

DOI 10.31483/r-110184

Догорова Надежда Александровна

«МЫШЛЕНИЕ И ТАНЕЦ»: ЯЗЫКОВОЙ ПЛАСТИЧЕСКИЙ КОД В ОСНОВЕ СТАНОВЛЕНИЯ ТЕОРИИ ПРЕДМЕТА ХОРЕОГРАФИИ

Аннотация: историко-практический опыт хореографии имеет этапность и иерархизацию уровней мыслительной деятельности, которые можно проследить в истории танцевальной культуры через пластические коды.

Феномен хореографического искусства в классические эпохи заключается в том, что в пределах конца XVI–XIX веков в Европе (Италия, Франция, Дания) одновременно происходили сложные культурные процессы и пересечения биосемиотического характера: с одной стороны, это формирование «нового» мировосприятия человека, а с другой – формирование «новой» модели научной и художественной картины мира. Где границы искусства танца (возникновение новых жанров, языка и стиля) и границы культурно-исторического времени в разных странах, не всегда совпадают. Во всем этом должна наблюдаться и доминирующая сторона: нахождение средств (правило, метод, норма) и форм (творческая мысль, воля, творческие импульсы, творческий дух) в преобразовании основ мироустройства.

Ключевые слова: язык, язык тела, движение, знаковая система, телесность, пластика, танец, танец – система, хореография, предмет, метод, теория, пластическое мышление, способность, языковой пластический код «мышление и танец», пространствопонимание, классические эпохи, творческая парадигма, научно-практическая парадигма, физическая реальность искусства, педагогика.

Abstract: *the historical and practical experience of choreography has a phasing and hierarchy of the levels of mental activity, which can be traced in the history of dance culture through plastic codes.*

The phenomenon of choreographic art in the classical ages lies in the fact that within the late XVI–XIX centuries in Europe (Italy, France, Denmark) complex cultural processes and intersections of a biosemiotic nature took place simultaneously: on the one hand, this is the formation of a 'new' human worldview, and on the other, the formation of a 'new' model of scientific and an artistic picture of the world. Where the boundaries of the art of dance (the emergence of new genres, language and style) and cultural and historical time in different countries do not always coincide. In all this, the dominant side should also exist: finding of means (a rule, a method, a norm) and forms (creative thought, will, creative impulses, creative spirit) in the transformation of the foundations of the world order.

Keywords: *language, body language, movement, sign, sign system, physicality, plasticity, dance, 'dance as a system', choreography, subject, method, theory, plastic thinking, ability, linguistic plastic code, 'thinking and dancing', spatial understanding, classical ages, creative paradigm, scientific-practical paradigm, physical reality of art, pedagogy.*

Границы XVII–XIX веков являются не только ресурсными для европейской танцевальной культуры, но и иерархичными в ходе всего институционального становления и трансформирования хореографического искусства. Хотя бы потому, что они подводят нас к пониманию основ «человека – танцовщика (артиста, исполнителя) – творца» как действующего и живого организма истории. Понятия «образ – образовывать – образование» (кстати, имеющие один и тот же корень) впервые не разные формы существования человека в танце, но целостно единые дефиниции в поле хореографического знания. Они формируют зону полезного (смыслового и практического) пространства, органической меры и грамматики в искусстве. И эта полнота бытия, воплощающая не только творческий дух времени, но и независимое существование человека в акте творения, была призвана показать: как складывался критерий языка мышления [5, с. 30–31] в процессе создания выразительной телесной формы.

Автор считает, что заявленная проблематика представляет собой задачу, которую невозможно решить исключительно классическими способами искусствоведения. Она требует сближения научного (история, философия, семиотика, педагогика и психология искусства) и естественноведческого (антропология, культура, повседневность) дискурсов. Обнаружения и освещения в данном контексте нового ракурса – многофункциональность и инструментарий языка тела, а также конструируемых концептов в танце: «пластическое мышление», «пластические коды», «язык пластических кодов». Наконец, обоснования целостности и процессуальной значимости системы танцевальной (учебно-образовательной, исполнительской и постановочной) деятельности и пластического мышления в период XVII – начала XIX веков.

Под языком пластических кодов в танце автор понимает не только внешнюю или внутреннюю форму языка телесности, но и художественную (естественное / механическое) и творческую (а не автоматическое) границу во взаимодействии тела, движения и сознания [5, с.165]. Этот принцип лежит в основе архитектурного конструирования, а также деятельностного и ментального пространствопонимания языковой формы танца.

