

На правах рукописи

ТЮТЮННИК ВЛАДИСЛАВА СЕРГЕЕВНА

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В
ТАНЦЕ: ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

5.10.1. Теория и история культуры, искусства
(философские науки)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Луганск – 2026

Работа выполнена в федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского».

Научный руководитель: Патерыкина Валентина Васильевна, доктор философских наук, профессор

Официальные оппоненты: Тарасова Ольга Игоревна, доктор философских наук, доцент, профессор кафедры Философии, истории и теории искусства Академии Русского балета имени А.Г. Вагановой».

Бауэр Надежда Владимировна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры гуманитарных наук и технологий ФГБОУ ВО «Тюменский индустриальный университет».

Ведущая организация: Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет»

Защита состоится «24» декабря 2026 г. в 11:00 на заседании диссертационного совета 81.2.003.01 на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» по адресу: 291001, г. Луганск, пл. Красная, д. 4, ауд. 2-08/5.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского» по адресу: г. Луганск, пл. Красная, д. 4 и на сайте: <https://lgaki.info/wp-content/uploads/2026/10/Dissertatsiya-Tyutyunnik-V.S..pdf>

Автореферат разослан «27» октября 2026 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат философских наук,
доцент

Л.А. Воротынцева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена междисциплинарными вызовами современной гуманитарной науки, сфокусированной на осмыслении телесных практик как фундаментального способа конституирования, трансляции и трансформации социокультурного континуума. В условиях глобализационных процессов, приводящих к гибридизации культур и размыванию традиционных идентичностей, танец является объектом анализа, поскольку он сосредотачивает в своей невербальной, телесной форме культурные коды, ценности и структуры коллективного бессознательного. Классические подходы, рассматривающие танец как автономное искусство или как статичный этнографический артефакт, оказываются несостоятельными перед имманентностью, процессуальностью и полифункциональностью танца в постоянно изменяющемся социокультурном континууме.

Выходя за рамки исключительно эстетического феномена и вида искусства, танец утверждается в культуре в качестве семиотической структуры. Он обладает собственной лексикой и синтаксисом и подлежит декодированию в рамках герменевтического и культурно-исторического анализа. Его рассмотрение в качестве «текста» позволяет выявить воплощённые социальные нормы, культурные коды, которые могут не артикулироваться в вербальных дискурсах. А функция телесной памяти делает танец способом для реконструкции исторического опыта и коллективных представлений.

Как синкретический феномен, объединяющий ритм, пластику, пространственную и временную организацию, танец представляет собой архивированную в теле «базу данных» культурных паттернов. Его изучение позволяет декодировать эту информацию, предлагая альтернативный, невербальный доступ к пониманию ментальности и социокультурной организации того или иного сообщества. Это делает танец источником реконструкции исторической антропологии, анализа ритуальных комплексов и понимания механизмов культурной памяти, где тело, как главный инструмент танца, выступает носителем и транслятором социального. Сущность танца раскрывается в его способности быть не просто рефлексией социокультурных отношений, но и активным агентом их производства, легитимации и реконфигурации. Танец выступает технологией воплощения культурных норм, инкорпорируя их на уровне габитуса, и

одновременно – как пространство для телесного экспериментирования и сопротивления доминирующим дискурсам.

Степень разработанности научной проблемы. Проблема изучения танца является многогранной, но неоднозначной. Так, К. Бюхер выдвигал трудовую теорию происхождения танца. Определение танца через психофизиологические особенности исполнителя отразилось в трудах К. Закса. Называя танец «матерью всех языков», Р. Коллингвуд обосновывал его возникновение в качестве миметического средства выражения эмоций ещё до появления речи. Нидерландский культуролог Й. Хёйзинга полагал танец самой чистой и совершенной формой игры. Видя в танце модель Вселенной, Х. Эллис, синтезируя биологическое и духовное начала в человеке, определил танец как явление, подчинённое мере и порядку. Танец в контексте философской мысли изучали Дж. Батлер, С. Лангер, А. Лепеки, С. Фостер и другие.

Феномен танца, находясь в поле зрения российских исследователей, заложил теоретические основы для его поливекторного изучения. История танца освещена такими исследователями, как Т. А. Акиндинова, Э. А. Королёва, Н. В. Торгашев, Т. Г. Шовская. Семиотический и семантический анализ танца производится в работах Ю. А. Гевленко, Л. Л. Негоды. В трудах И. А. Герасимовой, Т. В. Гордеевой, И. Е. Сироткиной анализируется кинестезия танца. Теоретический аспект развития танца находит отражение в исследованиях В. Н. Карпенко. Современный танец рассматривается Е. В. Левиной, Ю. О. Новик, Л. В. Никифоровой, О. Е. Тимошенко. В трудах Н. В. Атитановой, Е. К. Луговой, Л. Л. Негоды танец репрезентируется в качестве смысловой универсалии, организации топоса человека современной культуры. На примере искусства танца О. И. Тарасова рассматривает особенности его архитектоники художественного времени и пространства. Танец в аспекте антропологической онтологии изучается Н. В. Осинцевой. Специфику пространства перформанса как качественно нового типа социокультурного пространства анализирует Е. Э. Дробышева.

Опираясь на исследования таких ученых, как В. Л. Абушенко, В. Л. Алиханова, П. К. Гречко, П. С. Гуревич, И. В. Малыгина, Е. П. Матузкова, Д. О. Половцев, М. Ю. Резник, О. В. Роговец, К. А. Родин, П. Б. Селюгина, М. В. Тлостанова, Е. Э. Дробышева

танец анализируется как способ формирования культурной идентичности.

Труды Ф. Ницше, К. Юнга, М. Элиаде, заложившие основы изучения мифа в качестве универсального языка культуры, служат теоретическим обоснованием для дальнейшего исследования мифопоэтического ракурса танца. Концепция лиминальности, разработанная в рамках теории ритуалов перехода А. ван Геннепом и получившая дальнейшее развитие в трудах В. Тэрнера, предлагает аналитическую модель для понимания социокультурных функций танцевальных практик.

Танец рассматривается сквозь призму теории «открытого произведения» У. Эко. Для семиотического анализа используется триадическая модель знака Ч. Пирса, концепция гиперреальности Ж. Бодрийяра, «плавающего означающего» Ж. Лакана и деконструкция Ж. Деррида. Исследование танца в контексте репрезентации ссылается на теорию С. Холла. Философия М. Мерло-Понти, Э. Гуссерля является основой для исследования феноменологического аспекта танца.

Теоретическое обоснование танца контемпорари как художественной практики метамодерна основано на работах Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера, которые определили его как «структуру чувства», характеризующуюся колебанием между модернистскими и постмодернистскими установками.

Не умаляя значения вышеперечисленных научно-исследовательских трудов, следует отметить, что в культурологическом пространстве недостаточно исследована область репрезентации социокультурной реальности в танце, что предполагает его дальнейшее изучение в контексте мифопоэтики, философии деконструкции и теории репрезентации.

Объект исследования: танец как социокультурная практика.

Предмет исследования: танец как форма культурной репрезентации.

