

Н. В. Курюмова

Женская субъективность и современный танец

В статье рассматривается понятие «женская субъективность», вошедшее в обиход гуманитарных наук в XX в., и то, как изменение представлений о «женской субъективности» оказалось «проявлено» в таком направлении современного искусства, как современный танец. Выдвигается мысль о том, что возникновение и развитие современного танца тесно связано с эмансипацией женщин и их самосознания в XX в., а также о том, что в связи с этим современный танец становится своего рода дискурсом женской субъективности в XX в., в том числе в творчестве таких знаменитых женщин-хореографов, как А. Дункан, М. Грэхем, Пина Бауш и др. На примере работы одного из ярких современных хореографов, Анн Ван ден Брук, рассматривается, каким образом репрезентируется «женская субъективность» в современном танце сегодня и о чем свидетельствует подобная репрезентация.

Ключевые слова: женская субъективность, телесность, истерическая телесность, пол, гендер, феминизм, перформативная теория гендера, квир-теория, неклассический танец, танец модерн, contemporary dance, «мужской взгляд», «женское письмо».

N. V. Kuryumova

Female Subjectivity and Contemporary Dance

The article discusses the concept «female subjectivity», which became a part of the everyday life of the humanities in the XX century. Also – how changing of ideas about the «female subjectivity» was «manifested» in contemporary dance. It puts forward the idea that the emergence and development of contemporary dance is very closely linked to the emancipation of women and their self-consciousness in the XX century and also that, in this regard, contemporary dance becomes a kind of discourse of female subjectivity in the XX century, including the works of such famous female choreographers as A. Duncan, M. Graham, Pina Bausch and others. On the example of creativity of the brightest contemporary choreographers, Ann Van den Broek, it is discussed how she re-presented «female subjectivity» in contemporary dance today and what this similar representation evidences about.

Keywords: female subjectivity, corporeality, hysterical physicality, sex, gender, feminism, performative gender theory, queer theory, non-classical dance, modern dance, contemporary dance, «male gaze», «women's writing».

Женская субъективность – достаточно позднее, исторически развивающееся понятие в системе гуманитарных наук, в первую очередь в философской антропологии. Оно возникает из критического пересмысления классической философской традиции, ориентированной на «рационального, целостного и самостождественного субъекта» [1, с. 11], по умолчанию понимаемого как существо мужского пола. В этой традиции женщина связывалась с «негативными» понятиями – телесным, чувственным, бессознательным, пассивным; «женщина и все женское понималось как “особенность” (женские особенности организма, особенности женской психики, души и т. п.) по отношению к норме человека» [2, с. 5]. В практическом плане «брожения умов» по поводу пересмотра прав женщины и ее места в общественной жизни начались в конце XVIII в. и были связаны с кардинальными изменениями после Великой французской революции: отсюда ведет отсчет феминистское движение. А вот основы современного научного понимания, что есть женщина, были заложены в начале XX в. психо-

анализом. Именно здесь впервые были конкретизированы критерии субъективной идентификации феминного-маскулинного.

Заслуга Фрейда в том, что он связал последнюю с полом и желанием. «Феминное» было понято как проявление нарциссической природы: компенсируя анатомическую (по сравнению с мужчиной) недостаточность... женщина вынуждена «репрезентовать себя как нарциссическую “исключительную” женщину – ту, чья экстравагантная физическая красота должна компенсировать все знаки обнаруженной... «кастрации» [1, с. 73]. Женский истерический припадок явился симптомом женской сексуальности, телесной метафорой экстенсивности ее желания; он «эссенцированно» представлял женскую сущность. Выявленная психоанализом женская субъективность представлялась по-прежнему несамостоятельной и пассивной, зависимой от «главной», мужской, субъективности.

В феминистской теории понятие «женской субъективности» становится ключевым. Само появление этой теории и, одновременно, начало

третьей волны феминистского движения [3] связывают с выходом в свет в 1949 г. книги С. Де Бовуар «Второй пол». Логика этой книги определяет основной тренд «классического феминизма»: борьба с предрассудками и стереотипами патриархального общества за тождество полов в личной, социальной и политической жизни. Особенности анатомии и биологии женщины не должны мешать ей реализовываться: «Пол – просто физическая черта человеческого организма, которая не должна иметь принципиального значения в жизни женщины» [2, с. 61].

