



УДК 7.06

ИСТОРИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ ТЕЛЕСНОСТИ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

THE HISTORICAL METAMORPHOSES OF CORPOREALITY IN DANCE CULTURE

О.Б. Буксикова
O.V. Buksikova

Белгородский государственный институт искусств и культуры, Россия, 308033, Белгород, ул. Королева, 7
Belgorod State University of Arts and Culture, 7 Korolev St, Belgorod, 308033, Russia

E-mail: o.buksik@mail.ru

Аннотация. В статье рассмотрены исторические конфигурации телесности в танцевальной культуре разных эпох. Констатируется смена моделей телесности в зависимости от общего строя культуры и социума. Автор приходит к выводу, что в постиндустриальном обществе современный человек теряет связь со своим собственным телом и на первый план выдвигается терапевтическая функция танца.

Resume. The article considers the historical configuration of corporeality in dance culture of different eras. Stated change models of corporeality depending on the total system of culture and society. The author comes to the conclusion that in post-industrial society, modern man loses contact with his own body and highlights the therapeutic function of dance.

Ключевые слова: танец, телесность, обряд, культура тела, танцевальная культура.
Key words: dance, embodiment, ritual, body, dance culture.

В современной культурологической рефлексии телесность понимается как диалектика внешнего и внутреннего уровней, как особый тип целостности человека и детерминированности телесной организации в разные историко-культурные периоды. Взаимосвязанность телесных и художественных практик в танцевальной культуре требует междисциплинарного, интегративного подхода.

Построение моделей телесности в рамках культурно-исторического подхода прослеживается в работах П.Д. Тищенко, П. Фрейнда и ряда других исследователей.

Различные этапы развития человеческого общества, как полагают эти авторы, отмечены специфическими идеями, образами и эталонами телесности, которые отражают и культуру эпохи, и ценность самого тела, и его взаимоотношения с разумом. Наиболее яркой естественно-научной репрезентацией проблем тела является физиология, но даже о ней П. Фрейнды говорил как о «социально сконструированной», утверждая, что форма такого конструирования связана с исторически меняющимся контекстом производства и потребления, с отношениями власти и господства [Цветус-Сальхова, с. 72]. Анализ проблемы языка тела и различных аспектов невербальной коммуникации между людьми представлены в работах З. Фрейда, Р. Бердуайстела, Г. Калеро, А. Пиза, Х. Рюкле, Дж. Фаста, Р. Шефлена, Э. Гидденса, А. Лоуэна.

Большой вклад в развитие теоритических изысканий в определении телесности принадлежит М. Фуко. Развитие его концепции телесности заключается в том, что он стремился доказать непосредственную взаимообусловленность социальных и телесных практик, формирующих, по его мнению, исторически различные типы телесности. Роль М. Фуко в развитии концепции «телесности» заключается в том, что он обосновал взаимообусловленность социальных и телесных практик, формирующих, по его мнению, исторически различные виды телесности [Постмодернизм. Словарь терминов]. Рассмотрение культурных и художественных явлений сквозь призму телесности представлено в работах зарубежных теоретиков, в частности, в работах Ж. Делеза, Ж. Деррида, Р. Барта и отечественных культурологов: В.А. Подороги, А.Г. Гениса, М.Н. Эпштейна, М.Б. Ямпольского.

Понятие «телесности» начинает активно использоваться и разрабатываться в постструктурализме и постмодернизме как интегральная характеристика человека, не совпадающая с какой-то отдельной его стороной (биологической, физической, психической, духовной и т. д.), но объединяющая все эти стороны в целостное, нерасторжимое единство [Круглова, с. 19].

До этого в неклассическом философском дискурсе шла речь именно о теле, но понимаемом более широко, нежели объект, ограниченный сугубо пространственными, анатомическими границами. В психоаналитической концепции тело становится отчасти источником и воплощением того



конфликта, который разыгрывается между разными структурными уровнями человека: бессознательным, с его либидозной энергией (Оно), сознанием (Я) и инкорпорированным в «сверхсознательное» социумом (Сверх-Я).