Цель исследования – раскрыть сущность танца как способа репрезентации социокультурной реальности.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- осуществить анализ танца в контексте философской мысли;
- проследить эволюцию социальных функций танца и выявить их трансформацию в различных исторических эпохах и культурах;

- исследовать механизмы воплощения мифопоэтических структур в хореографическом искусстве;
- эксплицировать базовые элементы, уровни и семиотические механизмы, конституирующие знаковую систему танца;
- рассмотреть функционирование танца как инструмента конструирования социокультурной реальности в системе культурных репрезентаций;
- исследовать роль танца как социокультурного феномена в процессе формирования и преодоления кризисов идентичности;
- выявить специфику танца контемпорари в качестве репрезентативной модели метамодернистской художественной практики;
- рассмотреть трансформацию хореографического искусства под влиянием цифровых технологий;
- описать теоретическую модель зрительского восприятия хореографического произведения.

Научная новизна исследования заключается в комплексном междисциплинарном подходе к анализу танца как феномена культуры.

1. Применён синтез феноменологического и деконструктивистского подходов для раскрытия онтологического статуса танца. С одной стороны, танец исследуется как модус бытия-в-мире и форма воплощённого познания, с другой – демонстрируется его принципиальная нестабильность и опосредованность культурными кодами, что позволяет преодолеть ограниченность каждого из методов в отдельности.

2. Установлено, что эволюция культурно-социальных функций танца представляет собой нелинейный процесс последовательной стратификации и реинтеграции, в котором архаическая магико-ритуальная практика, пройдя этапы сакрализации, идеологизации и эстетической кодификации, трансформируется в современную полифункциональную систему.

3. Выявлено, что мифопоэтика танца представляет собой многоуровневую систему архетипических структур, лиминальных состояний и символических нарративов, в которой танец функционирует одновременно как инкарнированный миф, воспроизводящий космогонические сценарии через пластику тела, и как современная неомифологическая практика, сохраняющая ритуальную природу в условиях десакрализованной культуры.

4. Предложена многоуровневая семиотическая модель танца, основанная на триадической теории Ч. С. Пирса и расширенная за счёт включения кинестетико-морфологического, синтаксического, семантического и прагматического уровней.

5. Обосновано функционирование танца в системе культурных репрезентаций не как пассивного отражения социальной реальности, а как активной дискурсивной практики конструирования смыслов.

6. Раскрыт потенциал танца как динамического механизма конструирования культурной идентичности, функционирующего одновременно в качестве телесного архива коллективной памяти, инструмента гендерной и этнической самоидентификации и терапевтической практики преодоления личностных кризисов в условиях современной культуры.

7. Выявлено, что танец контемпорари выступает репрезентативной моделью метамодернистской художественной практики, в которой осцилляция между модернистской устремлённостью к смыслу и постмодернистской иронической деконструкцией находит своё пластическое воплощение.

8. Показано, как цифровые технологии трансформируют танец в гибридную форму, где тело программируется, пространство дематериализуется, а зритель становится со-творцом, порождая феномены цифровой телесности и сетевой идентичности.

9. Обозначен многоуровневый характер восприятия хореографии, интегрирующий сенсорные, когнитивные и эмоциональные компоненты, где кинестетическая эмпатия превращает зрителя в со-творца смысла, а произведение актуализируется лишь в акте рецепции, обусловленной перцептивной компетентностью аудитории.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Теоретическая значимость заключается в создании междисциплинарного аппарата для анализа танца как феномена культуры. Результаты могут быть применены в академической науке: для разработки курсов и методик в культурологии, искусствоведении, семиотике и философии искусства; для анализа современных культурных процессов на конкретном материале танца контемпорари в теории метамодерна.

Практическая значимость проявляется в применении конкретных инструментов для специалистов: аналитический инструментарий сознательного конструирования многоплановых

образов, работы с архетипами и интеграции цифровых технологий в творческий процесс может быть использован в работе хореографов. Семиотическая модель и методики анализа движения найдут применение в преподавании в хореографических училищах и вузах культуры и искусств. Преодоление кризисов идентичности и эмоционально-психологических травм с помощью телесных практик может быть востребовано танцевально-двигательной терапией. Ориентиры на создание интерактивных цифровых архивов хореографического наследия, выходящих за рамки простой видеодокументации, найдут отражение в музейной и архивной работе.

Методология и методы исследования. Методологическую основу исследования составляет комплексный междисциплинарный подход, интегрирующий принципы философии, культурологии, социологии, психологии и искусствоведения. В качестве ведущего подхода выступает системный, позволяющий рассматривать танец как целостную, многоуровневую знаковую систему, функционирующую в культурном пространстве. В рамках семиотической парадигмы ключевой является триадическая модель знака Ч. С. Пирса, а также структурно-семиотический подход, используемый для выявления уровней организации танцевального текста и их взаимосвязи.

Мифопоэтический анализ опирается на методологию ритуально-мифологической школы, в частности, на теорию архетипов К. Г. Юнга и теорию ритуалов перехода А. ван Геннепа и В. Тэрнера, что позволяет выявлять и интерпретировать универсальные нарративные структуры и архетипические образы в хореографии. Философский анализ осуществляется через феноменологический и деконструктивный методы. Применяются историко-философская реконструкция для прослеживания эволюции танца, сравнительный анализ для сопоставления различных хореографических традиций и практик, а также элементы герменевтики для интерпретации смысловых слоёв хореографических произведений.

Теория дискурса М. Фуко выявляет, как танец производит и легитимизирует определённые «режимы истины» о теле, норме и девиации. Историко-культурный метод и принцип диахронического анализа применяются для реконструкции эволюции функций танца от архаических ритуалов до цифровых симулякров, что позволяет выявить диалектику наслоения и трансформации его социокультурных ролей. В исследовании идентичности центральное место занимает герменевтический подход, направленный на

интерпретацию танца как культурного текста. При изучении современных танцевальных практик, в частности, феномена вирал-танцев, задействован аппарат постмодернистской философии, включающий концепцию симуляции Ж. Бодрийера, «плавающего означающего» Ж. Лакана и деконструкцию Ж. Деррида, что позволяет исследовать разрыв между референтом и знаком в условиях гиперреальности.

Сравнительно-исторический метод используется для сопоставления художественных парадигм (модерн, постмодерн, метамодерн) и выявления преемственности и новаторства в хореографических практиках. Для изучения психофизиологических основ восприятия применяется психология искусства, в частности, теория вчувствования и эмпатии Т. Липпса и данные о работе зеркальных нейронов, что объясняет феномен кинестетического сопереживания. При анализе цифрового танца используется теория технологической детерминации для осмысления того, как технология Захвата движения, алгоритмы ИИ и иммерсивные среды переопределяют онтологию телесности, пространства и времени в хореографии.

Положения, выносимые на защиту.

1. Философская концептуализация танца представляет собой развитие от его маргинализации в классическом логоцентрическом дискурсе к признанию автономным модусом человеческого бытия-в-мире. В феноменологической традиции танец раскрывается как форма воплощённого познания, где тело выступает субъектом смыслопорождения и конституирует пространственно-временные отношения и intersubъективные связи. В деконструктивистской перспективе танец предстаёт как перманентный процесс смыслообразования, существующий в режиме эфемерного присутствия, что смещает его эстетическую ценность с нормативной оценки к континуально-процессуальным образам и кинестетической эмпатии. Танец обосновывается как антропологическая практика и самостоятельный философский феномен, интегрирующий телесность, временность, intersubъективность и ценностное отношение к миру.

