

ВАСЕНИНА Е.В.

# Современный танец на московской сцене 1990–2000-х: поиск идентичности, желание перформативности

Свободные формы танца, как в формате социального танца (рейвы, дискотеки 1980–1990-х годов, занятия контактной импровизацией), так и в профессиональном поле (мастер-классы, стажировки и лаборатории) для педагогов и хореографов (с 1990-х по настоящее время) помогли осуществить антропологический, социальный, культурный переход от советской системы взглядов на пластические коды движения и танца к парадигме российского постмодернизма. Техники современного танца и танцевательной терапии, такие как контактная импровизация или *bodymind*<sup>\*</sup>, предполагают готовность к новому партнерству и тренировку позитивного диалога между телом и разумом. Они помогли хореографам, танцовщикам и педагогам найти ответы на многие вопросы переходного периода, став проводником в мировую современную хореографию и новую профессию.

\* *Bodymind* – сфера исследований динамических взаимосвязей тела, ума, эмоций. Сбор и анализ доказательств того, что память физического стресса, эмоциональных травм или удовольствий хранится в организме на клеточном уровне, определяя реакцию на стимулы.

**Key words:** contemporary dance, performativity, cultural identity.

**Vasenina Ekaterina V.**

Dance researcher, Moscow  
ORCID ID: 0000-0003-0385-2930  
ejikkat@gmail.com

Vasenina Ekaterina V.

Contemporary Dance on the Moscow Stage of the  
1990–2000s: The Search for Identity, the Desire  
for Performativity

Free forms of dance, both in the format of social dance (discotheques, raves of the 1980–1990s, classes of contact improvisation for amateurs), and in the professional field (workshops, laboratories) for teachers and choreographers (1990 – current time) helped to implement an anthropological, social, cultural transition from the Soviet system of views on plastic codes of movement and dance to the paradigm of Russian postmodernism. The techniques of contemporary dance and dance therapy, such as contact improvisation or *bodymind*, suggesting a readiness for a new partnership and training a positive dialogue between the body and the mind, helped the choreographers and dancers to find answers to many questions of the transition period, becoming a conductor in the world of contemporary choreography and a new profession.

**Ключевые слова:** современный танец, перформативные практики, культурная идентичность.

**Васенина Екатерина Викторовна**

Исследователь современного танца,  
Москва  
ORCID ID: 0000-0003-0385-2930  
ejikkat@gmail.com

УДК 793.3  
ББК 85.325.7

## МАНИФЕСТАЦИЯ УНИКАЛЬНОСТИ

Впервые с 1930-х годов, когда пластические студии Москвы и Ленинграда были закрыты и расформированы, в 1990-х ответ на вопрос, кому принадлежит тело человека и гражданина, обществу или индивиду, снова прозвучал так: «тело принадлежит индивиду». Артисты, занятые в пластических экспериментах 1990-х, попали в фокус общественного внимания, как их коллеги 1910–1920-х годов, их работы стали предметом общественного внимания, эстетических дискуссий. Каждый человек в пространстве современной хореографии в России 1990–2010-х годов обрел право назвать себя постановщиком или артистом, создать собственный язык, воплотить свою идею на языке пластики. Для развития себя на этом пути есть возможности обучения разной глубины, есть зрительский ресурс и медиаплатформы<sup>(1)</sup>.

Трудности деятеля российского современного танца в другом: современная медиацивилизация принуждает каждого своего «активного пользователя» быть уникальным, и в этом смысле автор и его зритель равны [15, с. 390]. Художнику, артисту не так легко быть интересной личностью, автором небывалого художественного манифеста, когда возможности быть уникальным, в том числе в пластическом самовыражении, примерно равны у профессионалов и непрофессионалов танца, благодаря круглосуточной готовности современного человека к «шоу» и доступности медиаплатформ для его трансляции.

(1) Анонсы своих спектаклей каждый артист может опубликовать самостоятельно на популярных ресурсах yandex.ru, afisha.ru, theoryandpractice.ru, профессиональных ресурсах dance.ru, dozado.ru и др.