В социально-конструктивистском дискурсе, опирающемся на исследовательские приемы культурной антропологии и этнографии, телесность становится следствием включения человеческого тела в социокультурное пространство, где оно преобразуется из природного организма в явление социокультурное благодаря разнообразным коллективным и индивидуальным практикам [Курюмова, с. 25].

Каждая эпоха концентрирует свою сущность в идеологии, мировоззрении, которые находят свое отражение в философских учениях, в религии, в литературе, в искусстве, в этикете, а также в представлениях о телесной красоте, конструируя, таким образом, определенный тип, который считался эталоном этой эпохи.

Значение способности архаического человека к чувству ритма и его роли в познании мира и творчестве, осознавалось уже в первых философских учениях. Универсальными характеристиками, которые упорядочивают основные тенденции космоса, мыслились понятия *гармонии и ритма*. Ритм и пластические средства танца использовались в целях трансформации сознания и «открытия органов духовного восприятия». Согласно представлениям эллинов в духовном человеке может проявиться глубинная тонкая телесность – телесность второго порядка, которая структурно упорядочена посредством разно уровневых систем [Герасимова, с. 54–55].

Пластика человека, движения его тела представляют собой сложный процесс, протекающий на двух уровнях – внутреннем и внешнем. Первый уровень предполагает физическое регулирование, сокращение и расслабление мышц лица и тела, меняющих их состояние. Этот уровень ближе к инстинктивным смыслам и «докультурному» в человеке. Второй уровень – внешний – характеризуется влиянием на окружающую среду через изменение форм и различных положений тела. На этом уровне включается сознание как феномен культуры.

Эти определения сущности, природы движения человека перекликаются с определениями в работе Г. Гачева. У человека – конечности и формы: руки, ноги, голова. Пространство бесконечно, аморфно. Благодаря выбросу (и именно такому) руки, шагу ноги, пространство обретает вид (эйдос=идею) и форму. Танец сплетает все слова нашего тела в предложения и романы, а слов у нас: возможных поворотов, жестов неисчислимо количество [Гачев, с. 56].

Телесные переживания и телесная экспрессия человека задают условия для различения внешнего и внутреннего языков тела.

Танец есть выверка внешнего пространства, рисование своим телом письмен и орнаментов в нем – как и выверка внутреннего нашего пространства, состава и строя: какие повороты, позы, кручения, какие перегрузки может выдерживать, т. е. изнутри продуцируемая ориентировка в мировом пространстве. И так, движение той или иной частью тела есть прочерчивание в пространстве внешней линии, что имеет внутреннее человеческое и внешнее мирское значение – так раскрывается сущность соединения внешнего и внутреннего уровней в танце [Гачев, там же].

«Соединение *внутреннего и внешнего*, божественного и мирского, "прорыв уровней", преодоление земного тяготения, пребывание, хотя и на миг над землей в мировом пространстве посредством движения и позы – такова суть и назначение танца. Танец – вообще игра идеями, перебрасывание конфигурациями мирового пространства, жонглирование измерениями бытия» [Гачев, с. 56].

Жизнь архаического человека была устремлена *вверх*, а воля богов, по его представлениям, *вниз*. На уровне подсознания закреплялись базовые смыслы: счастье – движение вверх, страдание – движение вниз. *Движение вверх–вниз* является *общим* для всех членов рода, тем самым картина мира возникла в результате коллективных действий. То, что находилось впереди–позади, становилось «общим» только после установления отношений друг к другу. Без предварительного условия невозможно было определить общее движение направо и налево. Для индивида в протокультуре использовать опыт рода – означало найти месторасположение, раскрыть интерес рода – изменить местопребывание. Мотивированное изменение человеком своего местоположения в пространстве является своего рода высказыванием на языке культуры [Костяев, с. 7].

