

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ КУЛЬТУРЫ И
ИСКУССТВ ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»**

На правах рукописи

**ТЮТЮННИК ВЛАДИСЛАВА СЕРГЕЕВНА
РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ТАНЦЕ:
ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Патерыкина Валентина Васильевна

Луганск – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦА.....	15
1.1 Концептуализация танца в европейской философии: деконструкция логоцентризма и «поворот к телу».....	15
1.2 Эволюция культурно-социальных функций танца: от архаических ритуалов к практике постмодерна.....	27
1.3 Мифопоэтика танца: архетипы, лиминальность и символические нарративы в хореографии.....	54
Выводы к главе 1.....	69
ГЛАВА 2 ТАНЕЦ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ: КОНСТРУИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ И ИДЕНТИЧНОСТЕЙ В ХОРЕОГРАФИИ.....	72
2.1 Семиотическая концепция танца в пространстве культуры.....	72
2.2 Танец в системе культурных репрезентаций.....	89
2.3 Конструирование культурной идентичности средствами танца.....	106
Выводы к главе 2.....	126
ГЛАВА 3 ТРАНСФОРМАЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД МЕТАМОДЕРНА: ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ОСОБЕННОСТИ ЗРИТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ	128
3.1 Танец контемпорари в качестве модели метамодернистской художественной практики.....	128
3.2 Цифровые технологии: преобразование культурной репрезентации в хореографическом искусстве.....	144
3.3 Специфика восприятия хореографического произведения зрительской аудиторией.....	162
Выводы к главе 3.....	180
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	183
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	189

ВВЕДЕНИЕ

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, интегрирующей 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 легитимирует 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. Бодрийяра, «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 интерсубъективные 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, интерсубъективность 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 архетипической образности, лиминальности, ритуального сюжета 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, «репрезентамен – 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 со-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.

Степень достоверности и апробация результатов. Основные идеи и результаты проведённого анализа изложены в докладах на научно-практических конференциях: V Открытая республиканская научно-практическая конференция Проблемы развития современного хореографического искусства и пути их решения (г. Луганск, 27 ноября 2022 г.), I Международный научно-исследовательский конкурс «Лучшая научно-исследовательская работа» (г. Самара, 28 февраля 2023 г.), Международная молодежная научно-практическая конференция «ТЕАТРОМАНИЯ: актуальные вопросы истории, теории, практики театра» (Санкт-Петербург, 2–4 октября 2023 г.), VII Всероссийская научно-практическая конференция «Проблемы развития современного хореографического искусства и пути их решения» (г. Луганск, 29–30 ноября 2025 г.), VIII Международная научная конференция «Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика» (г. Санкт-Петербург, 22–23 апреля

2025 г.), X Всероссийская научно-практическая конференция «Совершенствование профессиональной подготовки специалиста сферы культуры и искусства» (г. Чебоксары, 10 декабря 2025 г.), Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция «Наука. Культура. Искусства: актуальные проблемы теории и практики» (г. Белгород, 25 февраля 2026 г.), XIII Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция студентов и учащихся «Мир науки и искусства» (г. Пермь, 14 марта 2026 г.).

Публикации. Основные положения исследования отражены в 13 печатных работах, среди них 5 статей, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах и изданиях, рекомендованных ВАК РФ, 8 публикаций в сборниках международных, всероссийских и республиканских научных конференциях, общим объёмом 5,9 п. л.

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 источника. Полный объём диссертации – 219 с.

ГЛАВА 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦА

1. 1 Концептуализация танца в европейской философии: деконструкция логоцентризма и «поворот к телу»

Феномен танца долгое время оставался периферийным объектом философской рефлексии, что обусловлено рядом взаимосвязанных факторов, корнящихся в самой структуре европейского философского дискурса. Поскольку танец опирается на телесную практику и невербальную экспрессию, он оказывается несущественным по отношению к дискурсивным формам мышления, доминировавшим у Платона и Аристотеля. Более того, в рамках классической античной эстетики, основанной на принципах мимезиса и калакогатии, танец нелегко поддавался категоризации: в отличие от поэзии или скульптуры, он не имитировал устойчивые формы реальности и не воплощал идеал разумной упорядоченности в той же степени. Танец воспринимался как элемент ритуально-обрядовой или социальной практики, а не как автономная художественная форма. Он не был систематически изучен, как поэзия, но обсуждался, классифицировался и наделялся глубоким смыслом в других контекстах. Танец неразрывно связывался с культами, например, дионисийским, военными упражнениями или общественными празднествами, что делало его функциональным, но не эстетическим явлением.

Аристотель в «Поэтике» хоть и не посвящает танцу отдельного трактата, но прямо указывает, что танец наравне с мелодией и словом является одной из шести составляющих трагедии. Он говорит, «что танцоры воспроизводят посредством ритмических движений характеры, и душевные состояния, и действия» [10, с. 82].

Определённое влияние на исследование танца оказала его этическая критика. В «Законах» Платон различает «благородные» танцы, связанные с воинской подготовкой, и «непристойные», избыточно чувственные, допускающие

лишь те формы, которые служат воспитанию граждан. «В свою очередь при любой мирной пляске надо обращать внимание, правильно ли и не вопреки ли природе берется кто за эту прекрасную пляску и должным ли образом проводит он время в хороводах законопослушных мужей. Что касается вакхической пляски и примыкающих к ней других видов, называемых плясками нимф, панов, силенов и сатиров, где, как считается, подражают тем, кто захмелел, то нелегко определить, мирный ли весь этот род пляски или воинственный и какова его цель. Мне кажется, всего правильнее будет определить его так: отделив этот род как от воинственной, так и от мирной пляски, мы скажем, что он не имеет отношения к государственной жизни» [137, с. 255].

Лукиан из Самосаты во II в. н. э. посвятил танцу трактат «О пляске», где анализировал его как синтез искусства и физической культуры. Он подробно описывает, как пантомим (исполнитель) способен изобразить всю мифологию, космос и человеческие страсти одним лишь телом, то есть видит в танце мощное средство нарратива и катарсиса [155].

В Средние века отношение к танцу было двойственным: с одной стороны, он подвергался осуждению как проявление греховной телесности, с другой – сохранялся в рамках литургической практики и народной культуры. Его осмысление осуществлялось в тех формах, которых он существовал. Танец был элементом народной культуры, который осуждался церковью, но, тем не менее, сохранял свою жизнеспособность. Также он проявлялся в придворной среде, где подвергался строгой регламентации и функционировал как символический жест в религиозном пространстве.

В эпоху Возрождения происходит трансформация танца из ритуально-бытовой практики в искусство, обладающее теоретической базой, социальным статусом и философским содержанием, что стало условием для дальнейшего развития хореографического искусства в эпоху барокко, где возникает профессиональный балет и Просвещении, где танец активно обсуждается в контексте его выразительных возможностей и миметической природы.

Классическая эстетика, следуя гегелевской иерархии искусств, отводила танцу подчинённое положение, рассматривая его как форму, лишённую «идеальной» содержательности. В «Лекциях по эстетике» Гегель относит танец к «несовершенным» искусствам, поскольку он, в отличие от поэзии или скульптуры, не способен в полной мере выразить идею. «Кроме этих пяти искусств, имеются, правда, еще и другие, несовершенные: искусства разведения садов, танец и т. д.» [39, с. 21]. Танец занимает промежуточное положение между пластическими (скульптура) и темпоральными (музыка) искусствами, но не достигает уровня поэзии в выражении абсолютного духа. «Если же искусственно довести жесты до такой степени выразительности, чтобы они могли обходиться без языка, то возникает пантомима, которая в таком случае превращает ритмическое движение поэзии в ритмическое и живописное движение членов; в этой пластической музыке, которой определяется положение тела и движение тела, пантомима одухотворенно оживляет спокойное, холодное произведение скульптуры в танец, чтобы таким образом объединить в себе музыку и пластику» [там же, с. 226–227].

В отличие от стабильных артефактов изобразительного искусства или текстовых нарративов, танец существует в режиме процессуальности, что осложняет его фиксацию и герменевтическую интерпретацию. Обобщающей характеристикой подобной нестабильности, подчёркивающей отсутствие абсолютно устойчивых объектов в искусстве, стало понятие «танец как эфемерное искусство». Данное определение не предполагает второстепенности или недостаточной значимости танца. Напротив, оно указывает на наличие в танцевальных практиках существенного элемента, утрачиваемого в момент их реализации.

Систематическое осмысление танца в философском контексте начинается лишь во второй половине XX в., когда происходит «поворот к телу» – отход от картезианской традиции онтологического дуализма. В рамках данной традиции тело «res extensa» мыслилось как инертная протяжённая субстанция, подчинённая законам механики и противостоящая мыслящей субстанции – субъекту, сознанию

или духу «*res cognitas*». «Поворот к телу» деконструирует эту оппозицию, перемещая фокус философской рефлексии с трансцендентального субъекта на воплощённое существование (*embodiment*) как условие человеческого бытия-в-мире.

В своей теоретической основе данное явление базируется на феноменологической традиции, берущей начало в работах Э. Гуссерля и получившей наиболее полное выражение в трудах М. Мерло-Понти. Понятие «живого тела» (*Leib*) Мерло-Понти меняет видение танца, уходя от его трактовки как чисто механического перемещения в пространстве. Танец перестал быть последовательностью заученных па и жестов, а стал рассматриваться как специфическая форма воплощённого познания, где тело действует не как пассивный инструмент, а как активное начало, участвующее в создании смыслов здесь-и-сейчас. Телесная практика получила статус самостоятельного познавательного акта, основанного на кинестетическом интеллекте и невербальной коммуникации. Внимание сместилось в сторону процессуальности и событийности художественного акта, что привело к новому рассмотрению вопроса об авторстве, рецепции и самого содержания эстетического опыта.

Феноменология предлагает методологию для осмысления танца, выводя его анализ за пределы эстетической оценки или культурологического описания к раскрытию его сущности как модуса бытия-в-мире. Исходным пунктом такого осмысления является принципиальный отказ от натуралистической установки, рассматривающей танец как внешний объект, наблюдаемый со стороны. Вместо этого феноменология призывает обратиться к «самим вещам», то есть к тому, как танец является в непосредственном опыте, как для танцовщика, так и для зрителя, раскрывая его как первичный акт интенционального воплощённого познания.

Центральным для этого подхода становится понятие «феноменального тела», «живого тела» (*Leib*) – субъективного носителя восприятия, движения и смысла, в отличие от объективированного «тела-вещи» (*Körper*). Тело как объект в танце – это подход, который рассматривает тело как инструмент, материал для создания формы, техники или визуального эффекта. Здесь акцентируется

внимание на внешнем: форма, линии, техничность, соответствие канонам. Тело подчиняется строгим правилам и оттачивается до идеала. Танцовщик может воспринимать своё тело как нечто отдельное от себя, как объект, который нужно совершенствовать. Так тело воспринимается, например, в академическом балете. Тело-субъект же является источником переживаний, ощущений и спонтанного выражения, акцентируя внимание на внутреннем: эмоция, импровизация, кинестетика. Танец рождается из внутренних импульсов, а не из внешних требований, и танцовщик не отделяет себя от тела, а проживает движение как целостный опыт. М. Мерло-Понти развивает концепцию «феноменального тела» как априорной структуры восприятия. Философ полагает, что «наше тело» – это исходная точка бытия, акт выражения как таковой, то, что придаёт смыслам внешнюю форму, помещает их в пространство, позволяя им становиться осязаемыми вещами, которые мы можем воспринимать [114, с. 196]. Тело – это способ человеческого существования в мире, оно тождественно самому человеку и неразрывно связано с пространством и временем, само порождает смыслы и проецирует их на материальную реальность.

Одним из ключевых для феноменологического анализа танца становится понятие кинестетического сознания – внутреннего ощущения движения, которое предшествует рефлексии. Э. Гуссерль подчёркивал, что тело «знает» движение до того, как ум его осознаёт: танцовщик не вычисляет траекторию прыжка, а проживает его как единый интенциональный акт, направленный на преодоление пространства. Наиболее видимо это проявляется в классическом балете, где многолетний тренаж кристаллизует «телесную память», что позволяет исполнять сложные движения без сознательного контроля. Здесь уместно сказать об идее «интенциональной дуги» – понятии Мерло-Понти, которое «создает единство чувств, единство чувств и мышления, единство чувствительности и двигательной функции» [99, с. 183]. В таком единстве танец проявляется как целостность, вплетённая в ткань бытия.

Пространство с точки зрения феноменологии также меняет своё измерение. Сцена не даётся танцовщику как готовая геометрическая площадка: само движение производит пространство. В одном случае тело может расширить пространство стремящимся прыжком, в другом – сжать, уменьшить его в какой-либо замкнутой, сжатой позе.

Таким образом обстоит дело и с временной организацией танца. Время выстраивается не линейно, а через феноменологические понятия Э. Гуссерля ретенции – удержании только что выполненного движения, и протенции [50, с. 236] – ожидании следующего, что особенно заметно в импровизационном танце. Ритм задаёт длительность, преобразуя абстрактное время в осязуемый текущий континуум, наполненный телесной интенциональностью.

Кроме вышесказанного феноменологический аспект танца проявляется в его интерсубъективной природе – взаимодействии партнёров, которое выстраивается на осязаемом диалоге (прикосновения, распределение веса, зрительный контакт), а не на механическом согласовании. Роль зрителя также переосмысливается и выносится за рамки пассивного наблюдения. Тело реципиента входит в резонанс с происходящим на сцене, проявляясь в кинестетической эмпатии. Это соответствует мерло-понтиевскому понятию «плоти» как единой ткани бытия. «Плоть как предбытие есть реальность являющегося. Восприятие предстаёт как акт, цель которого – обнаружение до всякого суждения имманентного чувственному миру смысла. Феномен истинного восприятия свидетельствует о существовании соприродного знакам значения, в отношении которого суждение является всего лишь необязательной формой выражения» [33, с. 59].

В контексте феноменологического осмысления танца уместно упомянуть об «эпохе» – методологическом «заклучении в скобки» – временном отказе от суждений о существовании внешнего мира, чтобы сосредоточиться на чистом описании явлений сознания [57]. «Эпохе» может помочь исполнителю и зрителю отвлечься от привычных интерпретаций: красиво/некрасиво, правильно/неправильно, и погрузиться в чистое переживание движения. Гуссерль говорил о «жизненном мире» – непосредственном опыте до его

концептуализации. Танец становится способом исследования телесности: как тело ощущает гравитацию, пространство, импульсы движения без предвзятых схем. Импровизационные практики, например, японский авангардный танец буюто, использует эпохе-подобные состояния: отказ от рационального контроля, погружённость в спонтанность. «Эпохе» ставит под вопрос привычные нарративы – «танец должен рассказывать историю». Так, идеи М. Каннингема в контексте танца постмодерн выражаются в отказе от идеи, сюжета, зрелищности, последовательности и проявляются в чистой форме – движении без содержания. Таким образом, исполнитель и зритель переживают движение непосредственно, а не пытаются закодировать и раскодировать через танец сообщение.

Феноменологический подход в танце является современным актуальным методом для осмысления телесности и восприятия движения как для танцовщика, так и для зрителя. Танец сквозь призму феноменологии является переживанием, которое может быть осмыслено танцовщиком как экзистенциальный акт, а зрителем как со-бытие, осознание своей телесной вовлеченности. Тем не менее, феноменология игнорирует культурный, социальный и исторический аспекты, учитывая субъективный опыт.

Его акцент на «чистом переживании» может вести к солипсизму, затрудняя интерсубъективное понимание искусства. Феноменология опирается на интроспекцию, которую сложно верифицировать. И главное, тело всегда уже культурно опосредовано, а танец всегда вплетён в социальные, политические и исторические контексты. Таким представляет его, например, философия деконструкции.

Разработанная Ж. Деррида деконструкция представляет собой метод критического анализа текстов и культурных феноменов, направленный на выявление внутренних противоречий, бинарных оппозиций и скрытых иерархий [62]. Если феноменология видит в танце прямое выражение телесного опыта, то деконструкция показывает, что тело в танце всегда уже опосредовано культурными кодами.

Согласно Деррида, значение возникает не из внутренней сущности знаков, а из их дифференциальных отношений внутри знаковой системы. Любой дискурс, чтобы быть осмысленным, неизбежно опирается на бинарные оппозиции, которые структурирует текст.

На онтологический вопрос о сущности и категоризации танца «Что является танцем?» предполагается следующий ответ. В традиционном понимании танец противопоставляется «обычному» движению: танцевальное движение – выразительное, эстетическое; нетанцевальное – функциональное, утилитарное. Однако деконструкция показывает, что эта граница условна: любое движение и даже неподвижность может стать танцем, например, в постмодернистском. В своём классическом проявлении танец воспринимается как искусство пластической телесной выразительности, где каждое движение, эмоция, абстрактная идея несут смыслы. Рассматривая танец через философскую концепцию Деррида выявляется опосредованность танцевального знака, что затрудняет коммуникацию. Движения являются элементами дифференциальной системы, где смыслы возникают в процессе отношений между элементами.

Интерес вызывает то, как работает феномен исчезновения в танцевальном перформансе. В отличие от статичных искусств (живописи или скульптуры), танец существует только в акте своего исчезновения. Он оставляет след в памяти зрителя, но самого момента уже не существует. Этот парадокс близок к тому, что Деррида называл «следом»: движение в танце присутствует и отсутствует одновременно: оно утверждает себя только через собственное стирание [65, с. 35]. Тело танцовщика оставляет отметки в пространстве, но уловить само исполнение невозможно. Выходит, что нет никакого исходного, «чистого» движения – есть только его интерпретации. Даже самые отточенные формы классического танца оказываются не равны сами себе. Одно и то же па де де в разных повторениях неизбежно несёт в себе отличия, вариации, разные оттенки смысла.