Современному танцовщику, хореографу нужно иметь свою ясную эстетическую программу, аргументированно отличающуюся от программ сотен других артистов и хореографов. Конкуренция выросла на порядки, и признание современного танца обществом, с одной стороны, облегчает путь к зрителю, с другой стороны, побуждает постоянно тренировать в себе лидерские качества и заниматься саморазвитием. Вопрос о личной ответственности современного человека перед самим собой в современном танце варьируется от десятилетия к десятилетию, но не утрачивает своей актуальности.

Если в странах Западной Европы и США развитие свободных форм танца на протяжении XX века происходило поступательно [16, с. 156], то российские современные хореографы получили достаточный доступ к знаниям в сфере современной хореографии только в 1990-е годы и позже. Запоздалый вход в профессиональное сообщество сформировал преувеличенное желание учиться. Многолетний интенсивный режим семинаров позволил российским хореографам и танцовщикам серьезно поднять технический уровень.

«Западные хореографы годами штудировали поэтику модерна, наши хореографы варились в „собственном соку“. Это породило у них определенный комплекс неполноценности, обусловило в ряде случаев подражательные тенденции, поставило в положение учеников» [13, с. 65], – пишет о раннем этапе российской современной хореографии 1990-х белорусский исследователь современной и белорусской национальной хореографии Юлия Чурко. Пройдя интенсивный образовательный период, российский современный танец сумел стать собеседником для зарубежных коллег и получить признание публики и государства.

В 2018 году в России не менее десятка муниципальных танцтеатров, большинство с постоянным репертуаром. «Балет Москва» и «Новый балет» в Москве, «Пантера» в Казани, «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой, «Эксцентрик-балет» Сергея Смирнова и «Танцтеатр» Олега Петрова в Екатеринбурге, челябинский театр современного танца Ольги Пона, пермский театр Евгения Панфилова и др. У таких театров не было постоянной строки в городском бюджете, они каждый год подавали заявки на субсидии, которых добивались далеко не всегда. Эти театры, как правило, получали признание государства после 10–15 лет интенсивного творчества.

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИДЕНТИЧНОСТИ

Увлечение многочисленными техниками современного танца было связано на раннем этапе развития российского современного танца, и связано по-прежнему, с культом «святой заграницы». Устойчив миф о том, что, если выучить ряд популярных в мире техник, откроются двери в ведущие компании мира, предложат большие проекты дома. Мы согласны с замечанием культуролога Л. Шишкиной: «История показывает, что попытка перенесения на русскую почву иных культурных форм дает результаты лишь тогда, когда чужой опыт оказывается преобразованным для выражения собственного содержания» [14, с. 37]. Артисты, занимавшиеся балетом и искусством движения за «железным занавесом», желали переодеться в новый для себя пластический, «не-классический» костюм [17]. Не всегда задумываясь, что у спектакля современного танца, несмотря на характеристики его синтетичности и репутацию нового танцевального эсперанто, может быть национальная специфика, философский кодекс локального сообщества, не абсолютно применимый в другой стране и ситуации. Освоению новой техники не всегда сопутствует понимание, что техника современного танца складывается из психофизических особенностей человека, ее создавшего. Что важно пробовать создавать свое. В связи с этой тезой мы хотели бы описать несколько постановок, созданных российскими хореографами, много работавшими за границей, овладевшими широким спектром техник современного танца и реализующими свои идеи в поле репрезентации русской культурной идентичности.

Хореограф Александр Пепеляев, создатель московского театра «Кинетик», синтезирующего современную хореографию и современный текст, поставил в 1997 году спектакль «Вид русской могилы из Германии» по мотивам одноименной поэмы Дмитрия Пригова. Название спектакля становится информационным кодом зрительского восприятия, фокусирует аудиторию, интересующуюся современным искусством [10].

Мои! Я сижу в Германьи  
Мои! В маленьком дому!  
Мои! как живая яма

И недоступная уму  
Мои! некой птицей сильной  
Мои! прилетает вдруг  
Мои! – память о России  
И сотни еле видных рук  
Обнимают меня и уводят,  
уводят, увлекают за собой в дом неведомый,  
где золотятся поля золотые, реки прозрачные,  
где детство мое, детство, детство босоное  
и русоволосое, голубоглазым пастушком нестеровским с очами полными слез  
прекрасных пред видом святости все заполняющей  
на фоне просторов голубеющих вдали  
Мои! Господи, мои!  
Мои!-мать, Боже мой  
О, Господи! Мой Бог! Мои!  
Мои! лучших наших дней  
Ушедших. [7, с. 69]