Появление и развитие танца в первобытной культуре связано с изменением психофизического состояния человека, что и определяет отдельный модус бытия танца. Танец, как часть религиозного культа, ритуала, многодневного обряда мог обеспечивать вхождение его участников в особое психическое состояние, отличное от обыденного, насыщенное полисемантическими знаками – символами. В обряде представлен комплекс прогностических знаков. Он насыщен знаками искусства: пластикой тела, пантомимой, танцем, музыкой (инструментальной или пением), словом (повторением определенных словесных формул и формулировок в целях универсального кодирования). Немаловажную роль в обрядово-ритуальном действе отводится маскам, раскраске тела, костюму, а также обряд проводится в определенном архитектурном окружении (например, на фоне горы с петроглифами) или с использованием объектов утвари. В обряде широко применяются знаки управления: сигналы, команды, ориентиры – все виды знаков здесь присутствуют и реализуются в синкретическом единстве. Такое совмещение разных типов знаков характеризует от-



личие одного обряда от другого. Однако само совмещение является обязательным. Как утверждает С.А. Токарев, гадания и приметы составляют наиболее устойчивый стержень календарных обычаев и обрядов к самым значительным моментам сельскохозяйственного года [Лободанов, с. 545–546]. В обряде тело является отражением того или иного желаемого природного явления. Например, в контексте симпатической магии при исполнении ритуальной пляски необходимо было как можно выше *подпрыгивать*, тогда лен или иное растение вырастет *высоким*. Такими же свойствами обладало тело человека в обряде, посвященном плодородию земли, вызыванию дождя и др. Здесь тело человека является проводником желаемого события.

Эволюция наделила человека новой степенью двигательной свободы, известно более 1000 устойчивых положений, которые способно принимать человеческое тело. Многие жесты, позы и движения современного человека содержат в «свернутом виде» архетипические движения, восходящие к эпохе первобытных охотников и первых земледельцев. Сложная двигательная деятельность человека потребовала психофизической регуляции, в том числе с помощью ярких образов, разнообразных представлений и их кинетического отражения.

Телесность человека является многомерной, креативной, целостной информационной системой. основополагающим принципом целостности человеческой телесности является информационное взаимодействие различных ее уровней – внутреннего и внешнего, биологического, психологического, социального и культурного, которые позволяют поддерживать соответствие между внутренними и внешними факторами информации и развивают способности диалога между «внешними» и «внутренними» состояниями тела [Цветус-Сальхова, с. 73].

Человек – плод движения и его генератор. С древности схемы мобильности наследуются и воспроизводятся, изменяясь и различаясь в течение жизни в зависимости от пола, статуса, темперамента, культурной традиции. Исходную модель движения вряд ли следует представлять хаотично-примитивной: судя по всему, человек заимствовал от предков развитую систему локомоции, хотя прямохождение не сулило превосходства над четвероногими в скорости. Главным преимуществом ранних людей в биоценозе была не быстрота бега или ловкость лазания, а сложная пространственная стратегия. Изначально успехи активности-движения людей зависели не столько от физических данных, сколько от искусства маневров и контроля над освоенной нишей [Головнев, с. 16].

Все деятельностные схемы – проекции изначальных образов мужчины и женщины, хищника и травоядного. Поскольку человек всегда выделялся в природном царстве сверхадаптивностью, спектр его деятельности расширился и наполнился множеством оттенков, прежде всего за счет переработанных заимствований (мим-адаптаций). Во взаимодействии с другими природными видами люди успешно примеряли на себя образцы их поведения, облачаясь в шкуры животных, подражая их повадкам и голосам вплоть до мельчайших деталей, а со временем природные мим-адаптации дополнились перекрестными социальными подражаниями и заимствованиями. При этом в разных экосоциальных нишах сложились относительно устойчивые поведенческие образцы, освященные мифологией [Головнев, с. 16]. Мифологическое мышление древнего человека отличается от современного ориентацией на мистические причины, например, возможность пребывания одного и того же существа одновременно в двух или нескольких местах, а также полным безразличием к противоречиям (Л. Леви-Брюль); мифологическое мышление не расчленено, его логика диффузна, в нем доминирует эмоциональная сфера (С.А. Токарев, Е.М. Мелетинский). Следовательно, реальность для первобытных людей была мистической, отсюда всякое животное или растение, звезды или луна наделены определенными функциями по отношению к членам тотема. На раннем этапе развития для человека была актуальна вера в свое родство с животным-тотемом в орнитоморфном или зооморфном облике, в связи с чем в ритуальной практике он полностью переплощался в свое животное-тотем, вытанцовывал его пластику в соответствии с особенностями пралогического мышления, свойственного первобытному человеку. Далее обряд в совокупности с соответствующими мифами, ритуальными игро-плясками приближался к театрализации. Танцевальное искусство является «самым "первобытным" из искусств» (Ш. Летурно). В нем отразилось желание человека быть неотъемлемой частью самой природы. В число пластических архетипов культуры входят универсальные архетипы движения, к которым можно отнести: руки, воздетые к небу в молитве или заклинании, руки, демонстрирующие объятия, изображающие стихию воды или взмах крыла птицы, тело, настолько переполненное чувством, что оно изгибается как трава от ветра [Буксикова, с. 24].

