

Мислер Н. Хореологическая лаборатория ГАХН // Вопросы искусствознания. 1997. №2. С. 61-68

Николетта Мислер

Хореологическая лаборатория ГАХН

Мне бы хотелось остановиться на деятельности двух людей, которые являлись вдохновителями и энтузиастами Хореологической лаборатории ГАХН. Имею в виду Александра Илларионовича Ларионова (вплоть до настоящего времени деятельность его оставалась вне поля зрения ученых) и Алексея Алексеевича Сидорова. Как известно, Сидоров был не только блестящим историком искусства, но и секретарем Академии. Сегодня может показаться странным пристрастие серьезнейшего Сидорова к свободному танцу — искусству, которое было в центре исследований Хореологической лаборатории, тем более, что позднее, когда увлечения молодости прошли, он делал все, чтобы вычеркнуть этот эпизод из своей биографии. Будучи таким, каков он был, Алексей Алексеевич не только посещал кружки Кандинского в Мюнхене в 10-е годы, но впоследствии, продолжая работать с ним после революции, разделял его мнение, что танец — искусство движения — является одной из основных форм, в которых воплощается новое искусство, синтетическое или монументальное.

Сидоров очень хорошо знал современные европейские исследования по новому танцу. В 1922 году он опубликовал первую в России книгу на эту тему¹, где сопоставлял западные достижения с аналогичными экспериментами, проводившимися в это время в России. Сидоров гениально предвидел, что теория движения может послужить критерием для сведения воедино форм выразительности человеческого тела, рассматриваемых с разных точек зрения и разным образом определяемых. В течение почти десятилетия он активно добивался (и в теоретическом плане, и практически) признания за этими формами эстетической значимости и профессионального статуса. Что касается институционального момента, то он с самого начала поддерживал формирование Хореологической лаборатории внутри ГАХН и стремился перевести под эгиду ГАХН другие параллельные инициативы — например, Государственный экспериментальный театр танца (ГЭТТ)², Ассоциацию искусства современного танца (ОСИТ или АСИТ)³, Высшие Мастерские Художественной Физкультуры (ВМХФ).

Именно в Хореологической лаборатории ГАХН было освоено удачное определение — «искусство движения». послужило Впоследствии это словосоче-

тание использовалось в названиях некоторых студий танца — например, для студий Людмилы Алексеевой и Валерии Цветаевой⁴. Между 1925 и 1928 годами Хореологическая лаборатория организовала четыре выставки, посвященные новой синтетической художественной форме.

Что касается теоретической разработки концепции «искусства движения», то ее академическую направленность гарантировало присутствие в Хореологической лаборатории такого ученого, как Сидоров. Важную роль играл здесь и Александр Ларионов⁵, философ символистской ориентации, но с фундаментальной математической подготовкой, а также специалист в области всеобщей истории письма, кинематографа, филателии и, наконец, физкультуры. Судьбы этих двух индивидуальностей совпадают с историей Хореологической лаборатории в 1922—1929 годах, представляющей собой удивительную и, быть может, единственную в своем роде в Европе попытку использовать (имея в виду междисциплинарный аспект исследований) живой материал — исполнителей, согретых в ледяные московские зимы собственным энтузиазмом, — для систематического анализа и формализации языка «искусства движения». Семиотический подход к «искусству движения» был исключительно передовым, и не случайно эти исследования совпадали с двумя грандиозными проектами ГАХН (к сожалению, так и оставшимися нереализованными) — терминологического словаря искусств, в работе над которым должна была участвовать вся Академия, и *Symbolarium*'a⁶, словаря символов, задуманного Ларионовым и П.Флоренским (его существенной частью должна была стать символика жеста).

Составление своеобразного «словаря» языка движений — одна из главных целей лаборатории. Он должен был систематизировать разнообразные попытки регистрации движения. Такая задача в глубокой степени соответствовала проекту Кандинского, который еще до создания Академии предлагал ИНХУКУ:

«Необходимо установить связь между движением линии и движением человеческого тела в целом и в его частях, переводить линию в движение тела и движение тела в линию. Такие наблюдения должны записываться как словами, так и графически. Из этих последних записей образуются впоследствии так сказать словарь отвлеченных движений»⁷.

