

НИУ «Высшая школа экономики»
Магистерская программа
«Культурная и интеллектуальная история: между Востоком и Западом»
Студентки 2 курса
Горбацевич Дарья, Овруцкая Антонина
Рецензия на книгу Жака Рансьера «Эмансипированный зритель»¹

*Между искусством и политикой,
образом и действием*

Имя Жака Рансьера (р. 1940) сегодня звучит не только среди европейских интеллектуалов, но и все чаще упоминается современными российскими теоретиками и практиками искусства. О нем говорят, анализируя художественное пространство, где театральное и политическое все плотнее подходят друг к другу, где отстаивают эмансипацию взгляда реципиента. Его обязательно упоминают, когда обсуждают и выступают за освобождение неприкрытого мнения (не)актера, за самодостаточность адресата и адресанта с фокусом на внеавторитетный/внеавторитарный контекст, где «документ» больше не прячется за условностью и, казалось бы, фиктивностью театрального ивента, где скелет вымышленного покрывается плотью реальности, а важные и актуальные вопросы последней, в свою очередь, транслируются через переходы сквозь «мембранную занавесь» фикции. Все эти темы связаны с именем профессора эстетики и политики философского факультета Университета Париж-VIII Ж. Рансьера, с его мыслями о конструирующем повествовании «паратаксических цепочках», и с его рассуждениями об авторе как «художнике-архивисте», монтирующем в одно целое подлинные архивные документы, художественные практики и свои собственные экзистенциальные высказывания о реально существующих или фиктивно сконструированных документах. Акцент французского философа на «неслиянно-нераздельном» взаимопроникновении политического и эстетического в литературе и визуальных искусствах, смысл которого многогранно раскрывается в работах «Разделение чувственного» (2000), «Судьба образов» (2003) и «Неудовлетворенность эстетикой» (2004), захватил умы современных драматургов, режиссеров, театр- и танцеведов. Идеи Рансьера позволили рассмотреть и изучить «ризомные ответвления» и модификации затронутой философской системы в современных практиках искусства, в пространствах «документального театра»,

¹ Жак Рансьер. Эмансипированный зритель / Перевод с французского Дмитрия Жукова. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. —128 с.

«документальной хореографии», «сайт-специфик театра» и событийного искусства иных форматов.

Работа Жака Рансьера «Эмансипированный зритель» заслуживает отдельного внимания. Этот труд посвящен положению зрителя в ситуации интеллектуальной эмансипации. Книга разделена на пять отдельных текстов: «Эмансипированный зритель», «Злоключения критической мысли», «Парадоксы политического искусства», «Невыносимый образ» и «Задумчивый образ». От главы к главе, с разных презуппозиций обращаясь к идее освобождения зрителя, Жак Рансьер выстраивает авторскую критическую модель: в нее оказываются вовлечены вечные вопросы отношений искусства и власти, документального и вымысла, миметичности и субверсивности, воли автора и желания зрителя. Рансьер же, пользуясь словами цитируемого им Петера Слотердайка, «переворачивает» привычные взгляды на приведенные выше оппозиции в частности и на практику искусства в целом, подвергая все это феноменологической деконструкции, которая затягивает в так называемую «машину искусства» весь массив уже устоявшихся культурологических и искусствоведческих моделей критики. Выпущенной в 2008 году на французском и английском языках работе французского социолога нельзя отказать в актуальности: экосистема современной культуры во многом формируется дискурсами новой волны документальности в искусстве. Художники разных форм и жанров искусства снова активно используют механизмы разворачивания интермедиального нарратива в литературных, театральных, перформативных, кинематографических и иных визуальных практиках. Наблюдается попытка добиться творческого освобождения без угрозы его коммодификации капитализмом и, как следствие, новый акцент в искусстве на чувственном, с особым вниманием к «вне-сознательному познанию».