Эти тезисы далее интерпретируются по-разному: от достаточно «мирного» утверждения равенства женщин и мужчин в 1950–1960-е гг. («либеральный феминизм»); через более жесткие и экстремальные формы борьбы с «властью патриархата» и отказа от «мужских институтов» во времена «радикального феминизма» 1970-х гг.; наконец, к осознанию женской культуры как особенной, не «антимужской», но самобытной и автономной, в «культурном феминизме» конца 1970-х гг. Таким образом, от призывов к игнорированию женской природы и равноправию с мужчинами феминизм вновь приходит к признанию особой природы женщины: неповторимой женской субъективности, женского опыта, женского удовольствия. Реализацию этих специфических свойств ищут в особенностях женского творчества, в первую очередь, литературы – так называемого «женского письма».

«Женское письмо» – понятие феминистской литературной критики, введенное в обиход французским философом и феминистским теоретиком Элен Сиксу в работе «Смех медузы» (1972). Главные идеи этой критики основаны на том, что гендерная система общества оказывает влияние на создание и интерпретацию литературных произведений; что традиционное литературоведение и его положения основывалось, большей частью, на текстах мужчин. Что многие женщины-писательницы, сформированные мужской культурой, пишут «по-мужски»: так, например, жанр женского романа, по сути, представляет собой взгляд женщин на самих себя глазами мужчин. Между тем главный лозунг Сиксу призывает женщину познать себя, восстав против «родительско-супружеского фаллоцентризма»: «Пиши! Письмо создано для тебя, ты для себя; твоё тело – твоё, возьми его... женщина должна писать женщину!» [4, с. 803]. Другими словами, женщина должна открыть в себе, своем теле свои истинные потребности и желания, выйдя из си-

стемы желаний и ожиданий, которую накладывает на нее «мужская культура», и писать именно об этом. Особенности «женского письма», таким образом, связаны с особым типом телесности и наслаждения у женщины, возможно, даже и с тем, «что женщина не подавила бисексуальность в себе, признает наличие другого в себе» [5].

Цель «женского письма» – освобождение от мужского, фаллоцентрического типа языка, где довлеет стремление к единой истине и логика; размывание (децентрация) системы традиционных текстовых значений. (О влиянии женского жизненного опыта на письмо, в том числе в контексте массовой культуры, пишет, например, исследователь Т. С. Злотникова [6].)

Современный танец отчасти можно считать формой «женского письма». Некоторые исследователи современного танца настаивают на том, что именно танец, где тело – главный субъект и объект художественного «письма», является наиболее точным индикатором всех тонких соотношений природы человека и способов его репрезентации в культуре: «Танец может внести живой опыт в наши дискуссии о представлении и культурных конструкциях тела. Расширяя наши штудии о телесных “текстах” через включение танца во всех его формах ... мы можем продвинуться в нашем понимании того, как социальные идентификации означены, оформлены, согласованы через движения тела» [7, р. 12].

Выдающийся немецкий теоретик культуры Георг Зиммель (1858–1958) отдал женщине приоритет в таком искусстве, как хореография. «Внутренняя ритмика женщин с давних пор особенно объективировалась в искусстве танца» [Цит. по 2, с. 37]. Он считал, что сложные рисунки танца, на создание которых способны женщины, мужчина создать не способен, и в качестве причины указывает различное отношение к пространству у мужчин и женщин. Особое чувство пространства у последних он связывает с их «надысторическим физико-психическим своеобразием» [Цит. по 2, с. 38]. Мысль Зиммеля, в контексте расцвета свободного танца в странах Европы перед Первой мировой войной, представленного, в первую очередь, свободно танцующими женщинами, получает убедительное подтверждение.

Современный (неклассический) профессиональный (сценический) танец [8], само его появление на рубеже XIX–XX вв. тесно связано с движением за женскую независимость. Среди причин того, почему неклассические формы танца появ-