На наскальных изображениях эпохи верхнего палеолита и неолита сохранились фантастические фигуры, которые соединяют в себе черты антропоморфного и зооморфного существа. Шаман из пещеры «Трех братьев» изображен с рогами оленя, глазами совы, клювом орла и лисьим хвостом. Пластика шамана отражает то пластику священной птицы, то летящий галоп священного коня – птицы. Он не принадлежит себе, он – принадлежит миру природы, частью которой и является.

В культуре первобытности чувственность играла решающую роль, первоначально весь человеческий опыт основывался на физическом освоении мира. Вся деятельность и сознание первобытных людей, формы поведения выражали отождествление себя со всеми проявлениями живого



и неживого мира: животными, птицами, насекомыми, растениями, солнцем и звездами, отсюда идет и высшее проявление материально-телесной жизни человека – изобилие, плодородие, рост. Эти проявления изобилия, избыточности реализовывались в ритуальной экстатической динамике и пластике танца. Ярким подтверждением этому служат артефакты, обнаруженные учеными в разных частях света. «Археологические памятники Мальто-Буретской культуры, датируемые палеолитом, представлены скульптурами женщин и птиц. Образ водоплавающих птиц у народов Сибири имплицитно связывается с первотворением, космогоническими мифами о творении – рождении Вселенной, Земли и всего сущего на ней. Глубокий смысл имеют изображения женских образов на камнях рядом с водоплавающей птицей – демиургом, а также скульптурные изображения женщин с гипертрофированными признаками пола и изгибами корпуса вправо или влево. В рисунках на камне зафиксирован ряд пластических элементов, сближающих образ женщины с образом птицы: характерные положения рук, имитирующих крылья птицы, трехпалое изображение кисти рук, являющееся знаком-символом птицы, а также гипертрофированные размеры половых признаков, символизирующие плодородие» [Буксикова, с. 23].

По мнению М. Бахтина, архаически-гротесковое тело неустойчиво, подвижно, не завершено, открыто, ... поглощается миром [Бахтин].

Умение направлять и концентрировать свою внутреннюю энергию является достаточно характерной чертой для архаического модуса танцевального бытия [Осинцева, с. 12].

Таким образом, тело в танце архаической культуры демонстрирует свое единство с миром физическим, оно стремится принять в себя существенный мир, а нередко и отождествиться, слиться с ним, быть максимально проницаемым и открытым.

Миром антиномий, борьбой противоположных начал взаимодействующих и дополняющих друг друга представляется нам картина мира средневекового человека. В своем глубоком исследовании

В.П. Даркевич тонко подмечает: «Противоречивость в мышлении и социальной психологии принимала форму антиномий: тезис рождал антитезис, духовный гимн – пародию, бог – антихриста. Антиномизм – важная форма миропонимания. За пиршественным столом и в уличном театре "высокий" жанр неотделим от "низкого": рядом с шутами выступали поэты-певцы, прославлявшие "подвиги властителей и жития святых". Непримиримые, на первый взгляд, категории "верха" и "низа" – дух и плоть, аскеза и чувственность, небесная благодать и адская пропасть, добро и зло, возвышенное и низменное – сосуществовали как равно необходимые аспекты целостной структуры сознания внутри однородной культурной эпохи» [Даркевич, с. 188].