Период XVII – начала XIX веков в хореографическом искусстве мы называем языковым пластическим кодом «мышление и танец». Почему?

Здесь акцентность направлена на исследование связи человеческого мышления с языком и телом как способности, а значит, в определенном контексте речь заходит о возникновении «образованного» мышления. В Античности мышление и язык были все еще смешаны как процессы, а образование выполняло социальную функцию.

Когда мы говорим о рубежности, то пытаемся придать точное или более значимое понимание в основах происхождения нового качества явления относительно прошлого времени его существования. В европейской танцевальной традиции первой четверти XVII века во Франции наступает такая рубежная и поворотная точка, после которой основы знания в танце уже не могли

ограничиваться нормами осанки, галантных манер и почтения. Открывается новая страница историко-культурной антропологии европейского танцевального искусства.

Разобрать устройства мироздания, анатомизировать работу скелета и мышц, установить функциональные связи структур и одновременно добиваться их «органической целостности» (*синтетизм*) посредством световых потоков – это и были первые признаки моделирования системы в искусстве, способной заменить культурному человеку природный хаос [15, с. 50]. В XVII веке художник, поэт, ученый, «хореограф» (профессора танцев) могли освоить *теорию и практику «метода»*, только в совокупности.

Позиции ног и «фигуры» для танца [9, с. 48], разработанные Пьером Бошаном (1631–1705 гг.), планиметричность и изобразительность строя композиции [3, с. 185] в соединении с позициями рук, разработанные Жаном-Филиппом Рамо (1683–1764 гг.), практически перевернули прежние границы ментального и ментальности в хореографии. Это новое этическое и эстетическое русло становления – способность / закономерность / механика/ образованный (хореографический) ум. Теперь устанавливаемая *мера* для рук и ног, буквально аккумулировала все тело человека. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что во Франции танец начала XVII века – это определенный критерий воспитания, который ставил во главу угла не нормы салонной культуры двора, но «жертвенность» профессии. Ибо физиологическая схема позиций еще раз доказывала, что танцевать и наставлять «через» конкретные инструментарий и методу (следование определенным архитектурным условностям и закономерностям организации тела в пространстве) мог далеко не каждый.

Насколько эти процессы (интеллектуальный путь построения движения) были серьезными и далеко идущими в формировании основ институализации хореографического знания, безусловно, дает судить весомый исторический факт: открытие во Франции Королевской академии танца (1661) [14, с. 342]. Ее возглавил один из маститых теоретиков танца того времени – французский хореограф,

балетмейстер, танцор, музыкант и композитор Пьер Бошан. Его соратником и единомышленником можно считать танцовщика, хореографа и балетмейстера Луи-Гийоми Пекура (1653–1729 гг.). Будучи учеником Бошана, Пекур также стоял у руля важных открытий учебного курса *серьезного* танца во Франции.

Несколько отступая от исторической описательности в развитии танцевального искусства в Европе, стоит напомнить о том, что эпохи конца XVI – начала XVII вв. сыграли важную роль в устройстве ритмопластической формы классического танца и языка телесности. Однако не стоит обходить вниманием тех внутренних сторон, происходивших в жизни Королевской академии танца и тех внешних перемен человеческого мировосприятия, которые заложили первоосновы мировой истории хореографии. Именно эти первокирпичики и являются главными акторами в обнаружении определенного механизма мышления и его дефиниций во взаимосвязи с принципами и формами пространственно-визуальных искусств. Танец становится системой, а такие психические процессы как воображение, память, ощущение и восприятие – впервые в хореографии приравниваются к художественно-эстетическому значению, методам и законам педагогики.

Это открытие не могло прийти на ум антикам, хотя уже в ранних теориях античных философов и мыслителей (Аристотель, Платон, Плутарх, Ликург, Лукиан, Цицерон и др.) танец признается искусством, выделяются и прорабатываются его художественно-эстетические и образовательные функции. Основное отличие здесь состоит в том, что именно в Европе впервые приращение смысла «танец – система» как некой модели хореографического знания произошло в тот поворотный момент культурной истории человечества, когда многие открытия, применяемые для объяснения устройства явлений в физике, математике, геометрии, астрономии, философии и искусствах, впервые совершались научно-опытным и доказательным путем. И хореография на этом фоне начинает формировать свою собственную парадигму (творческую и научно-практическую одновременно), впервые уподобляя язык тела танцовщика физической реальности искусства.