ляются в это время в США, исследователи указывают антипуританские настроения в американском обществе и, в частности, американский суфражизм – движение за предоставление женщинам избирательных прав [см. об этом 9, с. 40–42]. Почву подготовили распространенные с конца XIX в. в США студии телесной актерской выразительности (по Дельсарту) и выразительной гимнастики. Здесь молодые женщины из приличного общества, развивая потенциал своего тела, получали возможность не только художественного самовыражения, но и социального оправдания своей активности. Свободные танцовщицы, такие как Лой Фуллер, Айседора Дункан, Мод Аллан, Руфь Сен-Дени, а позже их последовательницы, в том числе в России (Степанида Руднева и др.), не боролись за независимость женщин политически. Сам образ их жизни, вне привычных буржуазных норм, и, конечно, их искусство – новые формы танца, основанные на самовыражении, стали своего рода «декларацией женской независимости». И если в искусстве балета «...женские тела ... описываются... и встроены с неизменной репрессивностью внутрь культурной репрезентации женского тела, представлявшей обратную сторону «мужского взгляда» [7, р. 12], то теперь танцующее женское тело становилось репрезентацией, собственно, аутентичной женской субъективности. «Танцовщица... будет танцевать женщину в чистейших ее проявлениях. Она олицетворит миссию женского тела и святость всех его частей. Она выразит в танце изменчивую жизнь природы и покажет переходы ее элементов друг в друга. Из всех частей тела будет сиять ее душа и будет вещать о чаяниях и мыслях тысяч женщин. Она выразит в своем танце свободу женщины» [10, с. 17], – писала Айседора Дункан в 1906 г.

Дискурс «женской субъективности» продолжился, оставаясь ведущим и далее, с появлением более зрелых модернистских форм современного танца (после Первой мировой войны – немецкого экспрессионистского танца и российского ритмопластического танца; на рубеже 1920–1930-х гг. – американского танца модерн [11]) и приходом в современный танец мужчин-танцовщиков. В биографиях двух знаковых фигур этого периода, Мари Вигман (1886–1973) и Марты Грэхем (1894–1991) – выдающихся представительниц соответственно *ausdruckstanz* и *modern-dance*, присутствует один и тот же мотив. Обоих в юном возрасте, как девушек из приличных семей, ждал брак. Занятия танцем, причем танцем новых смыслов и новых форм, стали для обеих освобож-

дением от столь неприемлемого обеими «заурядного» течения жизни [см. об этом 12, р. 139, 160].

Марта Грэхем, которая не делала феминистских заявлений, тем не менее воспринималась современниками как разрушитель конвенциональных, то есть «мужских» представлений о женственности. «Вся ее внешность, – писал Михаил Фокин, посетивший студию Грэхем в 1932 г., – принципиально отвергает малейший признак кокетства, женственности, красоты» [13, с. 397]. С 1940-х гг. в творчестве хореографа наступает период танцевальных психодрам: танцспектаклей, в которых внутренний мир героинь известных сюжетов (в первую очередь – античных мифов) исследуется с позиций психоанализа. Ее интересуют сила и сексуальность современной женщины, проявленные в некоей чрезвычайной ситуации. Для этого она актуализирует образы Медеи («Cave of the heart», 1946 г.), Иокасты («Night journey», 1947), Ариадны («Errand to the maze», 1947), Клитемнестры («Clytemnestra», 1958), Федры («Phaedra», 1962) или Гекубы («Cortege of eagles» 1958). Причем «практически все эти героини в изначальных текстах древнегреческих авторов были второстепенными персонажами... Но Грэм выводит этих героинь на первый план. Она рассказывает... историю матерей, похоронивших своих детей, совершивших ужасные поступки, жен, пожертвовавших всем ради любви... она словно воздает дань уважения этим сильным женщинам, которые... всегда оставались в тени героев-мужчин, но испытания, которые выпали на их долю и которые им пришлось вынести, порой требовали большего мужества [14].

В момент усиления радикальных настроений в феминистском движении и теории 1970-х гг. тема «женской субъективности» получает новый поворот в европейском танцтеатре: в первую очередь – в творчестве Пины Бауш. В своих ранних спектаклях – «Весна священная» на муз. Игоря Стравинского (1975 г.), «Семь смертных грехов» на муз. Курта Вайля с текстами Бертольда Брехта (1976 г.) и «Синяя борода» (на оперу Б. Бартока с тем же сюжетом, 1977 г.) – она говорит о современной женщине как о жертве неумолимого зова природы, мужской похоти и даже мужских садистских наклонностей. Так, по словам исследователя, в «Весне священной» «слабым, подневольным женщинам страшно выбираться из толпы... жертва выбрана... финальный танец похож на ритуальное самоубийство... рождает метафору невыносимой жизни женщины в

патриархальном обществе» [15, с. 270]. Впрочем, далее она «модернистскому шаблону – война полов – следовать отказалась» [16] и обратилась к миру повседневности, к поступкам и отношениям обычных, ничем не примечательных людей. В первую очередь, «Пина занялась не идеальной балетной женщиной, и не модернистской-бунтаркой. Она взялась за реальную. Ту, что красится, чтобы нравиться. Ходит на высоких каблуках, чтобы казаться стройнее. Ту, что флиртует со всем, что движется» [16].