Контекстом зарождения идеи рассматриваемой работы Ж. Рансьера стала V Международная летняя академия во Франкфурте (2004), куда профессора эстетики пригласил шведский перформер и хореограф Мортен Спонберг, что само по себе перекликается с актуальными практиками в современной культуре. К примеру, именно Мортен Спонберг становится одним из идеологов «пост-танца» — активно формирующегося в хореографическом поле с 2015 г. концепта, который отстаивает идею освобождения танца от субъекта, от автора, от репрезентации собственной идентичности, и выхода его (танца) в практику хореографирования проблемы, аффекта, в практику

осознания роли мультиагентности при поиске смыслов, в акте познания [1]. Об этом пишет и Ж. Рансьер, обращаясь к практикам искусства в целом, утверждая, что они «способствуют прорисовке нового ландшафта видимого, говоримого и осуществляемого // ...// выковывают иные формы «здорового смысла», формы полемического здорового смысла» (с. 75) при условии действительного «освобождения» их реципиента. Французский социолог отмечает, что эмансипация зрителя необходима в борьбе с пассивным восприятием и «желанием не знать» реальность, с эскапическим характером восприятия этой реальности через ее консенсуальное конструирование и распространение практики монументализированной отчетности о разнообразных событиях. Все это приводит к тому, что окружающая нас действительность становится «пародией на действенность», ограниченным некритическим вымыслом (с. 72). Практика искусства же (как один из механизмов, производящих знание и умножающих дискурсы) за идеями интермедиальности и иммерсивности, осваиванием идеологии, методов и техник постдраматического театра, новой документальности и микрохореографических практик частично теряет свою рентабельность и нуждается в критическом «демонтаже». К нему призывает и его же частично осуществляет Жак Рансьер, подходя к вопросу связи идеи интеллектуальной эмансипации и зрительского восприятия.

Автор обращает внимание, что в представленной выше художественной экосистеме стоит сосредоточиться на том, что обуславливает возможность явно практикуемого смешения жанров в искусстве, и в чем заключается полезность этого смешения. Отрицая ценность идеи создания тотального произведения как апофеоза искусства и подчеркивая отупляющий эффект от гибридизации художественных средств, Ж. Рансьер акцептирует освобождение от привилегий коммуникаторного могущества. Он призывает увидеть в практике искусства путь к «сцене равенства», где осуществляется бытие одновременно каждого «как исполнителя, демонстрирующего свои компетенции, так и зрителя, исследующего то, что эти компетенции могут дать в новых обстоятельствах, среди других зрителей» (с. 23-24). Таким образом, Ж. Рансьер выступает за понимание практик и образов искусства как всегда процессуальных феноменов, «интеллектуальных приключений», с которыми должно вступать во взаимодействие «эмансипированное сообщество», то есть сообщество, члены которого вышли из «состояния несовершеннолетия» (кантианская идея). На пути к возможной реализации такого понимания искусства и его роли Рансьер обращается к проблематикам взаимоотношения искусства и политики, социальной эмансипации и эстетической эмансипации, господства

и разделения, идеи освобождения и желания отвоевать утерянное единство. Такая поливалентность окружающего мира индивида обуславливает погружение последнего в так называемую сцену «диссенсуса», в режим конфликта нескольких режимов чувствования. Культивирование такого режима восприятия феноменов искусства, по мнению Ж. Рансьера, должно способствовать активации и развитию новых форм общественных отношений, позитивных как для общества, так и для человека.

Основным условием опыта «диссенсуса» в искусстве является разделение чувственного [4]. Исключение «чувственного» из поля лишь эстетического восприятия и введение в поле дискурса о политике и власти обуславливает повышенный интерес к тексту французского социолога. «Эмансипированный зритель» раскрывает два модуса «чувственности»: как психосоматической категории, так и неавтономной, т.е. политически и экономически обусловленной категории (с. 43). Подобный акцент на чувственном в практиках искусства делает видимые в них формы уже не востребуемыми, а также снижает значимость гармоничности отношения занятий художественной активностью к реальной способности. В итоге искусство сосредотачивается на постоянном выходе за свои же рамки и на взаимодействии с «демонтированным» телом и душой зрителя, открытого для конструирования иных реальностей, иных форм здравого/общего смысла, способного размышлять, готового действовать вне «полицейски» заданных социальных мест, функций и способностей, полного решимости выйти за пределы своего габитуса (по П. Бурдьё). В контексте данного поворота к зрителю можно вспомнить опубликованную в 1997 году работу Сьюзан Беннетт «Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception», которая стала одной из первых книг, посвященных всестороннему изучению аудитории на пересечении критической теории и театральной практики. Считается, что именно эта работа создала мощный и значительный дискурс вокруг зрительского восприятия спектакля. Однако Ж. Рансьера вдохновил на осмысление парадокса о зрителе еще более ранний текст, а именно «Общество спектакля» Ги Дебора (1973), в котором появилась тема последствий опыта пассивного созерцания, разделения истины и видимости, а также вопрос оппозиции зрелища и жизни. Именно здесь Ж. Рансьер увидел повод для пересмотра игры равенств и оппозиций в искусстве, которая захватывает не только такие абстрактные категории как образ и реальность, активность и пассивность, самообладание и отчуждение, но и непосредственно акторов данной игры: публики и сообщества, коллектива и индивида (с. 11). С другой стороны, идейный диалог Беннетт и