2. Эволюция социокультурных функций танца представляет собой процесс трансформации его архаической полифункциональности. От синкретического единства магической, коммуникативной и интегративной функций в первобытном ритуале, через их дифференциацию и подчинение репрезентативным,

нормативным и эстетическим задачам, танец в культуре XX–XXI вв. возвращается к состоянию смысловой поливалентности. Современная танцевальная практика синтезирует архаические модели (ритуал, телесная синхронизация, игра) с критической рефлексией, концептуализмом и технологической опосредованностью. В этом качестве танец утверждается как универсальный культурный код и пластический медиум, способный одновременно выполнять идентификационную, коммуникативную, терапевтическую, критико-рефлексивную и эстетико-экспериментальную функции, выступая инструментом конструирования новых идентичностей и деконструкции устоявшихся социальных и телесных норм в условиях цифровой реальности и глобализации.

3. Мифопоэтическая природа танца детерминирована его способностью актуализировать архетипические структуры коллективного бессознательного через кинестетические и пространственно-временные паттерны, трансформируя танец в инструмент репрезентации и реинтерпретации универсальных мифологем в условиях современной культуры. Данный процесс реализуется через синтез ритуальной драматургии, лиминальности и символической организации перформативного пространства, что обеспечивает танцу статус действенного мифопоэтического дискурса, обладающего потенциалом для создания новых мифологических смыслов в эпоху цифровой медиации.

4. Танец представляет собой сложную поликодовую семиотическую систему, функционирующую в соответствии с триадической моделью Ч. С. Пирса, «репрезентантен – объект – интерпретанта», и обладающую собственными уровнями организации: кинестетико-морфологическим, синтаксическим, семантическим и прагматическим. Будучи невербальным текстом культуры, танец осуществляет передачу и порождение смыслов через динамические знаки, движения, жесты, позы, мимику, организованные в пространственно-временном континууме и дополненные семиотикой костюма, света и реквизита. Семантика хореографического высказывания открыта и нелинейна, а его конечная интерпретация возникает в процессе взаимодействия хореографа, исполнителя и зрителя, обусловленного культурным, историческим и индивидуально-когнитивным контекстом.

5. Танец представляет собой дискурсивный феномен, который в системе культурных репрезентаций осуществляет активное

конструирование социально значимых смыслов через специфический телесный семиотический код. Эволюция его репрезентативной функции демонстрирует диалектический переход от классической модели, основанной на мимезисе и устойчивых культурных кодах, к постмодернистской симуляции, характеризующейся разрывом с референтом, доминацией формы и «плавающими означающими», что наиболее рельефно проявляется в цифровой гиперреальности социальных сетей.

6. В условиях современного социокультурного кризиса, характеризующегося ценностным релятивизмом, атомизацией социальных связей и дестабилизацией традиционных опор самоидентификации, танец функционирует как механизм конструирования многокомпонентной идентичности личности. Будучи диалектическим единством традиции и инновации, индивидуального и коллективного, телесного и рефлексивного начал, танцевальная практика опосредует усвоение культурных кодов, обеспечивает телесно-эмоциональную интеграцию и создаёт символическое пространство для перформативного самовыражения и диалога с Другим, тем самым способствуя преодолению кризисных явлений и формированию целостного, динамичного и социально интегрированного Я-образа.

7. Танец контемпорари является репрезентативной моделью метамодернистской художественной практики, поскольку через осцилляцию между модернистской устремлённостью к универсальности и постмодернистской иронической деконструкцией он преодолевает унаследованные бинарные оппозиции и конституирует новый дискурсивный режим, способный создавать смыслы в условиях радикальной неопределённости современности.

8. Интеграция цифровых технологий инициирует системную трансформацию онтологических оснований хореографического искусства, приводящую к формированию новой художественной парадигмы гибридного танца, которая существует в режиме сложного диалектического взаимодействия с традиционными формами, а не их замещения. Ключевыми проявлениями данной трансформации выступают: эволюция фигуры хореографа в режиссёра-программиста, оперирующего на пересечении физического и виртуального; переопределение базовых категорий танца – материального тела в цифровое/виртуальное, пространства – в иммерсивные неевклидовы среды, времени – в объект нелинейного редактирования; смещение в

рецептивной эстетике от пассивного наблюдения к активному участию, а также провоцируемые цифровизацией изменения в сфере документирования, архивации и репрезентации танцевального наследия, актуализирующие дискурс аутентичности и конструирующие новые формы транслокальной культурной идентичности.

9. Восприятие хореографического произведения зрительской аудиторией представляет собой сложный и динамически развёрнутый во времени процесс активного смыслопорождения, интегрирующий сенсорные, когнитивные, эмоциональные и интерпретационные компоненты. Его специфика обусловлена мультимодальной природой танца, опосредованной механизмом кинестетической эмпатии и внутреннего подражания, а эффективность детерминирована структурной организацией самого произведения как целостного пространственно-временного гештальта и комплексом субъективных факторов реципиента, включая его перцептивную компетентность, культурный бэкграунд и тип вовлечённости, что в совокупности превращает акт восприятия в диалогический акт со-творчества между зрителем и художественным объектом.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют паспорту научной специальности 5.10.1 Теория и история культуры, искусства (философские науки), а именно по направлениям исследований: п. 25. Искусство как феномен культуры, п. 65. Культура Нового и Новейшего времени, п. 68. Культурная идентичность и кризис культурной идентичности, п. 75. Медиакультура, цифровая культура, п. 105. Подходы к изучению культурных форм и практик в cultural studies, п. 109. Методы анализа текстов культуры: дискурс-анализ, п. 113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства, п. 127. Современный художественный процесс.

Степень достоверности и апробация результатов. Основные идеи и результаты проведённого анализа изложены в докладах на научно-практических конференциях: Открытая научно-практическая конференция «Новации профессионального образования в области искусств» (Луганск, 2019), Научно-практическая студенческая конференция «Теоретико-исторические и социально-культурные проблемы творчества» (Луганск, 2021), V Открытая республиканская научно-практическая конференция «Проблемы развития современного хореографического искусства и пути их решения» (Луганск, 2022),

I Международный научно-исследовательский конкурс «Лучшая научно-исследовательская работа» (Самара, 2023), Международная молодежная научно-практическая конференция «ТЕАТРОМАНИЯ: актуальные вопросы истории, теории, практики театра» (Санкт-Петербург, 2024), VII Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы развития современного хореографического искусства и пути их решения» (Луганск, 2024), VIII Международная научная конференция «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» (Санкт-Петербург, 2025), X Всероссийская научно-практическая конференция «Совершенствование профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства» (Чебоксары, 2026), III Студенческая научно-практическая конференция в рамках Дней науки – 2026 «Патриотизм в русской культуре и искусстве: традиции и современность» (Луганск, 2026), Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция «Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики» (Белгород, 2026), XIII Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция студентов и учащихся «Мир науки и искусства» (Пермь, 2026).