В этом же проекте для секции монументального искусства ИНХУКа Кандинский описывал специфическую форму синтетического искусства — движение как форму, которая включает мимику, танец, пантомиму, а частично и балет. Кандинский указывал также на возможность фиксировать движение с помощью фотографии и графики, предвосхищая тем самым то, что уже после его отъезда в Германию (в конце 1921 года) станет «искусством движения» в Хореологической лаборатории.

Таким образом, рассматривать историю лаборатории вне органической структуры ГАХН было бы ошибкой; в действительности практические демонстрации лаборатории и теоретические доклады, их сопровождавшие, были открыты для всех ее членов с самого начала. Некоторые из них (например, философ Г.Шпет) непосредственно участвовали в создании проекта лаборатории⁸; некоторые выступали здесь с докладами на общезначимые темы (например, проблема ритма и жеста). Официально Хореологическая лаборатория⁹ — как Хореографическая секция под руководством Ларионова и Сидорова — была учреждена только в начале 1923 года. Однако еще в 1922-м Сидоров просил

Академию открыть лабораторию Композиции танца¹⁰ под руководством Натальи Тиан¹¹. Сначала она располагалась вне ГАХН (в Малом Николаевском переулке, д.6, кв.20) и была обустроена крайне скромно: рояль, большое зеркало и оборудование¹². Лаборатория быстро развилась в Хореографическую секцию, при которой активно проводились методологические семинары и демонстрации. В конце 1923 года ее директор Ларионов прочел доклад «Эксперимент в области пластики», в котором предлагал метод фиксации движения (не случайно разработка метода совпала с работой над *Symbolarium*'ом), согласно которому движение может анализироваться как последовательность отдельных поз и жестов-символов¹³. В ходе обсуждения этого доклада Сидоров указывал на необходимость переименовать Хореографическую секцию в Хореологическую лабораторию. Переименование должно было подчеркнуть то обстоятельство, что хореология, унаследовав весь исторический опыт и методологию хореографии, обязана стать наукой, точной дисциплиной, тем самым отличающейся от предшествующей хореографии¹⁴. Термин «хореология» в те же годы использовал и Рудольф фон Лабан (1879—1968) — впрочем, он различал три разные области: хореософию, хореографию и хореологию, рассматриваемую «как теория законов танцевальных событий, которые проявляются в синтезе пространственных и временных опытов»¹⁵. Лабан был наиболее читаемым и изучаемым в Академии теоретиком, в особенности в том, что касалось фиксации движения.

В феврале 1924 года проект принял окончательную форму. Ларионов сообщил в дирекцию Академии о создании лаборатории по исследованию законов движения и комиссии по изучению кинематографического искусства; вместе с сектором физкультуры и спорта они должны были бы составить новую секцию Академии. Кроме того, по идее Ларионова, лаборатория, с которой начали сотрудничать пластические студии, уже включенные в ГАХН, Ассоциация ритмистов Н.Г.Александровой и новая секция Академии должны были составить органическое ядро практических и теоретических исследований внутри ГАХН.

В первые два года так называемая «пластика» была в центре исследований Хореологической лаборатории. Разные студии (например, студия Синтетического танца Инны Чернецкой¹⁶) проводили в ее помещении выступления, сопровождаемые докладами и демонстрациями (впрочем, в октябре 1923 года была подана просьба предоставить для лаборатории более подходящее помещение, где указывалось, что занятия вынужденно проводятся пока на частной квартире)¹⁷. Здесь под руководством Ларионова с применением все более сложных средств и активным использованием фотографии и кино изучались эстетические законы движения. Специальный интерес Ларионова и Сидорова к фотографии и кино проявился в факте создания одновременно с лабораторией Кино-комиссии¹⁸, в которой, начиная с 1924 года, почти во всех экспериментах по регистрации и анализу движения систематически использовался фотоаппарат. На заседании Кино-комиссии Сидоров выступил с докладом «Танец и кино» (14.09.1924)¹⁹, в котором предложил не что иное, как переименовать лабораторию в Кинемалогическую секцию, желая самым названием подчеркнуть общность «искусства движения» и кино²⁰.

Наконец, к работе лаборатории был привлечен небольшой отряд «практикантов»²¹ — в отсутствие профессионалов их набирали из самых молодых исследо-

вателей и прежде всего исследовательниц Академии. В задачу «практикантов» входило «выполнение опытов движения и демонстрация по заданиям руководителей»²².

