
СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS

УДК 7.01 + 793.3

РИТОРИКО-ФИГУРАТИВНЫЙ ПОДХОД К ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЖЕСТА

И. Я. МАЦЕВИЧ-ДУХАН¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Аннотация. Раскрывается роль античной риторики в формировании языка современной культуры жеста. Выделяются отличительные черты художественного жеста в различных историко-культурных контекстах, а также проясняется специфика эволюции специализированного научного языка, позволяющего подвергнуть социально-культурную динамику художественного жеста критическому анализу. Демонстрируются особенности диалога философии и современной хореографии.

Ключевые слова: художественный жест; риторика; ораторское искусство; фигуры речи и мысли; танец; пантомима; хореография; культура жеста.

Образец цитирования:

Мацевич-Духан ИЯ. Риторико-фигуративный подход к истории художественного жеста. *Человек в социокультурном измерении*. 2025;1–2:4–9.
EDN: UCLBVD

For citation:

Matsevich-Dukhan IJa. The rhetoric-figurative approach to the history of artistic gesture. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2025;1–2:4–9. Russian.
EDN: UCLBVD

Автор:

Ирина Янушевна Мацевич-Духан – доктор философских наук, доцент; заведующий кафедрой культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Iryna Ja. Matsevich-Dukhan, doctor of science (philosophy), docent; head of the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications.
matsevichdukhan@bsu.by
<https://orcid.org/0000-0002-5263-2371>

THE RHETORIC-FIGURATIVE APPROACH TO THE HISTORY OF ARTISTIC GESTURE

I. Ja. MATSEVICH-DUKHAN^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

Abstract. The article explicates the role of ancient rhetoric in the formation of contemporary gesture culture. The author outlines distinguishing features of the artistic gesture in different historical and cultural contexts, reveals the specifics of the evolving special scientific language which allows subjecting the socio-cultural dynamics of artistic gesture to critical analysis. The particular character of the dialogue between philosophy and contemporary choreography is demonstrated.

Keywords: artistic gesture; rhetoric; eloquence; figures of speech and thought; dance; pantomime; choreography; gesture culture.

Введение

История конфигурирования художественного жеста как предмета научного исследования начинается с разработки теории ораторского искусства. Формирование классического риторического канона предполагало систематизацию выразительных жестов, способных транслировать смысл человеческой коммуникации и наделять его определенными чувственными и ценностными характеристиками. Исследование истории европейского танца в контексте риторики помогает выявить взаимоотношения жеста, слова, образа и мысли в процессе осознания утраты и возрождения духа античной пантомимы. Стремление раскрыть загадку античного танца содействует возвращению к истокам и одновременно обновлению современных форм художественного выражения на сцене через призму молчаливого сказывания греко-римской пантомимы. В данной статье рассматриваются различные исторические вехи эволюции художественного жеста, позволяющие выделить по-

этапную смену акцентов в движении от слова к образу и далее – к поиску инструментов выражения мысли. Последовательная реконструкция процесса развития художественного жеста от ритуальной пляски к мысли, проявляющейся в диалоге танца и философии, позволяет прояснить особенности преодоления кризиса культуры жеста в современном мире.

Использование риторико-фигуративного подхода [1–3] предполагает раскрытие постепенной трансформации фигуры речи в телесный жест посредством терминологического анализа античной и новоевропейской драмматики танца, а также историко-культурной реконструкции эстетических идеалов в искусстве классического и модернистского танца [4–6]. Проецирование языка риторики на искусство хореографии позволяет выделить ключевые смысловые доминанты в раскрытии сущности художественного жеста в различные исторические периоды развития европейской культуры.

Античный художественный жест

Одним из первых античных мыслителей, посвятивших научный трактат исследованию художественного жеста, является древнегреческий писатель Лукиан. В его работе «О пляске» («Περὶ Ὀρχήσεως», 160–180 гг.) раскрывается сущность танца «пантомима» (от др.-греч. «всеподражатель»): «Искусство это – ты сам убедишься – не из легких и быстро преодолимых, но требует подъема на высочайшие ступени всех наук: ни одной только музыки, но и ритмики, геометрии и особенно излюбленной твоей философии, как естественной, так и нравственной, – только диалектику пляска признает для себя занятием праздным и неуместным» [2, с. 590–591]. Лукиан поочередно перечисляет все науки и искусства, которыми должен овладеть танцор, чтобы стать подлинным пантомимом. Этот фрагмент примечателен в силу попытки Лукиана возвысить танец до уровня научного познания с элементами художественной интуиции и преодолеть скептический взгляд на ре-