Современные хореографы делают эту идею ещё нагляднее. Например, технология Захвата движения создаёт виртуальные копии танцовщиков, а иммерсивные спектакли, где зритель почти сливается с исполнителем, разрушают

самую возможность одной единственной точки зрения на танец. Поэтому современный танец можно понимать, как постоянную деконструкцию. Тело здесь не является прозрачным проводником смысла: оно превращается в место, где сталкиваются разные языки описания. Танец перестаёт быть подражанием реальности, он становится сложным процессом, который всё время откладывает окончательный ответ на вопрос «что это значит?». От классического до авангардного проявления хореография оказывается инструментом, который разбирает на части саму идею прямого показа. Движение – это всегда письмо, а не устная речь, след, а не живое присутствие.

Кроме того, меняется привычное разделение времени и пространства. Пространство в танце не застывшее – это пространство-время, живая ткань, которая ткётся и тут же распадается. Время не идёт по прямой линии – это пауза, ускорение, возвращение назад. Каждое движение отсылает к тому, что было раньше, и к тому, что будет позже. Так внутри выступления возникает густая сеть временных связей. В этом смысле танец не рассказывает о чём-то – он сам становится событием бытия.

Таким образом, философия деконструкции не даёт танцу никакого окончательного определения. Она лишь показывает, что смысл танца заключается в его собственной деконструкции: в нарушении жёстких границ, в игре с тем, что пытаются зафиксировать, и в том, как тело оставляет свой след. Танец – это не что, а как: процесс, в котором смысл постоянно пересоздаётся. Он существует только в множественности своих копий, каждая из которых претендует на аутентичность, но всегда её лишена. Он является палимпсестом, где каждое новое исполнение переписывает предыдущее, не стирая его полностью.

В контексте эстетического деконструкция утверждает, что эстетический опыт танца – это не опыт восприятия красивого объекта, а опыт соприсутствия с процессом смыслообразования. Эстетическая ценность танца смещается с идеального воспроизведения хореографии на уникальность и аутентичность данного момента исполнения. Зритель становится свидетелем не статичного

произведения, а события – акта письма, который никогда не повторится в точности. Это делает эстетику танца процессуальной и перформативной.

Введение эстетической ценности танца в поле философской рефлексии раскрывает диалектический процесс, в ходе которого данный феномен последовательно переосмыслялся от статуса вторичного, подражательного искусства до статуса автономного и фундаментального модуса человеческого существования и познания. Этот генезис мысли демонстрирует трансформацию самих онтологических и эпистемологических оснований, на которых строится понимание тела, движения, красоты и коммуникации.

В рамках классической парадигмы, уходящей своими корнями в античную философию, а именно в аристотелевскую теорию мимезиса, эстетическая ценность танца всецело определялась его репрезентативными возможностями. Долгое время танец понимали, как искусство подражания. «Это постоянное сравнение образа с первообразом, которое создается при помощи художественного подражания» [98, с. 461]. Главной задачей танца и главной мерой его ценности была способность вызвать у зрителя катарсис – очищение через сопереживание тому, что происходит на сцене. Этот миметический подход развивался и дальше в эпоху классицизма и Просвещения. Там его соединили с требованием строго следовать идеализированным канонам формы. Наглядным жанром, который воплотил все эти принципы, стал классический балет. В этой системе тело танцовщика подвергалось очень жёсткой дисциплинарной обработке. Это делалось для того, чтобы преодолеть природную материальность тела, его тяжесть и индивидуальные черты. Вместо этого тело должно было воплощать универсальные, отвлечённые идеалы: красоту, гармонию, порядок. Виртуозная техника (идеальная выворотность, геометрически точные линии, воздушная лёгкость, иллюзия, что ты преодолел гравитацию) была не самоцелью – она служила видимым доказательством того, что разум побеждает косную плоть. Рациональный дух здесь господствует над телом.

Кризис и последующая деконструкция этой классической модели были инициированы философией Ф. Ницше, который в противопоставлении

аполлонического и дионисийского усмотрел ограниченность чисто формального, упорядочивающего подхода. Дионисийский принцип, воплощающий собой экстатическое, витальное и иррациональное начало жизни, открыл путь для признания эстетической ценности в самом аффективном, спонтанном и телесном переживании, а не только в его оформлении [128, с. 66].

Развитие перформативной теории в философии языка и её последующее применение в области искусства привело к переосмыслению танца не как репрезентации, а как перформанса – реального действия, которое конструирует реальность здесь и сейчас через пространственное расположение, коллективное движение и присутствие.

Эстетическое событие происходит в момент встречи исполнителя и зрителя, порождая временное сообщество, где значения не предзаданы, а рождаются спонтанно и интерсубъективно. Нейробиологическим коррелятом этого процесса выступает работа системы зеркальных нейронов, обеспечивающая феномен кинестетической эмпатии – способности зрителя бессознательно и телесно «сопереживать» наблюдаемое движение. Это придаёт эстетическому переживанию от танца непосредственный, почти физиологический характер. Сознательно отказавшись от привычных критериев красоты и виртуозности постмодернистская хореография довела эти идеи до крайности. В танцевальную эстетику вошли обычные, бытовые движения. Предметом искусства стало не идеализированное тело, а реальное: уязвимое, историческое, связанное с обществом. Ценность переместилась с вопроса «что?» на вопрос «как?». Важными стали процессы, отношения и сам акт размышления о природе движения и восприятия.

В танце можно выделить внутренние, автохтонные свойства эстетической ценности, сохраняющие устойчивость в различных культурах. К их числу относится онтологическая эфемерность: танец существует исключительно в модусе настоящего времени, что наделяет его качеством подлинности и принципиальной невозпроизводимости. С данной характеристикой сопряжена синтетическая природа танца, в которой пространство, время и энергия

нераздельно сплавляются в единое художественное высказывание. Существенной чертой выступает также кинестетическая витальность – способность танца непосредственно, минуя понятийное опосредование, транслировать и усиливать ощущение жизни, энергии и острого аффекта. Универсальный статус танца как антропологического явления, функционирующее в качестве формы ритуала, коммуникации и социальной интеграции свидетельствует о глубокой укорененности данного феномена в человеческой природе.

Эволюция философского осмысления эстетической ценности танца представляет собой движение от внешней, нормативной оценки, основанной на принципах подражания и формального совершенства, к признанию его внутренней, процессуальной и телесно-обусловленной ценности. Современная парадигма видит в танце не искусство изображения действия, но искусство действия как такового – автономный и самодостаточный акт, в котором эстетическое переживание рождается из непосредственного соприкосновения с воплощённым присутствием Другого и через это соприкосновение – с собственным телесным бытием-в-мире. Это смещение акцента с репрезентации на презентацию, с идеи на опыт, знаменует собой глубокую трансформацию в понимании не только искусства танца, но и самой природы эстетического.

Таким образом, концептуализация танца в европейской философии прошла путь от маргинализации, обусловленной логоцентризмом и дуалистической традицией, к признанию его в качестве самостоятельного модуса воплощённого познания. Феноменология М. Мерло-Понти позволила переосмыслить танец как акт интенционального смыслопорождения, в котором «живое тело» выступает априорной структурой восприятия и интересубъективного взаимодействия. Деконструкция Ж. Деррида, в свою очередь, проблематизирует непосредственность телесного присутствия, раскрывая танец как семиотическую практику, где движение функционирует в системе дифференциальных отношений, а смысл постоянно откладывается. Эстетическая ценность танца смещается при этом от нормативных критериев мимезиса к признанию его процессуальной, событийной природы. Феноменология и деконструкция в

совокупности задают напряжение между телесным опытом и культурной опосредованностью, определяющее уникальный статус танца в современной философской рефлексии.

1.2 Эволюция культурно-социальных функций танца: от архаических ритуалов к практике постмодерна

Понятие культуры является основополагающим в научном гуманитарном знании. В широком смысле, культура не что иное, как способ создания собственной жизни, пространство, в котором осуществляется человеческая деятельность, социальное движение. Культура является формой одновременного бытия прошлого, настоящего и будущего, формой диалога обществ и локальных культур. В своём проявлении культура предоставляет человеку возможность заново воссоздавать человеческие смыслы, толковать собственное бытие. Культуролог А. П. Воеводин указывает на культуру как на «сверхбиологический способ трансляции поколениями людей виртуальных смыслов коллективного человеческого опыта и целесообразных форм деятельности» [34, с. 53]. В этом смысле культура – явление человеческой деятельности, которое противопоставляется природе и которое невозможно передать наследственным путём.

Человеческая сущность культурна, что проявляется в способности создавать, накапливать и транслировать смыслы. Человек становится культурным, «опредмечивая» и «распредмечивая» вещи, как материальные, так и духовные, приобретая навыки поведенческой активности для существования в условиях культурной реальности.

Ввиду наличия сознания и способности к абстрактному мышлению у человека, искусство, в частности, танец является человеческим феноменом, а, следовательно, значимым структурным компонентом культуры, выступающим в роли универсального культурного кода, посредством которого не только

осуществляется коммуникация, но и конструируются, воспроизводятся и оспариваются фундаментальные культурные ценности и категории.

Исторически искусство танца сложилось как важная художественная система эстетической, морально-нравственной, политической рефлексии культурных ценностей, как культурный инструмент воспитания, культурный элемент социума, способствующий кристаллизации групповой идентичности и интеграции человека в систему культурных координат. Танец эстетически преобразовывает социокультурные трансформации в хореографические формы, посредством которых человек выстраивает свои мировоззренческие установки.

С искусствоведческой точки зрения танец является специально созданным выразительным движением, организованным во времени и пространстве под музыкальное сопровождение (ритм). Автор работы «Ранние формы танца» Э. А. Королёва даёт следующее определение: «...танец – это вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз» [92, с. 21]. С культурологической позиции танец есть комплексное культурное сообщение, многоуровневый текст, чьи смыслы и функции исторически изменчивы и определяются конкретным культурным контекстом. Н. В. Атитанова утверждает: «танец является специфическим языковым выражением, и результатом знаковой деятельности, и определенным «феноменом», «текстом», «культурой» [12, с. 13].

Социокультурные функции танца исторически трансформируются, что детерминировано культурными, социальными и технологическими изменениями в обществе. Так, первобытное общество характеризуется примитивным уровнем формально-содержательной организации языка, что отводит главную роль телесной пластике, как способу невербальной коммуникации. Первичный «язык тела», предшествовавший сложившейся устной речи, был основным средством фиксации и передачи информации об окружающей действительности. Посредством жестов, мимики и телодвижений человек эксплицировал базовые аффекты – страх, радость, ярость, удовольствие, что позволяло выстраивать

первые формы социальной коммуникации. В контексте первобытного мирозерцания танец выполнял утилитарно-прагматическую функцию и был механизмом коллективного выживания. Важнейшим проявлением этого являлась обрядовая имитативная пантомима. В ходе ритуала, основанного на принципах симпатической магии, архаический человек посредством точного воспроизведения пластики и повадок животного символически овладевал его духом, обеспечивая успех предстоящей охоты. Члены первобытной общины воспроизводили эпизоды охоты, что стало символом удачи и «сформировало веру первобытных людей в магическую силу самой пляски» [172, с. 14]. Этот ритуал был формой дописьменной передачи сакрального знания и способом консолидации общины перед лицом внешних угроз. Таким образом, в архаическую эпоху танец выступал не как искусство в современном понимании, а как первичная культурная практика, синкретический феномен, неразрывно связанный с магией, ритуалом и практической жизнедеятельностью племени.

Помимо охотничьих, ритуальный танец являлся структурным элементом других обрядов жизненного цикла, например, инициации. Эти обряды, маркирующие переход человека или целой группы из одной социальной категории в другую, могли в себя включать длительные и изнурительные пляски. Достижение состояния физического изнеможения и транса через многочасовые или многодневные телодвижения выполняло несколько сакральных функций. Истощение организма знаменовало собой «смерть» старого социального статуса и очищение перед предстоящим «рождением» в новом качестве. К тому же, совместное ритмическое движение усиливало чувство культурной общности и закрепляло новую символическую и культурную идентичность человека.

Кроме охотничьих и инициационных обрядов существовали тотемические ритуалы. Эти практики были направлены на установление и регулярное подтверждение сакральной связи между родом или племенем и его тотемом – мифическим предком, которым чаще всего выступало конкретное животное или растение. Тотемические танцы сохраняли накопленный опыт и передавали его следующему поколению; скрепляли общину как культурное целое, требуя

коллективного участия, посредством чего утверждалось её символическое единство. Участие в обряде, в частности, танце становилось актом культурной самоидентификации и знаком принадлежности к определённом культурному кругу. С помощью танцев достигалось магическое слияние с тотемом, осуществлялось самопознание и познание окружающей реальности.

Известно, что любой танец подчиняется ритму, а ритм в жизни первобытных людей выполнял ключевую роль, как способ упорядочивания элементов живой и неживой природы. Ритмическая основа танца, закреплённая дыханием, ударами в ладоши или притопыванием, пением, позже игрой на музыкальных инструментах, способствовала вхождению в ритм трудовой деятельности. Немецкий экономист и культуролог К. Бюхер в рамках своей трудовой теории происхождения искусства постулировал, что ритмическая организация является фундаментальным условием эффективного коллективного труда. Технологические процессы в условиях примитивных орудий требовали синхронизации усилий множества индивидов. Эта синхронизация достигалась через выработку ритмических паттернов – рабочих песен, криков, простейших звуковых сигналов. Особенности телесного строения человека – биомеханика дыхания, циклическое напряжение и расслабление мышц, двуногость, задающая алгоритм «шаг-шаг», определяли естественные метрические единицы этого ритма. Первоначально ритм возникал как сугубо утилитарный механизм оптимизации энергозатрат и координации, как «телесная технология», встроенная в производственный процесс. Согласно Бюхеру, этот ритм, будучи усвоенным и закреплённым, отчуждался от конкретной трудовой операции и переносился в сферу досуга и ритуала, становясь структурной основой плясок и игр, которые были «репетицией» труда [29].

Ритмодвигательная культура племён Центральной Африки, сохраняющих архаичный уклад жизни, базируется на использовании ударных инструментов: барабанов, тамтамов, трещоток в качестве комплексной семиотической системы для кодирования и трансляции информации, а также для осмысления ритуальных и повседневных практик. Как подчёркивает антрополог Дж. М. Чернофф, ритм в

африканской музыкально-танцевальной традиции выполняет не просто сопровождающую, но фундаментально-коммуникативную и конституирующую роль. Он служит средством передачи спектра эмоций и для формирования синхронного коллективного переживания – своеобразного группового «разума» или «сознания». Посредством синхронизированного ритмодвижения создаётся единое социоментальное пространство, где индивид трансцендирует свои границы, становясь интегративной частью общего кинетического и эмоционального механизма [225].

Английский врач и психолог Х. Эллис рассматривал танец с иной, символически-антропологической позиции. Для него танец был не столько следствием труда, сколько фундаментальным проявлением человеческой природы, направленным на установление связи с универсальным порядком мироздания. Эллис утверждал, что человек интуитивно воспринимает Вселенную как гигантский ритмический процесс: смена дня и ночи, фаз луны, времён года, биение сердца, приливы и отливы. Ритмическая организация космоса является первичной и абсолютной [229]. Танец, таким образом, представляет собой сознательную или бессознательную попытку человеческого коллектива уподобиться этому космическому ритму, встроиться в него, магически повлиять на него или просто выразить своё единство с ним. «Танец выражает ритмы Вселенной, ритмы самой жизни» [204, с. 193]. В этой парадигме ритм танца – это не изобретение человека, а миметическое воспроизведение изначально существующей ритмической пульсации бытия.

Интеграция этих теоретических подходов позволяет сформировать целостную научную картину генезиса танца в первобытном обществе, где ритм выступает связующим звеном между телесным, социальным и космическим уровнями бытия.

Для понимания танца как культурного феномена значимым представляется игровой подход, разработанный Й. Хёйзингой в труде «Человек играющий». В соответствии с концептуальными положениями, изложенными Й. Хёйзингой, танец обретает культурологическое значение как архетипическая и автотеличная

форма игровой деятельности. Хёйзинга постулирует игру в качестве имманентного и структурообразующего фактора генезиса и развития культуры, а танец, в данном контексте, выступает в роли её канонического воплощения. Культурная значимость танца раскрывается через систему взаимосвязанных аспектов.

Прежде всего, танец представляет собой квинтэссенцию игрового поведения, соответствующего базовым критериям игры, выделенным Хёйзингой: это свободная, добровольная и отделённая от материальной пользы деятельность, протекающая в пространственно-временных рамках «магического круга» (ритуальной площадки, сцены, хоровода) и подчиняющаяся строго регламентированному порядку, задаваемому ритмом, композицией и канонизированной пластикой. Данный порядок обладает высшей ценностью и воспринимается как эстетически и сакрально значимый. «Танец – это особая и весьма совершенная форма самой игры как таковой» [192, с. 230].

В архаических обществах танец был неразрывно связан с ритуально-космогонической практикой, выполняя функцию символического воспроизведения и актуализации миропорядка. Посредством танцевальной пластики осуществлялась имитация космических циклов, что обеспечивало магическое воздействие на реальность (обряды плодородия, инициации, охотничьи ритуалы) и способствовало поддержанию сакральной гармонии. Одновременно коллективный танец выступал инструментом социокультурной интеграции, форсируя формирование групповой идентичности и консолидируя сообщество вокруг общих ценностей и символов.

