

УДК 792.8

Т. В. Гордеева

«МЫШЕЧНОЕ СВЯЗЫВАНИЕ»

В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА:

ОТ РЕЖИМА МАССОВОСТИ К РЕЖИМУ КОЛЛЕКТИВНОСТИ

Стремление людей к танцу сопровождает человечество с доисторических времен, так как танец — это своеобразный способ существования человека в мире. Историк Уильям МакНейл определяет термином «мышечное связывание» (muscular bonding) эйфорический опыт людей, двигающихся в унисон вне зависимости от контекста, например, на поле битвы или в деревенских плясках [1, с. 28]. Единение в ритмическом движении заложено глубоко в человеческом опыте и, возможно, связано с проявлением базовых, основанных на инстинктах, потребностей.

Довербальные истоки танца — в скооперированных действиях симпатической и парасимпатической нервных систем, которые являются необходимым условием для скоординированной ответной реакции мозга на сокращения больших мышц в ритмических движениях. Мгновенно проходящее от мышц через периферическую нервную систему в мозг возбуждение, вызванное ритмическими мышечными движениями и голосом, достигает отделов, связанных с речевыми навыками. Специфика до-вербальности отсылает к коллективному доисторическому опыту и к опыту младенца, для которого пульсация сердца матери — первичный ритм и первый опыт гармоничного движения с другим. Историк и критик танца Мэри Анн Сантос Ньюхол, размышляя над возникновением эстетического опыта в ритмическом единении с другим, цитирует антрополога Э. Диссанайяке, обнаруживающую ритуальную природу мышечного связывания.

Задача статьи — в определении специфики современного танца, появившегося в конце XIX — начале XX вв. контрапунктом к балету, рассмотрении его в аспекте «мышечного связывания» и прослеживании его трансформации от массовости к коллективности в художественных практиках на некоторых исторических примерах.

Появление в конце XIX в. новых форм танца и другого отношения к телу совпадает по времени с завершением субъектно-объектной парадигмы в научном познании. Создание представлений о предмете, по мысли М. Фуко, вело к составлению общей классифицирующей системы описания познаваемого мира: предметы сравнивались и на основании различий объединялись в группы [2]. К XIX в. накопленная масса представлений, тем не менее, уже не позволяла осуществлять точное описание предметов. Кризис метафизики позволил усомниться в картезианском постулате всемогущества разума и задать вопрос о том, что же нам известно о познающем мир субъекте? Эпоха противопоставления духовного означаемого и материального означающего в своём завершении направила фокус внимания на человека как основу процессов познания [3, с. 73]. Картины внешнего мира

стали представляться как конструкции человеческого сознания, вне которого, согласно концепции Э. Гуссерля, не существует мира объектов [3, с. 52]. Последствия кризиса XIX в., по мнению лингвиста и теоретика культуры Х. Гумбрехта, — это развитие философской саморефлексии, появление новой критики, а также компаративистики в изучении культуры [3, с. 55].

Практики тела сегодня разделяются на современный танец и соматические дисциплины. В основе последних — преодоление дихотомии ума и тела, переосмысление утвердившегося в западном мире отношения к телу, в основе физического воспитания которого лежал (и лежит) принцип полного подчинения тела разуму в устремлении заменить им функции тела. Соматические дисциплины — методики двигательного переобучения, возникшие в конце XIX в. и объединенные общим названием «соматика» в 70-е г. XX в., — предоставляют инструменты для пробуждения «мудрости» тела, развития телесной осознанности, переформирования мышечных паттернов, в результате чего достигается наиболее скоординированный режим двигательного поведения. Философская основа соматических дисциплин может быть сформулирована в рамках феноменологической философии М. Мерло-Понти. Если идеи Гуссерля, в которых субъект полностью отстраняется от мира объектов, можно рассмотреть как завершение тысячелетней истории субъектно-объектной парадигмы, то в идеях Мерло-Понти основополагающей становится роль восприятия в понимании мира и взаимодействии с ним [4, с. 65]. Центральным аспектом проживаемого опыта становится тело.