месло, призванное преимущественно развлекать и воспитывать. Подобным образом Платон в диалоге «Федр» [3] описывает, чем должен овладеть оратор, чтобы выйти за рамки ремесла мира теней и выразить саму суть прекрасного в мире идей. Лукиан уподобляет танцора оратору, «хранящему молчанье» [2, с. 595]. Молчание пантомима «вносит лад и меру в душу смотрящего» [2, с. 582] и приучает зрителя, созерцающего пляску, внимать ее язык жестов.

Пантомима сменяет древнегреческий драматический танец тогда, когда он отделяется от риторического и социально-политического контекста. Исполнитель все в большей мере демонстрирует «эмоциональную и эстетическую власть индивидуального тела»¹ [7, р. 245]. Не случайно понятие стиля как отличное от понятия стиля-жеста зарождается и оформляется в эпоху Августа. Именно в это время пантомима выделяется из театрального пространства,

¹Здесь и далее перевод наш. – И. М.-Д.

превращаясь в немой танец на драматическую тему [8]. Если у греков танец дополнял, украшал и прояснял сказанное в трагедии, то у римлян в пантомиме танец становится самодостаточным феноменом.

В Древнем Риме намечается переход от фигуры речи и мысли как проявления сущностного характера и этоса оратора к учению о фигурах как орнаментике. Цицерон и Квинтилиан уподобляют речь телу, наделяя ее все большей степенью наглядности и заставляя зрителей узреть ее. Такое развитие реализуется не только в риторике, но и параллельно в архитектуре (переход от сложной объемно-пространственной формы к орнаментированной поверхности). Стиль римского оратора, как и стиль римского архитектора, опознается по линии контура фигур, складывающихся в общую геометрическую форму, визуально прочитываемую на поверхности сказываемого. Не случайно именно римские мимы способствовали выделению автономного пространства жестов как самодостаточной художественной сферы. Они выходили за рамки допустимого религией и законом, поэтому выступления мимов часто казались провокационными и осуждались. Мимов изгоняли, но они возвращались.

Историю жеста можно рассматривать как постепенное превращение античной драмы в зрелищно-

развлекательную пантомиму, где древнегреческий жест (др.-греч. *σχῆμα*) замещается древнеримским жестом (лат. *gestus*). Для греков термин «σχῆμα» означает прежде всего собирание формы, но еще не саму форму. Древнегреческий жест – всегда подготовка к сказыванию, не сводимому к аподиктическому высказыванию. Подобным образом древнеримский жест являет и выносит на себе суть исторического движения, но не может длиться, обрывая сказанное в таинственном предчувствии фатума.

В контексте древнегреческой трагедии жест является частью органичного целого, он проясняет значения слов, визуализирует их на сцене. Подобный жест не может быть вырван из контекста драматического повествования. Если древнегреческий трагический жест глубоко укоренен в единстве свершаемого действия, то древнеримский жест пантомимы, напротив, позволяет вывести зрителя за рамки повествования, обрывая его в предчувствии непредсказуемого. В то же время древнеримская риторика критикует театральный жест, так как подлинно древнеримский оратор – это продукт стиля жизни в целом и каждый жест данного оратора – это модус проживаемого им этоса. И в данном отношении между древнегреческой и древнеримской культурой жеста сохранялась преемственность.

Новоевропейская культура жеста

Немецкий философ Х.-Г. Гадамер [9] выявляет победу самого процесса формирования над его результатом в виде готовой формы в эпоху позднего Ренессанса. В это время зарождается идея динамичной формы (лат. *formatio*, нем. *Bildung*), выражающейся в процессе формирования с помощью риторического образования особого рода чувствительности человека к окружающей действительности и самому себе. Оформление такой чувствительности отражается в способности суждения вкуса.

