement and Body Alignment / A. Bernard, W. Steinmuller, U. Stricker. California: North Atlantic Books, 2006. 224 p.
35. Ideokinesis / Ed. Pamela Matt [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ideokinesis.com> (дата обращения: 05.05.2014).
36. *Topf N.* The Anatomy of Centre // *Contact Quarterly Dance & Improvisation Journal*, 2012. Vol. 37. № 2. P. 10–42.
37. *Vyas N.* The Use of Imagery and Visualization in Contemporary Dance [Электронный ресурс]. URL: <http://www.indefocus.com/articles/featured-articles/222-the-use-of-imagery-and-visualisation-in-contemporary-dance> (дата обращения: 05.09.2014).