На последующих этапах исторического развития танец продолжал транслировать доминирующие культурные коды и эстетические идеалы. Придворный танец эпохи Абсолютизма, к примеру, являлся сложной семиотической системой, визуализирующей иерархические принципы и нормы аристократического этоса. Однако Хёйзинга констатирует деградацию игрового элемента в культуре Нового и Новейшего времени, что неминуемо отразилось и на статусе танца. Процессы секуляризации, профессионализации и

коммерциализации привели к десакрализации танцевальной практики, её превращению в преимущественно зрелищную или рекреационную деятельность, что знаменует утрату ею прежней синкретической роли и свидетельствует об общем ослаблении игрового начала как конституирующего принципа культуры.

Являясь формой ритуально-символической практики, танец в ранних классовых обществах трансформируется. Сакральная сущность танца не исчезает с появлением первых цивилизаций, таких как Древний Египет, Китай, Индия, но происходит его институционализация, что влечёт за собой функциональную дифференциацию и изменения его эстетического смысла, отражая усложнение общественного устройства и формирование государственных культов.

В Древнем Египте танец встраивается в религиозно-государственную иерархию. По-прежнему он выполняет магическую функцию первобытности в контексте погребального культа и мифологии: «ни один из древнеегипетских праздников не обходился без танцев» [235, с. 9]. Жрецы и специально обученные храмовые танцовщицы, исполнявшие ритуальные танца, инсценировали мифы, склоняли к милости богов и обеспечивали вечную жизнь фараону, который выступал посредником между миром людей и богов.

Параллельно существует светский танец: он сопровождает дворцовые празднества, выполняя рекреационную и гедонистическую функцию, а также становится частью военных триумфов, визуализируя и мифологизируя мощь и незыблемость государства. Эстетический канон египетского танца, с его геометричностью, символизмом поз и жестов, отражает общий для культуры принцип порядка – Маат [201] – противостоящий хаосу.

В Древнем Китае эволюция танца происходит в русле формирования философско-религиозных доктрин: конфуцианства, даосизма и культа предков. Ранние формы, связанные с шаманизмом и аграрными культами, например, танец Нуо для изгнания злых духов, постепенно ритуализируется и систематизируется. Конфуцианство придаёт танцу высокий этико-политический статус.

«В древнекитайской культуре между понятиями «музыка», «песня» и «танец» четко выраженной границы не было. Они являлись разными

проявлениями одной культурной сущности...» [32, с. 462]. Согласно Ли цзи (Записям о ритуале), танец и музыка являлись инструментом воспитания «благородного мужа» и поддержания социальной гармонии. Ритуальные танцы Яюэ [47] при императорском дворе были строго регламентированы: количество танцовщиков, форма и содержание исполнения соответствовали рангу участника и цели церемонии. Здесь проявилась культурно-нормативная функция: танец стал не просто магическим действием, а зримым воплощением конфуцианских принципов иерархии и «исправления имён». В даосской традиции, напротив, развивались практики, направленные на достижение индивидуального единения с Дао, где плавные, спонтанные движения имитировали природные стихии, что можно считать трансформацией экстатической функции первобытного шаманизма в философски осмысленную психофизическую технику.

Наиболее сложную и непрерывную эволюцию демонстрирует танец Древней Индии. Его истоки восходят к протоиндийской цивилизации Мохенджо-Даро, а теоретическое осмысление описывается в тексте «Натья-шаstra» (приписывается мудрецу Бхарате, ок. II в. до н.э. – II в. н.э.), который является трактатом о театре драматическом искусстве, включающего танец как неотъемлемую часть. В индийской традиции произошла синкретизация магической, религиозной и эстетической функций. Танец рассматривался как божественное установление: «земля приводится в движение ногами Шивы, а космос и планеты движутся, подчиняясь движениям его рук» [12, с. 51]. Сакральная функция, таким образом, была сохранена и возведена в метафизический принцип.

Классический танец, например, зародившийся в храмах Бхаратанатъям, был формой молитвы и предложения бхакти – божеству. При этом «Натья-шаstra» разработала теорию эмоций (раса) и их устойчивых проявлений (бхава), где танец через систему чётко кодифицированных движений (мудра), поз и мимики должен был вызывать у зрителя определённое эстетическое переживание. Магическое воздействие первобытного танца трансформировалось в эстетико-религиозную коммуникацию, направленную на духовное преображение адепта.

В процессе перехода от первобытного общества к древним цивилизациям танец претерпел трансформацию: его изначальная синкретичная магико-утилитарная функция, направленная на коллективное выживание, в условиях классового общества и государственности подверглась дифференциации. Общим для всех трёх цивилизаций стало отделение профессионального, часто храмового, танца от народного, его ритуализация, кодификация и подчинение интересам формирующейся элиты, что знаменовало собой переход от спонтанной обрядовости к сложному, семиотически насыщенному искусству, сознательно используемому для легитимации власти и формирования официальной культурной идентичности.

В Древней Греции танец достигает статуса развитого социокультурного феномена, синтезируя сакральную и светскую функции. С одной стороны, он сохраняет свою роль в религиозном ритуале, с другой – институционализируется как форма сценического представления, что приводит к формированию классификации и системы. Выделяются различные виды танцев: гимнастические, миметические, театральные, социально-религиозные, камерные. Мусические школы в рамках образовательной системы делают изучение орхестики – искусства танца – обязательным элементом подготовки гражданина. Танец рассматривается как часть комплексного воспитания – калокагатии – где физическое совершенство неразрывно связывается с нравственным и интеллектуальным развитием.

Сакрально-ритуальная функция танца была первичной и наиболее значимой. Согласно мифологической традиции, происхождение танца связывалось с богами: муза Терпсихора считалась его покровительницей, а куреты – даймоны, танцовщики, которые поклонялись Рее, ритмичными военными плясками скрыли плач младенца Зевса от его отца Кроноса. Танец был неотъемлемой частью религиозных мистерий и празднеств. Наиболее ярко это проявлялось в культах Диониса и Деметры [3, с. 170]. Дионисийские вакханалии, сопровождавшиеся неистовыми, экстатическими танцами менад и сатиров, символизировали высвобождение природных, хтонических сил, единение с

божеством через исступление и выход за пределы обыденного сознания. В противоположность этому, элевсинские мистерии в честь Деметры и Персефоны, вероятно, включали в себя более строгие и торжественные ритуальные пляски, инсценирующие миф об утрате и обретении дочери, что олицетворяло цикл смерти и возрождения природы. Так танец выступал ключевым инструментом достижения катарсиса – духовного очищения через сильное эмоциональное потрясение.

Общественно-политическая и воспитательная функции танца были тесно переплетены с религиозной, но имели самостоятельное значение. Высшей формой проявления этой функции был хоровод, понимавшийся греками как триединство поэзии, музыки и танцевального движения. Участие в хороводах во время общеполисных праздников, таких как Великие Панафиней в Афинах или Олимпийские игры, было важным актом культурного и гражданского самоопределения. Согласованность движений множества людей в ритме музыки воспринималась как зримое воплощение космического и полисного лада (эйномии) идеала культурного единства. В хорее видели инструмент пайдейи – «систематическое устроение жизни в согласии с определенными принципами, подчиняющее всех индивидуумов абсолютной норме» [77, с. 118]. Платон в своих диалогах «Законы» и «Государство» уделяет внимание танцу как части образования стражей, выделяя военный вид танца – пиррихия, подражающий движениям сражающегося воина, и мирный, благопристойный вид танца – эммелия, означающий стройность, согласие, соразмерность. В то же время Платон осуждает вакхические пляски как проявление низменного и безобразного.

Афинский театр, являвшийся институтом гражданского воспитания, был немыслим без хора, который комментировал действие, выражал мнение общества и двигался в строго выверенном ритме, соединяя драматическое слово с пластикой. Интегрированный в театральное действие, танец через пластику и жест визуализировал поэтический текст, создавая синтез, обращённый одновременно к интеллекту и эмоциям зрителя, и по мнению философа-пифагорейца Лукиана Самосатского, воплощал «единство душевной и телесной

красоты тела» [104]. Аристотель, ставя танец в один ряд с поэзией, подчёркивал его нарративный потенциал: через ритмичную жестикуляцию танцовщик способен выражать характеры, страсти и поступки.

С точки зрения античной эстетики и философии, танец представлял собой микрокосм, отражающий гармонию макрокосма – Вселенной. Ритм и порядок танцевальных фигур уподоблялись движению небесных светил, что подчёркивало его космологическое значение. Лукиан в трактате «О пляске» называл её подражанием жизни богов и героев, а также средством выражения всех человеческих страстей и деяний.

Античный танец, будучи воплощённой гармонией космоса и зеркалом божественного порядка, достиг своего апогея как синтетического искусства. Однако с падением античного мира и триумфом христианской доктрины эта возвышенная концепция танца столкнулась с фундаментальным вызовом. Если для языческого мировоззрения тело было инструментом выражения универсальной гармонии, то для средневекового аскетизма оно всё чаще становилось источником греховного соблазна. Именно на этом противоречии – между унаследованной потребностью в ритуальном пластическом выражении и новой, суровой духовной парадигмой, – и разворачивалась сложная диалектика эволюции танцевального искусства в эпоху Средневековья.

Процесс вытеснения прежнего мировоззрения носил постепенный и нелинейный характер, в рамках которого элементы языческой обрядности были ассимилированы новой культурной парадигмой. Значимым механизмом этой адаптации стала календарная синкретизация: многие христианские праздники, хронологически совпавшие с древними аграрными и солнечными культами, унаследовали присущие им ритуальные формы, включая танец как ключевой элемент коллективного действа. Данный синтез дал импульс для кристаллизации ранних форм европейского социального танца, который из сакрально-обрядового явления трансформировался в светское развлечение.

Параллельно происходила профессионализация танца, интегрированного в выступления странствующих актёров – жонглёров, трубадуров, менестрелей и

скоморохов. Эти артисты, будучи носителями и трансляторами фольклорных традиций, совмещали в своих представлениях нарождающиеся театральные формы с хореографией, что позволяет определить их первыми профессиональными танцовщиками в Европе, заложившими основы для последующего развития сценического танца.

Кроме песнопения, важным литургическим компонентом в раннехристианский и средневековый периоды выступал танец, выполнявший сакрально-символическую функцию. Свидетельства его интеграции в религиозную практику сохранились в памятниках церковной гимнографии, где, в частности, встречаются описания «непорочных ангелов», которые в венках и с пальмовыми ветвями в руках совершали хореические движения «на небесах» [195, с. 271]. Данный образ отсылает к идее танца как формы ангельского служения и выражения небесной гармонии, что служило его теологическим обоснованием.

Этот символический пласт находил своё практическое воплощение в конкретных обрядах. Наиболее показательным примером являлся ритуальный танец девственниц, исполнявшийся в период Святков. Обряд представлял собой торжественное хороводное шествие, во время которого участницы медленно двигались вокруг алтаря, символизируя тем самым чистоту, единство общины и её мистическую связь с божественным началом. Подобные практики, восходящие к раннехристианской традиции, демонстрируют сложный процесс адаптации дохристианских хореографических форм и их наполнения новым теологическим содержанием.

Несмотря на наличие сакральной танцевальной практики, в средневековой церковной доктрине возобладала критическая позиция по отношению к танцу, трактовавшемуся как недопустимый пережиток язычества. Основой для осуждения служила христианская антропология, в которой телесное начало рассматривалось как низменное, смертное и греховное – временное вместилище души, подлежащее аскетическому преодолению. Будучи сугубо телесным действием, танец воспринимался как триумф плоти, прямо противоречащий

идеалам умерщвления духа и духовного созерцания. А. Я. Гуревич в своём труде «Культура и общество средневековой культуры Европы глазами современников» говорит об осуждении проповедниками мирских песен и гистрионов, танцев и хороводов, «видя в них козни бесов, заманивающих пляшущую молодёжь в свои сети» [53, с. 14].

Особое неприятие вызывала его потенциальная эротическая составляющая, которая рассматривалась как прямое потакание греховной природе человека и нарушение норм христианской морали. Однако несмотря на суровость церковных запретов, их практическая реализация оставалась ограниченной в силу глубинной двойственности средневековой культуры. Утверждая противоречивость эпохи, люди Средневековья существовали от «поста» до «карнавала» (позднелат. *carne* «мясо» + *vale* «прощай»), которые сменяли друг друга, задавая ритм процессу жизни» [180]. Эта диалектика отражала фундаментальный дуализм средневекового мировоззрения, разрывавшегося между аскетическим идеалом и природной, телесной сущностью человека.

Пост, будучи центральной аскетической практикой, подразумевал строгое самоограничение: воздержание от скоромной пищи, плотских утех, излишнего сна и посвящение себя молитве и покаянию. Карнавал же, хронологически приуроченный к кануну Великого поста, представлял собой его символическую и поведенческую антитезу – легитимизированную церковным календарём «инверсию» обычных норм.

В этом пространстве временно дозволенного хаоса танец приобретал статус ключевого ритуального элемента. Выполняя катарсическую и культурно-регулирующую функцию, он становился механизмом символического и коллективного эмоционального высвобождения, выплеском подавленной в повседневности энергии. «Все население устраивало переодевание и плясало на площадях и улицах «большой танец» (*magnum tripudium*)» [19, с. 93]. Таким образом, карнавальная танцевальная практика была не просто нарушением запрета, а структурным компонентом сложной системы средневековой культуры, которая через

периодическое и ритуализированное нарушение норм лишь укрепляла общий символический и религиозный порядок.

Эпоха Возрождения ознаменовала собой качественно новый этап в развитии танцевального искусства, возведя его в ранг важнейшего элемента светской культуры. В контексте ренессансного гуманизма, провозгласившего ценность земного бытия и человеческой личности, танец окончательно эмансипировался от сакральных функций и утвердил свою гедонистическую и развлекательную природу. Тем не менее, роль танца не ограничивалась простым досуговым занятием. Он трансформировался в культурный код и в обязательную придворную практику, которая решала несколько задач: формирование аристократической идентичности, демонстрацию социального статуса и воплощение идеалов куртуазной культуры.

Придворный танец складывался на основе аутентичной народной хореографии, но в дальнейшем подвергся строгой стилизации и регламентации. Нормы аристократического этикета задавали его формальные параметры, что породило потребность в систематическом обучении знати, что, в свою очередь, привело к профессионализации танцевального мастерства. Роль первых педагогов-хореографов взяли на себя бывшие странствующие музыканты и жонглёры. Они адаптировали свой репертуар для нужд элиты.

Не менее значимой оказалась политическая функция танца. Монументальные балы-маскарады и интермедии, которые сопровождали династические браки, дипломатические приёмы и другие государственные торжества, были тщательно срежиссированы. Их цель заключалась в прославлении монарха, а сложные хореографические фигуры (нередко они выстраивались в форме гербов или инициалов правителя) служили визуализацией могущества и легитимности власти.

Для аристократа танец стал неотъемлемым компонентом «куртуазного» образования наравне с фехтованием и верховой ездой, формируя идеал «универсального человека». Владение телом, демонстрация выносливости,

ловкости и грации воспринимались как прямое отражение благородства души и были важным элементом ритуализированного ухода.

В то время как аристократия использовала танец как инструмент социальной репрезентации, в народной среде он сохранял свою катарсическую функцию. Для крестьянства, погружённого в тяжёлый физический труд, танец оставался жизненной формой психофизической разрядки, средством снятия напряжения и укрепления общинных уз, тем самым образуя нижний, но устойчивый пласт общей танцевальной культуры эпохи.

Период XV–XVI вв. знаменует собой важнейший рубеж в истории танца – его превращение в объект теоретической рефлексии и систематизации. «При дворах Медичи, д’Эсте, Сфорца, Монтефельтро, захваченных идеями неоплатонизма, танец с присущими ему ритмичностью и порядком воспринимался как проявление и иллюстрация божественной гармонии» [205]. В Европе появляются первые трактаты, посвящённые хореографическому искусству, авторами которых выступили такие видные мастера, как Доменико да Пьяченца, Антонио Корнацано, Туано Арбо и Фабрицио Карозо. Их работы были направлены на формализацию правил, описания шагов и фигур, что заложило основы профессиональной танцевальной терминологии и педагогики. Кульминацией этого процесса стало событие 1581 г., когда итальянский хореограф Бальтазарини де Бельджозо поставил при французском дворе Екатерины Медичи «Комедийный балет королевы», признанный первым в истории полноценным балетным спектаклем, синтезировавшим танец, музыку, слово и декоративное искусство.

Культура барокко, охватывающая период с конца XVI до середины XVIII в., сформировала танцевальный универсум, ставший неотъемлемой частью её художественной и мировоззренческой системы. Танец в эту эпоху перестал быть лишь формой придворного развлечения или народной традицией; он возвысился до статуса высокого искусства, инструмента репрезентации власти и воплощения фундаментальных философских идей своего времени.

В основе танцевальной эстетики барокко лежал принцип «единства в многообразии», отражавший барочное мироощущение в целом. Это проявлялось в сложной структуре танца, сочетавшей виртуозную технику, нарративную пантомиму и строгую регламентацию форм. Тело танцующего воспринималось как инструмент, подчинённый строгому геометрическому порядку, что находило выражение в пяти позициях ног, канонизированных Пьером Бошаном – балетмейстером при дворе Людовика XIV.