Рансьера все же прослеживается: как и С. Беннетт, находящая брехтовские теории театра провиденческими в своем предвосхищении дискурса вокруг аудитории, который должен был произойти в театре, но так и не состоялся до конца XX века, также и Рансьер в своей работе не раз обращается к авторскому концепту Брехта *Verfremdungseffekt* (эффект очуждения) и к его пониманию «аудитории, как всегда-уже пронизанной идеологией». Французский социолог делает это при разъяснении эффекта разворачивания «диссенсуального мира» искусства в контексте современной консенсуальной реальности и роли реципиента в этом процессе (с. 65-67). С. Беннетт, в свою очередь, чтобы подчеркнуть роль зрителя в процессе кодирования и декодирования образов искусства, цитирует театральную семиотику Кейра Элама: «зритель, в силу своего покровительственного отношения к зрелищному искусству... инициирует и обуславливает его коммуникативный контур» [2, р. 71]. Этот контур как раз должна включать в себя, по логике Рансьера, практики «диссенсуса», так как подразумевает различные уровни диалектического взаимодействия при акте искусства, среди которых аудитория-вымышленный мир, аудитория-исполнитель, исполнитель-исполнитель, аудитория-аудитория, среда-исполнитель, среда-аудитория. Беннетт также заключает, что основным вкладом семиологии в изучение аудитории стало исследование «смыслообразующих операций знаков на сцене, которые освещали отношения аудитории с "воображаемым" миром» [2, р. 72]. Ж. Рансьер, как социолог, ведет эту мысль дальше, обнажая практику снятия эстетической дистанции между «реальным» как консенсуальным вымыслом и «зрелищем» как инверсией жизни (с. 81-82).

Кроме того, автор расширяет диапазон оптик и предлагает посмотреть на искусство как на форму педагогики: создатель буквально «образовывает» зрителя, используя разные способы передачи знания. Опираясь на свою раннюю работу «Невежественный учитель» (1987) Рансьер снова поднимает вопрос об образовательном процессе с его иерархичностью, зависимостью от моделей действительности, которой подчиняются ожидания и суждения как реципиента, так и коммуниканта. Рассматривается и проблема дистанции между учителем и учеником, которые, с одной стороны, не учитывают абсолютную природу познания (когда познающими являются и учитель, и ученик), а с другой – ставят создателя в положение, когда его моральный и/или политический «месседж» не будет понят так, как он этого хочет, а сама постановка задачи «хочу, чтобы меня поняли именно так» оказывается нелепой и даже абсурдной. Такой взгляд позволяет