При всем внимании к разнообразным механическим инструментам (от циклографа до фотоаппарата) главным объектом экспериментирования оставалось тело, которое Сидоров рассматривал как «статическое начало танца». Именно обнаженное тело он имел в виду, провозглашая девиз: «мы за наготу на сцене»²³. Нагота позволяет публике познавать живой механизм движения даже самых небольших мышц; при этом функции костюма должны быть доведены до «телесного грима». Хореологическая лаборатория производила эксперименты с обнаженным телом во имя научной обоснованности²⁴. Но то обстоятельство, что тело оказалось в центре их исследований, несомненно, создало немало проблем самой лаборатории и, надо полагать, ее организаторам, в особенности Сидорову.

Возможно, увлечение Сидорова танцем объясняется интересами к последним веяниям в немецкой историко-художественной методологии искусствознания²⁵. Об этом, как кажется, свидетельствует необычное название «Искусствование движения», данное грандиозному тому, так никогда и не вышедшему из печати, над которым он работал в те годы. Какой объект может быть лучшим для подтверждения теории вчувствования (а Сидоров был одним из первых популяризаторов этой теории в России), чем тело, рассматриваемое в свободном, хотя и тысячу раз проконтролированном движении в пространстве? Его могли упрекнуть за слишком личную увлеченность («вчувствованием») в танец. В 1922 году его спрашивали, как он может примирить академическую деятельность с фривольным изучением танца. На это Сидоров отвечал, что хочет еще раз «испачкать руки» танцем, пережить самые радикальные его проявления, сознавая, что они суть художественные выражения по преимуществу, ибо в них «материалом является сам человек, его собственное тело... искусство тела, но искусство тела в движении»²⁶. В конце концов, как отмечал Сидоров, само тяжелое тело Москвы в начале нэпа пустилось в испуганное движение:

«Мир как бы устал сидеть на месте. Наша эпоха — время движения... Слышен постоянный призыв танцевать, заниматься спортом, ходить в кино. Танец по своей сути является художественной организацией физической культуры»²⁷.

Одновременное упоминание кино и физической культуры очень характерно. Как мы уже видели, в Хореологической лаборатории для регистрации движения широко использовались чувствительные кинематографические и фотографические пленки, в то время как проблема физической культуры в ее противостоянии пластике в последующие годы перестала обсуждаться. Эти два момента — субъективное тело как выражение эмоций (а также эротизма и сексуальности) и объективное тело как совершенный органический инструмент, как выражение здоровья и гигиены (гимнастика и коллективные упражнения) — и стали двумя полюсами, в перемещении между которыми осуществлялось *искусство движения*.

Необходимость столкнуться с проблемой сексуальности была очевидна такому исследователю, как Сидоров, который еще в свои мюнхенские годы интересовался Фрейдом и психоанализом, но не мог противостоять пуританской

инволюции советского режима. Хронологическим и идеологическим водоразделом между пластикой и физкультурой, между «холодным» и «горячим» телом стало постановление особой комиссии Секции МОНО Моссовета 1924 года²⁸ о закрытии всех школ, студий, классов и групповых занятий по танцу²⁹. Эта официальная акция венчала острые выступления в печати *за* и *против* самых смелых экспериментов, но она имела целью поставить под государственный контроль и анархически распространившиеся частные школы. Тем не менее сам А.В. Луначарский, один из основателей Академии, проявлял большой интерес к пластическим экспериментам и, по свидетельству Сидорова, часто присутствовал на демонстрациях Хореологической лаборатории³⁰.

Как ответ на декрет МОНО — эту особенную форму запретительной политики — распространились многочисленные «подпольные» студии танца³¹. Сама Хореологическая лаборатория не была ограждена от прямых нападков и мелких намеков, касавшихся ее занятий пластикой и интереса к обнаженному телу, но умело защищалась от них, опираясь на свой академический авторитет и осуществляя своевременные стратегические маневры. Таким образом, лаборатория была в полном смысле слова убежищем для некоторых закрываемых студий — например, для «Искусства движения» Алексеевой, которая стала Студией гармонической гимнастики, или для Ассоциации ритмистов Александровой, практически оказавшейся секцией ГАХН.