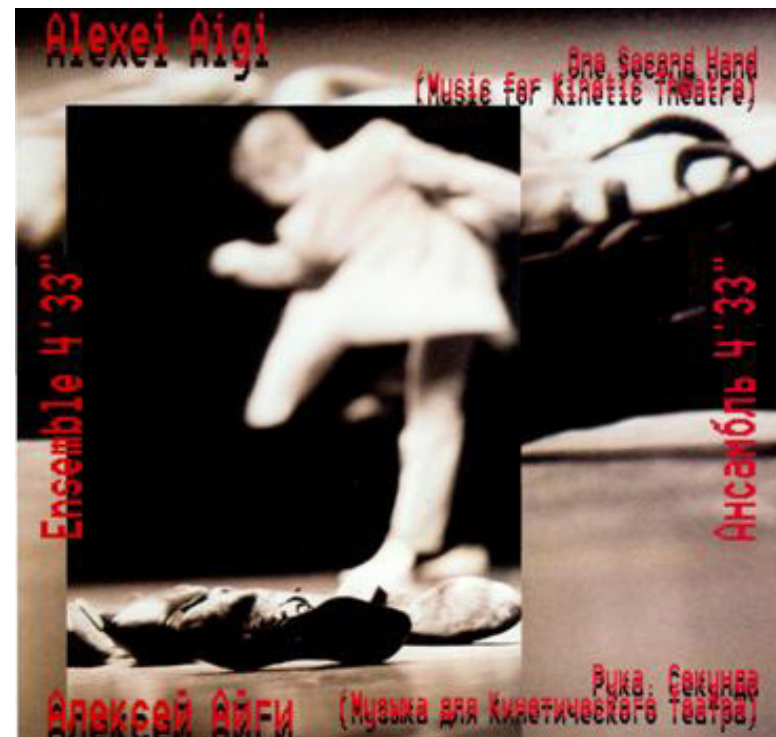
Премьера спектакля состоялась на малой сцене театра имени Гоголя в 1997 году [8, с. 63]. Непредсказуемость метра и ритма поэмы, ностальгия и ерничество литературного текста, тоска по иллюзиям о родине интерпретированы танцем. Пепеляев полагает, что функция слова и звука в рамках знакового, метафорического танцтеатра в первую очередь эмоциональная, подсознательная, воспринимаемая на уровне интонации и свободных ассоциаций. И поэтому большинство текстов в спектаклях Пепеляева, как и в «Русской могиле...», фрагментарны, обрывочны. Артисты произносят отдельные строчки поэмы Пригова. Находясь в пространстве сцены драматического театра, они работают со словом, с учетом театральных законов «четвертой стены», создавая новый образ синтетического артиста, опираясь на необычные в 1990-х годах для российской драматической сцены техники современного танца и неслучайно подобранный музыкальный материал. «Вид русской могилы...» поставлен на композицию *Serenata Suburbana* Антонио Нобрега, бразильского композитора, певца и драматурга, сквозным персонажем пьес которого был выдуманный странник Tonheta, смесь клоуна и бродяги [5].

Спектакль Пепеляева «Рука секунда» поставлен в 1999 году при участии основателя русского кинетического искусства Вячеслава Колейчука и показан на малой сцене театра имени Маяковского в Пушкинском переулке [6]. Для спектакля «Рука Секунда» современный композитор Алексей Айги написал музыку, и партию скрипки сам исполнял на сцене, становясь одним из артистов.

Предложенная Айги амплитуда эмоциональных состояний, смена контрастных ритмических структур помогает артистам находить пластические решения. Они произносят фрагменты текстов с карточек Льва Рубинштейна и строчки из «Проекта революции в Нью-Йорке» Алана Роб-Гриье. В «Руке...» Пепеляев использует работу Вячеслава Колейчука «Живая линия», увеличенную и обновленную художником для сцены – в спектакле под воздействием механизмов, в игре с движением танцовщиков линия на заднике сцены становится длиннее или короче, изгибается как змея. Танцовщики прыгают и бегают, наклоняются в беге всем корпусом. Девушки и юноши, одетые в одинаковые мужские деловые костюмы, коротко постриженные, повторяют элемент мужского танца «хлопушки», импровизационно откликаются на контролируемую Айги музыкальную алеаторику. Их синхронная абстрактная хореография сменяется разрозненными соло – хореографу важно показать, что современный человек может быть самим собой и в коллективе, и сам по себе. Все доступные ему положения тела могут стать импульсом для самовыражения.