Публикации. Основные положения исследования отражены в 13 печатных работах, среди них 5 статей, опубликованных в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ, 8 публикаций в сборниках международных, всероссийских и республиканских научных конференций.

Структура диссертации обусловлена логикой исследования, что вытекает из её целей и задач. Работа состоит из введения, 3 глав (9 параграфов), выводов к главам, заключения и списка литературы, который насчитывает 243 источников. Полный объём диссертации – 219 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** обосновывается выбор темы диссертации, её актуальность. Определены объект и предмет, цель и задачи работы, методы исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость результатов исследования и формы их апробации.

Глава 1 «Теоретико-методологические основания исследования танца» содержит три параграфа. В параграфе 1.1

«Концептуализация танца в европейской философии: деконструкция логоцентризма и “поворот к телу”» прослеживается эволюция философского осмысления танца: от периферийного статуса в классической эстетике до признания его фундаментальным модусом воплощённого познания в современной философии.

Длительная маргинализация танца обусловлена логоцентризмом европейской метафизики и дуалистическим противопоставлением духа и тела, в рамках которого танец рассматривался как подражательная (Аристотель, классицизм) либо несовершенная (Гегель) форма искусства, лишённая идеальной содержательности.

Ключевым этапом переосмысления стал «поворот к телу» в феноменологии М. Мерло-Понти. Концепция «живого тела» (Leib) позволила трактовать танец не как механическое перемещение в пространстве, а как первичный акт интенционального смыслопорождения, где тело-субъект является источником кинестетического интеллекта и невербальной коммуникации. В свою очередь, метод деконструкции Ж. Деррида проблематизирует непосредственность этого опыта: танец представляется как семиотическая практика, движение в которой всегда культурно опосредовано, а смысл существует в режиме «следа» – перманентного утверждения через исчезновение.

В заключительной части параграфа обосновывается смещение эстетической ценности танца: от нормативных критериев мимезиса к признанию его процессуальной, событийной природы и перформативности. Утверждается, что в современной парадигме танец ценен как искусство действия как такового, где эстетический опыт рождается из интересубъективного соприкосновения с воплощённым присутствием Другого.

В параграфе 1.2 «Эволюция культурно-социальных функций танца: от архаических ритуалов к практике постмодерна» осуществляется историко-культурологический анализ трансформации социокультурных функций танца, выявляющий их прямую зависимость от изменяющихся культурных парадигм, социальных структур и технологических укладов.

В архаических обществах танец синкретичен и выполняет магико-утилитарную функцию – обеспечивает выживание коллектива через охотничьи, инициационные и тотемические ритуалы. Подчёркивается фундаментальная роль ритма как связующего звена

между телесной практикой, трудовой деятельностью и космологическими представлениями.

Трансформация танца в условиях становления древнейших цивилизаций (Древний Египет, Китай, Индия) приводит к его институционализации, дифференциации функций и подчинению интересам формирующихся государственных культов и элит. В Древнем Египте магическая функция переориентируется на погребальный культ и идеологию обожествляемой власти. В Древнем Китае, в русле конфуцианства, танец становится инструментом поддержания социальной гармонии и иерархии, а в даосской традиции – психофизической техникой единения с Дао. На примере индийской «Натьяшастры» анализируется синтез магической, религиозной и эстетической функций, где танец возводится в метафизический принцип и форму бхакти.

В Древней Греции танец представляется развитым социокультурным феноменом. Выявляется синтез сакральной (дионисийские и элевсинские мистерии, достижение катарсиса) и светской функций. Рассматривается его роль в системе гражданского воспитания (пайдейя), где танец, особенно хоровод, выступает зримым воплощением идеала гражданского согласия и дисциплины. Анализируются взгляды Платона и Аристотеля, подчеркивавшие воспитательный и нарративный потенциал танца.

В эпоху Средневековья танец существует в сложной диалектике преемственности и отрицания. Несмотря на официальное осуждение церковью, он сохраняется в двух основных формах: как адаптированный элемент народной христианской обрядности и как карнавальная, анти-аскетический релиз, выполняющий катарсическую и социорегулирующую функцию в рамках легитимизированного нарушения норм.

В контексте Возрождения и Нового времени анализируется эмансипация танца в качестве элемента светской культуры. Отмечается его превращение в социальный код, инструмент политической репрезентации при дворе и обязательный компонент куртуазного образования. Подчеркивается значение появления первых трактатов по хореографии (Доменико да Пьяченца, Арбо) и ключевое событие – постановка «Комедийного балета королевы» (1581), знаменовавшее рождение балета как синтетического искусства. Институционализация танца завершается основанием Королевской

академии танца в Париже (1661) и реформами Ж.-Ж. Новерра, провозгласившего концепцию «действенного балета».

Освещается триумф романтического балета, его эстетика «белого балета» и функции эскапизма, а также окончательная кодификация академической системы. Далее исследуется кризис академического танца на рубеже XIX-XX вв. и последовавшая за ним танцевальная революция модерна, провозгласившая примат эмоциональной выразительности и внутреннего переживания.

В XX в. выделяются два ключевых вектора:

1. Танцевальные традиции африканской диаспоры как инструмент культурной памяти, резистенции и невербальной коммуникации сохраняют социальные структуры сообщества и становятся причиной обновления западного танца (полиритмия, полицентризм, импровизация), формируя новые социальные танцы и влияя на танец модерн (М. Грэм, Д. Хамфри, К. Данэм).

2. В СССР танец мобилизуется идеологически: драмбалет утверждает социалистический реализм, ансамбли народного танца (И. Моисеев) создают «сценический народный танец», визуализируя «дружбу народов», а массовый танец выполняет дисциплинирующую функцию.

Западный постмодернистский танец (Театр танца Джайсона, Т. Браун, С. Пэкстон) осуществляет деконструкцию виртуозности, сюжета и иерархий, утверждая ценность обыденного движения, процесса и критической рефлексии.

В современную эпоху танец выступает полифункциональным явлением, сочетая идентификационную, коммуникативную, терапевтическую, экономическую и критическую функции. Он становится формой работы с телесностью в цифровую эпоху, архивом традиции и полем гибридных художественных практик, сохраняя статус универсального антропологического языка.

В параграфе 1.3 «Мифопоэтика танца: архетипы, лиминальность и символические нарративы в хореографии» обосновывается применение мифопоэтики как междисциплинарного подхода к анализу хореографии, синтезирующего мифологию, поэтику и семиотику. Танец трактуется как форма невербального повествования, в основе которой лежат архетипические структуры и ритуальные паттерны.

Центральным элементом мифопоэтики танца выступает архетипическая образность, транслируемая через пластическую

лексику. Универсальные паттерны коллективного бессознательного материализуются в хореографии через устойчивые комплексы движений, жестов и пространственных конфигураций. Мифологический сюжет в танце часто разворачивается через хореографическую драматургию, воспроизводящую структуру ритуала с его ключевыми фазами: сепарация, лиминальность и реинтеграция.