Внутри же ГАХН психофизиологическая и даже философская проблема ритма рассматривалась как одна из основных тем. Это было подчеркнуто учреждением специальной «Комиссии по изучению ритма». Она должна была изучать воздействие ритма на психику, на формирование личности и самый ритм формирования личности, следуя двум принципиальным направлениям Психофизиологического отделения. Именно в помещении последнего было сделано два программных доклада, в которых поднималась тема ритма в педагогическо-практическом контексте (Н.Г. Александрова. «Работы Института ритмического воспитания». 13.VI.1922), а также в научно-теоретическом с точки зрения биологии (Ю.В. Вульф. «Ритм в творениях природы». 6.IV.1922). На следующий год был прочитан третий доклад, рассматривающий проблему ритма в историко-художественном плане (Д.С. Недович. «О ритме». 15.XII.1923).

Другим политическим ответом на постановление МОНО о закрытии студий танца стала попытка сосредоточить самые различные направления в пределах единой педагогической организации — Высших Мастерских Художественной Физкультуры (ВМХФ); само ее название (указывающее на физическую культуру и не упоминающее, по крайней мере формально, пластику) предназначалось для успокоения властей. Чтобы спасти предшествующие «пластические» опыты, был найден выход — утверждать важность эстетического принципа и в физкультуре, чем настойчиво и неустанно занимались Сидоров и Ларионов. В частности, в дискуссии, последовавшей за первой демонстрацией (с докладом) системы Людмилы Алексеевой, Ларионов настаивал на том, что необходимо найти ту синтетическую форму, которая соединит физкультуру и искусство движения. Сидоров поддержал его, заявив, что гимнастика, сама по себе статичная, является частью физкультуры, которая в целом должна ориентироваться на эстетический принцип³². Существенно, что в той же дискуссии танцор и хореограф

Николай Позняков³³ критиковал систему Алексеевой как слащавую и распушенную, противопоставляя ее ритмическому воспитанию Александровой, формирующему, наоборот, крепкое тело и психическую активность. В действительности культурные источники у Познякова были те же, что у Сидорова, Ларионова, Кандинского, и исторически восходили к школе Далькроза, откуда через посредство Сергея Волконского в Россию пришло ритмическое воспитание. Оно с его лозунгом «В начале был ритм, и ритм был в искусстве, и искусство было ритмом»³⁴ все более отдалялось от первоначальных символистских посылок. Нина Александрова, самый активный вместе в Волконским инициатор русского ритмического движения, в течение ряда лет пыталась соединить физические упражнения с декадентским принципом главенства тела в пластике. Впоследствии, однако, Ассоциация ритмистов и сама Нина Александрова совершенно освободились от слабости к пластике, посвятив себя массовой гимнастике и парадом. В 30-е годы Александрова добилась особого признания как хореограф массовых парадов³⁵.

Последующая стратегия Хореологической лаборатории, имеющая целью успокоить подозрения властей относительно чрезмерной смелости экспериментов в области танца, заключалась в организации ежегодных выставок, демонстрировавших научную ценность исследований лаборатории на живом материале³⁶. С самого начала одной из первостепенных задач исследования (она соответствовала идее Кандинского «образовать словарь отвлеченных движений») было механическое и рукотворное, графическое воспроизведение движения в попытке определить его законы, интерпретировать структуру и перевести в общую лингвистическую систему с помощью более или менее абстрактной нотации.

Живое тело, до 1924 года бывшее главным «героем» экспериментов лаборатории, пусть даже и вызывающим смятение, теперь теряло свою психофизическую идентичность, отстранялось как механический инструмент — позы, даже самые декадентские, могли объективно запечатлеться на фотографической пленке³⁷, или трансформироваться в схематическую графическую траекторию, или пульсировать подобно призраку на хронофотографии. На четвертой и последней выставке «Искусства движения»³⁸, организованной лабораторией в 1928 году, специально выделялись результаты, полученные с помощью методов фиксации движения. Эти методы позволяли показать смысл движения без танцора:

«Движение есть процесс, развивающийся во времени и в пространстве... есть танец, а не танцовщица, есть прыжок, а не прыгун, полет, а не птица... А самое ведь интересное и главное — передать именно движение, как таковое: скорость, ритм, бег, перемену времени и мест, — нечто, что строится по линии энергии, а не материи...»³⁹