Пепеляев соединяет в «Руке Секунде» современного российского композитора (Айги), современного российского художника (Колейчук), русский танец, современные тексты (Рубинштейн, Роб-Гриье). Он приносит перформативные танцевальные практики, поисковую движущую лабораторию на сцену драматического театра, расширяет границы российского исполнительского искусства 1990-х годов. Одинаковой для девушек и юношей хореографией, одеждой, стрижкой снимает гендерное различие. Танец становится только элементом сценического высказывания в формате перформативного нерепертуарного высказывания (спектакль прошел несколько раз).

Хореограф екатеринбургского театра «Провинциальные танцы» Татьяна Баганова, многократный лауреат российского национального театрального фестиваля «Золотая маска» в номинации «лучший спектакль современного танца», в рамках конкурса на сценах



Илл. 1. Обложка альбома А. Айги к спектаклю «Рука Секунда», постановка А. Пепеляева (1999)

московских драматических театров показывала работы, созданные при поддержке фестиваля American Dance Festival. В своих спектаклях Баганова исследует идентичность русской женщины, ее комплексы, сны, страхи и одновременно ее феминистский потенциал. Пять спектаклей поставлены Татьяной Багановой со студентами ADF со всего мира в рамках различных программ (The International Choreographers Commissioning Program, The Past/Forward Performances) [19] и перенесены в труппу «Провинциальные танцы». 1999 – Maple Garden («Кленовый сад», российская премьера – октябрь 1999), 2001 – Wings at Tea («Полеты во время чаепития», российская премьера – декабрь 2002), 2003 – Lazy Susan (российская премьера – декабрь 2003), 2006 – Post Engagement («После вовлеченности». Диптих. Часть II»,





Илл. 2. Репетиция спектакля «Беловодье», постановка Е. Фокиной (2009)

российская премьера – апрель 2007), 2010 – Serbia (российская премьера – ноябрь 2001).

Таким образом, идеи и мысли значимого современного хореографа рассеялись по миру танцовщиков, обучавшихся на программах ADF. Как правило, российские танцовщики считают вершиной карьеры заключение контракта с европейскими танцевальными компаниями в качестве исполнителей. Российские современные хореографы, как правило, работают только на внутреннем рынке. Баганова вне этого правила, она находит возможность делиться своими хореографическими идеями с танцовщиками всего мира. Это стратегически перспективный путь развития российского современного танца, также как исследователям российского современного танца стоит больше переводить текстов о российском современном танце на иностранные языки, а не только переводить книги о легендах мирового современного танца на русский язык.

В сезоне 2009–2010 танцовщица и хореограф Елена Фокина представила на площадке московского Дома музыки спектакль «Беловодье», созданный с современной труппой «Камерного балета Москва». Выпускница МГУКИ, ученица пионера-миссионера



Илл. 3. Спектакль «Полеты во время чаепития», постановка Т. Багановой (2002)

российского современного танца Антонины Красновой, Фокина в середине 1990-х годов уехала по контракту работать в компанию UltimaVez бельгийского хореографа Вима Вандекейбуса. «Беловодьем» Фокина планировала возвращение в Россию. «Раньше люди бросали хозяйство и семьями выходили на поиски Беловодья, этого рая древних славян. Для меня важно, что люди сами решали идти на поиски, и, конечно, это были не поиски рая, а поиски самого себя. Для меня Беловодье – жизненный путь, поиск, движение. И потому Беловодье у каждого свое» [9].

Спектакль в жанре экстремального физического театра был показан несколько раз на площадке Московского международного Дома музыки. В создании спектакля Фокина пользовалась методом закрепленной импровизации, когда на заданную тему поиска личного рая 16 танцовщиков и танцовщиц импровизировали, а хореограф закреплял удачные, на его взгляд, фрагменты. Для автора данной работы «Беловодье» стало успешной попыткой русской танцовщицы и хореографа вернуться на родину после работы в зарубежной компании и поделиться своим профессиональным опытом с российскими танцовщиками, поставить спектакль о мифе древних славян для российской аудитории на основе освоенных инструментов и методов физического театра Вима Вандекейбуса.

