

Шабаліна О. М., пошукувач

Харківська державна академія культури

ВІД ТАНЦЮ ЕКСПРЕСИВНОГО ДО ТАНЦЮ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО

Анотація. Розглядається культурологічний аспект процесу формування стилю провідних жінок-балетмейстерів Західної Європи ХХ ст.

Ключові слова: фемінізм, архаїзм, автентизм, експресіонізм, модерн, постмодерн, театр танцю, виразність, природність, анти природність, візуальне сприйняття, стилізація, штучні технічні елементи, побутові рухи, образні рухи, символічні рухи, метафоричні рухи, жанрова інтеграція, інтелектуальний танець.

Анотация. От танца экспрессивного к танцу интеллектуального. Рассматривается культурологический аспект процесса формирования стиля передовых женщин-балетмейстеров Западной Европы ХХ ст.

Ключевые слова: феминизм, архаизм, экспрессионизм, модерн, постмодерн, театр танца, выразительность, визуальное восприятие, стилизация, искусственные технические элементы, бытовые движения, образные, символические, метафорические, жанровая интеграция, интеллектуальный танец.

Summary. *Shabalina O.M. From dance expressiveness to dance intellectual. The culturelogical aspect of formation process of style the advanced women – balletmasters of Western Europe XX sicle item is considered.*

Keywords: *feminism, archaism, an expressionism, a modernist style, a postmodern, dance theatre, expressiveness, visual perception, stylisation, искусственные technical elements, household movements, figurative, symbolical, metaphorical, genre integration, intellectual dance.*

Постановка проблеми. Із початком другої хвилі фемінізму в США та Західній Європі виник жіночий театр, як рух на підтримку постановок у театрі п'єс на жіночі теми режисерами-жінками. Як повідомляє Е. Хатчінсон у "Словнику мистецтв": "...початок було покладено американською театральною трупкою *"It's all right to be a woman"* ("Байдуже, що ти жінка"). Потім його підтримали *"Women's project"* (1978, Нью-Йорк), створений для постановки п'єс, які створили жінки. У Великій Британії цей рух став основою альтернативного театального руху в 70-х р. ХХ ст., коли було організовано такі театральні студії, як *"Women's theatre group"* (1973) та деякі інші [4, с. 163].

На цьому тлі виокремлюється творча діяльність жінок-балетмейстерів, котрі без гучних декларацій та формального об'єднання висували креативні ідеї розвитку мистецтва в ракурсі нових філософських і соціальних зрушень.

Підвищена й підкреслена виразність, неприйняття будь-якої гармонії, врівноваженості, стійкості та суворості форм, використання природності і антиприродності, навіть винайдення краси потворного – все це особливості творчого пошуку, що ставали нормою експресіоністичного мистецтва, яке створює підвалини західноєвропейського модерного танцю початку ХХ ст. Для багатьох жінок театральний танець будь-якого виду став мистецтвом чистої фізичної присутності, у якому жінки найбільше дорівнюють власним тілам. Провідні в постмодерному танці жінки-балетмейстери прагнули продемонструвати, що вони мають розум так само, як і тіло. Це частково пояснює нову концепцію постмодерного танцю, як засобу висвітлення соціальних, суспільних та суто національних проблем. Її у різний спосіб висвітлювали такі автори, як О. Чепалов (Україна), О. Гердт (Росія), Б.Персон (Швеція), Ф.Спаршотт (США). Однак досліджень цього явища у світовій дансології та культурології не вистачає. Тим більше, що у роботах сучасних дослідників немає єдності у погляді на такі культурні феномени, як модерний та постмодерний танець.

Метою даного дослідження є культурологічний аналіз доготривалих пошуків танцювальної стилістики ХХ ст. у творчості балетмейстерів-жінок, які зберігали специфіку автентичного танцю різних націй, що, своєї черги, сприяло розвитку нових технік, самобутньої хореографічної стилістики, а ширше – формуванню незалежного погляду на розвиток хореографічного мистецтва і культури взагалі.