Культурное значение танца в эпоху барокко было многогранным и пронизывало все уровни социальной и духовной жизни. Придворный танец, особенно такой синтетический жанр, как куртуазный балет, выполнял функцию пропагандистского инструмента. Людовик XIV, известный как «Король-Солнце», лично выходил на сцену, исполняя роли Аполлона или Юпитера. Благодаря этому танец визуализировал доктрину божественного права монарха и его центральное положение в государственном устройстве. Сцена превращалась в модель идеального социума. Каждый аристократ, двигаясь в строго предписанной ему партии и подчиняясь единому ритму, демонстрировал свою лояльность и вписанность в иерархическую структуру власти. Балет в данном контексте был ритуалом, который утверждал незыблемость абсолютистского порядка.

Танец эпохи барокко выступал как телесное воплощение господствовавших в то время научных и философских концепций. Идея гармонии небесных сфер, восходящая к Пифагору и Платону и получившая новое осмысление в трудах Иоганна Кеплера, напрямую проецировалась на хореографическую практику. Сложные фигуры и перестроения танцовщиков, их движение по геометрически выверенным линиям воспринимались как земная аналогия космического порядка – танца планет вокруг своего центра, каковым выступало Солнце.

Умение танцевать было обязательным компонентом образования дворянина. Танец был не просто навыком, а «невербальной риторикой», языком тела, с помощью которого аристократ заявлял о своем статусе, воспитании и добродетели. Через танец индивид усваивал нормы придворного поведения: контроль над эмоциями, грациозность, чувство меры и умение существовать в

коллективе, не теряя индивидуального блеска. Танцевальные академии, возникавшие по всей Европе, способствовали кодификации и распространению этих норм, унифицируя аристократическую культуру.

В XVIII–XIX вв. балет превращается в одну из доминирующих форм искусства европейской аристократической и, позднее, общегородской культуры. Его эволюция в этот период характеризуется глубокой институционализацией, эстетической кодификацией и расширением социальных функций.

В XVIII в. преодолевая статус придворной дивертисментной практики, балет утверждается как самостоятельный жанр в рамках оперы-серия, а затем и как автономное драматическое искусство. Ключевую роль в этом процессе сыграли теоретики и практики эпохи Просвещения, в частности, Жан-Жорж Новерр, чьи «Письма о танце и балетах» сформулировали концепцию «действенного балета». Новерр призывал к отказу от масок, условных жестов и чисто декоративной виртуозности, провозгласив главной целью балета миметическое выражение драматического действия через органичное единство музыки, пантомимы и танца [237].

XIX в. ознаменовался триумфом романтического балета. Этот подъём совпал с двумя процессами: окончательным отделением балета от оперы и его утверждением в качестве высокоструктурированного профессионального искусства. Расцвет жанра связан с эстетикой так называемого «белого балета», в основе которой лежала поэтика ирреального, потустороннего и возвышенно-идеального. Спектакли вроде «Сильфиды» Филиппо Тальони воплотили центральный конфликт романтизма – разлад между мечтой и действительностью. Техническое совершенство (в особенности развитие техники танца на пуантах) служило задачей дематериализации тела балерины. Целью было превращение танцовщицы в воздушный, эфемерный образ.

С одной стороны, танец в этот период оставался важным атрибутом государственного престижа и инструментом демонстрации культурного величия империй – как во Франции, так и в России. С другой стороны, придворные театры служили местом для ритуализированного светского общения и для утверждения

социального статуса. Романтический балет выполнял функцию эскапизма, уводя зрителя от прозы буржуазной реальности в мир идеальной красоты и фантазии. Одновременно он утверждал новую этику чувствительности и культ возвышенной, часто трагической, любви. В XIX в. завершается кодификация академического танца. Открытие национальных балетных школ, например, в России при Императорских театрах, и деятельность педагогов, таких как Карло Блазис, привели к созданию унифицированной системы тренировки, основанной на работах у станка и чёткой классификации движений. Танец превратился в высокодисциплинированную, сложную систему, требующую профессионального освоения. Кроме этого, балет этого периода конституировал специфическую гендерную динамику: фигура балерины-звезды (Мария Тальони, Фанни Эльслер) была выдвинута на первый план, в то время как танцовщик-мужчина часто был низведен до роли партнёра-«носильщика», чья функция заключалась в поддержке и презентации женской виртуозности.

Анализ эволюции социального танца в период рубежа XIX–XX вв. позволяет констатировать упадок танца, приведший к трансформации его социокультурных функций и хореографического языка. Социальный танец XIX в. представлял собой строго кодифицированную систему, функционировавшую в рамках ритуализированной практики аристократического и буржуазного бала. Он характеризовался несколькими чертами: жёстким этикетом, коллективной природой, ярко выраженной социально-репрезентативной функцией. Танец здесь был инструментом для демонстрации статуса, благопристойности и возможности заключить выгодный брачный союз.

Однако к концу XIX в. эта система начала распадаться. Причины были комплексными: и социокультурные, и технологические. Аристократия перестала быть главным законодателем культурных норм, и выросло влияние городской буржуазии и среднего класса. Это привело к демократизации танцевальной практики – новые социальные группы хотели менее формальных и более доступных форм досуга. Свою роль сыграла и музыкальная революция: в массовую культуру проникли синкопированные ритмы регтайма и джаза, которые

не сочетались с метрической структурой вальса и другими танцами прежней эпохи. Викторианские идеалы церемониальности и сдержанности уходили в прошлое, а на смену им приходила модернистская установка: индивидуализм, спонтанность, раскрепощение тела. Новое поколение уже не могло принимать ригористичные, то есть излишне строгие, нормы бала.

В результате на рубеже веков наблюдается стремительная архаизация прежнего танцевального канона и возникновение новой хореографической парадигмы. На смену коллективным фигурным танцам приходят парные танцы, основанные на принципе импровизации и плотном физическом контакте между партнёрами. Закрытая позиция, ставшая доминирующей в таких танцах, как тустеп и танго, воспринималась апологетами старой школы как симптом моральной деградации, поскольку интимизировала танцевальное взаимодействие, переводя его из плоскости социальной репрезентации в плоскость приватного переживания. Появление и массовая популярность кэйквока, танго и других новшеств, заимствованных из афроамериканской и латиноамериканской культур, знаменовали собой отказ от европоцентристской модели в пользу культурного синкретизма.

Социальный танец не исчез, но подвергся переориентации: из ритуализированного инструмента поддержания социальной иерархии он эволюционировал в демократизированную практику индивидуализированного досуга и телесного самовыражения, заложив основы всей последующей истории партнёрского танца XX в.

Параллельно с этим академический балет столкнулся с глубоким творческим кризисом, проявившимся в утрате драматической содержательности, преобладании чисто виртуозной, бессюжетной техники и декоративной зрелищности.

Ответом на этот кризис академического балета стала танцевальная революция XX в. Хореографы-реформаторы, такие как Айседора Дункан, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, провозгласили примат эмоциональной выразительности, внутреннего переживания и идеи над формальной техникой. Их

усилиями танец трансформировался из демонстрации виртуозности в способ пластико-эмоционального самовыражения. Американский музыковед и балетовед К. Закс, ставший свидетелем зарождения этого движения, в своей монографии «Всемирная история танца» говорит о пробуждении экспрессивного танца, основанного на подражании и выражении чувств после долго периода забвения. Современное поколение, по мнению Закса, не находит удовлетворения в условностях классического балета с его искусственными па, пуантами и пышными костюмам. В поисках вдохновения оно обращается к прошлому, например, к античному наследию, находя выразительные формы для передачи душевных состояний. Отсутствие жёстких канонов позволило танцу XX в. стать универсальным языком, способным выразить всю гамму человеческих переживаний – от страха до надежды. В этом стремлении к преодолению земной тяжести, к одухотворению плоти и слиянию с бесконечным – проявляется извечная, идущая от истоков человечества, сущность танца [240, с. 447].

Трансформация танца на Западе испытывает прямое воздействие африканских художественных традиций. Последние были перенесены через трансатлантическую работорговлю. В ситуации насильственной денационализации танец превращается в эффективный инструмент культурной памяти и сопротивления. Через специфические ритмические рисунки, двигательные паттерны и символику кодировались мифологические представления, исторические нарративы и религиозные культы. Это позволяло сохранять связь с африканской прародиной. Одновременно танец выполнял коммуникативную и социально-организующую функцию. В рамках плантационной системы сложные полиритмические структуры служили альтернативной системой коммуникации, структурируя социальное время и пространство внутри сообщества.

Африканская танцевальная эстетика обладала рядом ключевых атрибутов, которые оказались радикально новыми для западной традиции. К ним относятся: полицентризм и изоляция различных частей тела, импровизация как ценность спонтанного высказывания, полиритмия, использование тела в качестве ударного

инструмента, а также проявление энергии через диалог с гравитацией. Данные принципы дали жизнь таким формам, как бразильская самба, кубинские румба и сон, аргентинское танго, афроамериканские степ и свинг. При этом они выполняли функцию конструирования новой идентичности. Танец становился инструментом символического возрождения сообщества. Например, самба способствовала воссозданию афро-бразильской идентичности, а румба – афро-кубинской.

Афро-карибские традиции оказали существенное воздействие на формирование танца модерн в США, и это влияние реализовалось через творчество целого ряда хореографов. Основатели американского модерна продемонстрировали открытость к новой телесной эстетике. Рут Сен-Дени ввела в свою практику волнообразные движения торса и усложнённые ритмические структуры. Тед Шоун интегрировал в собственные постановки мотивы, заимствованные из афро-карибского танцевального фольклора. Кэтрин Данэм разработала оригинальную технику, опираясь на систематическое исследование танцевальных форм Карибского региона. Фундаментом техники Марты Грэм стало динамическое напряжение между сжатием и расширением, а также ориентация на движения, связанные с падением. У Дорис Хамфри основополагающим принципом выступила альтернатива падения и последующего восстановления. Все перечисленные характеристики обнаруживают отчётливое сходство с африканским подходом к весу тела и двигательному импульсу. Таким образом, танец модерн XX в. позиционировал себя как разрыв с академическими канонами, но создал свой новый язык благодаря диаспоральным традициям.

Культурное значение этих танцевальных традиций выходит далеко за рамки хореографии. Они стали одним из наиболее эффективных каналов распространения африканской эстетической парадигмы по всему миру, трансформировав способы телесного выражения в западной культуре. Через социальные танцы они легитимировали новые модели сексуальности, социального взаимодействия и индивидуальной экспрессии. В сфере сценического искусства эти традиции обеспечили эпистемологическую

трансформацию – отказ от европоцентристской концепции танца как чисто визуального искусства в пользу холистического понимания танца как ритмически-телесного переживания. Глобальная танцевальная культура была необратимо обогащена этой гибридизацией, где трагический исторический контекст стал почвой для рождения новой художественной парадигмы, сформировавшей саму ткань современной глобальной культуры.

Стремление к универсальному языку, способному выразить человеческие переживания в разных обществах, принимало разные формы. Если модернистский танец на Западе искал его в свободе индивидуального чувства, то в СССР была предложена своя, альтернативная версия универсализма. Здесь танец выражает не личные, а коллективные эмоции, служа в первую очередь идеологическому воспитанию масс и прославлению социального строя.

В контексте мирового танцевального искусства XX в. советский танец прошёл эволюцию от радикального авангарда к каноническому социалистическому реализму. В 1920-е годы, в период расцвета «революционного авангарда», такие фигуры, как А. Горский, К. Голейзовский и даже в какой-то степени Ф. Лопухов, экспериментировали с языком танца, стремясь разорвать академические условности императорского балета. Их поиски были созвучны с общеевропейскими тенденциями танца модерн и экспрессивного танца, но мотивированы специфически: задача была не только в самовыражении, но и в нахождении пластической формы для выражения коллективного, а не индивидуального начала. Однако к середине 1930-х годов, с окончательным утверждением доктрины соцреализма, авангардные эксперименты были признаны «формалистическими» и вредными. Магистральной линией развития стал «драмбалет», который, наследуя нарративные структуры классического балета XIX в., наполнял их новым идеологическим содержанием. Балеты «Пламя Парижа» (1932) В. Вайнонена и особенно «Бахчисарайский фонтан» (1934) Р. Захарова стали эталонными, демонстрируя ясную, доступную массовому зрителю драматургию, где личная судьба героя была неразрывно связана с ходом истории, понимаемой как борьба прогрессивных и реакционных сил.

Культурное значение советского балета заключается в парадоксальном синтезе. С одной стороны, он был законсервированной, идеологически выверенной системой, «витриной» социалистического образа жизни. С другой – именно в рамках этой системы, благодаря высочайшей школе виртуозности, воспитанной А. Я. Вагановой, сформировались артисты, чьё искусство стало мировым достоянием: Галина Уланова, Майя Плисецкая, Рудольф Нуреев, Михаил Барышников.

Параллельно с профессиональной сценой развивалась система народной танцевальной культуры. Ансамбли народного танца, вершиной которых стал Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева, выполняли функцию конструирования национальной идентичности. Моисеев не просто аутентично реконструировал фольклор: он создал «сценический народный танец» – высоко стилизованную, театрализованную форму, представлявшую многонациональное советское государство как «семью народов», единую и праздничную [91].

Массовый танец, будь то физкультурные парады, праздничные шествия или бальные танцы в домах культуры, выполнял дисциплинирующую и социализирующую функцию. Он был формой коллективного ритуала, в котором стирались границы между искусством и жизнью, а индивидуальное тело растворялось в монолитной телесности массы. Даже такие «вольные» формы, как возникший в 1960-е годы твист, будучи адаптированными в системе советских клубов, лишались своего протестного, индивидуалистического заряда и встраивались в регламентированный досуг.

В своём закатном периоде, в 1980-е годы, когда в подполье и андеграунде зарождались новые формы (свободный танец, перформанс), они так или иначе полемизировали с тотализирующей моделью советской хореографии, что лишь подтверждает её доминирующую роль в культурном ландшафте страны на протяжении большей части XX в.

Пока в СССР танец развивался в русле поздне-модернистской, тотализирующей повестки, подчинённой государственной идеологии, на Западе

танец модерн, исчерпав свой потенциал и создав новые догмы, закономерно трансформировался в танец постмодерн через его радикальную критику и деконструкцию.

В 1960-е годы идеи постмодернизма в танце, представленные, в частности, хореографами Театра танца Джадсона, привели к отрицанию канонических техник, сюжета и традиционной эстетики. Постмодернистский танец утвердил ценность обыденного движения, импровизации, концептуальности и доминанты процесса над результатом, что ознаменовало собой новый этап в развитии хореографического искусства.

Ключевой функцией постмодернистского танца становится критико-рефлексивная. Танец постмодерн направлен на демистификацию и анализ собственного языка, инструментария и условий существования. Хореографы-постмодернисты, такие как Триша Браун, Стив Пэкстон, Ивонн Райнер, Мередит Монк, сознательно отвергают иерархические системы выразительности, отрицают необходимость виртуозной техники, драматического сюжета, эмоциональной выразительности и работы на зрительское сочувствие, которые были центральными для танца модерна. Вместо этого они провозглашают равенство всех типов движения, включив в хореографический обиход бытовые, механические, спонтанные и «некрасивые» жесты, заимствованные из практик контактной импровизации.

Постмодернистский танец отрицает фигуру хореографа-демиурга, диктующего единственно верную траекторию движения. Вместо этого утверждаются принципы коллаборации, импровизации и децентрации. Тело исполнителя воспринимается не как идеализированный, тренированный инструмент, а как конкретный, исторический и социально обусловленный материал, обладающий собственным «знанием». Это смещает акцент с показа результата на демонстрацию процесса — исследования возможностей тела, времени, пространства и гравитации. Танец «должен быть в первую очередь представлен как танец. В этом и состоит отражение специфики философии постмодерна» [95, с. 11].

Танец эпохи постмодерна выходит за пределы традиционной сцены-«коробки» в альтернативные пространства: галереи, склады, парки, крыши. Это становится не просто сменой декораций, а жестом, направленным на переопределение отношений между исполнителем и зрителем, разрушение четвертой стены и вовлечение аудитории в осмысление социального и архитектурного контекста, в который помещено действие.

Кроме того, танец часто тяготеет к концептуализму, где идея, структура или правило первичны по отношению к визуальной форме. Он становится средством генерации критического дискурса вокруг проблем телесности, гендера, идентичности, власти, производства знания и самого определения искусства. Хореографические работы могут строиться как исследовательские проекты, использующие методы заимствования, цитирования и интертекстуальности.

Постмодернистский танец выполняет функцию архивации и переосмысления истории. Он не отрицает прошлое тотально, но активно вовлекает его через стратегии апроприации и иронии, пересобирая и переоценивая фрагменты танцевального наследия, лишая их ауры сакральности и встраивая в новые, часто критические, контексты.

Таким образом, танец эпохи постмодерна трансформировался из искусства репрезентации и выражения в практику непрерывного вопрошания, анализа и производства значений. Его главная функция – создание законченных эстетических произведений, изменилась. Постмодернистский танец организует процесс критического мышления – и для того, кто танцует, и для того, кто смотрит. Он ставит под сомнение сами основания танцевального и культурного опыта.