В танцевальной культуре Средневековья ярко отражаются противоречивость высокого и низкого, чувственного и аскетичного. Первые упоминания народных танцев, носивших во Франции характер общественных игр, в которые включалось любое число участников, относится к XIII веку. Один из них носил название «бранль», от французского «branler» – хоровод, а также раскачивание, колебание. Семантика этого старинного танца восходит к подражательным движениям, связанным с трудовой деятельностью народа. Удары в ладоши в «бранле прачек» символизировали удары валька, характерным движением «бранля башмачников» были удары о землю грубыми башмаками, а в «бранле дровосеков» основные движения напоминали движения топориком и т. д. Высоко подоткнув пышные юбки, крестьянки с упоением отдавались стихии безыскусного танца. Самый веселый и сметливый из парней выбирался вожаком. Он заводил цепь танцующих, выдумывая все новые рисунки хоровода в виде цепочки, линии, круга. Все участники игрового хороводного танца двигались под песню, которую запевал ведущий. Помимо песни танцы сопровождалась игрой на дудке, тамбурине, свирели, волынке.

Народные танцы, такие как «бранль», и «фарандола» проникли на балы и празднества в залы феодальных замков. Вначале они имели вид хоровода или цепочки, танцующие двигались за ведущим, подпевая ему. Однако с течением времени отрывистые, тяжелые шаги, претившие куртуазным манерам знати, стали более размеренными плавными и начали сочетаться с торжественными поклонами кавалеров и реверансами дам. Характерные покачивания корпуса, живость и непосредственность, свойственные народным танцам, сменились важной осанкой, медленной размеренной поступью, чопорными взаимными приветствиями. Установленному церемониалу соответствовали и костюмы знати. Мужчины танцевали в шляпе, в плаще и при шпаге, которую мог носить только дворянин. Дамы были закованы в тяжелые платья с длинным шлейфом. Общий стиль костюма, как и все куртуазные манеры, и этикет связывали, не давали свободы телу и духу.

Отцы церкви клеймили празднословие, карнавальное буйство плоти и смех, оскорбляющий благочестивые мысли и умонастроения. Строго порицались и зрелищные искусства, которые, по мнению апологетов, вызвали непристойные желания и греховные мысли. Однако и в рыцарских замках, и в королевских покоях не смолкали песни и смех, танцевали медленные величественные и быстрые жизнерадостные танцы.

Как отмечает В.П. Даркевич, Джованни Боккаччо, во вступлении к новелле «Декамерон» рассказывает о развлечениях высокопоставленного общества в загородном имении под Флоренцией: «Девушки и юноши умели танцевать, некоторые – играть и петь, а потому, как скоро убрали со столов, королева велела принести музыкальные инструменты. Затем, по ее распоряжению, Дионео



– на лютне, а Фьямметта – на виоле заиграли медленный танец. Королева отослала прислугу по-есть, а затем она, другие дамы и два молодых человека стали в круг, и начался плавный круговой танец. После этого все стали петь прелестные веселые песенки» [Даркевич, с. 97].

Средневековая инструментальная музыка также была полисимволична, обладала полярными качествами и вызывала прямо противоположные эмоции. «Одних она подвигает на пустую веселость, других – на чистую умиленную радость, а нередко на святые слезы» (Петрарка). Считали, что благонравная и сдержанная музыка, смягчая нравы, приобщает души к божественной гармонии, облегчает постижение тайн веры. Напротив, возбуждающие оргиастические мелодии служат развращению рода человеческого, приводят к нарушению христовых заповедей и конечному осуждению. Через посредство необузданной музыки в сердце проникает множество пороков. Церковные иерархи следовали ригористическому учению Платона и Боэция, которые разделяли идеальную, возвышенную «гармонию неба» и пошлую, непристойную музыку [Даркевич, с. 217].

В истории культуры наряду с трактовкой музыки как модели мироздания явилось истолкование музыки как отражение человека. Базовым понятием здесь выступает понятие чувства, трактовка музыки, ее осмысление как отражение человека. К данным мотивам можно отнести трактовку музыки как подобия человеческому нраву (характеру), воплощению страстей (аффектов)...., а также акцентам и интонациям человеческой речи [Клюев, 143]. В раннем Средневековье акцент делался на морально-очистительном воздействии музыки на человека [Там же, с. 145].