Сфокусированное на теле научное познание представляет нам понятия, описывающие новые режимы взаимодействия человека и окружающего мира. В 1880-е гг. в анатомии тела было открыто чувство движения, которое описывает участие в формировании обратной связи центральной нервной системы не только мышечных структур, но и связок, сухожилий, суставов; это позволило объяснить связь чувства движения и восприятия мира. Чувство движения функционирует в границах механики нахождения тела в пространстве: двигательный анализатор оценивает положение тела в пространстве, позу, участвует в координации мышечной деятельности наряду с кожной, зрительной и вестибулярной сенсорными системами. Ещё одно понятие, описывающее взаимоотношение тел, — эмпатия, оно может быть представлено с позиции втелесности¹ (embodiment), при которой «ментальная деятельность фактически определяется не только мозгом, но и телом» [4, с. 66]. Эмпатическое восприятие осуществляется на уровне тела, в отличие от симпатии, при которой проекция наших собственных чувств и убеждений на другого не была бы возможной без оценки, сравнения и т. д. Таким образом, эмпатия — мгновенна, она происходит вне мышления. Идеомоторный принцип впервые был описан английским естествоиспытателем, медиком, зоологом и физиологом У. Карпентером еще в конце XIX в. и получил научное обоснование в 1932 г. в исследованиях Э. Якобсона [4, с. 39–40]. Согласно этому принципу, в процессе образного представления возникает локализованная мышечная

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

активность, более слабая по величине, но идентичная по характеру мышечной активности при действительном выполнении движений. Через 100 лет, в конце XX в., эмпатическое подключение к действиям другого получило подтверждение в открытии системы зеркальных нейронов Д. Риццолати. Его исследования показали активизацию двигательных зон головного мозга при наблюдении за действием, как если бы действие выполнялось самим наблюдателем [4, с. 69].

Зритель переживает движение, которое он наблюдает. Концепция «кинестетической эмпатии» в танцевальных исследованиях впервые была сформулирована в критических обзорах Джона Мартина в 1930–1960-х гг. Отклик в мышечном напряжении у наблюдающего Д. Мартин связывал с качеством «заразительности» движения и использовал для этого термины «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» [6, с. 53]. Происхождение кинестетической эмпатии связывают с теорией вчувствования («Einfühlung») Теодора Липпса, который считал, что в процессе наблюдения за двигающимся телом зритель переживает внутренний мимезис [6, с. 53]. В начале XX в. кинестетическая эмпатия и близкие к ней по духу понятия были восприняты с особым интересом из-за влияния модернизма.

Новое направление в искусстве — модернизм — стремилось преодолеть стагнацию в искусстве. Особенной ценностью наделялась непосредственность реакции, которая должна возникать у реципиента через посредника-медиума в процессе восприятия искусства, а также отказ от приоритета сюжетности и вещественности объекта.

Исторически появление нового танца связывают с именем Айседоры Дункан. Ее преподаватель, теоретик музыки Ф. Дельсарт считал, что танец — это «уникальный язык коммуникации и выражения ощущений и смыслов, которые не предполагают других способов передачи» [7]. Разработанная им система, в которой движения соотносились с эмоциональными состояниями, являлась источником для манифеста Дункан, для её веры в мощь танца.

Своей задачей Дункан называла возврат танцу его истинного предназначения — формирования древнегреческого хора, который позволил бы ему «занять своё законное место в трагедии наравне с музыкой и поэзией... быть посредником между трагедией и публикой, создавая полную гармонию между ними» [8, с. 84]. Самым амбициозным проектом танца модерн Дункан считала воссоздание хорошей целостности, естественным образом заложенной в обществе [9, с. 18].