В XVII в. зарождается «пространство салонной культуры», где на первый план выходит «способность быть приятным обществу» [10, с. 9]. Историк культуры М. С. Неклюдова показывает ее формирование на примере эстетики «голубой комнаты» госпожи де Рамбуйе [10, с. 10]. Развитие данного салона дало повод Ж.-Л. Г. де Бальзаку воссоздать его особую атмосферу в работе «Продолжение живого разговора, или О беседе римлян» (1639). Образованность человека, искусство общения, культура речи, умение держать и подавать себя становятся одними из основных условий вхождения в данное пространство.

В XVIII в. труд «Очерк истории танца» (1712) английского балетмейстера Дж. Уивера возрождает и популяризирует искусство греко-римской пантомимы как «науку подражательную и демонстративную» [11, р. 22]. В 1714 г. во Франции была реализована первая попытка реконструкции античной пантомимы на сцене (по заказу А. Л. де Бурбон-Конде): Ф. Прево и К. Баллон исполнили четвертый акт трагедии П. Корнеля «Гораций» под музыку французского композитора Ж.-Ж. Муре. Французский аббат Ж. Б. Дюбо полагал, что именно прочтение эссе о пантомиме навело А. Л. де Бурбон-Конде на мысль о возрождении античного танца на придворной сцене [11, р. 22].

В процессе замещения жеста словом рождается балет как воспоминание о предельном жесте в риторике танца, венчающей классические искусства Нового времени. Если ранее танец рассматривался как молчаливое ораторское искусство, то в эпоху Просвещения он обретает свой собственный язык, во многом благодаря великим реформаторам балетного театра Дж. Уиверу и Ж.-Ж. Новерру, и постепенно становится центральным элементом театрального произведения.

Возрождение искусства пантомимы в эпоху модерна

Тема воплощения живописных образов античных жестов на сцене актуализируется с особой остротой в XIX в., когда появляется фотоаппарат и реализуются научные эксперименты с использованием техни-

ки реконструкции античного танца по произведениям вазописи [12]. Танец того времени – во многом продукт осмысления античной живописи и скульптуры на сцене, отражающий стремление исполни-

телей вернуться к подлинной пантомиме, которая просуществовала лишь с III в. до н. э. по VII в. н. э. [11, p. 19–20].

Балет эпохи модерна, выходя за рамки слова, попытался возродить искусство античной пантомимы. У русского хореографа М. Фокина танец не говорил, а изображал, предельно отдаляя свой мир от оперы: «...действия и чувства были выражены позами и движением. Никто не говорил руками» [6, с. 132]. Уже в его первых одноактных драмах и лирических миниатюрах переосмысливался классический танец XIX в., но без отказа от его основ, тем самым подготавливалась почва «для триумфа неоклассицизма середины XX столетия» [4, с. 19]. Очевидно, что М. Фокин находился под влиянием американской танцовщицы А. Дункан, исследовавшей античное искусство и воплощавшей его образы на сцене. Хотя балетный критик А. Я. Левинсон [5] полагал, что в танце А. Дункан проявился не столько древнегреческий жест, сколько интерес к здоровому телу. Если развить эту мысль, то можно рассматривать современный танец как попытку возрождения пантомимы, превратившейся в итоге в культуру здорового тела.

К античной пантомиме обращался также русский артист балета и хореограф В. Нижинский. М. Фокин называл танец «Фавн» В. Нижинского «не балетом, а пантомимой» [6, с. 166], подвергая его тем самым

неодобрительной критике. Специфика трактовки пантомимы В. Нижинского во многом обусловлена его интересом к античному танцу и физическими данными: «Нижинский был слабават в музыкальном отношении, и счет ему давался с трудом, но зато он улавливал жест, его сокровенный смысл, и работа с ним всегда шла приятно именно по этой причине» [6, с. 154]. О постановке «Дафнис и Хлоя» М. Фокин отзывался так же критично, как и о «передаче романа Лонгуса в формах античной пластики» и «движений, основанных на изучении греческой скульптуры, живописи» [6, с. 170]. В отличие от В. Нижинского М. Фокин построил свой балет «на греческой пластике периода расцвета» [6, с. 170]. Несмотря на стремление хореографов приблизиться к античному танцу, великие мастера эпохи модерна оказываются невольными заложниками собственной интерпретации архаической улыбки и шага куроса.

Античная пантомима для современного театра все еще остается лишь миражом [11]. Чем больше исполнитель пытается приблизиться к подлинно античному художественному жесту, раскрыть его загадку и воспроизвести его, тем более смелым и недоступным для понимания современников оказывается данное движение. Оно увлекает танцовщика в мистический поиск истока бытия, где он в итоге теряет рассудок.