Рансьеру показать несостоятельность подобных мотивов создателей искусства и обрисовать их ограниченность. При этом следует отметить, что сравнение искусства и образования предполагает обязательное наличие похожих мотиваций с обеих сторон, что в действительности может быть не всегда именно так. Художник-режиссер может руководствоваться не только «образовательными функциями», а может и вовсе не ориентироваться на зрителя, транслируя трансцендентные послания в общее поле, где фигура «зритель» отсутствует как таковая. В пример напрашиваются практики аналитического танца постмодерн 50-70-ых гг., который во многом опирался на известный «Нет-манифест» («No Manifesto») Ивонн Райнер 1965-го года: здесь отказ от зрелища, от образа, от участия исполнителя и зрителя, от активного и пассивного движения был четко очерчен и оговорен, и эти «нет» относились уже как ко всему сценическому танцу, так и к традиционным для театра отношениям зрителя и исполнителя [5, с. 97]. Сам Ж. Рансьер в работе упоминает движение постмодернизма, критически подходя к практикам данного направления искусства. Автор считает, что последние через поддержание принципа «рассеивания всего устойчивого» и веру в неотвратимость исторического процесса демонстрировали своими художественными актами неспособность человека знать или его желания не знать реальности (с. 33). Однако, как отмечает Рансьер, одновременно именно эти практики и могли дать толчок к формам сознания и деятельности, связанных с процессом эмансипации, но в итоге привели к совершенно иному эффекту, к «постситуационной мудрости», когда «любой протест превращается в зрелище, а любое зрелище — в товар», а все субверсивные желания человека подчинены рыночным законам и с удовольствием реализуются в новой игре, доступной на глобальном рынке, — «в предложении бесконечных экспериментов над собственной жизнью» (с. 34-35). Более того, можно отметить, что желаемая эмансипация зрителя парадоксальным образом предполагает скорее эмансипацию так называемого художника-политика, наделенного определенной властью и символическим набором прав на создание и трансляцию послания, а зритель на самом деле отделяется и отдаляется, впадая в «сообщническую иллюзию» и обманываясь, что господство консенсуально вымышленной реальности низвергнуто. В этом контексте Ж. Рансьер подчеркивает специфику задач политического образования современного искусства, определяя его, прежде всего, как очередной призыв к борьбе с несправедливостью капиталистического мироустройства. Автор тут же определяет эту задачу как несостоятельную, приводя примеры и пояснения. Рансьер указывает на ограниченность тезиса, который выдвигается сторонниками политического

образования современного искусства, а именно, что зритель *должен* увидеть мир в черно-белых тонах, где черное – это власть рынка, общества потребления и превалирование материальных ценностей, а белое – протест против черного и приверженность высшим ценностям (на которых, в свою очередь, зиждется идеал демократии). Такое послание, на взгляд Ж. Рансьера, создает тупик, который основывается на принятии черного как данности, а белого – как пассивной формы борьбы, которая ведется на периферии власти. Борьба в данном случае выражается в формах современного искусства, которые остаются замкнутыми в своем собственном поле семантического восприятия и служат, по факту, лишь «изобличению деструктивности демократического индивида».

Ж. Рансьер также подчеркивает, что современное искусство позиционирует себя и как способ единения с социальными процессами. Превалирующие мотивы — изобличение власти иконических знаков над восприятием, символическое захоронение памятников «ужасов века», репрезентация «подчиненной идентичности» и одновременное изображение персонажей с подвижной и нечеткой идентичностью, протест против глобализации, демонстрация насилия и, вместе с тем, практики восстановления социальных связей (примеры с арт-проектами, в рамках которых художник занимается социальной политикой, делает ремонт в бедном квартале, выставляя итоговый фото-отчет как художественную экспозицию), — наделяют зрителя статусом политического субъекта, негласно приглашая разделить позицию художника. Обучающий (или морализаторский) нарратив остается при этом, по мнению Ж. Рансьера, не конструктивным, и просто претерпевает акт «реполитизации»: эмансипированный зритель принимает дихотомию черного и белого, воспринимает призыв как форму искусства, и на этом образовательный процесс можно назвать завершенным. Кроме того, воздействие через «монументализацию образа» очевидно не позволяет раскрыться истинной цели художественного активизма, продукты которого становятся лишь «пародией на действенность». Их же восприятие зрителем не порывает с интеллектуальной пассивностью и чувственной заданностью, так как образ как «монумент», что позднее отмечает и А. Эткинд, лишь «подчеркивает различие //...// между копией и оригиналом, между проигрыванием действия и самим действием», оставляя реципиента вне переживания реального аффекта [6, с. 39]. Таким образом, практики искусства остаются лишь имитациями воздействия, а должны, по мнению Ж. Рансьера, активно «перековывать рамки нашего восприятия и динамику наших аффектов» (с. 81), вырабатывая правильные тактики воспитания работы с образом,

текстом, письмом, эмоцией, голосом, речью, телом и иными формами оптического и тактильного, — со всем «диспозитивом зримости» в режиме эстетической логики, когда «образ» освобождается от унифицированной логики действия, обуславливая тем самым истинную эмансипацию зрителя.