Танець М. Вігман (1886-1973) виник на інстинктах та емоціях і має розглядатися в контексті німецького експресіонізму, в межах якого досяг розквіту. М. Вігман знала багато митців, котрі були частиною напряму *Dada* та, подібно Емілі Нолд, належали до експресіонізму. Учений і філософ Конрад Філдер говорив з цього приводу: форма робіт «виростала з їх змісту, ідей, а мистецтво було результатом унікальної артистичної індивідуальності, візуального сприйняття, що дає вільну форму відбіркової енергії». Ці думки дуже наближаються до власних висновків М. Вігман, котра віддавала танцівникові-хореографу право повірити власним

Надійшла до редакції 22.03.2010

почуттям і сприйняттю дійсності та перетворити їх у видиму експресію, «він має вміти пояснити й визначити свій власний досвід у житті танцю» [6, с. 249].

Дору Хойер (1911-1968) можна поставити поряд із такими відомими танцівниками і балетмейстерами, як Мері Вігман, Грет Палука, Меріан Вогельсанд, Курт Йосс та Джін Вейдер. На відміну від сучасників, Д. Хойер зникла з танцювальної історії тому, що не належала до жодної школи або театру до своєї смерті. Це – великий недогляд, тому що Д. Хойер є однією з найвідоміших соло-танцівниць з 1930-х по 1960-ті рр. Її сольні танці були занадто індивідуалістичними. Знадобилося близько 20 років існування німецької хореографії, щоб заново відкрити хореографію Д. Хойер. Дві сучасні танцівниці модерну Сюзан Лінке й Аріла Зігерт відновили її «Афектос Гуманос».

Видатною постаттю в новому танцювальному мистецтві була Біргіт Окессон (1908-2001). Подібно до Бріджит Кулберг, Б. Окесон сприймала танець від піонерів цього напрямку в Німеччині. Зокрема, вона навчалася в школі М. Вігман у 1929-1931 рр., а дебютувала в паризькому театрі «Colombier» 1934 р. Шведські дансологи називають її «ліричним голосом сучасного шведського танцю». Вона воліла до повільних танцювальних темпів і підпорядковувала танець найперше ритму, маючи на увазі не дотримання метрономічних вказівок, а візуальне бачення тих форм, які ритм завдає рухові. Завдяки тривалим і безкомпромисним пошукам сутності танцю, Окессон розвинула самобутній хореографічний стиль, переважно в сольних виступах, що були надзвичайно просунутими для свого часу і водночас майже архаїчно скульптурними. Наслідком співпраці Б. Окессон у 1950-ті рр. з такими модерністами, як поет Ерік Ліндегрен (*Lindegren*) і композитор Карл-Біргер Блумдаль (*Blomdahl*) стали вистави «Око: Сон у мрії» (1953, шведська Королівська Опера), «Сизиф» (1957) й опера «Аніара» на лібрето Нобелівського лауреата Гаррі Мартінсона (1959), де Б. Окесон виконала головну танцювальну партію Ізагель.

Наприкінці 1960-х рр. вона почала вивчати танець в Африці й надрукувала глибоке дослідження про танцювальну культуру цього континенту «Джерельна маска» (1983), що в 1994 р. побачила світ і у французькому перекладі під назвою «Le masque des eaux vives». Як вважають дослідники, успіх цього видання пояснюється не тільки завдяки багатству документальних свідчень і ретельному аналізу африканських танцювальних традицій, що знаходилися на межі знищення. Б. Окесон спромоглася знайти пояснення специфіки африканського танцю, незалежне від західних поглядів на культуру. З розвитком постмодернізму в танцювальному мистецтві Швеції зросло усвідомлення ролі Б. Окесон, котру ще більше почали вшановувати як «піонерку цього напрямку» [7, с. 19].

Певна зміна засад танцю, особливо в Німеччині, відбулась протягом 20 років. Переглянутий спосіб вираження емоційного змісту назвали «модерн танцем» на протигагу «класичному танцю» в балеті.

Однак часи змінювалися. Війна змінила життя, революція й страждання призвели до руйнування ідеалів краси. Старі й зламані традиції не могли залишатися стійкими в цей жахливий період. Молодь, що шукала духовного звільнення, руйнувала те, що стало постійним, і замість цього встановлювала свої власні духовні й матеріальні вимоги.