Пространственно-временная организация танца несёт мифопоэтическую нагрузку, где циклическая ритмика и сакральная топография создают эффект вечного возвращения и моделируют космогоническую структуру мира. Телесность танцовщика становится посредником для актуализации мифологических метаморфоз, что особенно проявляется в практиках, связанных с трансом, и стилизованных техниках академической хореографии.

Синтез лабановской кинезиологии (кинесфера, негативное пространство, теория усилий) и юнгианской аналитической психологии открывает новые перспективы для интерпретации движения. Негативное пространство осмысливается как кинетический аналог архетипа Тени, а динамика между позитивным и негативным пространством имитирует взаимодействие сознания и бессознательного.

Рассмотрение танца как лиминального феномена в перспективе теории ритуалов перехода А. ван Геннепа и В. Тёрнера раскрывает его способность создавать пространство коммунитас и временно избегать социальных норм. Этот потенциал проявляется в традиционных круговых танцах, современных рейв-практиках, контактной импровизации, протестных акциях и танцевально-двигательной терапии.

В цифровую эпоху танец приобретает новые измерения лиминальности через виртуальные платформы и коллективные челленджи, где стираются границы между физическим и виртуальным телом. Мифопоэтическая традиция наделяет танец статусом космогонического акта, что находит отражение как в архаических ритуалах, так и в современных балетных постановках и коммерческих формах, где воспроизводятся универсальные мифологемы.

2 глава диссертации «Танец как феномен культуры: конструирование культурных смыслов и идентичностей в хореографии» исследует танец как полифункциональный феномен,

интегрирующий в себе процессы символического кодирования, социальной репрезентации и личностной идентификации.

Параграф 2.1 «Семиотическая концепция танца в пространстве культуры» рассматривает танец в качестве невербальной знаковой системы, заключающей в себе культурные, социальные и исторические смыслы.

Методологической основой анализа танца выступает триадическая модель знака Пирса (репрезентамен – объект – интерпретанта), в рамках которой хореографическое произведение представляется как динамический процесс непрерывного знакообразования и интерпретации. Семиотическая архитектоника танца структурируется на четырёх взаимосвязанных уровнях: кинестетико-морфологическом, где базовыми единицами выступают кинемы и кинеморфемы, образующие «алфавит» танца; синтаксическом, отвечающем за комбинаторику движений в осмысленные хореографические фразы; семантическом, где движения обретают значение через денотацию, коннотацию и интертекстуальность, реализуя модусы связи иконы, индекса и символа; и прагматическом, фокусирующемся на восприятии, функциональных аспектах и коммуникации с реципиентом.

Центральным семиотическим ресурсом и текстом в этой системе является тело танцовщика, рассматриваемое не как биологическая данность, а как сложный поликодовый носитель смыслов, подчиняющийся культурным, социальным и политическим кодам. Концепция «тела как текст», разработанная в философии постмодернизма (М. Фуко, Р. Барт, Ю. Кристева, Дж. Батлер), находит в танце своё воплощение. Специфическими хореографическими знаками выступают позы, передающие статические состояния и культурные коннотации, жесты как интенциональные коммуникативные акты и мимика, способная к стилизации и символизации.

Пространство и время в танце – это фундаментальные семиотические категории, организующие художественное высказывание. Их анализ осуществляется через призму теории хронотопа М. Бахтина, где пространственно-временные отношения обладают сюжетообразующей силой. Ритм, понимаемый как инструмент коллективного сознания (Э. Дюркгейм), выступает структурообразующим элементом, связывающим танец с музыкой и задающим метрическую и фразировочную организацию движения.

Знаковый потенциал хореографического произведения усиливается за счёт комплекса визуальных кодов: костюма, грима, реквизита, декораций и света. Эти элементы функционируют как самостоятельные семиотические системы, указывающие на социальный и исторический контекст, участвующие в нарративе и создающие многомерное художественное сообщение.

Танец представляется как открытое произведение (У. Эко), чья семантика принципиально нелинейна и не детерминирована окончательно. Смысл хореографического текста рождается в процессе полифонического дискурса – непрерывного диалога между тремя элементами смыслообразования: постановщиком, исполнителем и зрителем – и остаётся открытым для постоянного переосмысления в зависимости от культурного контекста и индивидуального опыта реципиента.

В параграфе 2.2 «Танец в системе культурных репрезентаций» осуществляется анализ хореографического искусства как активного инструмента производства и трансляции культурных смыслов в контексте репрезентационной теории. Основной тезис исследования заключается в представлении танца не как пассивного отражения реальности, а как семиотического механизма, участвующего в конструировании социальных онтологий, идентичностей и властных отношений.

По мнению Ф. Тенбрука, культура существует исключительно в своей репрезентативной функции, продуцируя значения, которые конституируют социальную реальность для её членов.

Рассмотрение танца как особой дискурсивной практики (М. Фуко) раскрывает его роль в производстве и легитимации определённых «режимов истины» о теле, его возможностях и социальной приемлемости. Эволюция танца от классического балета, конструирующего идеал дисциплинированного, антигравитационного тела, к современному танцу, деконструирующему эти нормы, демонстрирует, как хореографические системы формируют исторически обусловленные понятия о «нормативном» и «девиантном» теле.

Анализ танца через призму теории репрезентации С. Холла определяет функционирование танца как культурного текста, чьи значения не фиксированы, а конструируются в процессе интерпретации. Например, балет «Красный мак» выступает как репрезентация социалистических идеалов, хип-хоп как голос

афроамериканской общины, фламенко как маркер испанской культурной идентичности. Важным инструментом анализа становится операционализация понятий денотации (прямое, буквальное значение движения) и коннотации (культурно-символические ассоциации).

Для углублённого понимания механизмов смыслопорождения в танце привлекается категория «studium» Р. Барта. На примере балета «Тщетная предосторожность» Ж. Доберваля демонстрируется функционирование танца в качестве структурированного поля культурно обусловленных смыслов, намеренно закодированных для декодирования подготовленной аудиторией через систему узнаваемых хореографических, нарративных и сценографических конвенций.

Трансформация репрезентативной функции танца в эпоху постмодерна описывается через концепцию гиперреальности Ж. Бодрийяра, где наблюдается утрата танцем устойчивой связи с референтом и его превращение в симулякр – копию без оригинала. Крайним выражением этой тенденции выступает феномен вирал-танцев в социальных сетях, где ценность хореографии определяется не первоначальным смыслом, а способностью к бесконечной репликации. Дополнительным подтверждением этой тенденции служит концепция «плавающего означающего» Ж. Лакана, утверждающая множественность и нефиксированность смыслов в современном танце, что иллюстрируется на примере балета А. Экмана «Кактусы».

В параграфе 2.3 «Конструирование культурной идентичности средствами танца» осуществляется теоретический анализ проблемы идентичности в современном социогуманитарном знании и выявляется роль танца как одного из инструментов её конструирования. Раскрывается сложность феномена идентичности в условиях глобализации, ценностного релятивизма и медиатизации, приводящих к дестабилизации традиционных опор самоопределения. Диалектическая взаимосвязь между идентичностью и культурной репрезентацией показывает, что идентичность конструируется через усвоение и производство символических систем, а культура, в свою очередь, объективируется в актах репрезентации.