Начало XX в., период между двумя мировыми войнами — время зарождения экспрессионистского танца (Ausdruckstanz). Длительное время танец находился в центре ритуализованных фестивалей и празднеств. Подобная определенность места танца в жизни людей с точки зрения участия его в социальных революциях может быть рассмотрена «как наглядная манифестация революционного импульса» [1, с. 28]. Например, деятели Великой французской революции понимали силу старинных секулярных празднеств в укреплении нового социального порядка

и использовали их для объединения единичных революционных тел в публичное тело. Парадоксальное соединение новых идей со старинными практиками повторяется во взаимоотношениях танца с социальными явлениями и в XX в. В модернизме ритуальные практики соединялись с новым, архаизм с новизной.

Один из основоположников концепции экспрессионистского танца, Рудольф Лабан, вдохновлялся хтоническими движениями ритуала. Лабан заявлял, что цель его движенческой практики — очищение от влияний цивилизации, но в то же самое время он применял модернистские приемы: участники его постановок импровизировали, работая с движениями базовой модернистской партитуры при помощи хорового принципа [1, с. 29]. Интерес к архаическому символизму солнца был реализован Лабаном при помощи концепции движущегося хора в двенадцатичасовом спектакле на фестивале солнца в 1917 году. Хоровые принципы требовали большого количества участников, а предпочтение простых движений влияло на целостность унисона. Оба фактора способствовали привлечению любителей и формированию массовости акции.

Романтический идеализм, являвшийся источником вдохновения художественной коммуны Монте Верита в Швейцарии в начале XX в., где Лабан работал над формулировкой своих педагогических принципов, дал возможность взойти звезде блестящего хореографа Мэри Вигман. Она занималась у Лабана и впоследствии использовала его идеи в своей танцевальной практике.

Разрушения и человеческие потери Первой мировой войны, привели к левому и правому тоталитаризму, под влияние которого попал и танец модерн. Будущее нового танца коренилось не в соло, а в пробужденном общественном сознании послевоенной Европы, которое нашло отражение в групповых танцах. Массовые зрелища на спортивных стадионах были организованы при содействии левых рабочих, участников спортивных ассоциаций. Массовые действия стали ритуалом нового общества, его новой религией.

Ответ на парадокс сосуществования модернистского искусства с тоталитарными режимами находится в секуляризации начала XX в., когда художник наделялся силой сверхчеловека. По мнению Ньюхол, ницшеанская воля к власти, обращенная Гитлером в идеологию арийцев, являлась истоком силы для искусства, предоставляющим возможность воплотить и оценить величие индивидуума: пионеры-модернисты верили, что танец мог больше, чем просто развлекать и украшать [1, с. 40]. Для многих танец стал новой религией.

Формы культуры тела, включая танец модерн, были важными областями, в рамках которых человек проживал опыт современной жизни, отражающий взаимосвязи индивидуального и массового, высказывал отношение к механизации и бюрократизации труда и свободного времени [10, с. 89].

Опыт Вигман, работавшей преимущественно соло или в небольших группах, в постановке массовых танцев не имел успеха. Массовое действие «Тотенмал» (Totenmal, 1930) — ее постановка движенческого хора для Мюнхенского танц-конгресса, своеобразный ответ на «Фесткультур» Лабана. «Тотенмал» Вигман был посвящен памяти жертв Первой мировой войны и представлял собой хореографическую композицию из ста человек. Сольные и дуэтные танцы исполняла

сама Вигман. В групповых — использовался подход на основе идей Лабана. В каком-то смысле это массовое действие выглядело как прототип нацистских зрелищ, несмотря на то, что послание, заложенное создателями, содержало пацифистское сообщение и черты модернистского плюрализма (в тексте использовались письма солдат разных стран).