Французский танцовщик и хореограф русского происхождения Дмитрий Федотенко, создатель танцкомпании Autre Mina во французском Монпелье в 2000-х годах, ученик пионера-миссионера Николая Огрызкова, при содействии петербургского фестиваля Russian Look в 2016 году поставил спектакль «АхматМоди», посвященный отношениям франко-итальянского художника Амедео Модильяни и поэтессы Анны Ахматовой.

Модильяни в версии 2016 года станцевал автор идеи постановки Дмитрий Федотенко, Ахматову – московская танцовщица Ангелина Лангнер. В основу спектакля положена свободная интерпретация книги французки с русскими корнями Элизабет Барийе «Предчувствие любви», беллетризованная история встречи Ахматовой и Модильяни в Париже 1910 года.

На сцене – рабочий стол со станком для резки камня, этот же рабочий стол художника завален мятыми исписанными бумагами; в другом углу сцены вытянутые головы-скульптуры. Ахматова-Лина



Илл. 4. Репетиция спектакля «АхматМоди», постановка Д. Федотенко (2016), фото Вл. Луповского

стоит на табуретке по-цирковому, на одной ноге. Ножки табуретки обуты в пластиковые стаканчики с водой. Модильяни-Дмитрий – плашмя, на полу, жадно пьет из ножек табуретки. Стихи Ахматовой звучат, по одному на уста: «Так много камней брошено в меня» (1914) читает по-французски Дмитрий Федотенко, «Как соломинку пьешь душу мою» (1912) – Лина Лангнер. Кульминация спектакля – сцена воображаемого ваяния: Митя набрасывает волосы Лины ей на лицо и лепит контур ее лица ее же волосами, кружась по оси, разглаживая непослушные пружинки, расчищая истинный профиль.

Следует отметить, что к пластическому осмыслению глубоких тем и ключевых фигур русского искусства инструментами современного танца и перформативных практик стремятся хореографы, поместившие себя в контекст глобальной культуры, много работавшие в разных странах мира, пережившие свою национальную и культурную идентичность в различных социокультурных ситуациях. Так, в августе 2018 года хореограф и артист современного танца Денис Бородинский, создатель московской компании современного танца BDDC, в 1990–2000-х работавший в шоу Riverdance на позиции dance

captain, солист американской танцкомпании Bill T. Jones и компании современного танца Михаила Барышникова White Oak, создал спектакль «45 минут тишины» в честь Рудольфа Нуриева в рамках Rudy Dance Lab Башкирского театра оперы и балета [1].

Хореограф, основатель петербургского фестиваля современного танца «Слово и тело» Ольга Сорокина пишет в статье «Континуум непонимания. Хореография в контексте языка и культуры»: «Современный танец лежит в контексте своей национальной, культурной, исторической, политической и социальной среды. Сознательно или нет, но в нем есть особенности языка, на котором говорит население страны, его менталитета, его логики, его способа мышления, даже ландшафта» [12].

Мы согласны с позицией Ольги Сорокиной и полагаем, что пластический культурный код складывается из бытовых повседневных телесных паттернов, новостной, социальной, политической повестки, образа жизни конкретного человека, его субъективного представления о «себе идеальном». Однако для автора данной статьи требование национальной специфики от российского современного танца, возможно, не всегда уместно и целесообразно. Чувства национального, знания традиций, будем честны, в молодом танцовщике и перформере, как правило, нет. Возраст новых поколений российского современного танца, как правило, таков, что это люди цифровой глобальной цивилизации, для которых знание кодинга (компьютерного программирования), а также навыки завпоста, способного с помощью небольшого компьютера управлять наличной машиной для освещения и озвучивания своего спектакля, гораздо важнее. В современном танцевальном артисте, этом self made personal media, не остается места для изучения своих корней по зову сердца, особенно если артист живет в мегаполисе.