Центральным теоретическим конструктом, применяемым к анализу танца, становится концепция габитуса П. Бурдьё. Танец как повторяющаяся телесная практика, обеспечивает инкорпорацию социальных норм и культурных кодов, формируя систему диспозиций,

которые структурируют не только движение, но и способы восприятия и взаимодействия человека с миром.

На коллективном уровне танец анализируется как ритуал, создающий «воображаемые сообщества» (Б. Андерсон) и функционирующий как «телесный архив» коллективной памяти.

Исследование показывает, что танец является маркером и инструментом формирования этнической и национальной идентичности, визуализируя культурную уникальность и проводя символические границы между «своими» и «чужими». Анализируется его роль в гендерной идентификации: от воспроизводства традиционных канонов мужественности и женственности в классическом балете до деконструкции гендерных стереотипов и предложения альтернативных моделей в современных танцевальных стилях (Хай хиллс, Крамп) и постмодернистской хореографии.

Отмечается терапевтический и коммуникативный потенциал танца в преодолении кризисов идентичности, связанных с неприятием телесности и дефицитом живого общения в цифровую эпоху. Танец, обеспечивая интеграцию эмоционального и физического опыта, создаёт структурированное пространство для диалога с собой и Другим, способствуя психосоматической реинтеграции и развитию коммуникативной компетентности.

В условиях современности, для которой характерны множественность и изменчивость идентификационных моделей, танец становится ключевым инструментом адаптации, предлагая человеку ресурсы для гибкого самоопределения и воплощения своего «Я» в диалоге с обществом.

В главе 3 «Трансформация хореографического искусства в период метамодерна: цифровые технологии и особенности зрительского восприятия» раскрывается танец как воплощение метамодернистской чувствительности, анализируется трансформация хореографических практик и телесности под влиянием цифровых технологий и исследуется многоуровневый процесс восприятия хореографии зрителем.

Параграф 3.1 «Танец контемпорари в качестве модели метамодернистской художественной практики» описывает современный этап развития культуры, определяющийся становлением парадигмы метамодерна. Она возникает как реакция на исчерпанность постмодернистской эстетики и её неспособность предложить конструктивные альтернативы в условиях глобальных вызовов.

Ключевым операционным механизмом метамодерна выступает осцилляция – динамическое колебание между противоположными режимами восприятия реальности, позволяющее одновременно сохранять ироническую дистанцию постмодерна и модернистскую устремлённость к смыслопорождению.

В контексте метамодернистской парадигмы танец становится пространством для воплощения характерной для эпохи осцилляции между противоположностями. Хореографические практики XXI в. материализуют напряжение между аутентичной телесностью и её цифровой репрезентацией, между спонтанным движением и алгоритмической организованностью, между индивидуальным выражением и коллективным ритуалом. Этот дуализм делает танец «местом» для исследования ключевых метамодернистских концептов.

Анализ творчества двух ключевых фигур современной хореографии – Охада Нахарина и Акрама Хана – позволяет выявить конкретные примеры метамодернистской логики. Хореографическая система Нахарина, центром которой является разработанный им метод движения «Гага», представляет собой целостную философию тела, построенную на преодолении бинарностей. Тело в Гаге находится в постоянном становлении, осциллируя между максимальным мышечным усилием и расслаблением, между интенсивным физическим трудом и категорией удовольствия. Танцовщики в его труппе воплощают идеал «уязвимой виртуозности», где демонстрация тренированной мощи тела сочетается с откровенным показом хрупкости, тремора и усталости, создавая эффект гиперреального, аутентичного присутствия.

Творчество Акрама Хана репрезентирует другую грань метамодернистской чувствительности – осцилляцию между традицией и авангардом, раскрывая тему патриотизма. Хореографическая пластика А. Хана выстраивается на пересечении двух разных танцевальных видов: виртуозного катхака, укоренённого в классической индийской традиции, и лексики танца контемпорари. В его работах, таких как «Деш» и «Ксенос», личная история, миграционный опыт, мифология и колониальное прошлое сплетаются в сложные нарративы. Патриотизм проявляется здесь как экзистенциальная ответственность за восстановление правды перед лицом собственных предков. Повествуя о частной судьбе индийского солдата, Хан выходит на уровень универсального обобщения, затрагивая экзистенциальную трагедию человека, заброшенного в

сети войны. Открывается возможность для зрителя из любой культурной среды ощутить собственную со-причастность к происходящему на сцене. Такого рода патриотизм обнаруживает точки общечеловеческого сопереживания, будучи опытом уязвимости – чертой, характерной для метамодернистской чувствительности.

В параграфе 3.2 «Цифровые технологии: преобразование культурной репрезентации в хореографическом искусстве» исследуется формирование новой художественной парадигмы, возникшей на стыке физического и цифрового. В рамках данной парадигмы фигура хореографа эволюционирует в режиссёра-программиста, оперирующего технологиями Захвата движения, генеративными алгоритмами и интерактивными системами, что позволяет преодолевать биомеханические ограничения тела и создавать новые кинетические паттерны.

Происходит переопределение базовых категорий танца: материальное тело трансформируется в программируемое «техно-тело», пространство дематериализуется в иммерсивные среды VR/AR, а время обретает пластичность. На уровне рецепции осуществляется переход от пассивного наблюдения к активному со-участию, где зритель становится со-творцем перформанса.

Цифровые технологии меняют подходы к документированию и архивации эфемерного танцевального наследия, создавая его интерактивного «цифрового двойника». Это открывает возможности для актуализации культурного кода, но одновременно порождает риски утраты аутентичной энергетики живого исполнения. В социально-культурном аспекте распространение цифровых платформ стимулирует процессы глобализации и глокализации, приводит к возникновению новых «цифровых фольклоров» и гибридных форм, а также конструированию новой, сетевой культурной идентичности, основанной на понятии цифровой телесности. В совокупности эти процессы знаменуют не разрыв с традицией, а её сложное и продуктивное переоткрытие в контексте цифровой культуры.

Завершающий параграф исследования 3.3 «Специфика восприятия хореографического произведения зрительской аудиторией» посвящён анализу процесса восприятия хореографического произведения как сложного многоуровневого акта, интегрирующего сенсорные, когнитивные, эмоциональные и интерпретационные компоненты. Его специфика обусловлена мультимодальной природой танца как искусства, где доминирующую

роль играет кинестетическая эмпатия, опосредованная механизмом внутреннего подражания и работой системы зеркальных нейронов, что превращает наблюдение в телесно-эмпатический диалог со сценическим действием.

Основу рецепции составляют структурные компоненты произведения – хореографическая драматургия, текст, музыкальная организация, сценография и исполнительская интерпретация, – которые воспринимаются как целостный пространственно-временной гештальт с эмерджентными свойствами.

Процесс восприятия структурирован в три фазы:

1. Доисполнительская: формирование горизонта ожиданий на основе информационного фона и предыдущего опыта.

2. Непосредственный контакт: параллельное функционирование сенсорно-эмоционального (непосредственное переживание) и интерпретирующего (конструирование смыслов) уровней.

3. Послеисполнительская рефлексия: осмысление, вербализация и интеграция художественного опыта, формирование долгосрочного эффекта.