В начале 30-х гг. XX в. ученица Вигман Хони Хольм возглавила школу своего мастера в Нью-Йорке. Хольм продолжила идеи Вигман в отношении к пространству как к партнёру, выделяя его равноправное положение в композиции вместе со временем, и в практике импровизации в работе с движением, что сделало доступным её технику для любителей (в отличие от строгой и жёсткой техники Марты Грэм). Хольм воспринимала работы Вигман как результат групповой практики. В 1937 г. она создала массовое представление «Тренд» (Trend) с участием 22 преподавателей физической культуры и 11 танцовщиков её студии. В этой работе она сумела подчеркнуть скульптурность пространства сцены через напряжение тел, и, как и Вигман, использовала принципы мышечного напряжения и веса для электризации пространства между и вокруг танцовщиков.

Неудивительно, что именно в студии Хольм появилась группа Нью Данс Груп (1932), по мнению которой искусство открывало дорогу социальным изменениям. Участники группы провозгласили создание нового мира, и танец для них был орудием в классовой борьбе. В ситуации роста глобальной экономики, великой депрессии и угрозы новой войны в Америке остро ощущалась необходимость в создании новой коллективности. Первоочередной своей задачей участники Нью Данс Груп считали организацию рабочего класса, поэтому разучивали народные танцы или создавали новые с трудящимися, устраивали для них показы. Хольм сумела создать атмосферу, которая позволила Нью Данс Групп адаптировать экспрессионистский танец к революционным целям. На смену массовому танцу, утратившему актуальность в период появления в конце 30-х г. XX в. угрозы фашизма, пришёл солидный и малочисленный виртуозный групповой танец.

Объединение танцовщиков Джадсон Чёрч театра (Judson Church Theater) в 1960–1970-е г. XX в. направило свои коллективные усилия, чтобы доделать то, что не доделал танец модерн начала века, не выполнивший «обещания в отношении использования тела и социальных и художественных функций танца» [9, с. 40]. Их художественные предпочтения выстраивались в четкой оппозиции к универсальному голосу экспрессионистского танца. Манифест И. Райнер выразил настроение Джадсон Чёрч театра: «Нет зрелищности, нет виртуозности, нет магии, нет стилю, нет звёздам, нет соблазнам, нет эмоциям...» [11, с. 43]. Для новых моделей репрезентации танцовщикам были необходимы телесные практики вне рамок к тому времени институализировавшихся техник модерн танца; они или основывали новые, или осваивали уже существующие соматические дисциплины. Ненасильственная природа соматического подхода как нельзя более точно соответствовала эстетическим границам художественной практики сообщества: профессионально натренированное тело исполняет простые движения, а неподготовленное (танцовщики-любители, зрители) как отражение нового виртуозного выражения — становится артистом [12, с. 118–119].

Развитие телесной осознанности и чуткости формирует у танцовщиков кинестетический интеллект; материальная вещественность их тел заставляет зрителя по-другому воспринимать их танец. В их сообществе возникает совершенно новая практика тела — контактная импровизация, «танец, в котором акцент смещён с внешней формы на работу с физическими характеристиками своего тела и тела партнера» [13]. Свои художественные идеи они реализовывали вне привычной коробки сцены — это могли быть пространства танцевальных студий, лофтов, ими также осваивались открытые пространства улиц, парков, зданий. Их новаторские идеи оказали сильное воздействие на дальнейшее развитие современного танца и на изменение режима зрительского восприятия. В сайт-специфичных перформансах Джадсон Чёрч театр адаптировал ситуационистскую стратегию дрейфа, суть которой — отказаться от привычной мотивации для движения и действия, позволить быть притянутым местностью и обнаруженными там людьми [14, с. 45]. Как сообщество Джадсон Чёрч театр воплотил уникальную демократическую модель самоорганизации и управления, феномен которого подробно исследовался в англоязычной литературе (С. Бэйнс, Р. Берт, С. Фостер).