Сегодня можно утверждать, что в контексте «танец – система» складываются основы понимания пластического мышления и языка телесности, перешедшие в академическое искусство. Порывая со Средневековой эстетикой танца [8, с. 114–115], хореография в XVII веке не отгораживается от её действенного критерия.

Во-первых, для хореографии всегда было и остается важным античное понимание природы – это «естественное» и «естественность» в происхождении и протекании формы линии в пространстве. Во-вторых, эпоха Просвещения задает новый смысл, сравнимый разве что с энциклопедическими требованиями и правилами соблюдения *меры* в танце – позиции. Возводя их в ранг значения (эстетического, физиологического и ментального), а не просто красоты «ради» как это было принято в Средневековье. В-третьих, открытие «танец – система» не порывает, а продолжает работать именно с архитектурой образа движения и живописно-музыкальной тканью создания движения. Вот это и есть та необходимая относительность действенного критерия танца «Античность – Средневековье – Новое время», которая закладывает фундамент для определения основ пластического мышления и образованного ума в хореографии.

Однако возникает встречный вопрос. Почему же смыслообразование, которое в переводе с греческого языка означает «писать танцем» и именно этот смысл «хорео-» и «графо-» отстаивала эпоха XVII в., до сих пор не имеет однозначного толкования не только в культурологии и искусствоведении, но и в хореографической педагогике?

Потому что до сих нет критерия, который давал бы точное проецирование теории предмета хореографии, а также определение первичности и вторичности слагающихся норм в разные эпохи. У теории предмета в хореографии, действительно, другое измерение существования – «мышление – это качество протекания способности как процесса», а не только физическое следование правилам композиции и законам грамматики. С неточными перекосами в этом случае будут выступать и технические задачи классического танца, исследуемые

учеными в разные промежутки исторического времени. Потому что речь идет не про обобщения.

В основе теории предмета хореографии должно быть заложено пространствопонимание танцевального языка как одной из единичных форм мышления, выражаемой в акте творения пространства и времени. Фиксируя пространство, исполнитель – автор – художник фиксирует «момент движения» и в нем свое мышление о мире [6, с. 594]. Однако «момент движения» – не есть наличная форма мышления, но это попытка уловить, зафиксировать и измерить внутренние границы практической действительности пластического мышления. Можно утверждать, что пространствопонимание в танце, образующее мышление в «моменте движения» и является той недостающей догмой, которая необходима для обнаружения и объяснения неоднородного протекания хореографической формы движения в разные культурно-исторические эпохи танца.

Отметим также, что граница понимания мышления во времени и пространстве в классические эпохи была неразрывно связана с физиологическим и эстетическим движением мысли – «дисциплина». А с другой стороны – экологической памятью (духовная, созерцательная, историческая, ментальная, генетическая), которая являет собой руководство и механизм действия мышления.

Должна быть и доминирующая сторона критерия языкового пластического кода – это метафизическое (творческая сила) и метафорическое бытие. Следовательно, совокупность, а не односторонность перечисленных действий рождает механизм мышления и его иерархическое коды в хореографическом искусстве, формирует трансцендентальное мировосприятие человека в танце.

В рамках нашего исследования биосемиотическую плоскость и искусствоведческое измерение языка пластического кода «мышление и танец» можно выстроить, обращаясь к механизмам классической эпохи и научной картине мира.

В XVII веке главенствует «метод». Он упорядочивает, структурирует и обличает многие «спящие» режимы в пластических искусствах, объясняя процессы

их создания и протяженности в пространстве. В хореографии, например, при помощи математической логики и геометрии стало возможным обоснование первых величин (элементов) движения, образующих ее дисциплину и инструментарий. Это введение экзерсиса (фр. *exercice* – упражнение, от. лат.), классификация терминологии, строгая очередность, последовательность и закономерность исполнения групп движений.