Эффективность декодирования хореографического сообщения детерминирована комплексом субъективных факторов: уровнем перцептивной компетентности зрителя (от «наивного» зрителя до профессионала), его культурным бэкграундом, типом вовлечённости (эмоциональный, интеллектуальный, гедонистический) и мотивационной установкой. Таким образом, восприятие хореографии выступает как диалогический акт со-творчества, в котором зритель становится активным участником смыслообразования.

В заключении подведены итоги исследования и сформулированы основные выводы.

1. Эволюция осмысления танца представляет собой последовательное движение от периферийного статуса, обусловленного логоцентризмом, дуалистической метафизикой и миметической эстетикой, к признанию танца в качестве самостоятельного модуса воплощённого познания и событийной практики смыслопорождения. Осуществлённая в рамках феноменологии М. Мерло-Понти реабилитация «живого тела» как априорной структуры восприятия и интенционального начала позволила переосмыслить танец из механического движения в первичный акт кинестетического интеллекта и интерсубъективного бытия-в-мире. В свою очередь, деконструктивный подход Ж. Деррида

выявил семиотическую опосредованность танцевального жеста, проблематизировав иллюзию непосредственного присутствия, и, раскрыв хореографическую практику как поле дифференциальных отношений, где смысл перманентно откладывается, а тело функционирует в режиме следа и письма. Современная эстетическая парадигма, преодолевая классические нормативные критерии мимезиса и формального совершенства, утверждает ценность танца в его онтологической эфемерности, процессуальности и перформативной способности конституировать опыт подлинного сопresутствия.

2. На протяжении всей истории человечества функциональная роль танца трансформируется и актуализируется в зависимости от конкретного исторического и культурного контекста. От архаических ритуалов, где танец выступал технологией коллективного выживания, магического воздействия и консолидации общины, через античную пайдейю, соединявшую физическое и духовное совершенство, и средневековый дуализм, разрывавшийся между карнавальным высвобождением и аскетическим запретом, танец эволюционировал в рационально осмысленное и социально детерминированное искусство Возрождения и придворной культуры. Дальнейшая профессионализация и кодификация в эпоху Просвещения и Романтизма утвердили его эстетико-экспрессивную и эскапистскую функции, тогда как модернизм углубил психоаналитическое и экспрессивное начала. Радикальный перелом, совершённый постмодернистским танцем, заместил парадигму выразительности на критико-рефлексивную функцию, превратив танец в процессуальное исследование, форму философского высказывания и деконструкцию собственных оснований. В современную эпоху танец представляет собой полифункциональный аппарат, одновременно выполняющий коммуникативно-экспрессивную, психотерапевтическую, ритуально-интегративную, социально-критическую и идентификационную функции, отвечая на вызовы цифрового общества, кризис идентичностей и потребность в новом телесном и коммуникативном опыте.

3. Мифопоэтические структуры в хореографическом искусстве реализуются через синтез архетипических образов, ритуальных паттернов и символических кодов, транслируемых средствами пластической лексики. Танец, укоренённый в сакральных практиках и коллективном бессознательном, выступает как живая, развивающаяся

форма мифа, способная актуализировать универсальные нарративы в современном культурном контексте. Ключевыми механизмами этого воплощения являются: интеграция архетипов в телесную экспрессию; воспроизведение лиминальных переходов и ритуальной драматургии; использование пространственно-временной организации как мифопоэтического инструмента; работа с негативным пространством как репрезентацией бессознательного. Эти механизмы демонстрируют как генетическую связь танца с архаическими ритуалами, так и его способность к трансформации и адаптации, что позволяет танцу выполнять функции мифотворчества, культурной рефлексии и психологической интеграции в условиях современности, включая цифровую среду.

4. Танец – это семиотическая система, обладающая собственной внутренней структурой и механизмами смыслопорождения. Его семиотическая природа раскрывается через триадическую модель знака Ч. С. Пирса, где хореографический знак, объединяющий репрезентамен (движение, позу, жест), объект (эмоцию, идею, нарратив) и интерпретанту (возникающий смысл), порождает бесконечную цепь интерпретаций. Структура танца как знаковой системы включает кинестетико-морфологический уровень (кинемы и кинеморфемы как «алфавит» движения), синтаксический (комбинаторика и хореографическая логика), семантический (смыслообразование через иконические, индексальные и символические связи) и прагматический (восприятие и функциональный контекст). Ключевым носителем смысла выступает тело, преобразующееся в символический текст, который читается через культурные, социальные и исторические коды. Пространство и время в танце, организованные по законам хронотопа, ритма и композиции, наряду с такими элементами, как костюм, грим, реквизит, декорации и свет, формируют многомерное художественное высказывание. Танец реализуется как открытое произведение, в котором смысл рождается в процессе полифонического взаимодействия хореографа, исполнителя и зрителя, оставаясь принципиально нефиксированным и подверженным постоянному переосмыслению в зависимости от культурного контекста и индивидуального восприятия.

5. Танец определяется как инструмент культурной репрезентации, активно участвующий не в пассивном отражении, а в конструировании социальной реальности. Функционируя в качестве

дискурсивной практики, он продуцирует и легитимирует специфические режимы истины о теле, нормы, идентичности и властные отношения через присущий ему семиотический код, основанный на телесности, пластике и хореографической композиции. В рамках классической репрезентационной парадигмы танец обеспечивает генерацию и трансляцию социально значимых смыслов, что демонстрируется через анализ денотативных и коннотативных уровней хореографического высказывания. Однако в условиях постмодерна и гиперреальности, описанных Ж. Бодрийяром, природа репрезентации танца трансформируется: утрачивая устойчивую связь с референтом, танец превращается в симулякр, существующий в самодостаточном пространстве медийных образов. Эволюция танца в системе культурных репрезентаций иллюстрирует диалектический переход от миметической модели, основанной на устойчивых кодах, к симуляционной, характеризующейся доминанцией формы, «плавающими означающими» и деконструкцией фиксированных смыслов, что подчёркивает его ключевую роль в динамике современных культурных процессов.

6. Как социокультурный феномен танец играет ключевую роль в процессе формирования, поддержания и трансформации идентичности, а также выступает эффективным инструментом преодоления связанных с ней кризисов в условиях современности. Будучи телесной практикой, танец осуществляет интеграцию эмоционального и физического опыта, способствуя конструированию целостного Я-образа и преодолению внутренних противоречий. Через механизмы инкорпорации культурных кодов, ритмической синхронизации и невербальной коммуникации он обеспечивает усвоение и творческое переосмысление социальных норм, ценностей и коллективных нарративов. Танец функционирует как ресурс адаптации к изменчивым социальным условиям, предлагая структурированное пространство для самовыражения, диалога с Другим и интериоризации групповых идентичностей – от этнической и национальной до гендерной и профессиональной.