Рансьер в своей работе также затрагивает проблему общества потребления, в контекст которого вписывает современное искусство. Стоит отметить, что автор достаточно ограниченно рассматривает само современное искусство как продукт потребления, как аттракцион зрелищ, к которому его можно отнести. Из его фокуса ускользает как аспект вынужденности, так и определенный стратегический эффект современного искусства, функционирующего в контексте рыночных отношений и экономических обусловленностей как мультивалентное зрелище: арт-объект как зрелище, зрелище как послание, зрелище-акт социальной помощи, зрелище-акт претерпевания личного предельного опыта, зрелище-акт как свидетельство о желании нарушить клишированные нарративы повседневности, «косвенные» зрелищные образы как способы привлечения внимания к проблемной ситуации. Таким образом, зрелищность (например, в форме китча) в современном искусстве, особенно в перформативном, — необходимое условие быть замеченным и действительно обратить внимание зрителя на те «обнажающиеся» допущения и противоречия в социальной реальности, которые должны запустить процессы деконструкции общественных отношений. Не только сама «эстетическая действенность» искусства становится семантическим фильтром, запускающим процесс критического осознания реальности и способов воздействия на нее (по Ж. Рансьеру, с. 56), но и отчасти нивелируемая автором в своей значимости «зрелищность» этой практики выступает сегодня необходимой характеристикой, компонентой и логикой оформления нарратива послания. Современные художественные коды зрелищности обеспечивают необходимое эмоциональное вовлечение в процесс ознакомления и также сохраняют иллюзорность транслируемого мировосприятия (или необходимую, по Рансьеру, действенную «дистанцию») возможно даже в большей степени, чем сам арт-объект как «объект искусства».

Немалая часть работы Ж. Рансьера посвящена непосредственно «критике критики», осмысляя которую, автор определяет состояние современной критики искусства как застойное и кризисное. На его взгляд, тупик связан с устоявшимся взглядом на границы

между вымыслом и реальностью. Так, современное искусство часто называют «выходом в реальность», противопоставляя эту область некой «воображаемой», которая исконно принадлежит миру неполитического искусства. Рансьер же подчеркивает, что современный художественный мир «выхода» — это такой же пласт вымысла, каким является и мир политики: обе реальности занимаются продуцированием смыслов, выстраиванием поля консенсуальных данностей. Ж. Рансьер предлагает сместить границы разделения вымысла и документального, тем самым спровоцировав пересмотр взглядов и на реальность, и на искусство с его политическим функционалом. Однако автор не дает развернутого комментария относительно тезиса, который он выдвигает в качестве рекомендации: давление политики на искусство должно быть сокращено. Сегодня можно по-прежнему наблюдать и востребованность зрелищных политических нарративов в современном искусстве, и зрительский запрос на выход за пределы привычных границ политического и эстетического, запрос на вхождение в зону сакральных форм искусства и его перекодировку, желание личного участия в происходящем, а также практику освоения новых стратегий взаимодействия с реальностью в иллюзорном пространстве. Самым актуальным примером первого запроса является, пожалуй, хореографическое посвящение проблеме мигрантов и беженцев в «Схеме полета» канадского хореографа Кристал Пайт (2019). Концепция художественной работы Пайт имплицитно перекликается с тезисом Рансьера о художнике-политике в одном лице, работа которого как некий единичный художественный акцент превращается и отождествляется с формой «коллективного политического действия». К. Пайт свои собственные эмоции и переживания по поводу вполне себе реального, существующего в сегодняшней повестке дня, проблемного миграционного вопроса материализует с помощью массового телесного образа, коллективного тела или «индивидуализированной массы» из 36 танцоров. Однако каждый из этих артистов, очевидно, также имеет свою точку зрения касательно ситуации с беженцами и современной миграционной политикой. Но мнения последних так и останутся неизвестными для зрителя, которому все же задан четкий диспозитив хореографа-режиссера. Здесь, вероятно, и возможна критика Ж. Рансьера, который видит пагубность использования в искусстве «безымянных тел», тел без голоса, которые в итоге банализируют феномены несправедливости, ужаса и т. п. (с. 93), а зрителя оставляют с заданным диспозитивом зримости вместо того, чтобы столкнуть его с чувственным диспозитивом диссенсуального переживания, который позволит каждому подключиться к активному переосмыслению как представленной проблемы, так и многочисленных