Деление элементов по форме происхождения движения (*allonge* – удлиненный; *adagio* – спокойный; *lento* – медленный; *arrodie* – округленный; *brise* – ломанный, разбитый; *demi* – полу, наполовину; *faulle* – слабость; *battement fondu* – таять; *battement frappe* – ударять; *glissade* – скольжение; *grand* – большой; *jete* – бросать; *enchainement* – соединение, связь и т. д.). *Создание поз и разграничение положений тела* (*ecartee* – раздвигать; *efface* – сглаживать; *epaulement* – плечо) и упорядоченность элементов в системе движений рук, ног, головы (*croise* – скрещенный; *dessus-dessous* – под-над, сверху снизу) и *направлений линии движения* (*en arriere* – назад; *en dehors* – наружу, *en dedans* – внутрь; *en face* – напротив, лицо). Основы математической логики позволили *структурировать движения по принципу par terre* (на полу, на земле) *et en l'air* (в воздухе).

Несмотря на то, что терминология постоянно обновлялась в виду новых требований и совершенствования техники классического танца, эти классификации в хореографии впервые давали возможность судить о некой поверхности и плоскостях движения в режиме архитектурного и физического (объем, глубина, высота) пространствопонимания языка телесности. И в этой первородной конструкции хореографического «замысла» показывается, как природа человеческого тела связывает художественное чувство с ментальной механикой. У антиков перенесение человеческого мира в мир искусства лежит через природные и универсальные законы бытия. В Средневековье – «через» чувственную оптику и созерцание. Но не механически.

В XVIII–XIX веках ученые не только стремятся увидеть и объяснить явления мироустройства при помощи математической логики (Р. Декарт) и ее

языка, но и производят анализ и синтез в системе разнородных величин (Г. Лейбниц). Пространство и время не исследуются сами по себе или «внутри» себя как самодостаточные единицы, они берутся в глобальном масштабе (отождествление бытия и мышления, Г. Гегель) и изучаются экспериментально по отношению ко всему мировому пространству (И. Кант). Это первый элемент естественноведческого (физическая реальность тела, языка и мышления) и онтологического (смысл бытия) вектора познания, на который переключается предмет хореографии. Теперь многие пластические процессы, происходящие в языке тела, формирующие и передающие мысль, становится невозможно проецировать без объяснительной логики и законов геометронома, физика, живописца, музыканта или архитектора.

Второй связующий элемент естественноведческого и онтологического контекстов в хореографии, который соотносится и с предметом становления хореографической педагогики возникает при обнаружении органической связанности и относительности протекания движения: «не» описательная история происхождения жанра или историчность формы танца, а пространство и время, взятые в купе научной логики и художественной картины мира.

Можно предположить, что, только начиная с эпохи Просвещения, проливается истинный свет на природу происхождения пластической формы мышления в хореографическом искусстве. Этой точкой опоры выступает сложная, но вполне очевидная и осязаемая по своим свойствам (физико-математико-геометрическо-архитектурная и в особенности знаково-логическая) структура – «позиция(-и)». А значит, интеграционная ступень хореографии в XVII–XVIII веках предполагает иное качество мышления, нежели в эпоху Средневековья. Не столько относимое к танцу целиком: а) запись; б) композиция рисунков танцующих в пространстве; в) описание музыки и движений, сколько к органической связи и специфике структуры его языка – создаю (думаю) движение(-м) и/или/ делаю (пишу) движение(-м).

Вот этот ракурс проблематики – материал мышления /о нём и в нём/, находящийся в тесной и неразрывной связи языка и тела на уровне физико-анатомической и антропологической структуры движения, наконец, отражающий суть ядра пластического мышления в хореографии, долгое время ускользал от ученых, исследователей и теоретиков танца в России. Его не замечали. Или не хотели замечать? Так или иначе, о пластическом мышлении в хореографии, ученые и исследователи танца не говорили.

Останавливаясь на процессах преобразования хореографии XVIII–XIX вв., необходимо подчеркнуть, что терминологически в это время не происходит глобальных изменений. Определение термина хореографии по-прежнему интерпретируется, отталкиваясь от греческого первоисточника языка «хорео»- и «графо-», которое было официально введено и адаптировано в профессиональном мире европейского искусства танца еще в XVII веке. Существенно то, что предмет хореографии расширяется в границах своей функциональности и инструментария.

Если XVII век в хореографическом искусстве наметил путь «танец – система» через доказательство «мера – позиция», то весь XVIII век живет и пульсирует новой формой познания пластических искусств – театрализацией пространства. Откуда она возникла? И почему становится определяющим критерием познания художественной картины мира в эпоху Классицизма?