Це призвело й до змін форми композиції «театру танцю», які Піна Бауш (1940-2009) вже не будувала за класичною аристотелівською схемою: початок, основна частина, кінець. Структура дії в її постановках значно складніша, вона залежить від індивідуальних рис героїв вистави. Отже, П. Бауш цікавлять суб'єктивні враження повсякденності, вона концентрує увагу на буденних деталях, що одержують у її сценічних композиціях естетичне забарвлення та філософське тлумачення. При цьому вони виключають як штучні технічні елементи (подібні до па класичного балету), так і будь-яку стилізацію, зокрема молитовно-ритуальні рухи, природні в танці «виразному». П. Бауш тяжіє насамперед до мінімалізму, навіть до танцю в сидячих позах. Її стиль також суміщає елементарні рухи з експресією німецького виразного танцю в традиціях попередників. Проте, як уважає професор Стенфордського Університету М. Ташіро, роботи П. Бауш необхідно аналізувати не тільки в драматичному, психологічному (із використанням психоаналізу) й естетичному аспектах, а й урахування феміністські уподобання її сучасниць [8].

Вистави П. Бауш можна також розглянути як послідовність мікроепізодів, які можуть демонструватися паралельно, або починатися в той час, коли попередній епізод ще не закінчився. Немає також чіткого розподілу на головну та другорядну дію. Зв'язок між епізодами будується на асоціативних, а не логічних засадах та може складатися з багатьох суперечливих деталей, подібно до поетичного кінематографа.

Балетмейстери «театру танцю» невикористовують дидактичність у подачі матеріалу, глядач має сам робити висновки. Узагалі глядач — активний учасник вистав театру танцю, їх автори, перш за все, розраховують на його розуміння, емоційну реакцію (коли остання не виявляється, це також важливий чинник у взаєморозумінні).

Для феміністки Сюзан Лінке (1944) було важливим показати жінку в буденному стані, проте її більше хвилювали екзистенціальні проблеми, ніж суспільна мотивація. Перші сольні танцювальні твори С. Лінке пов'язані з темою жіночої долі, що також поєднало її практику з найхарактернішими композиціями післявоєнного танцтеатру. Композиції С. Лінке напрочуд динамічні та сповнені гнучких ритмів. Вони часто починаються із зніжених рухів і жестів, які потім відкриваються у послідовність танцювальних рухів. Використовуються підтримки, значення яких може змінюватися в залежності одного від іншого.

Повнометражна робота С. Лінке «*Ruhr-Ort*» — найвиразніша в хореографічному плані композиція, яку виконують три танцівники і три

актори. *“Ruhr-Ort”* реалістично відтворює фізично, а з часом і морально спотворені долі робітників, чия виснажлива праця розписана по годинах з перервою на обід. Якщо в сольних роботах С. Лінке досліджує світ жінок, переважно домогосподарок, то в *“Ruhr-Ort”* панує чоловічий танець з відчаєм і співчуттям. С. Лінке створила «повторювані, механічні рухи, у яких виконавці орудують справжніми 35-фунтовими ковальськими молотами, перетаскують важкі сталеві шматки, біжать на місці в нікуди, відбиваючи ритм сталевими підковками на черевиках та отримують душ і чистий одяг як найбільшу винагороду» [5, с. 249].

“Maerkische Landschaft” — робота, яку викликала конфліктна ситуація між Західною та Східною Німеччиною. У ній через психологію чоловіків С. Лінке досліджує людські комплекси й взаємовідносини. Люди, з котрими вона говорить, з одного боку хочуть бути сильними та повноцінними та водночас мають схильність до розділення, навіть до братовбивства. Повне розуміння взаємовідносин у їх типових проявах дозволяє С. Лінке надати красномовний коментар щодо внутрішніх та зовнішніх причин цих розбіжностей як у суспільстві, так і в душі людини.

Для Райнхільд Гофман (1943) є характерною особлива мова, якою вона користується для перетворення побутових рухів в образні, символічні або метафоричні відображення атрофії людської доброзичливості, комунікаційного розладу у час застарілих соціальних принципів. Підкреслюючи, що в танцюючій людині вона вбачає не твір мистецтва, а живу істоту, Хофман “прагне до прискіпливого дослідження руху, скорочуючи його амплітуду та досягаючи межі концентрації”. Таким чином, для неї мова театру танцю – це тілесна мова, що наближує її стиль до П. Бауш. Водночас Р. Гофман намагається виокремити свій стиль з-під впливу останньої. Наприклад, вона не роздрібнює рухи, як П. Бауш, а намагається «інтегрувати їх у подібні за сенсом та значенням фрази. Це збагачення хореографічної мови є пріоритетним у розвитку німецького театру танцю, особливо в 1970-ті рр.» [6, с. 251].