возможностей выстраивания социальных связей и форм отношений, которые могли бы ее решить. Однако более ранняя работа уже другого современного хореографа, а именно танцевальная постановка «Sacre» Мартина Штиферманна (по мотивам «Весны священной» В. Нижинского и С. Стравинского, 2005), представляет достаточно политическую проблему наделения личности статусом жертвы или преступника как раз в более соответствующем идеям Рансьера «гетерогенезе». Штиферманн представляет в качестве фигурального воплощения жертвы не солирующего артиста, не олицетворяя тем самым через соло «эгоцентричный» способ бытия жертвы, а коллективное тело. Он хореографически описывает его и представляет способы восприятия именно коллективным телом определенных предельных ситуаций. Кроме того, Штиферманн дважды использует музыку И. Стравинского в своей Sacre: сначала исполнение данного произведения на фортепьяно, а затем в исполнении полноценного оркестра, — но не как повторение, а, скорее, как смену перспектив восприятия и влияния музыкального текста. Создавая хореографическое содержание музыки Стравинского, он также делит на две части пространство сцены: сначала инсценируется ситуация со стороны тех, кто избирает жертву (здесь исполнители действуют непосредственно фронтально на зрителя), затем — со стороны жертвы, которая оказывается в некой специфической пространственно-световременной фазе, в которой исполнители всегда действуют как бы в стороне от реципиента, в профильной проекции. В финале же жертва обнажается в ярком, параллельном полу узком луче света, который пересекает сцену со стороны кулис. Так представлена одна из интерпретаций ситуации отношения «преступник-жертва», в которой соотношение сил преступника и жертвы неочевидно и требует тягостной рефлексии и обдумывания. Касательно других перечисленных запросов в поле современного искусства, сегодня все большую популярность набирает так называемый site-specific театр, например, «Земля Нод» (FC Bergman, 2015), перформанс на площадке бывшей ГЭС-2 в Москве под названием «Поверхностная сущность» (Жаклин К. Гордон и Соня Левин, 2017) и др., одной из целей которых является заявление о необходимости «ревитализации» разноплановых построек близкого или далекого прошлого, и возрождения заброшенных индустриальных пространств. Вышеперечисленные примеры не являются событиями маргинальных или андеграундных практик искусства, это вполне себе «официальная» театральная сцена. Учитывая актуальную экосистему уже даже официальной сцены, неудивительно, что для мира «настоящей политики» современное искусство может быть любопытной гражданской площадкой. Чем больше политического давления может быть

зафиксировано – тем, по всей видимости, большой диссонанс и опасность вызывают предложенные художниками стратегии – хотя с точки зрения развития самого современного искусства это не может быть чем-то негативным. Более того, не каждое зрелище способно спровоцировать критическое столкновение, а если такое и происходит — подобная стычка может привести к трансформации «мыслеформ», поиску новых, адаптируемых под меняющуюся семантику политики нарративов и «образовательных посланий».

Таким образом, работа Жака Рансерьера «Эмансипированный зритель» предлагает читателю новаторски и многослойно посмотреть на целый ряд проблематик современного искусства, соотнеся их с рефлексивными моделями и контекстами ситуаций из разных областей гуманитарного знания. Возможно, работе Рансерьера не хватает четкости и логики: однако, учитывая сложность его идеи, невозможность «заклЮчить» ее в рамку одной дисциплинарной оптики, а также современность и новизну контекста, индУльгенция на размытость его рефлексии становится необходимым условием для читателя, который вместе с автором сможет сделать маленький шаг от искусства до политики, от образа к действию.

Список использованной литературы и источников:

- [1] *Andersson D., Edvarsdsen M., Spångberg M.* (Eds.) (2017) *Post-dance*. MDT: Stockholm. — 393 p.,
- [2] *Bennett, S.* (1990) *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2nd ed. London: Routledge. — 248 p.,
- [3] *Brandstetter, G.* (Hrsg.) (2015) *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“*, *TanzScripte*. Bd. 32. 2. Aufl. Bielefeld: transcript. — 350 S.,
- [4] *Рансьер, Ж.* (2007) *Разделяя чувственное*. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та. – 264 с.,
- [5] *Сироткина И. Е.* (2017) *Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века*. Журнал «Социология власти». Том 29, No 2. С. 97-115,
- [6] *Эткинд, А.* (2016) «Кривое горе: Память о непогребенных / Александр Эткинд; авториз. пер. с англ. в. Макарова. — М.: Новое литературное обозрение. — 328 с.