В этот же период, в 1968 г. в цикле «Мифы» у Анны Халприн² публика принимала участие в спектаклях вместе с переодетыми в зрителей артистами. Таким образом создавалась возможность для поиска коллективного сообщества равных, даже если это сообщество и возникало на время вечера, и несмотря на то, что все равно присутствовало разделение между пришедшими впервые на «Мифы» зрителями и участниками из группы Дансерс Воркшоп (Dancers Workshops). Задача таких выступлений для Халприн и её коллег состояла в исследовании способов создания сообщества через творческое действие. Для Халприн были важны моменты, в которых «индивидуальный опыт оборачивался бы коллективным» [12, с. 121].

Художественные практики поставангардной музыки, актуального искусства и современного танца в 60–70-х гг. XX в. формировались под влиянием идей феноменолога М. Мерло-Понти. В театре, в танце, в музыке, в изобразительном искусстве искали способы преодоления модернистских догм. В основе нового режима зрительского восприятия — отказ от привычных его способов. Так, в поставангардной музыке был брошен вызов установке слышать только прекрасное [15, с. 26]. Художники-минималисты главным в своем искусстве считали опыт настоящего — Д. Джадд работал над формированием «реального пространства зрителя» и упразднил композицию [16, с. 537], Моррис старался усиливать ощущение значения-как-контекста [16, с. 538], в целом можно утверждать, что «пост-

² Первые участники сообщества Джадсон Чёрч 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. Браун, Форти и Райнер, а также другие участники сообщества, минималист Роберт Моррис работали с Халприн в то время, когда она искала новые, ранее не рассматривавшиеся возможности использования кинестетического подхода. Халприн — создатель соматической дисциплины «Expressive Arts Therapy».

модернистская ситуация создаёт основания для разрушения традиционного понимания авторства в искусстве, в результате чего подвижными становятся роли автора и зрителя [17, с. 63]. В художественном перформансе устанавливаются условия для преодоления зрителем порога обыденности через шок и провокацию: «Шоковое воздействие на тело и психику должно натолкнуть... на открытие истины. После погружения в хаос и случайность, оно должно перестроиться и найти новый порядок в мире» [18, с. 72].

Искусство в этот период времени рассматривалось как инструмент сопротивления существующему порядку вещей. В контексте обретения искусством потенциальной формы для политической критики и активизма возник театр зрительского участия, предполагающий смену пассивности на активность. Необходимость трансформации публики в политически ответственных граждан была обусловлена потребностью в новой коллективности, а также противодействием институализированной политике театров и галерей.

В настоящее время идея коллективного «театра участия» в рамках современного танца прослеживается в форме так называемой социальной хореографии. Одна из ведущих представительниц этого направления — хореограф Ивана Мюллер (Голландия-Франция). По приглашению организаторов Московской летней школы «ЦЕХ» в 2013 г. она провела недельную лабораторию, в основе которой была модель её перформанса «Список инструкций» («List of instructions»). Вместе с участниками лаборатории (в сценических версиях могли принимать участие как представители художественного сообщества, так и зрители) были определены границы, в рамках которых был создан перечень вопросов, актуальных для аудитории и затрагивающих разные характеристики сформировавшегося временного сообщества. Каждый вопрос предполагал несколько вариантов ответных действий в виде смены положения в пространстве или несложных движений. Перемещения создавали динамику и предлагали визуальную версию акции — проекцию данной общественной группы. В перформансе «Мы до сих пор смотрим» («We are still watching») зрителям раздавался сценарий, который они зачитывали по ролям, сидя по квадрату сцены, друг напротив друга, в зале с полным светом. Ивана стремилась направить идею спектакля в наименее ожидаемую сторону. В какой-то момент то, что может выглядеть как плохой театр, оказывалось приглашением взглянуть за пределы того, что написано в сценарии. Находясь в реальности театра и репрезентации, работа оставляла пространство для того, чтобы случилось что-то настоящее. Пространство для своей художественной практики Ивана Мюллер определяла в границах переосмысления политики спектакля и зрелищности, проблематики «участия», исследования идеи ценности и её репрезентации, пространства, вдохновленного отношениями исполнителя и зрителя [19].