На європейській сучасний танець у 1970-80 рр. вплинула Каролін Карлсон (1943), хоча критики більше захоплювалися її виконавським стилем, а не балетмейстерським хистом. Стосовно новітнього танцю Франції, К. Карлсон відчутно дистанціювалася від формотворчості свого вчителя А. Ніколая, експресивних рухів Х. Хольм та М. Вігман, хоча їх виразні прийоми із достатньою наочністю відчутні в репетиційній роботі. Особливо це стосується процесу імпровізації, як засобу саморозуміння та щирого висловлення експресії почуттів. Дж. Россі вважає, що імпровізація на ранніх стадіях роботи дає танцівникам значно більше, ніж звичайний тренінг. Вона використовує її, пише Д. Россі, у межах німецької експресіоністської традиції, як засіб пізнання тіла та контролювання його в умовах простору, часу і руху.

«Танець має візуалізувати світ», наголошує Карін Сапорта (1950). Споглядання тіла дозволяє побачити людську істоту в найбільш чистому вигляді.

Йї важливо показати форму й рухи тіла, активізувати власне бачення світу, чому сприяє також жанрова інтеграція танцю, слова та відеозображення. В американському модерному стилі К. Сапорта не приймає ідею про те, що танець має бути природним рухом тіла. “Насправді, – слушно зауважує К. Сапорта, – починаючи з того моменту, як людина стала танцювати для публіки (або для Бога), її жести втратили природність. Рухи, наполягає вона, таке ж складне явище, як думка, і також вимагає інтелектуальних зусиль” [2, с.10].

Іншим впливовим чинником її хореографії було мистецтво японського театру буто, побудоване на філософії дзен-буддизму. Саме в цьому вченні, за допомогою Іденюкі Яно, К. Сапорта шукала відповідь на численні, важливі для сучасного танцю питання: як керувати тілом, щоб знайти та висловити власне “я”, аналізуючи підсвідомість. Отже, її пластичні шукання мали філософський підтекст, оскільки пізнання певних закономірностей буття для хореографа було рівнозначно можливості їх відображення. «Я завжди була у священному захваті від людського тіла, – стверджує К. Сапорта. – Воно геніальне, воно здатне передати всі потрясіння, котрі наша епоха обрушує на людину, усі її побоювання щодо майбутнього, пам’ять про минуле» [1, с. 17].

«Танець має увібрати в себе все, що не є танцем. А те, що нас обмежує, треба відкидати. Адже енергія шукає виходу і не підкоряється правилам. Танцю зашкодила теорія про гармонію. Танцю відмовили в можливості розповідати про всі аспекти життя. А він може розповісти про все, як живопис, поезія, показати те, що є поза видимими межами. Звідси думка про те, що хореограф не творець, а ремісник» [6, с. 148].

Результатом пошуку в просторі та часі і зіставлення різних пластів світової культури були її оригінальні хореографічні композиції: “Наречена з дерев’яними очима” (1988) – ностальгічна поема з присвяченням матері, “Бики Хімени” (1989), що продовжувала пошуки власного коріння в іспанському “напрямку”, та дивне поєднання японського буто й іспанського фламенко у виставі “Кармен” (1992). Для хореографії К. Сапорта характерна повторюваність рухів та їх перерваність, механістичність. На думку постановниці, це надає відчуття напруженості, підсилює драматизм сценічних ситуацій. Проте найсуперечливішим у творчих постулатах К. Сапорта є ствердження, що «віртуозний рух, нехай навіть самоцільний, важливіший, ніж рух, сповнений сенсу» [1, с. 18].

Філософія танцю К. Сапорта поширюється також на старовинні зразки хореографії, які вона розглядає в незвичному ракурсі. У її балеті “Дух, або бліде небо” (в іншому перекладі “Видіння або Небесні кола”, 1996) актори не тільки танцюють, але й проголошують тексти Т. Готье про “Жізель”, а також читають В. Гюго, А. Ламартина.

Романтичний стиль постає прикладом для розповіді про страждання балерин у XIX ст. К. Сапорта “дорівнює долю будь-якої танцівниці долі Жизелі, оскільки вони злітаються в балетний клас як метелики,

їх краса короткочасна, приречена. Проте саме тому бере в полон. К. Сапорта повторює фарби та ракурси картин Е. Дега, який зафіксував у тіні куліс моменти цього зловісного перетворення. Її віліси — справжні перевертні, моторошні фурії.