Таким образом, телесность в раннем и позднем Средневековье в Западной Европе отражала антиномию, столь характерную для всего культурного строя эпохи. Это проявлялось, с одной стороны, в живом интересе к природным процессам и их отражении в различных формах народного танцевального искусства, а с другой, в мире рыцарства с его куртуазными манерами и танцами, возвышенной любовью и боязнью плотского греха.

Секуляризация культуры в XX веке, ослабление влияния таких общественных институтов, как образование, строгая общественная мораль, патриархальный семейный уклад, дискредитация духовных ценностей и концепции человека как существа духовного, нравствовало либерализация тела, высвобождению природных инстинктов. Травматичный опыт, переживаемый людьми в социальных и политических катаклизмах XX в., накладывал особый, трагический отпечаток на «историю тела». Новый виток НТР в 60-е годы XX века, а также начало освоения космоса породили модель биологического существа, содержащего механические и электронные элементы, синтезирующего человека и машину – киборга, положили начало понимания тела как способа воплощения в проявленном мире мифического сверхчеловека. Танец как вид искусства, непосредственно связанный с телом и укорененный в нем, дает возможность художественно-пластического осмысления телесных метаморфоз, происходящих с человеком в современной культуре, формирует своего рода невербальный дискурс тела [Курюмова, с. 12].

В появившихся театрах основным выразительным инструментом становится человеческое тело, которое является своего рода пиктограммой, знаком, воздействующим посредством внутренней энергии как на самого исполнителя, так и на зрителей. Тело, вещь, крик, действие в театре Арто происходят в режиме настоящего времени, они изначальны, «реальны» и не являются образными или метафоричными. Этот язык устраняет разницу между означаемым и означающим. Театру Ежи Гротовского также близка идея «экстремального тела». Здесь синтетический актер – перформер, не играет роль кого-то другого, а сам является человеком действия: танцором, жрецом, воином, творящим ритуал. В таком театре «спровоцированного напряжения» жизнь исполнителей наполняется пульсирующим ритмом, а жизнь зрителей, свидетелей творимого ритуала, становится более интенсивной, наполненной, напряженной [Курюмова, с. 22–23].

Основной художественной задачей таких современных театров стало переведение сознания с человека от заданных стереотипов «прекрасного тела», которые нередко загоняют человека в тупиковое, нередко безысходное состояние и показать, что не смотря на то как выглядит тело, оно прекрасно само по себе как феномен человеческой природы.

XX век обнаружил множество возможностей изменения человеческого тела, что связано с ростом науки, развитием техники и постепенной деперсонализацией человека в индустриальном обществе. В постиндустриальном обществе современный человек теряет связь со своим собственным телом, канон изменяется нередко быстрее, тела едва успевают за ним [Кривцова, с. 118]. В связи с этим человеку необходимо танцевальное искусство как катализатор его психического состояния.

В современных театрах танца на первый план нередко выходит терапевтическая функция танца. Здесь происходит публичное напряженное действо, сопоставимое с ритуалом, заканчивающееся общим катарсисом, в основе которого лежит максимальное напряжение, а затем расслабление.

Основными целями танцевально-терапевтического танца являются снятие эмоционального и физического напряжения, удовлетворение потребности в гармонизации внутреннего и внешнего мира. Терапевтический танец имеет оздоровительную направленность, субъектом воздействия является сам танцующий, а объектом может выступать как он сам, так и другой человек [Лободанов, с. 276].



Таким образом, трансформация телесности в различные историко-культурные периоды достаточно ярко проявляется в танцевальной культуре, как социокультурном явлении. Появление и развитие танца в первобытной культуре связано с изменением психофизического состояния человека, что и определяет отдельный модус бытия архаического танца. Телесность в раннем и позднем Средневековье в Западной Европе отражала антиномию, столь характерную для всего культурного строя эпохи, это проявлялось, с одной стороны, в различных формах народного танца, а с другой, в куртуазном танцевальном искусстве знати. В постиндустриальном обществе современный человек теряет связь со своим собственным телом и на первый план выдвигается терапевтическая функция танца.