Современная культура – это глобализация, цифровизация и кризис больших историй (метанарративов). В такой ситуации производство и восприятие танца оказываются вплетены в сложную сеть внешних контекстов. Художественное высказывание в танце всё чаще направлено на то, чтобы осмыслить и попытаться преодолеть главные культурные противоречия. Танец превращается в неоднородное поле, в котором реализуется сразу несколько ключевых культурных

функций. В эпоху, когда субъект децентрирован, то есть потерял устойчивое «я», на первый план выходят идентификационная и коммуникативная функции. Современный танец становится способом конструирования идентичности. Параллельно в цифровой среде танец работает как ресурс для личного и группового самовыражения. Выбор стиля здесь становится актом самоидентификации. А вирусные челленджи создают «аффективные сообщества», которые держатся на синхронном совместном действии. Танец способен породить общность поверх традиционных барьеров. Так реализуется его коммуникативная и социально-интегративная функции, предлагая модель невербального, телесного диалога.

Функция психофизической терапии и работы с телесностью является важным актуальным аспектом в современной действительности. Она напрямую связана с технологической трансформацией. Так, в цифровых пространствах тело дематериализуется, на фоне чего танец выступает как форма сопротивления отчуждению, возвращая человека к непосредственному физическому опыту.

Цифровая эпоха переопределила эстетико-экспериментальную и критическую функцию танца. Постмодернистская традиция (деконструкция зрелища и виртуозности) здесь сталкивается с технологиями Захвата движения, виртуальной реальностью и интерактивными средами. Тело танцовщика превращается в интерфейс. Оно взаимодействует с цифровыми симулякрами. В результате возникают гибридные художественные формы, и одновременно под вопрос ставится сама категория аутентичного движения. В указанном качестве танец превращается в лабораторию для художественного исследования границ между биологическим и технологическим, реальным и виртуальным. Он продолжает ту критическую линию, которая была направлена против репрезентативных систем эпохи модерна.

Более того, современный танец функционирует как динамический телесный архив. Он не ограничивается простым сохранением традиции, но переосмысляет её посредством цитирования, коллажа и гибридизации. Речь идёт о процессе глокализации: локальные формы обретают новое существование в глобальном

культурном потоке. Параллельно танец оказывается встроенным в экономику позднего капитализма. Он реализует экономическую и рекреационную функции. Его существование разворачивается в диалектическом напряжении: с одной стороны, танец выступает как товар в индустрии развлечений (шоу, мюзиклы, телевизионные проекты), с другой – как форма символического капитала внутри определённых социальных групп. Это демонстрирует способность танца адаптироваться к логике культурного рынка, не утрачивая при этом своего критического потенциала.

Полифункциональность представляет собой системообразующий признак танца в современную эпоху. Танец сегодня – это одновременно инструмент конструирования идентичности и поле для художественных экспериментов. Он выступает и как терапевтическая практика, и как товар. В нём сконцентрированы главные противоречия и главные векторы поиска современной культуры.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод, что эволюция культурно-социальных функций танца представляет собой нелинейный процесс, в котором последовательно разворачиваются стадии стратификации, дифференциации и последующей реинтеграции, причём все они детерминированы макросоциальными трансформациями. В архаических обществах танец выступал как синкретическая магико-утилитарная практика, нацеленная на коллективное выживание и ритуальную консолидацию. От этого исходного пункта он последовательно эволюционировал через несколько этапов: функциональную специализацию в древних цивилизациях; гармоничный синтез сакрального и светского в античной культуре; диалектическое противостояние аскетического отрицания и карнавальной компенсации в Средневековье; а также становление сложного семиотического кода аристократической идентичности в эпоху Ренессанса и Барокко.

В глобальном контексте особое значение имели два феномена XX в. Во-первых, африканские танцевальные традиции, перенесённые диаспорой, сыграли роль не только инструмента культурной резистенции и формирования новой идентичности. Они также выступили катализатором общемирового

хореографического обновления, обогатив танец полицентризмом, полиритмией и новой философией тела, которая основана на диалоге с гравитацией. Во-вторых, в СССР танец был мобилизован для реализации идеалистической функции конструирования социалистического общества.

Западный постмодернистский танец деонструировал не только классические каноны, но и любые другие «большие нарративы». В результате танец превратился в практику критического и рефлексивного вопрошания. В эпоху глобализации танец окончательно закрепился как полифункциональный и неоднородный посредник, который одновременно выполняет несколько функций: идентификационную, коммуникативную, терапевтическую и экономическую. Главный системообразующий признак танца сегодня – это пластичность. Именно она позволяет ему накапливать в себе ключевые противоречия культуры и осмыслять их. При этом танец остаётся универсальным антропологическим языком, а его корни уходят в ритмическую основу самого человеческого бытия.

1.3 Мифопоэтика танца: архетипы, лиминальность и символические нарративы в хореографии

Среди структурных компонентов культуры и познания находится миф как универсальный способ осмысления действительности. Исследователь Д. П. Козолупенко утверждает: «миф является обязательным и неизбежным основанием любой культуры и любого мировосприятия и одним из необходимых элементов познания, так как по своей природе он есть чувственно-интеллектуальное образование, соединяющее в себе осмысление реальности и продуцирование ценностных смыслов» [87, с. 191]. Он формирует целостное человеческое восприятие, объединяя чувственное с интеллектуальным.

Отрасль, изучающая мифологические структуры называется мифопоэтикой и обычно применяется в литературоведении, однако это направление имеет более широкий культурологический смысл, который помогает понять структуры художественных произведений любых видов искусства. Так мифопоэтика

определяется как междисциплинарный исследовательский подход, который объединяет мифологию, поэтику («превращение речи в поэтическое произведение и систему приемов, благодаря которым это превращение совершается») [7, с. 11] и семиотику с целью выявления архетипических структур, мифологических реминисценций и символических кодов в художественных практиках, включая хореографическое искусство.

Философы XIX–XX вв. заложили основы изучения мифа в качестве универсального языка культуры. Английский религиовед Дж. Фрейзер в «Золотой ветви: Исследование магии и религии» исследовал историю религии, собрав численный материал мифов, ритуалов и верований разных народов. В. Пропп интересовался волшебной сказкой, изучая её морфологию и пришёл к выводу о существовании повторяющихся нарративных структур: «постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц, независимо от того, кем и как они выполняются. Они образуют основные составные части сказки» [145, с. 22]. Миф как знаковая система рассматривался ритуально-морфологической школой в исследованиях К. Леви-Стросса, Р. Барта, Ю. Лотмана. Утверждая, что миф является коммуникативной системой, Р. Барт в работе «Миф сегодня» повествовал: «миф является вторичной семиологической системой. Знак (то есть результат ассоциации, концепта и акустического образа) первой системы становится всего лишь означающим во второй системе» [17, с. 78]. Позднее мифопоэтика обогатилась теорией архетипов К. Г. Юнга.

«Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства... Она (мифология) есть мир и, так сказать, почва, на которой только и могут расцвести и произрастать произведения искусства. Только в пределах такого мира возможны устойчивые и определенные образы, через которые только и могут получить выражение вечные понятия», – говорил Ф. Шеллинг [202, с. 105]. Однако если европейская культурная традиция, включая Шеллинга, воспринимала греческий миф через призму аполлонического идеала, то Ф. Ницше раскрывает его связь с дионисийской стихией. В трактате «Рождение трагедии из духа музыки» философ говорит о развитии искусства как о синтезе

дионисийского и аполлонического «...подобно тому, как продолжение рода зависит от двойственности полов, при непрестанно совершающейся борьбе и лишь периодически наступающем перемирии между ними» [128, с. 65]. Обряды в честь Диониса считаются Ницше древним способом ломать общественные и нравственные запреты. Вакхические мистерии с их буйной телесностью и попранием табу являются философией жизни – в них человек на время перестаёт чувствовать себя оторванным от природы. Как участник мистерии через безумное саморазрушение приходит к чистой, ещё не скованной моралью «воле к власти», так и мыслитель должен безжалостно разобрать все привычные ценности, чтобы потом заново их оценить. Так ритуал становится у Ницше философским поступком, практикой переступания границ, без которой невозможно настоящее творчество в мысли. Учёный писал: «Высшее состояние, какого может достичь философ, – относиться к бытию дионисийски» [127, с. 636].

Танец, с точки зрения философа, не просто искусство, а хитрая метафора того, как можно мыслить по-другому. Обычная философия тяжеловесна – её тянут вниз метафизические системы. Танец же лёгок и подвижен, он предлагает иной способ думать: на ходу, телом, без готовых ответов. Танец не терпит окостенелых схем, выступая живым символом вечного возвращения – времени, которое ходит по кругу, а не стремится к какой-то конечной цели. Через танец Ницше критикует язык, который всё время застывает и закрепляет смыслы, а мысль, которая «танцует», не уместается в слова и логические построения. В танце главным является не результат, а сам процесс. Он выступает одним из ключевых способов достижения экстаза, как кульминации дионисийского опыта. Экстатическое состояние представляет собой момент трансгрессии, в которой разрушается субъективность, открывая дорогу новым формам бытия. Механизм танцевального экстаза основывается на трёх элементах: ритмическое движение разрушает рациональный контроль, кружение провоцирует утрату чувства индивидуальности, импровизация позволяет преодолеть социальные коды. Ницшеанский экстаз через танец является «трезвым опьянением». Танец ведёт к

мгновенному прорыву обыденности, опыту «вечного возвращения» и любви к судьбе через движение – ницшеанской концепции *amor fati* [129, с. 721].

Философская мысль танца у Ницше в её дионисийском измерении обнаруживает связь с юнговским понятием коллективного бессознательного. Ницше пишет о растворении индивидуального Я в дионисийском хоре, описывая механизм архетипического прорыва – временного стирания границ между сознанием и теми универсальными праформами, которые К. Г. Юнг позднее назовёт коллективным бессознательным.

Мифопоэтический подход включает в себя определённые структурные элементы, с помощью которых осуществляется анализ художественных текстов. Среди них – архетипическая образность, проявляющаяся в танце посредством пластической лексики. Согласно К. Г. Юнгу, коллективное бессознательное образует наследуемый психоидальный фундамент психики, в котором содержатся универсальные паттерны восприятия – архетипы [218, с. 144]. Это некие программы, заложенные в каждом человеке и проявляющиеся в нём независимо от его культуры. Проявление архетипов происходит, в частности, через спонтанные телесные паттерны. Круговые движения, спиралевидные траектории встречаются и в африканских шаманских практиках, и в европейских хороводах. А. Ноак, исследующая танцевально-двигательную терапию через философию Юнга опирается на концепцию Э. Ноймана и объясняет психологическую значимость этих паттернов: «В дополнение к двум линейным моделям движения, направленным наружу и вовнутрь, мы обнаруживаем еще одну – вращательное, круговое движение. Это старейшая форма танца, включенная в исторический контекст ритуала. Первоначально, ритуал и танцевальный ритуал – это всегда круговые танцы, явленные в круговом паттерне, ограждающем пространство священного» [130]. А. Д. Чодороу – юнгианский аналитик, приводит конкретный пример шаманской практики: «Шаман входит в экстатическое состояние, когда начинает танцевать, вращаясь вокруг своей оси» [198]. По наблюдению А. Г. Лукиной «круг – круговое движение, кружение, обходы по кругу у многих народов символизировал небесную символику» [105, с. 667]. Сравнивая круговые

танцы разных народов Ф. Р. Набиева отмечает, что «исполняемые в честь солнца круговые танцы известны у азербайджанцев как “Яллы”, у турков – как “Халай”, у славянских народов – “Хоровод”, “Коло”, “Хоро”, а у народов, проживающих в Сибири – под другим названием. Участники круговых танцев, двигаясь по часовой стрелке или против неё, создают солнечный круг» [120, с. 151].

От суфийских вращений до славянских хороводов тело танцовщика становится инструментом, чертящим в пространстве живую, динамическую мандалу – сакральный символ целостности в буддийской и индуистской традициях. Такие круговые движения вызывают специфическую активность в парагиппокампальной извилине – области мозга, ответственной за пространственную память. В этом контексте танец является инструментом психологической интеграции, позволяющим пережить то состояние целостности, которое в юнговской психологии ассоциируется с архетипом Самости [216, с. 341].

Подобные телодвижения формируют своеобразный грамматический строй того телесного языка, на котором «говорит» коллективное бессознательное. Данные нейровизуализации показывают: выполнение таких движений синхронизирует работу лимбической системы и мозжечка. Тем самым создаётся нейробиологическая основа для трансперсональных переживаний. Это состояние коррелирует с тем, что Юнг назвал синхронистичностью – моментом «смыслового совпадения» [217, с. 191], когда внутреннее переживание неожиданно резонирует с внешними событиями. Таким образом, круговые танцы, характерные для многих традиционных культур, от балканских хороводов до африканских ритуальных плясок, представляют собой наглядное воплощение феномена архетипов, где синхронное движение формирует временное сообщество равных.

Изучая мифо-ритуальный феномен как основу искусства танца, Н. А. Нетужилова пишет: «существуют универсальные архетипы движения: руки, воздетые в молитве или заклинании, тело, настолько переполненное чувством, что оно изгибается, или руки, демонстрирующие объятия. Именно с такими

архетипическими движениями чаще всего мы и встречаемся в искусстве балета» [126, с. 119]. Ю. А. Дрыгина и Т. М. Дубских, в свою очередь, анализируют проявления архетипов в хореографии, показывая, как выявленные Юнгом архетипы находят воплощение в балетах: Образ Спартака (Балет «Спартак»), образ Жанны (балет «Пламя Парижа»)» – архетип Воина; «Образ Золушки (Балет «Золушка»), Образ Авроры (балет «Спящая красавица»)» – архетип Искателя; «Образ Никии (балет «Баядерка»), образ Спартака (балет «Спартак»)» – архетип Творца [69, с. 1554–1555].

Кроме вышеперечисленных, Юнгом выделяется архетип Тени. Сам психоаналитик в трактате «Эон. Исследование о символике самости» определял Тень как «проблему моральную, которая затребует всю полноту личностного «я», поскольку никто не сможет освоить тень сознанием, не затратив на это значительных запасов моральной решимости» [215, с. 17]. Воплощением архетипа Тени в танце является персонаж Одиллии из классического балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро». Её движения резки, угловаты, контрастируют с плавностью Белого лебедя, что визуализирует дуализм добра и зла. Такой дуализм личности сродни музыкальным темам безжалостного фатума, преследующего человека, в симфонических сочинениях Чайковского.

В современных формах танца, например, в японском авангардном буюто исполнители трансформируют тело в гротескные формы, имитируя разложение и одержимость, что отражает интеграцию Тени через физиологический дискомфорт. Буюто прямо называют «танец с тенью». Практикуя танец более 15 лет, психолог Е. Холодова описывает его связь с архетипом Тени: «Переживая последствия Второй Мировой войны и атомных взрывов, этот танец стал ответом на мировой ужас и внутреннюю боль и темноту, которая есть в каждом из нас, <...> движения этого танца очень медленные, эстетика порой прямо таки уродлива, отсутствие прямого нарратива – всё это позволяет как танцующему, так и наблюдающему встретиться со своими нелицеприятными частями «Я», с сокрытым и болезненным, с бессознательным» [194].

Согласно Юнгу, принятие Тени необходимо для индивидуации. Танец становится инструментом такой интеграции, позволяя безопасно прожить подавленные эмоции. В терапевтической практике Аутентическое движение танцовщик следует за спонтанными импульсами, включая «тенивые» – дрожь, судороги, агрессивные жесты, что способствует катарсису.

Через призму юнговского архетипа Тени рассматривается концепция «негативного пространства» [154] в исследованиях Р. фон Лабана. Понятие «негативного пространства» пришло из других дисциплин и было применено в данной работе к его теории. Лабановский анализ движения предполагает, что пространство не является нейтральным фоном, а выступает активным компонентом, формирующим динамику. В этом контексте негативное пространство – зоны, остающиеся незаполненными явными двигательными паттернами, которые можно интерпретировать как кинетический аналог Тени, то есть совокупности вытесненных, неосознаваемых или маргинализированных аспектов психомоторного опыта.

Важным элементом здесь выступает кинесфера – трёхмерное пространство, область, в которой движется тело [86, с. 93]. Позитивное пространство (то, что заполнено контролируемыми жестами) коррелирует с эго-сознанием, а негативное пространство – то, что остаётся вне фокуса внимания, – соответствует Тени. Например, хаотичные, не прямые движения – «indirect space effort» можно истолковать как прорыв бессознательного в телесную экспрессию. Это похоже на то, как Тень проявляет себя через аффективные реакции или проекции. Как отмечает А. Гиршон: «тенивые тенденции могут проявляться не только в переживаемых импульсах, но и в хронических напряжениях, неосознаваемых особенностях движения, которые исследователь танца Рудольф Лабан так и назвал – “тенивыми движениями”» [43]. Переходы между позитивным и негативным пространством воспроизводят динамику между сознанием и Тенью. Так, хореографические паузы или внезапные смены направления могут символизировать сопротивление подавленному материалу, или, напротив, его интеграцию.

Теория Лабана и психология Юнга дают новое осмысление для анализа движений. Оно перестаёт определяться исключительно как физический акт и начинает пониматься как процесс, обусловленный и соматическими, и психическими процессами. «Движение одновременно влияет и подвержено влиянию внутренних состояний. Движение возникает из внутреннего импульса, и, в свою очередь, движение влияет на внутренние импульсы и общее состояние человека» [193].

С помощью интерпретации архетипа Тени Юнгом пространство в танце рассматривается по-новому. Пространство – это не пустота, которую надо заполнить, а некая материальная реальность, из которой можно «лепить» и формировать образы посредством различной архитектоники движений. В этом ключе смыслом наделяется не только движущееся тело, но и окружающая его пустота.