Кризис культуры жеста

В начале XX в. вместе с развитием экспериментальной психологии и антропологии начинает существенно меняться природа художественного жеста на сцене и в повседневной жизни. Экспансия фото- и киноискусства во многом способствует радикальному переосмыслению и преобразению его природы. В это время на смену жесту приходит нервное телодвижение, не всегда поддающееся интерпретации [13, p. 49–52]. Кризис культуры жеста проявляется с особой остротой в конце XIX в., когда психологи выявляли отклонения от нормы в природе публичного жеста. Врачи описывали движения больных как «вовлеченных в некий танец (chorea) независимо от какой-либо временной цели» [13, p. 51].

Подтверждением кризиса культуры жеста в первой половине XX в. является специфика развития авторского права в отношении художественного жеста. Американский философ Дж. ван Камп [14] обращает внимание на эволюцию определений хореографического произведения и его первоосновных элементов в американской судебной-законодательной системе XX в. Особый интерес представляет дело о нарушении авторских прав Фонда Баланчина издательством *MacMillan* при публикации в книге «Щелкунчик» снимков танцовщиков, исполняющих балет «Щелкунчик» Дж. Баланчина. В судебной документации по этому делу присутствуют важные определения того, что именно рассматривается в качестве призна-

ваемой судом ценности в структуре танца. Фотография репрезентирует «жест или композицию из тел танцоров» [14]. Суд подчеркивает значимость жеста как первоэлемента танца и отмечает, что по этому жесту «типичный зритель может “воспринять даже больше” по одной фотографии» [14], то есть зритель интуитивно считывает серию картинок, исходя из «законов гравитации» [14]. Сам факт рассмотрения жеста в качестве первоэлемента хореографического произведения становится прецедентом. Проследив развитие закона авторских прав в сфере хореографии, Дж. ван Камп отмечает, что еще в начале XX в. не только танцевальный жест не мог рассматриваться в качестве предмета защиты, но и даже серия жестов вне сюжетной линии повествования не обладала ценностью, так как само танцевальное движение в США до 1976 г. защищалось авторским правом только как элемент музыкально-драматического произведения.

Может ли жест в своем единстве и единственности рассматриваться как танец? Ответ самой хореографии оказывается положительным: «Всего несколько жестов. Так поставлена вся “Шехеразада”. Жесты только те, которые понятно выражают данный момент действия. В этом балете есть и любовь, и страсть, и плутовство, и гнев, и горе, и отчаяние и нет никакой жестикуляции. В балете есть жесты рук, но это те жизненные жесты, которыми мы сопровождаем

свою речь» [6, с. 133]. В то время как правоведы сомневаются в автономном и суверенном существовании танца-жеста, философ права Дж. ван Камп дает утвердительный ответ на этот вопрос: «Если танец есть жест, а это действительно так, то скорее потому, что он есть не более чем длительность и выражение медиального характера телесных движений. Жест есть проявление медиальности: это процесс визуализации средства как такового» [14].

Сегодня хореография уже не является ни повествовательной, ни изобразительной. Она конструируется в парадигме, которая выходит за рамки вер-

бального и визуального мышления. В связи с этим философам и правоведам все сложнее найти адекватные определения того, что представляет собой предмет защиты авторского права в современной хореографии. Причина данной проблемы скрывается в природе жеста: «...жест по существу своему – есть всегда жест непостижимого в языке; это всегда заглушка в собственном смысле слова, обозначающая прежде всего нечто, что препятствует речи» [13, р. 59]. Исходя из такой трактовки жеста, итальянский философ Дж. Агамбен выявляет природное родство между жестом и философией.

Философия жеста в современной хореографии

В процессе разработки ряда новаторских хореографических постановок американский хореограф У. Форсайт на протяжении многих лет сотрудничал с американским философом А. Ноэ, исследовавшим видение как способность не только мозга, но и всей совокупности опыта воспринимающего субъекта, занимающего определенное место в окружающем мире [15]. Размышления американского философа о том, что мы воспринимаем пространство тактильным образом [16], а сам воспринимающий субъект представляет собой совокупность телесных способностей, приводит У. Форсайта к демонстрации способов конструирования знания о воспринимаемом движении на сцене посредством «инактивного или сенсомоторного подхода» [15, р. 1]. В танце У. Форсайта на смену эфемерному человеческому телу приходит материально осязаемый объект, с которым зритель взаимодействует тактильно. Свой радикальный отказ от жестов человеческих тел и переход к танцу «без тела» [17, р. 90–92] У. Форсайт выражает не только на сцене, но и в вербально артикулированном манифесте «Хореографические объекты» [17]. Таким образом создается новый язык движения по ту сторону телесного.