Сегодня почти невозможно оценить предложенные методы, ибо до нас дошли (или до сих пор обнаружены) лишь немногочисленные схемы, в то время как сами ученые и хореографы, начав с систем весьма простых, пришли ко все более и более сложным. В частности, Ларионов свою первую систему (1923) строил на простой схематизации движений человеческого тела⁴⁰. Она представляла последовательность изображений поз, помещаемых в разные строки, так что

имитировалась музыкальная партитура. Его последующая система (1925) исходила из антиномии непрерывности/прерывности пространственно-временного процесса в танце и состояла из «кадров», заключающих в себе определенные формы «частного пространства»⁴¹ по аналогии с пространственной структурой икосаэдра Р.Лабана⁴².

К сожалению, сейчас столь же трудно оценить и результаты четырех выставок «Искусство движения», потому что в каталогах не было систематической визуальной документации (что касается первой выставки, то ее каталога не было вообще). Таким образом, от синтетического проекта Хореологической лаборатории сохранились только техника чистого и простого физического упражнения и хореографическая организация коллективного движения на парадах и праздниках, представленные в уже упоминавшемся опыте Нины Александровой.

Хореологическая лаборатория накопила исключительный по важности исследовательский материал, заключающийся не только в замечательной личной библиотеке А.А.Сидорова, специализированной по теме «искусство движения» (во время выставок эти книги предоставлялись в распоряжение публики), но и в систематическом собрании фотонегативов (741 единица), которые документировали работу, проводившуюся из года в год (1924—1927), и в какой-то мере синтезировали исследование самой лаборатории. Этот драгоценный визуальный материал должен был составить основу фундаментального труда по «искусствоведению движения», запланированного Сидоровым. Книга не вышла в свет, а с закрытием и расформированием ГАХН в 1930 году наследие Хореологической лаборатории расплылось и забылось.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Сидоров А.А. Из воспоминаний советского искусствоведа и книговеда. Частный архив.
2. Государственный экспериментальный театр танца (ГЭТТ). ОР РНБ. Ф.776 (Сидоров). Карт.4. Ед.хр.27, л.1,2,3 [1920-е гг.].
3. См.: Проект устава Ассоциации искусства современного танца (АСИТ). ОР РНБ. Ф.776. Карт.4. Ед.хр.22, л.1 и об.; Проект декларации Общества современного искусства танца (ОСИТ). ОР РНБ. Ф.776. Карт.4. Ед.хр.22, л.3,4,5.
4. По студиям и школам. Студия «Искусство движения». — Современный театр. 1929. №20. С.459.
5. Александр Илларионович Ларионов (1889 —?) — ученый многогранного таланта; сначала специализировался по математике и физике, а потом переключился на философию, литературу, хореографию и физкультуру и даже читал курс лекций по кинематографии для Наркомпроса. См.: Ларионов А.И. Личное дело. РГАЛИ. Ф.941. Оп.10. Ед.хр.344.
6. Флоренский П.А. и Ларионов А.И. «Simbolarium» (Словарь символов). Предисловие. Точка. Е.Некрасова (сост.). Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Simbolarium'a» (Словаря символов) и его первый выпуск «Точка». — Памятники культуры. Новые открытия. Ленинград., «Наука», 1984. С.99—115.
7. Кандинский В. Институт Художественной Культуры в Москве (ИНХУК). Программа. Москва, Наркомпрос, 1920. С.4.
8. В рукописном списке от 6 апреля 1922 года Ларионов фигурирует как директор лаборатории; Г.Шпет, Леонид Сабанеев, А.А.Сидоров указаны как «члены других разделов, работающие в лаборатории». РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.1, л.16.
9. См.: Хореологическая лаборатория. — ГАХН. Отчет 1921—1925. Москва. ГАХН, 1926. С.63—64.
10. Сидоров А.А. Заявления. 26.4.1922. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.1, л.1.