Но при этом, на мой взгляд, совершить попытку поиска в себе этой идентичности, интереса к ней может за свою карьеру хотя бы раз каждый танцовщик, задавшись вопросами: «А у российского современного танца есть идентичность? Он в ней нуждается? Мне есть что сказать по этому поводу?». Не рискуя погружаться в серьезное исследование культурной антропологии средствами современной хореографии, российский артист современного танца, перформер чаще выбирает тему страдания от любви, или тему «Я и Бог», где

за абстрактные телодвижения, композиционно часто не имеющие начало и конца, автор не несет настоящей ответственности – такая хореография, как правило, обо всем и ни о чем конкретно. Исследователи нередко задаются вопросом, какая из множества реакций вызывает художника на творчество, и это по-прежнему важнейшая тема дискуссии о точке зарождения творческого импульса [3, с. 24].

Авторский пластический эксперимент – попытка рождения нового языка, как минимум алфавита, который освоит группа единомышленников. Не случайно многие хореографы, к примеру, американцы Мерс Канингем или Уильям Форсайт, заканчивая карьеру, накладывают вето на исполнение своих спектаклей. Авторский спектакль современного танца не воспроизводится по готовому лекалу, несмотря на удобство репетиций по видео. Спектакль современного танца – форма социальной отзывчивости. Исследователи современного танца Л. Богданова и В. Никитин в своих научных работах приходят к похожим выводам [2], [11].

Свой собственный язык и авторскую интонацию высказывания удалось нащупать и разработать русским представителям поколения «пионеров-миссионеров» – пермскому хореографу Евгению Панфилову, хореографу танцевальной компании «Провинциальные танцы» Татьяне Багановой (Екатеринбург), хореографу театра современного танца Ольге Поне, создателю и хореографу театра «Кинетик» Александру Пепеляеву (Москва), педагогу МГИК Антонине Красновой (Москва), хореографу и педагогу Николаю Огрызкову (Москва), создателю «Класса экспрессивной пластики» Геннадии Абрамову (Москва). Татьяна Баганова синтезирует феминистский контекст и телесные паттерны женщины патриархального общества, сублимируя образы в сценические «сны», где покорная в обществе женщина фантазирует и высвобождает свое подсознательное («Тихая жизнь с селедками», «Полеты во время чаепития», «Имаго-ловушка»). Ольга Пона транскрибирует понятие «русского» на некий средневропейский язык contemporary dance, привлекая в качестве маркера русского спектакля вещи-метафоры (оренбургские шали в «Ожидании» 2000 года), образы народной кухни (спектакль «Беляш» 2015 года), музыку-метафору (советские киношлягеры в «Pro Кино» 2017 года) [4]. Николай Огрызков (1954–2010) синтезировал джазовый танец и русскую пляску («Свадебка» 2000 года).



Геннадий Абрамов (1939–2015) внес значительный вклад в популяризацию импровизации как направления свободных форм танца как работой в кино (кадрилы в фильме «Любовь и голуби» Вл. Меньшова, танец девочки-подростка на дискотеке в фильме «Наследница по прямой» С. Соловьева, танец Н. Мордюковой и Ю. Богатырева в фильме «Родня» Н. Михалкова), так и работой в театре (спектакли 1990-х годов в «Школе драматического искусства» Nota Vene по роману Т. Манна «Иосиф и его братья»; «Стая», «Кровать», «Преследователь»).

## ЖЕЛАНИЕ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ

Следующие поколения российских хореографов современного танца демонстрируют большую открытость все новым и новым веяниям, и преимущественно воспроизводят модные в мире техники и идеи, не давая себе большого труда извлекать самобытность из собственной личности, а также из наблюдений за жизнью, массива доступной информации; наконец, наследия «Русских сезонов», открывших дорогу синтетическим танцевальным направлениям. Дягилевская антреприза никогда не выступала в России, но задала формат короткометражного спектакля, который прижился в современном танце. Мастер-классы, впечатления от зарубежных спектаклей современного танца, показанных на театральных фестивалях с мультижанровой программой (Чеховский фестиваль, «Территория», NET), фестивалях современного танца в Витебске, Петербурге, Екатеринбурге, Москве – что угодно может быть источником вдохновения.