Философия все чаще привлекается хореографами для реализации своих идей на сцене, заставляя мыслителей задуматься о том, кто в этой ситуации оказывается ведомым, а кто – ведущим. Так, американский танцовщик К. Кинг рассматривает свою хореографию как феноменологию. Под влиянием М. Мерло-Понти он определяет жест как «акцентирование невидимого» [18, р. 111]. Современный танец не столько выражает, сколько вовлекает зрителя в событийность вещей, не сводимую к репрезентации повествования. Ярким примером является формалистский танец американского хореографа М. Каннинггема, фокусирующегося на движении объектов и «сознании вещей в себе» [18, р. 111]. В этом контексте жест замыкается на самом себе, движение существует ради самого движения и порождает чистый танец, т. е. нерепрезентативный жест. Каждое движение в своей самодостаточности превращается в вещь в себе, которая оказывается для

зрителя жестом мысли, невыразимой ни в словах, ни в картинках.

Чистая жестуальность является воспроизведением повторяющихся и размножающихся хореографических объектов в пространстве становления мысли тела и телесности мысли. Французский философ и культуролог М. де Серто в работе «Практика повседневной жизни» конструирует «риторику прогулки» [19, р. 100], выстраивает различные модальности выступлений пешеходов в публичном пространстве, выявляя «фигуры прогулки» и сравнивая их с «вербальными фигурами»: «Прогулки прохожих демонстрируют серии поворотов (туров) и разворотов, которые могут быть сопоставлены с “фразеологическими оборотами” или “стилистическими фигурами»» [19, р. 100]. Человек прокладывает свой собственный путь, в котором проговаривается стиль его личной жизни. Прогулка выражается в совокупности фраз, складывающихся в риторическое произведение. М. де Серто исследует фигуративную природу искусства *tourner un parcours* (фр. прокладывать маршрут): «Как и повседневный язык, это искусство предполагает комбинирование различных стилей, способов их использования» [19, р. 100].

Риторика М. де Серто помогает современному жителю мегаполиса стать чувствительнее к поэтике городского ландшафта. Эта чувствительность пробуждается с помощью языка классической риторики, используемой философом для исследования повседневных практик современного горожанина и создания соответствующего междисциплинарного языка. Результаты подобных исследований хореографии повседневных практик активно используются в дизайн-проектировании.

В современном мире консьюмеризма, где все больше проявляется диктатура власти вещей, человек оказывается беспомощным без философии жеста, раскрывающей глубинные смыслы того, что нас задевает и не дает пройти мимо, обращаясь к нам в качестве ценности. Французский философ Ж.-Л. Нанси утверждает, что пространство вещей, произведенное современной культурой, – это пространство при-

сутствия, в котором мы «испытываем потребность в вещи, так как она трогает нас» [20, р. 143]. Но вещь (лат. *res*), как было отмечено ранее, становится частью истории (лат. *res gestae*) благодаря жесту (лат. *gestus*), который способен свершить приговор и вырвать вещь из контекста сюжетного повествования [13, р. 59].

В свою очередь жесту нужна вещь, так как он не может длиться без вещи, о которой сказывается. Жест связывает слово и бытие в историю, и он же нарушает сложившийся ход вещей, на мгновение приостанавливая его своим оценочным суждением, выносимым на обозрение зрителя.