Репрезентация Тени в танце также осуществляется двигательными паттернами, сознательно лишёнными гармонии. В архаических ритуалах подобные такие телодвижения – конвульсивные сокращения, асимметричные позы, нарушенные ритмические структуры служили знаком вторжения хтонических сил. В исследовании культа Диониса менады изображаются «в экстатической пляске с ножом в одной руке и частью жертвенного животного в другой, их ритуал носил дионисийски-оргиастический характер» [200, с. 709]. Описание скульптуры Скопаса передаёт эту пластику: «скульптура наполнена безудержной экспрессией, пляска опьяненной Менады стремительна. Её голова запрокинута назад, отброшенные со лба волосы тяжелой волной спадают на плечи. Движения резко изогнутых складок короткого, разрезанного на боку хитона, подчеркивают бурный порыв тела. Чувствуется слепая и сокрушительная подземная сила, избыточность, кровопролитие» [79].

Кроме архетипа Тени, существуют архетипы Анимы и Анимуса – бессознательные компоненты психики, ассоциируемые с гендерно-маркированными качествами. Юнг в Тэвистокских лекциях определял эти фигуры так: «Воплощение женского начала в мужском бессознательном и мужского

начала в женском бессознательном» [219, с. 129]. Их диалектическое противостояние, равно как и тенденция к интеграции, составляет ядро процесса индивидуации. Танец, будучи невербальной коммуникативной практикой, предоставляет символический аппарат для выражения данного взаимодействия через двигательные формы. Дж. Кейло, исследовавшая связь теории Анимы и Анимуса Юнга с анализом движения Лабана, формулирует: «Бинарная структура анализа движения Лабана (LMA) может быть коррелирована с описаниями Юнга “анимы” и “анимуса” с целью демонстрации полярностей в качестве движения, действующих как выражения силы» [232]. Кинетические паттерны танца отражают ключевые аспекты диалога между Анимой и Анимусом. В парных танцах распределение ролей ведущего и ведомого традиционно воспроизводит бинарную оппозицию мужского и женского начал, однако современные хореографические формы демонстрируют вариативность этих паттернов, что соответствует юнговской концепции гибкой интеграции архетипов. Гендерная дифференциация движений соответствует архетипическим проявлениям Анимы и Анимуса. Мужской танец, управляемый активированным Анимусом в женской психике и отражающий мужскую идентичность, демонстрирует чёткую ритмическую организацию, как проявление логоцентрического принципа; пространственную доминанту и векторную направленность; акцентированную мышечную активность. Женский танец, находящийся под влиянием Анимы, проявляется через циклические и спиралевидные траектории, плавную ритмическую модуляцию, преобладание текучих, волнообразных движений. Парный танец становится ритуализированным действием встречи этих архетипов. Концепция Юнга «сочетание противоположностей» [214, с. 42] находит здесь своё кинестетическое выражение – через телесный диалог достигается временная интеграция сознательных и бессознательных аспектов психики. Импровизационные техники, основанные на спонтанном движении, моделируют бессознательный процесс взаимного приспособления противоположностей, где телесная экспрессия становится аналогом психической динамики. Ритмическая синхронизация, циклическое чередование мышечного напряжения с

последующим расслаблением, и пространственная организация взаимодействия между партнёрами могут быть истолкованы как телесная проекция отношений между Анимой и Анимусом. Иными словами, танец визуализирует на кинетическом уровне то, что характеризует связь двух архетипических структур.

Среди элементов мифопоэтического подхода для анализа хореографических произведений, помимо архетипической образности, выделяется ритуал, проявляющийся в сюжете хореографической драматургии. Сюжет состоит из нескольких ключевых фаз: отделения от профанного, обычного пространства (лиминальность), трансформации, например, смерть и воскресение персонажа, и, возвращение в новом качестве. Исследование танца в качестве лиминального феномена начинается с изучения концепции, разработанной А. ван Геннепом в рамках теории ритуалов перехода. Лиминальность в контексте танца проявляется как процесс, включающий три взаимосвязанных аспекта: временное приостановление действия социальных норм, трансформацию идентичности исполнителя и выработку альтернативных моделей социального взаимодействия. Ван Геннеп ввёл в научный оборот понятие «обрядов перехода». Под ним он понимал любые церемонии, которые сопровождают переход человека из одного состояния в другое, из одного мира (будь то сакральный или профанный, космический или человеческий) в другой [174, с. 72]. Такие обряды сопутствуют ключевым изменениям в жизни индивида: рождению, инициации, заключению брака, смерти. В теории ван Геннепа «полная схема» обрядов перехода включает в себя три стадии – отделение (сепарация), промежуточное состояние (лиминальность) и включение (реинкорпорация) [41, с. 15], – степень значимости каждой из которых может различаться, в зависимости от контекста совершаемого обряда. В. Тэрнер продолжил развивать идеи ван Геннепа, остановившись на теоретическом осмыслении лиминальности. «Лиминальные существа ни здесь, ни там, ни то ни сё; они – в промежутке между положениями, предписанными и распределёнными законом, обычаем, условностями и церемониалом. Поэтому их двусмысленные и неопределённые свойства выражаются большим разнообразием символов в многочисленных обществах, ритуализирующих социальные и

культурные переходы. Лиминальность часто уподобляется смерти, утробному существованию, невидимости, темноте, двуполости, пустыне, затмению солнца или луны» [175, с. 169]. Его концепция «анти-структуры» особенно релевантна для понимания карнавальных и трансовых танцевальных форм, где происходит временная инверсия социальных отношений. Здесь танец создаёт пространство коммунитас – общности, особого типа социальности, основанного на непосредственном, неопосредованном иерархиями взаимодействии.

Современная танцевальная культура трансформировала древние ритуальные паттерны лиминальности в новую форму коллективного транса, где ключевым посредником выступают технологии электронной музыки. К. Капман – исследователь рейв-культуры отмечает, что участники рейвов вовлечены в ритуальный процесс, где диджей рассматривается как современный шаман, поскольку он изменяет темп и сложность своей музыки, чтобы вызвать изменённые состояния сознания, а сам рейв рассматривается как ритуал. Сочетание музыки, повторяющихся ритмических паттернов, световых эффектов и химических стимуляторов продуцирует изменённое состояние сознания, вполне сопоставимое с экстатическими практиками архаических ритуалов.

Кроме рейв-культуры, феномен контактной импровизации как форма спонтанного телесного диалога воплощает лиминальность через отказ от предустановленной хореографии. Вместо неё возникает и постоянно распадается двигательное взаимодействие, рождающееся прямо в моменте исполнения. Исследуя лиминальное пространство постмодерн-танца, Е. В. Левина рассматривает его как метапонятие и говорит: «постановщики, исполнители и зрители входят в созданное пороговое пространство искусства и в процессе участия в произведении ментально трансформируются, обретая уникальный художественный опыт» [96, с. 35]. Концепция Дао находит точное соответствие в природе импровизационного танца. Принцип «у-вэй» – действие через не-действие, воплощается здесь в чистом виде. Тело, освобождённое от контроля сознания, начинает двигаться сообразно глубинным ритмам бытия. Особенно наглядно это проявляется в таких практиках, как тайцзицюань или китайские

гимнастики. В них каждое движение рождается из предшествующего, и весь ряд складывается в непрерывный, нигде не прерывающийся поток.

Особый интерес вызывает анализ политического измерения танцевальной лиминальности. В контексте протестных движений танец превращается в инструмент создания временных автономных зон, способных противостоять доминирующим властным структурам. Тихие дискотеки, танцевальные флешмобы, карнавальные шествия используют лиминальный ресурс танца для конструирования альтернативных моделей социальности. Благодаря этому танец выполняет не только экспрессивную, но и субверсивную функцию: он становится средством политического высказывания, формой сопротивления, не прибегающей к вербальной аргументации.

Танцевально-двигательная терапия, развивающаяся с середины XX в., целенаправленно использует лиминальные свойства танца в работе с кризисными состояниями и травматическим опытом. Посредством танца создаётся безопасное переходное пространство, в котором становится возможной символическая переработка психологических конфликтов через движение. Некоторые танцевальные практики, например, метод 5Ритмов или Двигательная медицина, актуализируют древние шаманские техники. Они задействуют лиминальное состояние как ресурс для личностной трансформации и духовного поиска.

Цифровая эпоха привносит новый смысл в понимание танцевальной лиминальности. Социальные медиа формируют виртуальные пространства для коллективных танцевальных практик, где лиминальность проявляется в специфической форме цифрового соучастия. Виральные танцевальные челленджи становятся современным аналогом ритуальных танцев: они создают временные сообщества, объединённые общим двигательным кодом. Вдобавок стираются границы между физическим телом и его виртуальным двойником. Как отмечают исследователи МГУ М. А. Кобринец и А. А. Танюшина, медиаперформанс размывает границы между физическим и виртуальным, создавая уникальное пространство для экспериментов, а художники используют новейшие цифровые технологии для исследования и критической оценки социальных, политических,

философских и культурных аспектов нашей повседневности [85, с. 54]. Д. Струтт и Р. Сиснерос, исследуя взаимодействие танцора и аватара в цифровых средах, отмечают: «танцор побуждается к исследованию новых форм близости с самим собой и другими в лиминальной зоне между виртуальными и актуальными телами, пространствами и аудиториями» [227].

В мифопоэтической традиции танец наделяется статусом космогонического акта, что можно увидеть в мифах о танцующих божествах, например, об образе Шивы Натараджа в индуизме. Танец выступает здесь как инструмент символического воссоздания мироздания. М. Элиаде, анализируя природу мифа, акцентировал его способность конституировать реальность путём воспроизведения парадигматических событий, совершившихся *in illo tempore* («в то время») [209, с. 37]. В «Мифе о вечном возвращении» Элиаде посвящает танцу строки: «Все танцы были изначально сакральны; иными словами, они имели свои божественные образцы. <...> Нас интересует прежде всего предполагаемое сверхъестественное происхождение танцев (ибо каждый танец был создан *in illo tempore*, в мифическое время “предком”, тотемным животным, богом или героем). Танцевальные ритмы берут свое начало за пределами мирской жизни человека, <...> танец всегда воспроизводит действие эталонное или мифологическое. Одним словом, это воспроизведение, а, следовательно, реактуализация “того времени”» [там же, с. 41].

В архаических обществах танец функционировал как литургический акт, участвующий в космогоническом процессе. Например, ритуальные танцы австралийских аборигенов во время церемоний корробори «воссоздают» мифический период Сновидений, актуализируя творящие деяния предков-демиургов. «Попытка подчинить жизнь своего тела космическим ритмам и привела, вероятно, к возникновению первобытного танца. <...> Этот танец порождал мистическое чувство родства, единения людей друг с другом, что, в свою очередь, давало необходимую энергию для выполнения важнейших социальных функций» [126, с. 256]. Л. П. Морина подчёркивает: «в танце

“дышал” миф и проявлялся в различных динамических формах. Танцевальностью, по существу, пронизана вся мифология» [118, с. 15].

Анализ современной танцевальной культуры фиксирует его двойственный статус. С одной стороны, наблюдаются процессы деритуализации и коммодификации – превращения в товар. С другой стороны, сохраняются бессознательные паттерны, восходящие к архаичности. Балетная постановка, несмотря на свою принадлежность к светскому искусству, нередко воспроизводит универсальные мифологемы. Например, балет Игоря Стравинского «Жар-птица» строится вокруг оппозиции хаоса – пляски царства Кощея и космоса – торжествующего финала. Эта оппозиция отражает классический миф о победе героя над хтоническими силами. Примечательно, что само движение кордебалета в подобных сценах часто организовано по принципу мандалы – сакральной геометрической фигуры, символизирующей упорядоченную Вселенную. Данный факт подтверждает элиадевскую идею, что даже в десакрализованных формах искусства сохраняется стремление вернуться к изначальной гармонии через циклическое воспроизведение «вечного возвращения» архетипического действия [210].

На уровне индивидуального опыта танец сохраняет черты инициатического путешествия, описанного Элиаде в контексте шаманизма [211]. Танцевальные батлы, например, воспроизводят структуру «героического испытания». Танцовщик (подобно культурному герою) проходит через кризисную фазу, вступает в противоборство с оппонентом посредством импровизационного диалога и в результате либо обретает новый статус через победу, либо подвергается символической «смерти» через поражение. Данный паттерн соответствует классической трёхчастной схеме мифа о смерти и возрождении. Физическое движение здесь становится метафорой трансценденции. Аналогичные параллели обнаруживаются и в современном танце. Работа с гравитацией – падение, балансирование, восстановление равновесия – репрезентирует архетипическое противостояние земли и неба.

Коммерциализированные формы танца, от бродвейских мюзиклов до индустрии К-поп, воплощают мифологические коды для эффекта сакрализации. Отголоски корейской народной музыки, особенно тех ритуальных барабанных представлений, которые использовались в шаманских обрядах, где ритмы нарастают, вводят в транс, создают почти телесное ощущение вовлечённости. Посредством ритуализации профанное возводится в сакральное. В контексте бродвейских представлений мифологический аспект танца исследовался Дж. Свейном, который выделил в истории бродвейского мюзикла такие типологические категории, как «миф как мюзикл» и «религиозный опыт как мюзикл», показав, что коммерческий театр систематически использует мифологические и ритуальные структуры. Бродвейский «дрим-балет» – это трансформативная, лиминальная стадия, в ходе которой главный герой проходит некий обряд перехода, что прямо соотносится с теорией ван Геннепа и В. Тэрнера.

Архетипическая образность, лиминальное пространство разворачиваются в мифологической временной организации танца. Из мирского время переходит в сакральное – цикличное и обратимое: в ритуале можно буквально вернуться к тому самому первому моменту творения, который описывает миф. Циклическое мифологическое время проявляется в танце через повторяющиеся двигательные паттерны, которые создают эффект вечного возвращения. Для архаического сознания подлинной реальностью обладает не настоящее и не будущее, а мифическое прошлое – время первотворения, «в то время». Все значимые действия в настоящем обретают смысл лишь постольку, поскольку они повторяют архетипическое перводействие, совершённое богами или культурными героями в мифическую эпоху. Связь мифологического времени и танца устанавливается через ритм. Л. П. Морина в диссертации «Мифология и феноменология танца» формулирует: «Мифическое время – это время прообразов, первопричин, первопредков, перводействий, первотворений, “золотой век”, или преодоления эпохи хаоса нашло отражение в космогонических, антропогонических, этиологических мифах. Цикличность реализуется в обрядах и

ритуалах, связанных с воспроизведением сакрального события (календарные обряды)» [118].

Таким образом, анализ танца посредством мифопоэтического подхода раскрыл танец как систему, в которой архетипическая образность, лиминальность и мифологическое время воплощаются в структуре хореографических произведений. Этот синтез позволяет квалифицировать танец как живой, эволюционирующий миф, который продолжает выполнять свои изначальные функции в условиях современной культуры. Глубинная связь танца с мифологическим сознанием проявляется прежде всего в его способности актуализировать архетипические паттерны, заложенные в коллективной психике. От древнейших ритуальных практик до сегодняшних хореографических экспериментов танец остаётся пространством, где воплощаются фундаментальные образы и сюжеты человеческого бытия.

Выводы к главе 1

Проведённое в рамках первой главы исследование теоретико-методологических оснований анализа танца позволяет заключить, что феномен танца представляет собой сложный объект гуманитарного познания, чья концептуализация в истории европейской мысли претерпела трансформацию. Философская рефлексия раскрыла танец в качестве автономного модуса бытия-в-мире и специфической формы воплощённого познания, преодолевающая картезианский дуализм и логоцентрическую традицию западной метафизики. Обращение к феноменологической методологии Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти эксплицировало танец как первичный акт интенциональной телесности, где «живое тело» (Leib) выступает активным субъектом смыслопорождения, конституирующим собственное пространственно-временное измерение. В свою очередь, применение деконструктивистской оптики Ж. Деррида выявило внутреннюю противоречивость и семиотическую нестабильность танцевального «текста», проблематизируя оппозиции присутствия и следа, репрезентации и

перформанса, что утверждает танец в статусе критической практики, постоянно откладывающей окончательное означивание.

Анализ эволюции культурно-социальных функций танца, предпринятый в исторической ретроспективе от архаических ритуалов к практикам постмодерна, обнаруживает нелинейный характер его развития. Было установлено, что, возникнув как синкретическая магико-утилитарная практика, направленная на коллективное выживание и ритуальную консолидацию общины, танец последовательно проходил этапы функциональной дифференциации. В древних цивилизациях он стал инструментом сакрализации власти и воплощения космологического порядка, в Античности достиг синтеза эстетического, этического и гражданского воспитания, тогда как в Средневековье его бытование определялось диалектикой аскетического отрицания и карнавальной компенсации. Особое внимание в работе уделено двум векторам развития танца в XX в.: с одной стороны, мобилизации хореографии в рамках советского проекта для конструирования коллективной идентичности и идеологической унификации, а с другой – радикальной деконструкции канонов и нарративов в западном постмодернистском танце, который трансформировался в рефлексивную практику исследования границ телесности и перформативности. Проведённый анализ свидетельствует о том, что в современной глобализированной культуре танец утверждается как полифункциональный медиум, чья пластичность позволяет ему выполнять идентификационную, коммуникативную, терапевтическую и критическую функции.