Увлечение междисциплинарностью, возможностями глобальных трендов иммерсивного, перформативного искусства, потенциально глубоких в авторском подходе, отвлекло российских хореографов и исполнителей современного танца от поисков авторского высказывания. Стремление российских танцевальных художников определить свои пластические эксперименты как часть современного искусства обусловлено желанием стать частью мирового художественного процесса, маркировать свое творчество как не связанное с классическим или народным танцевальным искусством, использовать широкие возможности мирового сообщества художников-перформеров, применяющих все разнообразие междисциплинарных поисков. Однако вопрос «быть или казаться» не перестает быть актуальным

и в пространстве перформанса, так как и поиск собственного творческого поиска, и формирование профессиональной репутации, как правило, занимает десятилетия. Среди увлеченных танцевальных перформансом в России пока невозможно зафиксировать личности или коллективы, которые сумели сформулировать свой собственный творческий почерк в сегменте искусства перформанса, связанного с исследованием движения. Исследователи современного искусства пишут об активном возрождении внимания к телу человека и вопросу телесности в начале XXI века и признаются, что причины до конца не ясны [18, с. 15]. Вероятно, это связано с сопротивлением наступающей цифровой цивилизации и новой эстетизацией тела, насыщенной современным аллегориями.

Не формулируя оценочных суждений, автор статьи тем не менее приходит к выводу, что без личностного взгляда на внутрироссийскую социальную повестку в художественной интерпретации, без национального культурного компонента сообществу российского современного танца нечего предложить международному культурному рынку.



## Список литературы:

- 1 Башинформ.рф, ИА. В Уфе российские хореографы завершили работу в Rudy Dance Lab // Башинформ.рф. 02.09.2018. URL: <http://www.bashinform.ru/news/1204521-v-ufe-rossiyskie-khoreografy-zavershili-rabotu-v-rudy-dance-lab/> (дата обращения 04.09.2018).
- 2 *Богданова Л.* Современный российский танец в поиске культурной самоидентификации // Вестник Вятского государственного университета, 2009, Т. 4, № 3. С. 84–87.
- 3 *Васенина Е.* Танец как отражение действительности: к вопросу формирования языка // Балет, 2012, № 6. С. 24–25.
- 4 *Васенина Е.* Открытый русский взгляд // Большой театр, 2017, Т. 9, № 4. С. 32–33.
- 5 Видеоархив А. Пепеляева. Спектакль «Вид русской могилы из Германии», 1997. URL: <https://vimeo.com/124094780> (дата обращения 20.05.2018).
- 6 Видеоархив А. Пепеляева. Спектакль «Рука Секунда», 1999. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GS0VuYU1g78&feature=share> (дата обращения 22.05.2018).
- 7 Вид русской могилы из Германии [поэма] // Пастор. Вып. 5: Эмиграция и странники. Köln: Pastor Zond Edition, 1995. P. 69–84.
- 8 *Гордеева Т.* Возникновение культурного мира отечественного современного танца // Вестник академии русского балета им. Вагановой, 2018, № 3. С. 60–64.
- 9 Интермедиа, ИА. Пресс-релиз, октябрь, 2009.
- 10 *Мальгина Н.* Название хореографического произведения как информационный код зрительского восприятия // Балет, 2018, № 4. URL: [http://www.russianballet.ru/dissertacii/kafedra04\\_18.pdf](http://www.russianballet.ru/dissertacii/kafedra04_18.pdf) (дата обращения 06.01.2019).
- 11 *Никитин В.* Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013, № 2 (52). С. 232–238.
- 12 *Сорокина О.* Континуум непонимания. Хореография в контексте языка и культуры. URL: <http://bodyword.spb.ru/text4.htm> (дата обращения 07.10.2017).
- 13 *Чурко Ю.* Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. Минск: Польша, 1999.
- 14 *Шишкина Л.* Культура как приоритет национальной политики // Фундаментальные проблемы культурологии. Культурная политика. Т. IV. СПб.: Алетейя, 2008. С. 32–40.
- 15 *Bishop C.* Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York, 2012.
- 16 *Bourcier P.* Histoire de la danse. En occident du romantique au contemporain. Paris, Seuil, 1994.
- 17 *Kuryumova N.* Russian Contemporary Dance // European Dance since 1989. Communitas and the Other, Warsaw-New-York: Routledge, 2014. P. 147–160.
- 18 *O'Reilly S.* The Body in Contemporary Art. London: Thames & Hudson, 2009.
- 19 *Tatiana Baganova.* ADF Blog. URL: <http://www.americandancefestival.org/2013/05/tatiana-baganova/> (дата обращения 06.01.2019).