Группа танцовщиков и хореографов из Израиля «Публичное движение» (Public Movement) формировала коллективное тело в границах политического. Их манифест провозглашал организацию пространства для создания людьми политического тела: «Если вы можете одновременно поднять руку, вы становитесь одним телом, становитесь сообществом» [20]. «Публичное движение» исследует

политические и эстетические возможности, принадлежащие группе людей, действующих вместе. Движение действует в публичных пространствах, изучает и создаёт публичную хореографию, формирует социальный порядок, скрытые и открытые ритуалы. Для них публичная хореография — это самоорганизация граждан, для которой они создают условия. Встреча в Финляндии «Делай художественную политику!» (Make art policy!) представила вечер хореографированных дебатов политиков, артистов, продюсеров. Новый художественный формат встречи использовал стратегию дискурсивного перформанса с участием политиков и художников. Представители десяти финских политических партий представили свои предложения по арт-политике для выборов 2015 г. Их презентации следовали правилам перформативных установок «Публичного движения», управлявшего вечером [21].

Дискурсивная критика современного западноевропейского танца рассматривает, насколько в действительности театр участия способен изменить границы восприятия и социальные нормы. Проблематика, которая обсуждается теоретиками танца, включает такие вопросы как: степень насильственного вовлечения зрителя в подобный формат, развлекательность опыта, который подводит к теме адаптации политических и экономических сил посредством перформативных параметров и терминологии. Требование креативности, изобретательности художника вместе с институциональной установкой на формирование опыта удовольствия у зрителей может рассматриваться как проекция капиталистической экономической формации, превращающей художественный процесс в новую отрасль экономики, в результате чего обесценивается творческий акт [22]. По мнению Бориса Гройса, включённость зрителя в художественную практику с самого начала процесса лишает его возможности художественной критики, потому что любой из аспектов его критики будет самокритикой [20, с. 45].

Танцевальный теоретик Сюзан Фостер предлагает проанализировать коллективность в социальном движении с точки зрения практик тела и танцевальных исследований, которые по её мнению, сами по себе есть форма социальной теории [23, с. 396]. Таким образом, например, она рассматривает сидячий протест чернокожих студентов в Гринсборо (Greensboro incident) в Северной Каролине (1960). Акция началась спонтанно, студенты заняли места у стойки бара, предназначенные для белых. Фостер анализировала напряжение, которое они создавали средидвигающихся тел своей неподвижностью. Ими были выработаны правила поведения, они определились, как следует обходиться с собственными реакциями, как реагировать на физическое насилие и направлять его в состояние покоя, как снизить ущерб для тела за счёт перераспределения атаки. Эти действия репетировались отдельно. Правила могли меняться в зависимости от ситуации. Например, они становились в линию, наблюдали за тем, как едят белые, или садились так, чтобы свободные места были только рядом с ними. Детали каждой акции изучались и приводили к созданию новых правил [23, с. 399]. В результате практика, сформированная ими, стала результатом телесной вовлечённости и непосредственно прожитого опыта в социальном движении. Продолжавшиеся в течение 6 месяцев интервенции в разных барах повлияли

на изменение расовых отношений и распространение десегрегации в американском обществе.

Таким образом, в статье мы рассмотрели, как «мышечное связывание» — при-
сущее танцу единение через ритмическое движение — получило отражение
в практиках современного танца в период реакции на завершение субъектно-объ-
ектной парадигмы XIX в. и феноменологический поворот XX в. Открытие новых
параметров взаимодействия мира и человека повлияло на теорию анализа вос-
приятия зрителя и художественную практику представителей современного ис-
кусства в середине XX в. В период расцвета модернизма массовый танец с одной
стороны стал ритуалом нового общества, в том числе тоталитарного, с другой —
открывал возможности к участию непрофессионалов. В середине XX в. массо-
вость в практиках современного танца трансформировалась в коллективность.
Идея формирования коллективного тела проявилась в творчестве современных
танцевальных художников в Европе и Америке, которые работают в формате со-
циальной хореографии или публичного движения. «Мышечное связывание» в ре-
жиме коллективности — в котором массовое движение тянет за собой след на-
цистских зрелищ — возможно, та необходимая для формирования новой риту-
альности почва, важную роль в которой играет современный танец.