7. Танец контемпорари выступает репрезентативной моделью метамодернистской художественной практики, воплощая её ключевой принцип – осцилляцию между противоположными режимами восприятия и творчества. Через диалектическое преодоление бинарностей – структура и спонтанность, ирония и искренность, индивидуальное и коллективное, аутентичное и опосредованное –

контемпорари танец конституирует особый дискурсивный режим, отвечающий вызовам эпохи радикальной неопределённости. На примере хореографии О. Нахарина и А. Хана демонстрируется, как эта практика совмещает модернистскую устремлённость к универсальности и смыслопорождению с постмодернистской рефлексией, деконструкцией и сомнением. В результате формируется художественный язык, способный генерировать смыслы не через утверждение готовых истин, а через создание интенсивного поля напряжённого вопрошания, в котором тело исполнителя становится медиатором между личным и универсальным, традицией и новацией, реальным и виртуальным. Таким образом, танец контемпорари не только отражает метамодернистскую чувствительность, но и активно формирует её, предлагая модель художественного мышления, продуктивную для осмысления сложности современного мира.

8. Цифровые технологии сформировали в хореографии новую парадигму, основанную на синтезе физического и виртуального. Хореограф превратился в режиссёра-программиста, использующего мокап и алгоритмы для создания движения, преодолевающего ограничения человеческого тела. Ключевые категории танца трансформировались: материальное тело стало «техно-телом», пространство – иммерсивной средой, а зритель – со-участником. В сфере наследия «цифровой двойник» позволяет сохранять и анализировать танец, но не может передать уникальность живого исполнения. Эти процессы порождают гибридные формы и новую культурную идентичность, переосмысливая, но не отменяя традицию.

9. Специфика восприятия танца заключается в кинестетической эмпатии, превращающей наблюдение в телесно-эмпатический диалог со сценическим действием. Восприятие структурируется по трём стадиям: формирование горизонта ожиданий, непосредственный симультанный контакт и послеисполнительская рефлексия. Эффективность декодирования хореографического сообщения детерминирована субъективными факторами – перцептивной компетентностью, культурным бэкграундом и мотивацией зрителя. Так, восприятие хореографического произведения представляет собой акт со-творчества, в котором зритель становится активным участником смыслопорождения, а произведение актуализируется лишь в акте его рецепции.

Практические рекомендации. Интеграция танцевальных практик в образовательные и терапевтические программы с целью

развития кинестетического интеллекта, эмоциональной компетентности и невербальной коммуникации, а также их применение в качестве инструмента социальной адаптации и кросс-культурного диалога. Разработка и внедрение методологий, использующих танец для преодоления кризисов идентичности и психологической реабилитации. Разработка цифровой хореографии через использование технологий мокап, виртуальной и дополненной реальности. Подготовка хореографов, владеющих навыками алгоритмизации и работы в гибридных средах.

Перспективы дальнейших исследований. Изучение роли танца как дискурсивной практики в конструировании идентичности в контексте глобализации и цифровизации. Дальнейшей теоретизации требуют гносеологические и онтологические основания метамодернистской хореографии как модели осцилляции между полярными эстетическими режимами. Междисциплинарные исследования на стыке нейронаук и искусствоведения, направленные на изучение нейрокогнитивных основ кинестетической эмпатии. Семиотический анализ трансформации хореографического знака в условиях доминанции симуляционных моделей репрезентации. Разработка комплексной модели рецепции, учитывающей трансформацию роли зрителя в условиях интерактивных и иммерсивных перформативных систем, а также исследование технологических аспектов гибридизации телесного и технологического в контемпорари-практиках. Реализация указанных направлений будет способствовать как углублению теоретического понимания танца в качестве полифункционального культурного феномена, так и расширению сфер его практического применения.

ОСНОВНЫЕ НАУЧНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ

1. Тютюнник, В. С. Танец как способ конструирования идентичности в современной культуре // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – 2026. – №2 (61). – С. 43–52. – DOI: <https://doi.org/10.2441/2310-1679-2026-261-43-52>.

2. Тютюнник, В. С. Деконструкция танца: от культурного кода к вирусной копии // Общество: философия, история, культура. – 2026. – № 3 (143). – С. 99–105. – DOI: <https://doi.org/10.24158/fik.2026.3.11>.

3. Тютюнник, В. С. Мифопоэтика танца: архетипы, ритуал и лиминальность в современном хореографическом искусстве // Общество: философия, история, культура. – 2026. – № 2 (142). – С. 245–251. – DOI: <https://doi.org/10.24158/fik.2026.2.33>

4. Тютюнник, В. С. Кинестетическое чувство в воплощении современного танца // Философско-культурологические исследования. – № 11. – 2022. – URL: <https://fki.lgaki.info/%d0%bd%d0%be%d0%bc%d0%b5%d1%80-11/>

5. Тютюнник, В. С. Понятие тела и телесности в историко-философском развитии культуры // Философско-культурологические исследования. – № 12. – 2022. – URL: <https://fki.lgaki.info/%d0%bd%d0%be%d0%bc%d0%b5%d1%80-12/>

Статьи в журналах, сборниках научных трудов и материалов конференций

1. Тютюнник, В. С. Человеческая телесность в современной пластической культуре // Новации профессионального образования в области искусств : материалы Открытой научно-практической конференции (г. Луганск, 21 ноября 2019 г.). – Луганск, 2019. – С. 200–202.

2. Тютюнник, В. С. Соматическая практика Гага как новый способ получения воплощённого знания // Матусовские чтения : материалы XV Международной междисциплинарной научно-практической конференции (г. Луганск, 17 мая 2022 г.). – Луганск, 2022. – С. 54–58.

3. Тютюнник, В. С. Контактная импровизация: нетанцевальные движения в танце // Проблемы развития современного хореографического искусства и пути их решения : материалы V Открытой республиканской научно-практической конференции (г. Луганск, 27 ноября 2022 г.). – Луганск, 2023. – С. 117–119.

4. Тютюнник, В. С. Культурологический подход к исследованию танца // Сборник статей I Международного научно-исследовательского конкурса (Самара, 28 февраля 2023 г.). – Самара: НИЦ «Поволжская научная корпорация», 2023. – С. 99–107.

5. Тютюнник, В. С. Воплощение культурной телесности в японской танцевальной форме бую // ТЕАТРОМАНИЯ: актуальные вопросы истории, теории, практики театра : материалы Международной молодежной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 2–4 октября 2023 г.). – Санкт-Петербург, 2024. – С. 150–157.

6. Тютюнник, В. С., Куприянова, С. Н. Импровизация как метод декодирования и утверждения индивидуального телесного «Я» студента-хореографа // Совершенствование профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства : материалы X Всероссийской научно-практической конференции (г. Чебоксары, 10 декабря 2025). – Чебоксары, 2026. – С. 37–41. (авторство не разделено)

7. Данькова, А. А., Тютюнник, В. С. Танец Бую как проявление посттравматического синдрома. // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики : сборник материалов Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции (Белгород, 25 февраля 2026 года). В 3 т. Т. 1. – Белгород, 2026. – С. 299–305. (авторство не разделено)

8. Тютюнник, В. С. Цифровизация танца: от кинотанца к концепции «тела без органов» // Мир науки и искусства : сборник статей по материалам XIII Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, аспирантов, учащихся и молодых ученых (г. Пермь, ПГНИУ, 14 марта 2026 г.). – Пермь, 2026. – С. 751–759.