Для пластического мышления XVIII столетия любопытно провести связь театрализации пространства в живописи со сценическим пространством в хореографии.

Многие методы и приемы в способах работы в живописи, начиная с середины – конца XVII века получили широкое применение в европейском театральном искусстве. Одним из них можно считать концепцию театрализации пространства французского живописца Николы Пуссена (1594–1655 гг.) [4, с. 36–37]. Автор прорабатывает пространство зонирования в картинах (передние и задние планы), тонко учитывая античную ритмизацию в расположении фигур, гармоническую меру во внутренней прорисовке взгляда и жеста (это реплики

действующих персонажей и отношения между ними). В целом драматургически проигрывая композицию таким образом, чтобы зритель мог ее последовательно «читать» как действие, происходящее в драме.

Таким образом, соединяясь в средствах композиции и драматургии, лексикографии и звучащих знаков, живопись и драма встают на одну ступень практического метода познания в пространственно-визуальных искусствах.

Для XVIII–XIX веков наиболее актуальна специфика изобразительно-поэтической формы повествования, которая характеризуется в западноевропейской культуре интегративностью хореографических стилей и получает свое развитие в новом для этого времени музыкально-театральном жанре – балет. «Изобразительность», проникая в структурность хореографической формы движения, делает телесный пластический текст живописующим (Карло Блазис, 1797–1878 гг.) [2, с. 34–35], ритм звучащим, а само пространство – звуковым. Этого могущественного критерия телесности и качества художественности языка в пластическом мышлении – хореографическая форма движения, пока еще не доставало эпохе Средневековья.

Изобразительность помогала придавать поэтическому повествованию гибкость (Ж.-Ж. Новер, 1727–1810 гг.) [10, 11]. И это тоже был своего рода прорыв в языке мышления, потому что механическая ментальность в буквальном смысле способствовала художественному «преображению» хореографии «через» соединение и взаимодействие разных интонационных уровней (серьезный, образный, характерный) и пластических форм звучания знака в композиционной линии движения. Драматургические средства в изобразительном устройстве хореографии, в дальнейшем только приблизили этот язык к условно-обобщенным и ритмизированным структурам, способным проводить в хореографии: мысли – слово – фразы – понятия. И хотя, у Новера все еще главенствует открытие ритмизированной жестикуляции, ритмизированной пантомимы и ритмопластического мимирования, эти средства обращаются к такому языку, который становится потенциально понятным зрителю. Такой драматургической

ясности пространствопонимания в основе сюжетной линии и композиции своих картин добивался и Н. Пуссен [4, с. 36–37].

Можно утверждать, что языковой пластический код «мышление и танец» в XVIII – XIX столетиях (в отличие от эпохи Средневековья), содержащий комплексное освоение анатомических, физиологических, поведенческих и мыслительных действий, весьма ценен в художественной концепции хореографического целого. Хореографическое искусство XVIII – XIX вв. – это своеобразная лаборатория Классицизма. В XIX столетии процессы театрализации определяют теоретическое и творческое (авторское, постановочное, исполнительское) кредо в основах метода мышления творца (Карло Блазис (1797–1878 гг.) [1; 7, с. 110]; Август Бурнонвиль (1805–1879 гг.) [12]; Филиппо Тальони (1777–1871 гг.) [4, с. 29–30]).

Однако в хореографическом искусстве за этим методом стоят не только романтические образы, символические каноны и их церемониальные значения, но и, безусловно, невербальные знаковые системы. Чем они отличаются от средневековой парадигмы в искусстве танца? Прежде всего, это аутентичная и антропологическая структурность движения, драматическая и физиологическая формы телесности, которые регулируют механические связи тела и законы природы, ритмические смыслы и значения языка пластики, необходимые для становления конкретного исполнительского стиля или танцевального жанра.

Канонический регламент языка хореографии XVIII века уступает место четким предписаниям и задачам учебно-образовательной программы экзерсиса в XIX столетии. Зависимость танцовщика от станка образует комплексы, которые органично вписываются как в правовую («связь между телом и объектом» – М. Фуко [13]), так и в эстетическую модель эпохи XIX века: «тело – орудие», «тело – инструмент», «тело – машина». Если в концепции Новера механизм физиологического измерения тела «противоположение» – это всего лишь эстетическое требование сценической красоты движения, проистекающее из естественного противохода рук и ног идущего человека – походка, то у

Блазиса «противоположение» – это физико-математический закон «равновесие» [7, с. 110].