Наконец, применение мифопоэтического подхода, синтезирующего методологию аналитической психологии К. Г. Юнга, структурной антропологии и теории ритуала, позволило выявить глубинные архетипические основания хореографического искусства. Было обосновано, что танец сохраняет генетическую связь с мифом, функционируя как динамическое воплощение структур коллективного бессознательного. Лиминальная природа танца, концептуализированная в терминах обрядов перехода А. ван Геннепа и В. Тэрнера, раскрывает его способность создавать пространство коммунитас и

альтернативной социальности, а также служить инструментом символической трансформации идентичности, как в архаических, так и в современных социокультурных контекстах. Таким образом, синтез философско-эстетического, культурно-исторического и мифопоэтического анализа, осуществленный в первой главе, создаёт целостную теоретико-методологическую основу, необходимую для дальнейшего исследования конкретных форм танцевальной практики в их различных измерениях.

ГЛАВА 2 ТАНЕЦ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ: КОНСТРУИРОВАНИЕ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ И ИДЕНТИЧНОСТЕЙ В ХОРЕОГРАФИИ

2.1 Семиотическая концепция танца в пространстве культуры

Семиотика как самостоятельная дисциплина сформировалась в конце XIX – начале XX вв., однако её истоки уходят в античные философские вопросы о природе знаков. Размышления о связи между словами и вещами описываются в диалоге Платона «Кратил», посвящённом проблеме «правильности имён». Обсуждение природы имён строится на двух соображениях: «к какой именно реальности – видимой или невидимой – относятся слова человеческого языка» [113]. Натуралистическая позиция Кратила настаивает на соответствии имени с самой вещью, Гермоген же говорит о конвенциональном значении имени, где связь между именем и именуемым является условной. Сократ, в свою очередь, указывает на имя как на подражание предмету, отражающее только видимую часть реальности.

Семиотическая теория получает развитие в средневековой теологии Августина, применившего семиотику к толкованию Священного Писания. Он различает два типа знаков: естественные – не зависящие от человеческой воли и условные – созданные людьми для коммуникации. Кроме того, он интерпретирует библейские знаки, дифференцируя буквальное значение – исторический смысл и аллегорическое – духовный смысл.

Учение о знаках развивается в схоластической логике У. Оккама, в которой внимание сосредотачивается на пропозициональном знаке. Происходит «ментализация» знака – наделение знаков смыслом в сознании, что основывается на отрицании реальности универсалий и утверждении примата единичных вещей. Трансидиоматические ментальные слова существуют в ментальном языке

независимо от конкретных естественных языков и являются универсальными смысловыми единицами, лежащими в основе любых языковых выражений.

Дж. Локк в XVII в. использует термин «семиотика» для науки о знаках. В своём труде «Опыт о человеческом разумении» философ рассматривает слова как знаки идей, существующие в человеческом разуме, отмечает произвольность языкового знака и критикует язык за его несовершенство – многозначность слов.

Основание современной семиотики было заложено в работах двух ключевых мыслителей: Ч. С. Пирса и Ф. де Соссюра. Пирс разработал теорию семиозиса, описав процесс знакового общения и предложил, ставшую классической, трёхчастную классификацию знаков на иконы, индексы и символы. Практически одновременно Соссюр в рамках лингвистики заложил основы семиологии, введя фундаментальное различие между означающим (звуко-графической формой знака) и означаемым (его понятийным содержанием).

В XX в. семиотика вышла за рамки чисто лингвистического анализа. Р. Барт расширил её сферу, применив структурные методы к явлениям культуры, таким как мифы, мода и реклама, которые он анализировал как сложные знаковые системы. Схожий структурно-семиотический подход использовал Ю. М. Лотман: «но если искусство – особое средство коммуникации, особым образом организованный язык (вкладывая в понятие «язык» то широкое содержание, которое принято в семиотике, – «любая упорядоченная система, служащая средством коммуникации и пользующаяся знаками»), то произведения искусства – то есть сообщения на этом языке – можно рассматривать в качестве текстов» [101, с. 18–19]. Учёный ввёл понятие семиосферы – концепции, описывающей единое семиотическое пространство, в котором протекают все процессы коммуникации и где культура функционирует как целостная и сложно организованная знаковая система [100, с. 13].

Однако позднее, в рамках постструктурализма, произошёл пересмотр строгих системных подходов. Это направление мысли подчёркивает нестабильность, множественность и изменчивость смыслов. Наиболее радикально эта идея выражена в концепции деконструкции Ж. Деррида, где центральным

становится понятие дифферанса – бесконечного откладывания и порождения смысла в языке, который никогда не может быть окончательно зафиксирован.

Семиотика XX в., заложившая фундамент для современных исследований в области коммуникации, медиа и культуры, предлагает методологический аппарат для изучения такого интердисциплинарного феномена, как танец. Его актуальность обусловлена многофункциональностью и многоаспектностью, а изучение через призму семиотики позволяет раскрыть антропологические, социальные и политические аспекты, помогая понять, как человек и культура взаимодействуют в «специфически бытийном измерении деятельности людей и мира человека в целом» [103, с. 203].

«Танец – это сложный культурный, художественный текст, т. е. высказывание на естественном языке, превращенное в закодированную формулу» [125]. Семиотическая система танца раскрывается через его пластический танцевальный язык, посредством которого осуществляется передача знаний, ценностей, норм, традиций, смыслов в культуре. Любые культурные явления можно анализировать как систему знаков, согласно семиотическим механизмам культуры. Основные аспекты исследования языка как универсальной модели культуры заложены в теории Ю. М. Лотмана, основателя тартуско-московской семиотической школы. Для учёного любой культурный объект является текстом. «Культурное освоение мира сводится к «превращению» мира в текст» [143, с. 126]. Картина, скульптура, роман, театральный спектакль, танец становятся не просто произведениями искусства, но и памятью культуры, которая в каждой эпохе может приобретать новый смысл.

Семиотическая концепция танца как текста культуры рассматривает танец как сложную знаковую систему, заключающую в себе культурные, социальные и исторические смыслы. Специфической особенностью танцевального языка выступает его невербальность, что делает танец более метафоричным и открытым для интерпретации. Эта же особенность является его преимуществом, поскольку использует телесные паттерны, позволяющие передавать эмоционально-психологические состояния, недоступные или ограниченно доступные для

вербальной репрезентации. Танец «...воплощает <...> мысль косвенно, опосредованно, при этом мысль сколь угодно глубокую» [69, с. 73]. Он реализует альтернативный способ коммуникации, основанный на телесной семиозе, что делает его уникальным средством репрезентации дословесных и внесловесных состояний опыта. По мнению английского философа Р. Дж. Коллингвуда, «всякий язык является специализированной формой физического жеста, в этом смысле можно сказать, что танец является матерью всех языков» [88, с. 159].

Базовой единицей в семиотике является знак, связывающий форму, значение и интерпретацию. «Знак рассматривается как ментально-материальная сущность» [106, с. 191]. Он аккумулирует в себе потенциал всех текстов, порождаемых в процессе коммуникации, и выступает в качестве своеобразного средоточения, содержащего в себе всевозможные модальности культурных текстов. Опираясь на знак, как на внешнюю, объективную структуру, человек актуализирует свою способность репрезентировать действительность в необходимом временном и пространственном контексте. Любое практическое действие облакает мыслимую реальность в материальную форму, а это предметно-деятельностное воплощение способствует закреплению определённых способов конструирования мира. В семиотике танца знак – это минимальная осмысленная единица движения, жеста, позы, мимики, пространства, времени, костюма, декорации, драматургии, которая передаёт определённое значение в рамках хореографического текста или культурного контекста.

Танец, как знаковая система, раскрывается через оригинальную семиотическую теорию, разработанную основателем прагматизма Ч. С. Пирсом. Согласно его подходу, связь между основанием и объектом всегда опосредована интерпретантой – промежуточным звеном, обеспечивающим понимание. Таким образом, разум предстаёт как бесконечная цепь интерпретаций, где каждая последующая трактовка становится основой для новой. Подобная семиотическая концепция познания принципиально расходится с картезианской традицией. В отличие от Декарта, Пирс отрицает существование изолированного Я, указывая на

поток интерпретаций, связывающий индивида с культурой и окружающим миром. Сознание по Пирсу – это не субстанция, а функция знакового процесса.

Основу семиотики Пирса составляет триадическая природа знаков. Отвергая дихотомию Ф. де Соссюра – означающее и означаемое, учёный предлагает трёхкомпонентную структуру знака:

1. Репрезентамен – форма, которую принимает знак.
2. Объект – то, на что, указывает знак.
3. Интерпретанта – смысл, который возникает в сознании интерпретатора при восприятии знака.

Согласно данной концепции, знак формируется в рамках триадической связи, объединяя три вышеперечисленных элемента: сам знак как таковой, обозначаемый им объект и интерпретанту. Каждый знак порождает значение, которое становится новым знаком для последующей интерпретации. Пирс утверждает, что мышление – это не внутренняя речь, а цепь знаковых преобразований. Человек не просто обрабатывает информацию, а постоянно участвует в семиотическом процессе. Восприятие мира всегда опосредовано знаками, даже внутренние размышления – это взаимодействие знаков и их интерпретаций.

С помощью теории Пирса танец анализируется, как динамический процесс знакообразования, где движения, позы, жесты, мимика, ритмы, композиция являются знаками, передающими смыслы. Так, материальным воплощением танцевального элемента – репрезентаменом, является само движение или комбинация движений. Например, арабеск в балете – это визуальная форма знака. Она указывает на объект: эмоцию – грусть, радость; нарратив – смерть, любовь; абстрактную идею – свободу, борьбу. В результате восприятия знака в сознании зрителя рождается смысл – интерпретанта, не имеющая фиксированного значения. Резкий выход в арабеск может обозначать конфликт, радость, страсть; плавный выход – гармонию, скорбь, печаль. Интерпретанта зависит от культурного контекста и от индивидуальной осведомлённости зрителя.

Теория Пирса показывает, что танец обладает семиотической структурой, которую можно рассмотреть на нескольких уровнях – от элементарных кинестетических единиц до сложных нарративных и символических композиций. Так, в рамках семиотики выделяются следующие уровни танца.

1. Кинестетико-морфологический – уровень базовых двигательных единиц, в котором по аналогии с лингвистикой определяются структурные компоненты уровня. Он состоит из кинемы – минимальной дискретной единицы двигательного акта в танце, обладающей структурной и кинетической завершённостью. Кинема элементарна, неделима, имеет чёткие биомеханические параметры: траекторию, амплитуду, динамику. Она выступает как базовый компонент двигательного паттерна, аналогичный фонеме в лингвистике, например, изолированное сгибание сустава, фаза переноса веса в шаге, поворот головы, напряжение мышц спины и т. д. Кинемы служат «алфавитом» танца, комбинируясь в более сложные структуры – кинеморфемы, образующие целостные двигательные паттерны, например, *plié* в классическом танце, шаг с подскоком в народном танце. На данном уровне формируется первичный двигательный код, обеспечивающий техническую основу танца.

2. Синтаксический – уровень комбинаторики и хореографической логики. На данном этапе движения объединяются в хореографические фразы, осмысленные последовательности, подчиняющиеся принципам сочетаемости, пространственно-временной организации, грамматике стиля.

3. Семантический – уровень смыслообразования и референции. Здесь движения приобретают значение за счёт денотации – прямой отсылки к реальным действиям, коннотации – эмоционально-символических ассоциаций, интертекстуальности – отсылки к другим танцевальным или культурным кодам. Пирс выделяет три модуса связи с объектом, которые могут быть применимы и к танцу. Так, икона представляет собой знак, который основывается на сходстве с обозначаемым объектом. В танце этот принцип реализуется через подражание, например, двигательные паттерны, имитирующие повадки животных. В хореографии танца модерн техника падения и восстановления, разработанная

разными хореографами, может функционировать как метафора жизни и смерти. Второй модус – индекс, который отсылает к объекту через отношение причинности или пространственно-временной смежности. Танцевальные жесты и движения приобретают значение посредством ассоциативной связи с тем, на что они указывают. Например, в танго резкий взгляд в сочетании с поворотом головы выступает в качестве индекса ревности либо страсти. Третий модус – символ, представляющий собой условный знак, значение которого закрепляется культурной традицией или неявным соглашением. Хороводный круг в народном танце служит символом солнца и цикличности. Семантический уровень танца образует глубинный пласт смыслов, выходящих за пределы чисто технических аспектов. Именно на этом уровне движение связывается с культурными кодами, психологическими механизмами и философскими категориями.

4. Прагматический уровень отвечает за восприятие и интерпретацию танцевального высказывания. Он определяет функциональные измерения хореографического искусства, фокусируясь на целях танца, его воздействии на зрителя и исполнителей, а также на социальных и ритуальных контекстах бытования. Данный уровень раскрывает танец не только как эстетический феномен, но и как значимый компонент человеческой практики, а именно как коммуникативный акт, обеспечивающий диалог между исполнителем и воспринимающим субъектом.

Теорию знаков, опираясь на концепцию Ч. С. Пирса, развивал итальянский философ У. Эко. «Открытое произведение» – одна из ключевых идей учёного, в которой текст или художественное произведение допускают множество интерпретаций в зависимости от культурного контекста читателя. «Произведение остается неисчерпаемым, поскольку оно «открыто»: мир, упорядоченный согласно универсально признанным законам, заменен в нем миром, основанным на неоднозначности (*ambiguity, ambiguità*)» [208, с. 123]. Танец особенно зависим от интерпретации, где импровизация делает каждое исполнение уникальным. Метафоричный танец, например, спектакли Пины Бауш, не рассказывает историю прямо. Танец в необычном пространстве, например, перформансы Триши Браун

на стволах деревьев, на стенах нью-йоркского музея меняют контекст воспринимаемого, предлагая новые смыслы. В таких открытых произведениях зритель становится соавтором.

Эко также различал и закрытые произведения, которые имеют чёткую завершённую структуру с однозначным авторским замыслом, за логикой которого следует читатель, не внося своих смыслов. Примером закрытого хореографического произведения являются спектакли классического балета. «Лебединое озеро», «Щелкунчик» имеют структуру, где каждое па, мизансцена, эмоция прописаны, и танцовщик не может отклониться от заданной хореографии, а спектакль должен выглядеть идентично при каждом исполнении.

Ключевым элементом танца как семиотической системы выступает тело. Оно функционирует как текст, который зритель читает и интерпретирует в культурном, эмоциональном и эстетическом контекстах. «Танец начинается тогда, когда физическое тело человека превращается в символическое, когда само движущееся тело становится носителем смыслов и ценностей человеческой культуры» [4, с. 71].

Метафорическое и теоретическое представление о теле в концепции «тела как текст» возникает на стыке философии, культурологии, антропологии, семиотики, гендерных исследований и постструктурализма. Оно рассматривается как носитель смыслов, подчиняющийся культурным, социальным и политическим кодам, основные аспекты которого заложены в работах философов-постмодернистов.

Так, философ М. Фуко утверждает, что тело является продуктом дискурса и не существует вне исторически обусловленных интерпретациях. Согласно его взглядам, власть и общество формируют тело через систему норм – будь то стандарты красоты, гендерные роли или дисциплинарные практики. Развивая семиотический аспект, Р. Барт и Ю. Лотман анализируют тело как знаковую систему: Барт видит в нём культурный конструкт, насыщенный социальными кодами, в то время как Лотман – элемент семиосферы, где жесты, позы и

внешность функционируют как тексты, передающие конкретные культурные сообщения.

Усложнение концепции происходит в работах Ю. Кристевой, для которой тело, особенно материнское, становится динамической границей столкновения биологического, психологического и социального. Она вводит понятие «семиотической хоры» – области доязыковых, аффективных импульсов, которые находят выражение в искусстве [93, с. 9]. Дж. Батлер, в свою очередь, радикализирует идею социального конструирования, доказывая, что гендер является не выражением сущности, а перформативным актом, постоянно воспроизводимым через телесные практики, речь и поведение [19, с. 6].

Схожим образом П. Бурдьё в своей теории габитуса представляет тело как результат социального инкорпорирования. В его понимании тело – это социально структурированный конструкт, который не только отражает, но и воспроизводит существующие в обществе неравенства, выступая одновременно и как объект власти, и как инструмент социального позиционирования.

Феноменологическая традиция предлагает иной ракурс, определяя тело как фундаментальное условие самого опыта. М. Мерло-Понти говорит о теле как о первичном способе бытия в мире, которое «пишет» и осваивает реальность ещё до её сознательного осмысления. Жан-Люк Нанси развивает эту метафору, рассматривая тело как особое «письмо», которое в принципе ускользает от окончательного и полного прочтения. «Писать: касаться крайнего предела. Как тогда коснуться тела, именно коснуться, а не наделять его значением или что-то с его помощью обозначать? Появляется соблазн ответить сразу: это или невозможно, ибо тело противится записи, или речь идет о том, чтобы подражать телу прямо на поверхности письма либо слить тело непосредственно с письмом (танцевать, кровоточить...)» [123, с. 32].

В рамках философии постструктурализма происходит последовательная деконструкция тела. Ж. Делёз призывает к освобождению тела от навязанных социальных кодировок, представляя его в виде не поддающегося контролю потока желаний и интенсивностей [58]. Актуальное звучание эта концепция

приобретает в цифровую эпоху, где тело, будучи перекодированным технологиями в набор данных, осмысляется как гибридный текст, размывающий границы между физическим и виртуальным.

Концепция «тела как текст» помогает анализировать, как культура, власть и язык формируют восприятие телесности, но оставляет открытым вопрос о природе материальности тела. Невозможность полной репрезентации телесного опыта обусловлена его редукцией в знаковых системах, исключаящих невербализируемые и аффективные компоненты. Телесность указывает на дознаковый, материальный пласт человеческого существования, который сопротивляется полной семиотизации. Это становится важным в понимании искусства, в том числе хореографического, где тело оказывается субъектом смыслообразования.