В настоящее время в современном танце, вступившем в фазу так называемого contemporary dance [17], традиционные гендерные клише не столь актуальны. В статье «Мужское и женское в современном танце» [18] танцовщица и хореограф Соня Левин делится своим опытом участия в спектаклях афро-американского хореографа Траджала Харрелла (Trajal Harrell), который работает в стиле «вогинг» (от названия модного журнала Vogue), базирующемся на модельных позах и подиумной походке, и португальского дуэта Анны Борайо и Жоао Галанте (Ana Borralho & João Galante), экспериментирующих со зрительским восприятием разнообразных гендерных проявлений. Она приходит к выводу, что бинарная оппозиция феминное-маскулинное – «скорее исключение из правил. А идеология квир-сообщества стала для современного танца трендом» [18].

Актуальная сегодня «квир-теория» [19] представляет собой развитие теории гендера, сменившей феминистский дискурс в начале 1980-х гг. Основанная на «разведении» понятий пола и гендера (пол относится к области физиологии-биологии, гендер – означает набор социокультурных качеств, которые закреплены за мужским и женским социальным поведением) гендерная теория исследует последствия сексуальной маркировки субъекта культурой/обществом. Оптика исследований, таким образом, перемещается с женской субъективности на гендерную субъективность: изменчивую, не всегда поддающуюся идентификации субъективность тех, кто в традиционной культуре «сдвинут» к краю, маргинализован. А именно – меньшинств, расовых, этнических, социальных и, конечно, сексуальных.

Знаковой работой здесь является книга Джудит Батлер – знаменитого американского философа и феминистского теоретика «Гендерная тревога: феминизм и ниспровержение идентичности» («Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity»), вышедшая в свет в

1990 г. Главный тезис работы: то, что считается «нормальным» поведением мужчин и женщин, на самом деле является лишь социально-политическим конструктом, системой норм и правил. Навязанные с детства, они дискурсивно (то есть через речевые акты, повторяющиеся действия и узаконенные культурные смыслы) «впечатывают» гендерную принадлежность в каждого. На деле же субъект сам по себе есть «ничто», «пустая форма», которая может быть заполнена любым содержанием. Потому «проблема идентичности субъекта – это проблема конструирования его символического статуса в системе социальных, в том числе гендерных, отношений, сам субъект – это не онтологическая сущность, но социальный конструкт» [1, с. 238].

В этом контексте проблематика «женской субъективности» как предзаданной сущности женщины в contemporary dance уходит на второй план, уступая «сцену» множественным гендерным модификациям и перверсиям. Тем любопытнее попытки некоторых современных хореографов вновь обращаться к «мужественности» и «женственности» и поиску их сценической репрезентации: например, танец-спектакль бельгийско-нидерландского хореографа Анн Ван ден Брук (Ann Van den Broek) – «Co(te)lette» (2007).

Впервые как хореограф Анн заявила о себе в 2001 г.; с тех пор многие ее работы – в центре внимания европейской критики и танцевального сообщества. Так, «Co(te)lette» был удостоен «Swan Award» – самой престижной премии голландского танца, ежегодно присуждаемой VSDC (Dutch Association of Theatre and Concert Hall Directors – Нидерландская ассоциация директоров театров и концертных залов) «За наиболее впечатляющее произведение сезона».

«Co(te)lette» трудно назвать спектаклем, где что-то однозначно утверждается. По словам автора, «одни говорят, что это феминистский спектакль, другие – что он женоненавистнический, принижающий женщин, многие вообще удивляются, узнав, что его женщина поставила» [20]. Дать зрителю возможность самому выбрать точку зрения, ничего не объясняя, – стратегия современного искусства, которой придерживается и хореограф.