Заключение

История художественного жеста уходит своими корнями в античное учение о драматическом и ораторском искусстве. Системная разработка классического риторического канона позволила создать язык для последовательного раскрытия природы художественного жеста. В то же время язык новоевропейского танца Дж. Уивера и Ж.-Ж. Новерра, как и европейская культура жеста в целом, на протяжении всей своей истории, вплоть до эпохи модерна, был в плену слова. В начале XX в. была реализована попытка возродить античный танец (А. Дункан) и искусство греко-римской пантомимы (М. Фокин, В. Нижинский). Вместе с тем в культуре эпохи модерна все более явно отражался кризис художественного жеста, редуцированного к системе нормированных движений, которая была разработана психологией, медициной и физикой тела светского человека. Различные способы преодоления данного кризиса представлены в ба-

лете второй половины XX – первой четверти XXI в. Хореографические постановки П. Бауш, М. Каннингем, К. Кинга и У. Форсайта демонстрируют их глубокую вовлеченность в диалог философии и танца, позволяющий существенно переосмыслить природу художественного жеста как телесно воплощенной мысли, которая возрождает истоки античной пантомимы, собирающей мир воедино. В этом контексте философия танца открывает новые грани развития современной теории культуры и может предложить свои объяснительные модели социокультурной динамики, аккумулирующие достижения искусствоведения, культурологии и философии культуры. В ситуации кризиса метафизической мысли философия обращается к языку художественного жеста, чтобы обрести утраченные культурные универсалии для возобновления диалога между различными научными школами и методологическими традициями.

Библиографические ссылки

1. Аристотель. *Сочинения. Том 4. Доватур АИ, переводчик; Доватур АИ, редактор.* Москва: Мысль; 1983. 830 с.
2. Лукиан. *Избранная проза.* Нахов И, составитель. Москва: Правда; 1991. 720 с.
3. Платон. *Федр.* Егунов АН, переводчик. Москва: Прогресс; 1989. 131 с.
4. Гарафоло Л. *Русский балет Дягилева.* Ивонина М, Левенков О, переводчики. Москва: Колибри; 2021. 656 с.
5. Левинсон АЯ. *Старый и новый балет. Мастера балета.* Санкт-Петербург: Лань; 2008. 560 с. Совместно с издательством «Планета музыки».
6. Фокин М. *Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма.* Ленинград: Искусство; 1981. 510 с.
7. Zarifi Y. Chorus and dance in the ancient world. In: McDonald M, Walton JM, editors. *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre.* Cambridge: Cambridge University Press; 2007. p. 227–246.
8. Jory EJ. The literary evidence for the beginnings of imperial pantomime. *Bulletin of the Institute of Classical Studies.* 1981;28:147–161.
9. Gadamer HG. *Truth and method.* Weinsheimer J, Marshall DG, translators. London: Continuum; 2006. 640 p.
10. Неклюдова МС. *Искусство частной жизни. Век Людовика XIV.* Москва: Объединенное гуманитарное издательство; 2008. 440 с.
11. Lada-Richards I. Dead but not extinct: on reinventing pantomime dancing in eighteenth-century England and France. In: Macintosh F, editor. *The ancient dancer in the modern world responses to Greek and Roman dance.* Oxford: Oxford University Press; 2010. p. 19–38.
12. Emmanuel M. *Essai sur l'orchestrique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés* [Internet]. 1895 [cited 2025 June 1]. Available from: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9775679f.texteImage>.
13. Agamben G. *Means without end: notes on politics.* Binetti V, Casarino C, translators. Minneapolis: University of Minnesota Press; 2000. 152 p.
14. van Camp J. Copyright of choreographic works. In: Breimer SF, Thorne R, Viera JD, editors. *Entertainment, publishing and the arts handbook.* New York: Clark, Boardman, and Callaghan [Internet]. 1994 [cited 2025 June 1]. Available from: <https://home.csulb.edu/~jvancamp/copyrigh.html>.
15. Noë A. Is the visual world a grand illusion? *Journal of Consciousness Studies.* 2002;9(5–6):1–12.
16. Noë A. Précis of action in perception. *Philosophy and Phenomenological Research.* 2006;76(3):660–665. DOI: 10.1111/j.1933-1592.2008.00161.x.
17. Forsythe W. Choreographic objects. In: Spier S, editor. *William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point.* London: Routledge; 2016. p. 90–92.
18. Fraleigh SH. *Dance and the lived body.* Pittsburgh: University of Pittsburgh; 1996. 284 p.
19. de Certeau M. *The practice of everyday life.* Rendall S, translator. Berkeley: University of California Press; 2011. 256 p.
20. Nancy J-L. The two secrets of the fetish. *Journal of Visual Art Practice.* 2004;3(2):139–147. DOI: 10.1386/jvap.3.2.139/0.