Близькі до К. Сапорта художні та соціальні вподобання демонструє Режін Шопіно (1952). На її думку, саме тіло несе в собі світ, тобто це є постійним діалогом зі світом. Вона порівнює цей процес з керуванням візка на двох колесах, одне з яких тобі невідкладне. Природність танцю вона вбачає в тому, щоб і в Індії глядачі впізнали себе в твоїй праці. Тіло, як інструмент вираження, пов'язане з первісним покликком природи. «Треба не розуміти, а відчувати танець, наголошує керівниця Атлантичного балету, бо у нашій заяложеній культурі чуттєве поле зведене до мінімуму» [3].

Традиції «інтелектуального танцю» відчутні у творчості італійки Кристини Капріолі (Caprioli), яка після навчання і роботи в хореографічних трупях США та Європи повернулася на батьківщину матері, у Швецію. Суперечки, чи є танець формою мистецтва й чи повинні виконавець і автор танцювальних композицій бути інтелектуалами або їх інтереси мають замикатися у сфері емоцій, є актуальними в спільноті шведських хореографів.

Кристини Капріолі вирішує це питання на користь «танцюючого інтелектуала». Вона створює багатопланову хореографію, що співвідноситься як з головою, так і з серцем. Її роботи є інтелектуальною розмовою, яка формується за допомогою тіла, часу та простору. Вони сповнені посилань на французьких філософів і психологію феміністок.

К. Капріолі продовжує традиції М. Каннінгхема та постмодерністського танцю взагалі. Хоча її креативні композиції з роками створюють комплексні взаємовідносини між тілесною емансипацією й необхідністю структурного контролю. Хореограф використовує пластично-сміслові антиномії: чоловік-жінка, тіло-інтелект, натура-культура. Вона перевертає догори традиційні погляди, зосереджується на певних зорових, слухових відчуттях, поняттях свідомості, пам'яті, часу в незвичайних художніх ракурсах, приховуючи смисл за шаром значень та асоціацій. Так, у виставі «Божевільна на горищі» (1997), оснований на романі Ш. Бронте «Джейн Ейр», головна героїня також сприймалася як метафора ув'язненої в собі жіночності й сексуальності, яка не має виходу назовні.

У 2001 р. К. Капріолі здійснила в Стокгольмському Будинку танцю акцію з провокаційною назвою «Рух — це Жінка» за участі філософів, політиків і соціологів, які разом з хореографами та виконавцями досліджують феміністські проблеми.

У 2002 р. К. Капріолі створила композицію «Мої губи (з мовлення)», яка починалася в певний час, проте глядачі могли приходити і йти коли їм заманеться. В одній із композицій три екранні проекції рухів трьох танцівниць створювали різноманітні ефекти: гра форм нагадувала птахів, тварин, роботів, фантастичних істот. У «Привілейованому погляді» (1996) вона,

навпаки, підкреслено нехтувала глибиною сценічного простору, розташовуючи дію від порталу до порталу. Вертикальний кордон був підкреслений світловою завісою. Погляд глядачів фіксував рухи виконавців подібно до спостереження за тенісним матчем. Хореограф підштовхувала глядача до думки, що є інша перспектива розгляду подій, що обмежено зоровий погляд може бути недостатнім в аналізі реалій, що нас оточують.

К. Капріолі веде пошук у дослідницьких і проблемно-орієнтованих танцях. Вона — організатор тривалого фестивалю «Танці, що говорять», присвяченого бунтівній танцювальній культурі Нью-Йорку 1960-х рр. Реконструкція та обговорення елементів танцю, що вже відійшли до історії, допомагають розглядати їх крізь призму танцю сучасного.

Висновки. Фемінізм можливо розглядати в кількох аспектах — як соціально-політичну теорію, у якій аналізується гноблення жінок і перевага чоловіків в історичному минулому й сьогодні, як соціальний рух за рівність прав і можливостей для жінок, як ідеологію, що протистоїть усім жінкозалежним теоріям та діям, а також як філософську концепцію соціокультурного розвитку, альтернативну існуючій європейській традиції. У даній роботі термін «фемінізм» використовується в ракурсі дослідницької практики, яка заснована на артикуляції жіночого погляду на світ та жіночу систему цінностей. Саме це допомагало знайти пріоритети в пошуках внеску жінок-балетмейстерів у загальний процес розвитку хореографічного мистецтва.