На сцене – три женщины, на шпильках и в соблазнительном полуобнаженном виде, которых переполняет «неудержимое желание», а также «стремление к удовлетворению физическому и психическому» [21]. Спектакль построен как бесконечный цикл повторяющихся фаз нараста-

ния и спада, структурно напоминающих драматургию истерического припадка. Каждый раз новая фаза начинается со своего рода амнезии и медленного, словно с белого листа, «раскручивания» ситуации. Наиболее продолжительная, средняя часть каждой фазы – это серии бесконечно повторяемых конвульсивно-автоматических движений, имитирующих коитус и доводящих героинь до иступления. Наконец, довольно быстрый спад и временное замирение. И так – одна фаза за другой – в течение всего часа спектакля, без развития, без достижения какого-то нового качества или обретения результата. Время от времени возникают любопытные сцены: героини внезапно преображаются, принимая эффектные позы в стиле вогинг, отправляя призывные взгляды и жесты по ту сторону «четвертой стены». Одна из находок спектакля – холодный и отточенный язык синхронно повторяемых жестов-призывов; жестов-отказов и жестов указующих; жестов грозящих, жестов-экспонантов эrogenных зон и т. п. Женские эротизированные тела становятся манифестацией желания, они – словно выставлены на продажу, становятся фигурой соблазна, «самым прекрасным объектом потребления» [22]. Только однажды, в кульминационной фазе спектакля, наступает своего рода момент истины. Благодаря экстремальной ситуации (тело одной из исполнительниц полностью раздевают, мнут, гнут, шлепают ладонями, бросают об пол, волокут, обращаясь с ним, как с отбивной котлетой) все: и зрители, и исполнители – оказываются не просто зрителями и исполнителями спектакля, но участниками происходящего здесь и сейчас. Ситуации, в которой испытываемая телом боль как бы снимает «зазор» между реальным телом и его художественной презентацией: личный опыт исполнительниц и сценическое совпадают.

Оттеняющий происходящее на сцене нюанс присутствует в названии спектакля, в котором зашифровано два значения. Слово «Co(te)lette» (что, собственно, и означает «котлета», «отбивная») сразу вызывает ряд ассоциаций: тело, превращенное в «отбивную» мучительным переживанием неудовлетворения (духовного, душевного, сексуального); тело, «женственность» которого нивелирована. Убирая заключенный в скобки слог, получаем «Colett» – имя знаменитой французской писательницы Сидони-Габриэль Колетт (1873–1954), знаковой фигуры французской культуры XX в. Изысканная женщина со сложной судьбой, прошедшая путь от актрисы-мима (во

времена «прекрасной эпохи») до избрания в круг академиков Гонкуровской премии (в 1945 г.). В своих повестях и романах, часто автобиографичных, она превознесла «женскую субъективность», поведав «о порывах души молодой француженки, о ее стремлении к счастью, обретении чувства собственного достоинства, о пережитых мгновениях подлинного чувства и горьком опыте несчастливой любви» [23, с. 5].

Жесткий, безыллюзорный и, по сути, безоценочный спектакль Анн Ван ден Брук – своего рода деконструкция «женской субъективности» в контексте современных теорий пола и практик его художественной репрезентации. «Женственность» предстает здесь то как реальный и страстный секс-призыв, воплощенный в истерическом припадке; то в виде пародии на гламурное эротизированное женское тело-товар, тело-соблазн. В какой-то момент она и вовсе размывается в лишённые субъектных границ потоки слепого желания, оставляющие после себя измученное тело-фарш, тело-котлету – ту самую «пустую форму», «субъектное ничто», что открыто «перформативанию» в любую гендерную идентичность...

Примечания

1. Жеребкина, И. Субъективность и гендер. Гендерная теория субъекта в современной философской антропологии [Текст]: учеб. пособие / И. Жеребкина. – СПб.: Алетей, 2007. – 312 с. – (Гендерные исследования).
2. Брандт, Г. А. Философская антропология феминизма. Природа женщины [Текст] / Г. А. Брандт. – СПб.: Алетей, 2006. – 160 с. – (Гендерные исследования).
3. Мы пользуемся периодизацией, приведенной в трудах Г. А. Брандт.
4. Сиксу, Э. Хохот Медузы [Текст] // Введение в гендерные исследования. Часть II: Хрестоматия. – ЦХГИ, Санкт-Петербург: Алетей, 2001. – С. 799–821.
5. Рюткенен, М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения» [Текст] / М. Рюткенен // Филологические науки. – 2000. – № 3. – С. 5–17.
6. Злотникова, Т. С. Женский архетип в российской массовой культуре [Текст] / Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 4. – С. 230–236.
7. Olbright, A. C. Choreographing difference: the body and Identity in Contemporary Dance / A. C. Olbright. – USA, Middletown: Wesleyan University Press, 1997. – 216 p.
8. Современный (неклассический) сценический танец – совокупность направлений и форм танца, за-