ЛИТЕРАТУРА

1. Newhal M. A. S. Uniform Bodies: Mass Movement and Modern Totalitarianis // Dance Research Journal. 2002. Vol. 1. № 34. P. 27–50.
2. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-cad, 1994. 406 с.
3. Гумбрехт Х.-У. Производство присутствия: Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 184 с.
4. Warburton E. C. Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodimenting Dance Phenomenology and Cognition // Dance Research Journal. 2011. Vol. 2. № 43. P. 65–83.
5. 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.
6. 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.
7. Mickenberg J. L. Dancing for Stalin: Pauline Koner's «Russian Days» and the Question of Stalinism [Электронный ресурс] URL: <http://quod.lib.umich.edu/m/maize/13545968.0001.001/1:14/-lineages-of-the-literary-left-essays-in-honor-of-alan-m-wald?rgn=div1;view=fulltext> (дата обращения: 05.04.2016).
8. Duncan I. The Art of the Dance by Isadora / Pref. par S. Cheney. N. Y.: Theater Arts, 1928. 147 p.
9. Franco M. Dancing modernism — performing politics. Bloomington and Indianapolis: Library of Indiana University Press, 1995. 190 p.
10. Burt R. Alien Bodies: Representations of Modernity, «Race» and Nation in Early Modern Dance. L.: Routledge, 2002. 240 p.
11. Banes S. Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance with new introduction. Connecticut: Wesleyan University Press Middletown, 1987. 272 p.
12. Anderson-Rabern R. Efficiencies of Slowness: The Politics of Contemporary Collective. Stanford: Creation Stanford University, 2011.

13. Пуховская Т. Танец и архитектура: создавая пространства. Сайт о современной культуре в Нижнем Новгороде [Электронный ресурс] URL: <http://cultureinthecity.ru/statji/tanec-i-arxitektura-sozdavaya-prostranstva.htm> (дата обращения: 05.04.2016).
14. Rubidge S. On Choreographic Space // Paper given at the 10th International NOFOD Conference, Spacing Dance(s) – Dancing Space(s) January 27th – 30th. 2011. Odense: University of Southern Denmark, 2011. P. 45–57.
15. Колико Н. И. Хельмут Лахенманн: Эстетическая технология: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская академия музыки им. Гнесиных. М., 2002. 144 с.
16. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б. Искусство с 1900 года. М.: Ad Marginem, 2015. 861 с.
17. Меньшиков Л. А. Прагматика понимания текстов постмодернистской культуры // Человек. Культура. Образование. 2015. № 4. С. 62–74.
18. Меньшиков Л. А. Дзен и теория тотального искусства: О некоторых совпадениях в эстетике модерна и постмодерна // Архитектоника современного искусства: От модерна к постмодерну. СПб., 2015. С. 64–75.
19. Muller I. We Are Still Watching (2012) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.ivanamuller.com/works/we-are-still-watching> (дата обращения: 05.04.2016).
20. Artis Video Series: Public Movement [Электронный ресурс] // URL: <https://vimeo.com/37963094> (дата обращения: 05.04.2016).
21. Public movement [Электронный ресурс] // URL: <http://www.publicmovement.org> (дата обращения: 05.04.2016).
22. Kolb A. Current Trends in Contemporary Choreography: A Political Critique // Drama Review Journal. 2013. Vol. 3 № 45. P. 31–52.
23. Susan L. F. Choreographies of Protest // Theatre Journal. 2003. Vol. 55. № 3. P. 395–412.