11. **Наталья Флоровна Тиан** родилась в Москве в 1892 г. В 1919—1921 работала в Пролеткульте и с 10 ноября 1922-го стала членом ГАХН. В том же году она избрана действительным членом Хореографической секции. См.: Личное дело. РГАЛИ. Ф.941. Оп.10. Ед.хр.612.
12. См.: Метод по организации Лаборатории композиции танца. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.1, л.2,4.
13. **Флоренский П.А. и Ларионов А.И.** «Simbolarium». Указ.соч.
14. **Ларионов А.** Эксперимент в области пластики. Протокол №1 заседания Хореографической секции. 1.12.1923. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.2, л.6,7.
15. **Maletic V.** Body, space, expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts. Berlin—New York. Mouton de Gruyter, 1987. S.13.
16. **Чернецкая И.** Пластика и анализ жеста. Протокол заседания Хореографической секции. 10.2.1923. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.2, л.14—16. 29 ноября 1923 г. студия Чернецкой «Синтетический танец» и ГАХН подписали своего рода договор, по которому студия была присоединена к ГАХН, хотя сохраняла свою независимость. Студии разрешали использовать помещение в ГАХН за минимальную плату. См.: Положение и план работы. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.4, л.1.
17. См.: Протокол №14 заседания Хореологической лаборатории. 11.10.23. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.2,1.
18. Там же.
19. См.: Кино-комиссия ГАХН. Отчет 1921—1925. Указ.соч. С.59.
20. См.: Протокол заседания Хореологической лаборатории. 29.3.24. Доклад Ларионова. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.2, л.37.
21. По показаниям Е.А.Некрасовой в интервью, взятом автором в 1990 г.
22. Список сотрудников Хореологической лаборатории. Б.д. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.1, л.8.
23. **Сидоров А.А.** Борис Эрдман, художник костюма. — Зрелища. 1923. №43. С.4—5.
24. Протокол заседания Хореологической лаборатории от 13.7.1923. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.3, л.23.
25. **Сидоров А.А.** Основоположения истории искусств. — Жизнь. 1922. №1. С.181—187; **Сидоров А.А.** Осязательный момент в истории живописи. — Жизнь. 1922. №2. С.78—100.
26. **Сидоров А.А.** Очередные задачи искусства танца. — Театр и студия. 1922. №1—2. С.14—17.
27. **Сидоров А.** Новый танец. — Красная Нива. 1923. №52. С.19—20.
28. Театральное образование. Реорганизация хореографического образования. — Новая рампа. 1924. №12. С.7.
29. Выписка №185 из Приказа Административного отдела Моссовета. Москва. 26 августа 1924 г.
30. **Сидоров А.А.** Из воспоминаний советского искусствоведа и книговеда.
31. **Ардов В.** Подпольщики. — Новый зритель. 1925. №1. С.6—7.
32. **Алексеева Л.Н.** К демонстрации упражнений гармонической гимнастики. Протокол №2 (10) открытого заседания Хореологической лаборатории от 25.10.1924. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.5, л.12 об.
33. **Николай Сергеевич Позняков (1878—1941).** Студент Московской консерватории, затем — ученик М.Мордкина. В 1910-х годах посещал заседания Общества Свободной Эстетики, где познакомился с Волошиным, Вячеславом Ивановым, Араповым и др. См.: РГАЛИ. Личное дело. Ф.941. Оп.10. Ед.хр.483.
34. Система Далькроза. Гайдебуров П.П. (состав. и перевод), К.Шторк. Ленинград—Москва. Изд-во «Петроград», 1924.
35. **Александрова Н.Г.** 20-летие общественной и педагогической деятельности в области ритмического воспитания Нины Георгиевны Александровой. Москва, 1935.
36. Выставка по искусству движения. — Бюллетень ГАХН. 1925. №1. С.37.
37. **Ларионов А.И.** Фотографирование движения. — Техника и жизнь. 1925. №11. С.14.
38. Bewegungskunst. Katalog der IV Ausstellung. Состав. Ларионов А.И. и др. Москва, ГАХН, 1928. С.5—16.
39. **Сидоров А.А.** Искусство движения и фотография (окончание). — Фотограф. 1927. №9—10. С.259—263 (цитата: с.201).
40. **Ларионов А.И.** Эксперимент в области пластики. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.2, л.10. 1 января 1923 г.
41. **Ларионов А.И.** Основные проблемы хореологии. РГАЛИ. Ф.941. Оп.17. Ед.хр.2, л.128 и об. 30 апреля 1925 г.
42. **Laban R. von.** Choreographie. Eugen Diederichs. Jena, 1926.