В заключении структурируем исполнительские стили и художественные формы обновления в историко-теоретическом пространстве предмета хореографии:

– XVII в. – «танец-система» / танцовщик оперы / жанровые классификации: трагик, комик, полухарактер;

– XVIII в. – «действенный танец» / актер-мим / мимический танцовщик балетного жанра;

– XIX в. – «академическая дисциплина» и программа анатомио-хореографического экзерсиса / классический танцовщик / балетные специальности: академические, «серьезные», демиклассические, характерные и гротесковые танцовщики.

Любопытно и то, что языковой пластический код «мышление и танец», образуя предпосылки к художественной структурности театрального танца, оказывается не фрагментарным или эпизодическим, а встроенным в определенную систему координат явлением, имеющим в ходе процесса возникновения собственные циклические основы. Это означает, что в европейской сценической культуре формируются такие смысловые параметры исполнительских театральных стилей, которые позволяют выявить в языке телесности неодинаковый ресурс педагогических принципов и степень художественной условности:

1) XVII в. – «danse noble» («гимнастика благородного танца», Р. Фейе);

2) XVIII в. – балетный артист:

– «полухарактер» (благородство линий и виртуозные трюки комического жанра, О. Вестрис);

– героика и большие линии *danse noble* (переход от внешней формы оперно-балетного движения к его глубинной сущности, Г. Вестрис);

– стремление к эстетической обобщенности и условности живописания всем телом (М. Гимар);

– грациозные позы, чистота и быстрота *par terre* движений (Ш. Л. Дидло);

– *la danse haute* (прыжки, А.Р. Фуссано);

– *entrechat* и их распространение на женский «*terr-a-terr*» танец.

3) XIX в. – полетность романтично-классического исполнительского стиля женского танца (М. Тальони);

– героика, патетика и галантность мужского классического танца в балете (А. Бурнонвиль).

Список литературы

1. Blasis, Carlo. The art of dancing: comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress... / Translated under the author's immediate inspection by R. Barton / C. Blasis. – London: Edward Bull, 1830. – 548 p.

2. Блазис К. Балетные знаменитости и национальные танцы / К. Блазис. – М.: Тип. Лазаревск. ин-та вост. яз., 1864. – 225 с.

3. Блок Л.Д. Классический танец. История и современность / Л.Д. Блок. – М.: Искусство, 1987. – 556 с.

4. Догорова Н.А. Хореографическое искусство: проблемы режиссуры и актерского/исполнительского мастерства: избр. лекции / Н.А. Догорова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2011. – 56 с. – EDN XDWDPD

5. Догорова Н.А. Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: становление и трансформации: дис. ... д-ра иск. / Н.А. Догорова. – в 2 т. Т. 1. – М.: ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова», 2023. – 391 с. – EDN FJYVTA

6. Иоффе И.И. Избранное. Ч. 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления / И.И. Иоффе. – М.: ООО «РАО Говорящая книга», 2010. – 655 с.

7. Классики хореографии / под ред. Е.И. Чеснокова, М.В. Борисоглебского. – М.; Л.: Искусство, 1937. – 300 с.

8. Компан Ш. Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства / Ш. Компан. – М.: Университет. тип. В. Окорокова, 1790. – 437 с.
9. Levinson A. Les danseurs de Lully / A. Levinson. – 1925.
10. Новер Ж.Ж. Письма о танце / Ж.Ж. Новер; пер. с фр.; под ред. А.А. Гвоздева. – Вып. №1. – Л.: Academia, 1927. – 315 с.
11. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр; под ред. Ю.И. Слонимского. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 375 с.
12. Фредеричиа А. Август Бурнонвиль / А. Фредеричиа; пер. с дат. Н.И. Крымовой. – М.: Радуга, 1983. – 259 с.
13. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко; пер. с фр. В. Наумова, под ред. И. Борисовой. – М.: Ad Marginem, 1999. – 478 с.
14. Худеков С.Н. История танцев / С.Н. Худеков. – в 4 т. Т. 2. – СПб.: Тип. Петерб. газ., 1914. – 370 с.
15. Якимович А.К. Новое время. Искусство и культура XVII–XVIII веков / А.К. Якимович. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 440 с.

Догорова Надежда Александровна – д-р искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова», Москва, Россия.