Список литературы References

1. Цветус-Сальхова Т. Э. «Тело» и «телесность в культурологических исследованиях // Вестник Томского государственного университета. – №351.-2011. – С. 72–73
Tsvetus-Salkhova T. E. «Telo» i «telesnost v kulturologicheskikh issledovaniyakh // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. – №351.-2011. – S. 72–73
2. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA. Ильин И. П. 2001. – [Эл. ресурс]. – Код доступа: <http://postmodernism.academic.ru/134/телесность>
Postmodernizm. Slovar terminov. – M.: INION RAN (otdel literaturovedeniya) – INTRADA. Ilin I. P. 2001. – [El. resurs]. – Kod dostupa: <http://postmodernism.academic.ru/134/telesnost>
3. Круглова Т.А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург: Изд-во Гуманитарного ун-та, 2005. С. 19.
Kruglova T. A. Sovetskaya khudozhestvennost, ili Neskromnoe obayanie sotsrealizma. Yekaterinburg: Izd-vo Gumanitarnogo un-ta, 2005. S. 19.
4. Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности. – Автореф. на соиск. уч. ст. канд. культурологии. - 2011. – 12–25с.
Kuryumova N.V. Sovremennyy tanets v kulture XX veka: smena modeley telesnosti. – Avtoref. na soisk. uch. st. kand. kulturologii. - 2011. – 12–25s.
5. Герасимова И. А. Философское понимание танца / И. А. Герасимова // Вопросы философии. 1998. – № 4. – С. 54–55
Gerasimova I. A. Filosofskoe ponimanie tantsa / I. A. Gerasimova // Voprosy filosofii. 1998. – № 4. – S. 54–55
6. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. – М., 1999 – 386 с. – С. 56
Gachev G.D. Natsionalnye obrazy mira. Yevraziya – kosmos kochevnika, zemledeltsa i gortsa. – M., 1999 – 386 s. – S. 56
7. Костяев А. И. Смыслогенетическая теория культуры // Вестник МГУКИ – 2005 – № 4 (12). – С. 7
Kostyaev A. I. Smyslogeneticheskaya teoriya kultury // Vestnik MGUKI – 2005 – № 4 (12). – S. 7
8. Лободанов А. П. Семиотика искусства: история и онтология: Учебное пособие. – 2-е изд. – М.: изд. МГУ, 2013. – 680с. – С. 545–546
9. Lobodanov A. P. Semiotika iskusstva: istoriya i ontologiya: Uchebnoe posobie. – 2-e izd. – M.: izd. MGU, 2013. – 680s. – S. 545–546
10. Головнев А. В. Антропология движения (древности Северной Евразии). Екатеринбург: УрО РАН; «Волот», 2009. 496 с. – С. 16
Golovnev A. V. Antropologiya dvizheniya (drevnosti Severnoy Yevrazii). Yekaterinburg: UrO RAN; «Volot», 2009. 496 s. – S. 16
11. Буксикова О. Б. Танец в истории культуры народов Сибири // Автореф. дисс. на соискание уч. ст. доктора искусствоведения. – СПб. -2009. – С. 24
Buksikova O. B. Tanets v istorii kultury narodov Sibiri // Avtoref. diss. na soiskanie uch. st. doktora iskusstvovedeniya. – SPb. -2009. – S. 24
12. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв.-М.: Наука. – 1988. –344с. илл. – С. 97–217
Darkevich V.P. Narodnaya kultura srednevekovya: svetskaya prazdnichnaya zhizn v iskusstve IX-XVI vv.-M.: Nauka. – 1988. –344s. ill. – S. 97–217
13. Клюев А. С. Философия музыки / А.С. Клюев. – 2-е изд., испр. и перераб. – СПб.: Астерион. – 2010. – 227с. – С.143
Klyuev A. S. Filosofiya muzyki / A.S. Klyuev. – 2-e izd., ispr. i pererab. – SPb.: Asterion. -2010. – 227s. – S.143
14. Кривцова Л. А., Архипов О. А. Телесность в массовой и элитарной культуре начала XXI века: сравнительный анализ // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. – 2009. – №4. – С.118
Krivtsova L. A., Arkhipov O. A. Telesnost v massovoy i elitarnoy kulture nachala XXI veka: sravnitelnyy analiz // Vestnik gumanitarnogo fakulteta IGKhtU. – 2009. – №4. – S.118