Один з найвпливовіших напрямів пластичного мистецтва, сучасний танець також тісно пов'язаний із прагненням жіночої незалежності, і навряд чи був би спроможним розвиватися без цього суспільного руху. Його творці, видатні жінки Айседора Дункан, Мері Вігман, Марта Грехем були водночас визнаними борцями за звільнення жінок, але робили це не через політику, а саме через танець. У роботах Д. Хемфрі та М. Грехем проблема жіночих прав часто відбивала занепокоєння, але не була прямим відгуком на конкретну соціальну колізію.

Очевидно, що в цьому контексті проблема ідентифікації, дослідження «жіночої» чутливості й сексуальності в мистецтві звужується до аналізу того, як жінка-балетмейстер конструює світ засобами мистецтва (концептуального, тобто саморефлексивного особливо). Автор даної роботи додержується думки, що жінка завжди говорить на два голоси, репрезентуючи відповідні точки зору — перша нав'язана їй домінуючою в суспільстві ідеологією (тобто «чоловічим» поглядом на світ), інша відображає думки й почуття власної (тобто репресованої) соціальної групи. Характерно, що саме ця обставина є «двигуном» драматургічних конфліктів у більшості хореографічних композицій феміністської спрямованості.

Історія, відтворена через жіноче тіло на сцені, є вражаючим і актуальним внеском в історію танцю з часів канонічного дев'ятнадцятого століття

до феміністського ХХ ст., коли створення танцю відбувалося в конкретних соціально-політичних і культурних контекстах. Хореографи-жінки викликали широкі за своїми масштабами й аргументовано переконливі дискусії з питань щодо сексуальності, жіночої самосвідомості та гендерних смислів.

З початку 70-х рр. жінки-митці прагнули досліджувати й виражати у своїх здобутках відношення до власного тіла, почуття з приводу власної сексуальності (не тільки в межах різновидів “еротичного мистецтва”, але, наприклад, у хепенінгах і перформансах). Особливий резонанс викликав перегляд міфу про жіночу пасивність — йому протистояло прагнення донести до публіки думки про те, що жінка почуває себе досить комфортно в тілесному плані з погляду здорових потенцій, активності, енергії.

Теорія та ідеологія феміністського мистецтва створювали відповідні критерії власного впливу з огляду на те, що американська культура взагалі тяжіє до замовчування й відхилення гострих політичних і соціальних питань. Створення феміністського мистецтва та критики — це створення нових цінностей, становлення нової свідомості і водночас революційна стратегія, не тільки художня, але й соціальна акція.

Нині танець розглядається як складний і багатогранний феномен, що має культурологічний та соціально-психологічний статуси в суспільстві, які визначають можливості його використання в межах соціальної психології, лікувальної терапії й психотерапії. Танець — це не тільки відображення життя, це — саме життя, як доводить історія хореографічного мистецтва ХХ ст.

Література:

1. Сапорта К. ”Поиск красоты всегда бывает болезненным..” / Карин Сапорта ; Беседу вела Е. Карасева // Балет. — 1994. — № 4. — С. 17-18.
2. Сапорта К. Классический танец — это яд / Карин Сапорта // Марин. театр: Окно в Европу. — 1999. — № 11-12. — С. 10.
3. Удянская И. Красивая и пугающая сказка: Гастроли швед. балет. труппы в Москве / Ирина Удянская // Культура . — 2003. — 12 июня (№23).
4. Словарь искусств Хатчинсона = The Hatchinson Dictionary of the arts. — М. : ТОО «Внешсигма», 1996. — 534 с.
5. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О.І. Чепалов; Харк. держ. акад. культури.—Х.: ХДАК, 2007.—344 с., ил.
6. International Dictionary of Modern Dance. — Detroit ; New York ; London : St. James Press: Taryn Benlow-Pfalzgraf, 1998. — 891 p.
7. Persson B. Contemporary dance in Sweden / Bodil Persson; The Swedish Institute. — Swedish, 2003. — 48 p. : il.
8. Интервью с Пиной Бауш / Беседу вел Valerie Lawson. — Режим доступа: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm — Загол. с экрана.