родившихся на рубеже XIX–XX вв. и функционирующих в рамках не- и постнеклассич. (модернистской и постмодернистской) культуры. С. т., провозглашающий себя искусством концептуальным, нонконформистским, нацеленным на постоянный поиск и воплощение новых и актуальных смыслов, признает «танцем» любой вид пластически-динамического самовыражения, открывает движущееся в пространстве тело в качестве источника танца, а не только его инструмента (как в классическом танце). Человеческая телесность с ее сложной психофизической структурой, конкретными анатомическими особенностями, личным опытом становится важным источником смыслов. В английском языке существует два ключевых понятия, точно определяющих различные дефиниции современного танца: modern dance (танец модерн) и contemporary dance (современный танец).

9. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: очерки истории [Текст] / Елизавета Яковлевна Суриц. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2004. – 392 с.

10. Дункан, А. Танец будущего [Текст] // Айседора Дункан. Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 448 с.

11. Танец модерн (modern dance) относится к явлениям конца XIX – середины XX в. и, означая «новейший», акцентирует тенденцию на инновационность, постоянное обновление и усложнение языка. С этим понятием ассоциируются субъективность художественного мира, эзотеричность. Кроме того, в более узком значении относится к творчеству американских хореографов конца 1920–1950-х гг., таких как Марта Грэхем, Ханья Хольм, Доррис Хамфри, Чарльз Веудман, Хосе Лимон, Анн Соколов, Эрик Хоукинн и др.

12. Anderson J. Art without boundearies / J. Anderson. – Iowa sity: University of Iowa press, 1993. – 346 p.

13. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи. Письма [Текст] / М. М. Фокин ; ред.-ст, авт. вст. ст. Ю. И. Слонимский. – Л. ; М. : Искусство, 1962. – 640 с.

14. Хлопова, В. The great Martha [Электронный ресурс] / Вита Хлопова. – Режим доступа: <http://nofixedpoints.com/marthagraham> (Дата обращения: 16.07. 2016)

15. Ерохина, Т. И., Дрогобецкая, В. И. Ритуальная основа танца Пины Бауш [Текст] / Т. И. Ерохина,

В. И. Дрогобецкая // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 4. – Том 1. – С. 267–271.

16. Гердт, О. Пина Бауш – ничья [Текст] / О. Гердт // Театр. – 2010. – № 1. – С. 6–20.

17. Понятие «contemporary dance» (буквальный перевод: «танец со временем») относится к явлениям последней четверти XX – нач. XXI в. Одна из основных его черт – погруженность в исследование телесных состояний в настоящем времени, здесь и сейчас. Исследование, обретение нового телесного опыта в «contemporary dance» может являться как целью (отсюда приоритет импровизации, перформанса перед завершенной хореографической композицией и спектаклем), так и средством для создания нового, индивидуального языка того или иного автора, выработки некоего «коллективного» языка в танц-компании.

18. Левин, С. Мужское и женское в современном танце [Текст] / С. Левин // Театр. – 2015. – № 20.

19. Queer (пер. с англ.) – ‘иной’. В широком смысле слова это любой человек, который отличается от некоего предзаданного нормативного образца. В контексте гендерной теории квир – это люди, которые не считают для себя возможным соответствовать ни стандартному образцу мужчины, ни стандартному образцу женщины, и дальше этот список стандартных гендерных идентичностей можно продолжить. Квир – это люди, которые придумали для себя свою собственную идентичность или, по крайней мере, заявили вот такую цель.

20. Брук, Анн. Сайт, посвященный творчеству хореографа [Электронный ресурс] : репертуар. – Режим доступа: <http://www.wardward.be/e-choreo-wesolomen.html> (Дата обращения 15.07.2016)

21. Брук, Анн. Сайт, посвященный творчеству хореографа [Электронный ресурс] : репертуар. – Режим доступа: <http://www.wardward.be/e-choreo-wesolomen.html> (Дата обращения 15.07.2016)

22. Бодрийяр, Ж. Общество потребления / Ж. Бодрийяр. – М. : Республика; Культурная революция, 2006. – 167 с.

23. Балашов, В. Хлеб жизни и искусства [Текст] / Виктор Балашов // Колетт, С.-Г. Четыре романа ; пер. с фр. / ред. кол. Т. Балашов, Д. Затонский, С. Никольский и др. ; предисл. В. Балашова ; худож. И. Шипулин. – М. : Худож. лит., 1987. – 431 с., ил. («Зарубежный роман XX века»)