Тело в танце – это поликодовый текст, где биомеханика, культурные символы и индивидуальная экспрессия сливаются в единое сообщение. А его толкование всегда зависит от воспринимающего субъекта. Однако именно эта множественность возможных прочтений и делает танец универсальным семиотическим феноменом. Тело формирует визуальную и смысловую структуру танцевального языка. Физические параметры, двигательные паттерны, конфигурации из поз, жесты и мимика – всё это становится семиотическими кодами. Данные коды могут быть проанализированы по аналогии со словами и предложениями, из которых складывается хореографическое высказывание.

Поза представляет собой статичный хореографический знак, который передаёт определённое состояние или пространственное положение и используется как визуальный акцент, несущий символическую и эстетическую нагрузку. Она выражает различные культурные, социальные и эмоциональные коннотации, выступая в качестве отражения статуса. Открытые позы, как правило, ассоциируются с уверенностью, доминированием и дружелюбием. Однако в восточных культурах, например, в Японии, излишняя телесная раскованность может расцениваться как проявление неуважения. Закрытые позы, напротив, сигнализируют о защитной позиции, нервозности или несогласии. В

культурах с высоким уровнем коллективизма (Китай, Индия) закрытые позы могут представлять собой нормативный паттерн поведения в общественных местах.

Гендерные нормы также могут раскрываться посредством поз. Мужские позы (широкая постановка ног, развёрнутые плечи) традиционно ассоциируются с маскулинностью и физической силой. Женские позы характеризуются сдержанностью, меньшей степенью расслабленности, а также положением со скрещёнными ногами. Такие позы отражают установки на скромность и подчинение. В разных танцевальных традициях позы могут символизировать характер, статус, исторический контекст. В классическом балете позы строго регламентированы и служат фундаментом для движений. Каждая поза подчёркивает линию тела и требует баланса между силой и лёгкостью. В народных танцах, например, фламенко, такие позы как прямая осанка, поднятый подбородок, *braseo* – расположение рук – выражает страсть, достоинство и вызов. В индийском танце катхак *посуприсед* – *arai mandi* – связан с индуистской мифологией. Фризы в брейк-дансе демонстрируют контроль над телом. Позы в современном танце часто ассиметричны и передают хрупкость или внутренний конфликт. Позы *vogue* танца вдохновлены модельными позировками в гипертрофированной форме.

Жест – динамический знак, передающий действие или процесс и часто имеющий вербальную аналогию. В отличие от абстрактного движения жест всегда интенционален и коммуникативен, направлен на передачу смыслов. Жесты имеют как денотативное – прямое значение, например, указание рукой, так и коннотативное – символическое, например, раскрытые руки как метафора свободы.

Мимика представляет собой динамическую систему выразительных движений лицевых мышц. В отличие от бытовой мимики, танцевальная может подвергаться стилизации, гиперболизации и ритмизации. Мимика может быть натуралистической – прямой имитацией жизненных выражений; символической – изображением кодированных лицевых схем; абстрактной –

деперсонализированной игрой мышечных напряжений. Наряду с движениями, позами и жестами она служит средством драматургии, элементом композиции и способом коммуникации. Мимика и взгляды усиливают нарратив. Например, Натьяшастра описывает восемь основных движений глаз в индийском танце. Некоторые из них: Сама Дришти – взгляд прямо, символизирует спокойствие; Алокита Дришти – вращение глазами, обозначает удивление или поиск. В экспрессионистском танце происходит деконструкция традиционной мимики, используются гримасы как приёмы отстранения, парадоксальные сочетания лицевых и телесных экспрессий. Мимика в балете подчиняется строгим канонам и традициям, не стремясь к полному реализму, а скорее к эстетизированному, условному выражению эмоций. Она обладает чёткостью и преувеличением.

Тело в танце всегда существует в культурном контексте, который определяет его семантику. Так, японский буто с его деформированными, искажёнными формами выражает травму послевоенного общества, страдания [176, с. 150–157]. Бразильский танец капоэйра через акробатику скрывает боевой контекст. Идеализированное тело классического балета с неестественными позициями для обычной жизни символизирует возвышенность, победу над материальным. Гендерные роли воплощаются в мужских подержках, которые подчёркивают «воздушность» женского тела и отражают идеалы романтического балета XX в. Хореография часто отсылает к другим текстам – мифам, литературе, визуальному искусству. Например, «Весна священная» В. Нижинского переосмысливает языческие ритуалы.

Языком выражения в танце становятся пространство и время. Э. А. Королёва определяет танец так: «... – это вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз» [79, с. 21]. Пространство и время в искусстве являются не просто техническими параметрами, но фундаментальными категориями, приобретающими особое измерение, становясь активными элементами художественного высказывания и организуя формы существования произведения и человеческого восприятия.

С точки зрения философии, пространство и время служат основой для всех известных моделей мироздания. Определение масштабов в пространстве и изменений временных ритмов для мыслимых природных и социальных систем – это ключевое действие в понимании фундаментальных параметров существования. Такое осмысление необходимо не только для познания мира, но и для самопознания человека. «Категории времени и пространства создают основы для нормативной регуляции всех человеческих взаимодействий, задают ритм и скорость практической, познавательной, мыслительной, информационной деятельности людей» [170, с. 151]. От античного понимания времени как меры движения (Аристотель) до реляционного пространства-времени Эйнштейна и квантовых теорий, представления о пространстве и времени радикально менялись, отражая прогресс в науке. Современные исследования временных структур и процессов образуют одну из ключевых областей философского и гуманитарного знания. В фокусе исследования находятся фундаментальные категории темпоральности – хронотоп, относительность, фрактальность времени; динамические аспекты – движение, длительность, ритмические и тактовые организации; формы темпоральной организации – цикличность и линейность, обратимость и необратимость; взаимодействие мифологического и исторического временных режимов; диалектика социального и индивидуального времени; когнитивные работы с временем – память, прогнозирование, модусы восприятия; структурные и качественные характеристики времени – антропологическое, виртуальное, событийное время; культурные репрезентации времени – хронотопичность искусства, хронотопичность сознания. Эти направления образуют ядро онтологических исследований времени в современной философии и социально-гуманитарных науках.

Для понимания пространственно-временной организации в искусстве важными становятся идеи постструктурализма, отвергающие жёсткие структуры и линейные нарративы в пользу множественности, фрагментации и деконструкции. Дерридовские пространство и время не являются нейтральными, объективными, данными априори формами, а конструируются через языковые и

дискурсивные практики, которые всегда нестабильны и подвержены дифференции – отсрочке и различию. В «Тысяче плато» Ж. Делёз и П. Ф. Гваттари вводят понятие ризомы – нелинейной множественной структуры, где пространство и время не подчинены иерархии, а ветвятся, сворачиваются и переплетаются [59]. По мнению М. Фуко, искусство создаёт гетеротопии – альтернативные пространства, реальные места, нарушающие привычную логику пространства [190, с. 197].

Значимым инструментом для анализа художественного произведения является теория хронотопа М. Бахтина. Философ рассматривает хронотоп как органическое соединение временных и пространственных характеристик, указывая на сюжетно-композиционную роль хронотопа, определяющего жанровые особенности произведения, сюжет и поведение персонажей. Бахтин говорит об исторической изменчивости: в Античности, например, доминировал мифологический хронотоп – циклическое время, в Средневековье религиозный хронотоп – горизонталь земного и вертикаль небесного, реализм XX в. представляет бытовой хронотоп – дом, город, дорога [20].

Танец как художественное явление, где время и пространство сливаются в единый смысловой образ, рассматривается сквозь призму хронотопа М. Бахтина. Так, время в танце базируется на принципах музыкальной организации, что обусловлено их синкретической природой. Произведения современного искусства могут исполняться в тишине, под всевозможные немзыкальные звуки или целенаправленно «поперёк» музыки, тем не менее, сохраняя определённый ритм. Ритм является фундаментальным элементом, уходящим корнями в глубокую древность. Исследования архаичных культур показывают, что ритмизированные движения использовались в охотничьих ритуалах, погребальных обрядах, инициациях. Согласно теории Э. Дюркгейма, ритм является инструментом коллективного сознания. Ритуальные танцы, по мнению учёного, через синхронные движения усиливали чувство единства, создавая социальную когерентность, а повторяющиеся паттерны вызвали изменённое состояние сознания – религиозный экстаз [71].

Исследования в области нейробиологии восприятия и ритма определяют, что двигательная система человека автоматически синхронизируется с периодическими звуковыми сигналами благодаря активности базальных ганглиев и моторной коры. Даже без музыки человек непроизвольно двигается в ритме ~ 120 BPM, что является оптимальным диапазоном для танца. Метрическая структура определяет хореографическую фразировку. Музыкальный размер оказывает прямое влияние на организацию движения. Например, размер вальса $3/4$ находит своё выражение в цикличности двигательных паттернов, которые группируются в трёхдольные последовательности. Размер фанка $4/4$ с характерными для него синкопами соответствует акцентированию слабых долей – феномену, известному как *offbeat*. Полиритмические структуры в музыке, в частности, африканские барабанные ритмы, порождают сложные кинетические паттерны. Примером могут служить изолированные движения, используемые в джазовом танце. Композиционное строение танца разворачивается параллельно синтаксической структуре музыкального произведения. Приёмы музыкального развития, такие как повтор, варьирование, контрапункт, секвенция – находят своё отображение в хореографической пластике. Артикуляция в музыке выражается через два противоположных типа двигательной фактуры: слитные комбинации (например, состояние потока или *floating*) и отрывистые, дискретные движения. Тональность (мажорный или минорный лад) отражается в эмоциональном состоянии исполнителя. Полифоническая фактура провоцирует многослойность хореографии: разные группы танцовщиков могут исполнять контрастные партии одновременно. Таким образом, танец становится пространственно-временной репрезентацией музыки. Он подчиняется законам метроритмики, музыкальной формы, гармонической логики и динамической контрастности.

Художественное время является конструктивным элементом произведения, которое подчиняется не физическим, а эстетическим и смысловым законам. В отличие от объективного времени, оно дискретно, субъективно и семантически нагружено. «Искусство изначально обладает способностью «мягкой трансформации» времени. Оно может «останавливать», «хранить», «создавать»,

«ускорять», «замедлять», «предвосхищать» время, «остановить мгновение» или «пролететь через эпоху», переходить из объективного в субъективное, путешествовать вместе с «машиной времени», «умножать» («множить») времена и пространства, изменять и трансформировать качества самого времени (его текучесть и неразрывность), уплотнять время, сталкивать друг с другом одновременно несколько исторических эпох, соединять историческое время и неисторическую современность, рисовать вечность и состояние вневременности...» [170, с. 152].

Художественное пространство – это смоделированная в произведении система локусов, обладающая собственной топологией, семантикой и динамикой. Художественное пространство в танце организуется не только физически – через сцену, зал, но и через движение, композицию, драматургию, взаимодействие с аудиторией. Оно может быть реалистичным, где точно воспроизводятся реальные места, например, классические балеты с дворцовыми интерьерами, и условным, где используются метафоры и символы для обозначения места. Условное пространство обозначено, но не детализировано, например, стулья и столы в «Кафе Мюллер» П. Бауш, как символы немых свидетелей человеческих историй. Абстрактным – существует вне привязки к реальности, как чистый объём для движения, без нарратива или узнаваемых объектов, например, в постановках М. Каннингема. Пространство хореографического произведения «может быть конечным или бесконечным, открытым или закрытым, динамичным или статичным, целостным или дискретным, пустым или заполненным. Оно может быть связано с движением в нём или его самого» [там же, с. 153].

Функционирующими знаками, формирующими смысловое пространство хореографического произведения, выступают костюм, грим и реквизит. Эти компоненты рассматриваются как невербальные элементы, участвующие в создании художественного образа. Костюм в танце указывает на социальный, исторический, мифологический контекст, передаёт дополнительные смыслы через цвет, фактуру, крой, взаимодействует с пластикой тела, воздействует на зрителя как элемент зрелищности, создающий визуальный эффект. Грим дополняет

костюм, усиливая визуальную коммуникацию. Реквизит в хореографии представляет собой материальный объект, включённый в перформативное пространство танца. Танец способен выполнять роль сюжетобразующего компонента, выступать в качестве атрибута персонажа либо служить символическим акцентом в рамках хореографического произведения.

К числу элементов танцевального произведения относятся также декорации и световое оформление. Они выполняют не только утилитарную функцию, но и действуют как семиотические маркеры: несут смысловую нагрузку и участвуют в формировании художественного сообщения. Семиотика танца рассматривает сценографию и свет в качестве компонентов визуального кода. Они вступают во взаимодействие с пластикой тела, музыкой и драматургией, создавая тем самым целостное высказывание.

Декорации в танце функционируют как пространственные знаки. Они формируют топос, то есть определяют место действия. Более того, в современном танце декорация обретает статус динамической актанты – активного значимого участника действия, который способен двигаться и трансформироваться.

Свет в танце отличается высокой степенью семиотической насыщенности. Он выступает в качестве нарративного элемента: направленный луч выделяет главного героя и создаёт драматургические акценты. Цветовая семантика света устанавливает связь: тёплые тона ассоциируются с эмоциональной положительной напряжённостью, тогда как холодные – с отстранённостью либо с мистической атмосферой.

Его семиотика проявляется и в геометрии: жёсткие тени, как в немецком экспрессионизме, передают тревогу, тогда как рассеянный свет выражает лиричность. Динамика освещения работает как визуальный ритм, синхронизированный с музыкой и движением. Декорации и свет в танце являются комплексными семиотическими системами, которые кодируют культурные и эмоциональные смыслы, участвуют в нарративной структуре, расширяют выразительные, эстетические возможности хореографии.

Таким образом, танец является невербальной знаковой системой, обладающей собственной семиотической структурой – синтактикой, семантикой и прагматикой. Семиотическая система танца функционирует по принципу триадической модели знака Пирса, где хореографический текст возникает в процессе непрерывной интерпретационной цепи: кодирование концепта хореографом, его материализация исполнителем и последующее декодирование реципиентом. Хореографические элементы – движения, позы, жесты, мимика, пространство и время, костюм и грим, реквизит, декорации и свет, объединяющиеся в целостную композицию хореографического произведения, являются знаками-символами, организованными в синтаксических структурах, формируя законченное высказывание. Этот процесс можно рассматривать как полифонический дискурс, в котором участвуют три агента смыслопорождения: постановщик, исполнитель, зритель. При этом семантика танца существует как открытая, нелинейная система значений, где финальная интерпретация не детерминирована, а подвержена постоянному переосмыслению в зависимости от контекста восприятия и индивидуальных когнитивных схем реципиента.

2.2 Танец в системе культурных репрезентаций

Для познания и осмысления мира, включая его социокультурную плоскость, следует изучать его с положения единого, целостного смыслового поля. Сущностным признаком культуры является её антиномичность – существование в единстве противоположностей, как конститутивное противоречие, лежащее в основе динамики функционирования культуры. Традиция – новаторство, универсализм – партикуляризм, элитарное – массовое, сакральное – профанное, порядок – хаос – это антиномии, двигатели культуры, делающие культуру подвижной живой системой, предотвращая её окостенение и позволяя ей адаптироваться и эволюционировать.

Одним из понятий, раскрывающих антиномичное единство культуры, выступает понятие репрезентации. С одной стороны, целостность культуры

осуществляется общими механизмами репрезентации, обуславливающими создание смыслов и коммуникацию между людьми. С другой стороны, сама репрезентация декомпозирует культуру через множественные, конкурирующие интерпретации – версии реальности. Функционирование понятия репрезентации как активного процесса конструирования реальности демонстрирует актуальность необходимости рационализации в рамках философии культуры действительности, как отражения единства культуры на определённом этапе развития.

Культура, как отмечает немецкий философ Ф. Тенбрук, становится фактом общественной жизни исключительно в своей репрезентативной функции. Это означает, что она продуцирует идеи, значения и ценности, обретающие действенность через их фактическое признание членами общества [168, с. 101]. Данный концепт охватывает всю совокупность верований, представлений, мировоззренческих установок, идей и идеологий, детерминирующих социальное поведение – будь то в результате их активного разделения или пассивного принятия. Понимаемая таким образом культура утрачивает статус пассивного феномена, лишь сопровождающего социальные процессы, протекающие вне и независимо от неё. Напротив, репрезентативная культура актуально представляет в сознании индивидов любые значимые для них социальные факты. Эти факты обладают значением в той форме и том содержании, которые заданы культурной репрезентацией. Таким образом, для членов общества существует только то, что представлено в культурной репрезентации, и само общество как объективная реальность конституируется и существует лишь в этом пространстве значений.

Феномен репрезентативности обладает многомерной природой, что проявляется в дуалистическом характере репрезентации любого социального события, факта или действия. С одной стороны, репрезентации существуют как объективные элементы социальной действительности, с другой – неизбежно подвергаются субъективной интерпретации и смысловой оценке со стороны индивида. Именно эта двойственность лежит в процессе конституирования человеческого субъекта: становление субъективности возможно лишь через преобразование мира в его репрезентативную картину. Как отмечает

Л. А. Микешина, для современного представляющего субъекта само мышление приобретает характер репрезентации, устанавливающей отношение к представляемому объекту [115, с. 111]. Таким образом, картина мира в целом и каждого его элемента в частности, превращается в «интерпретируемую репрезентацию». При этом акт принятия или отвержения индивидом конкретных культурных нарративов, инноваций, практик, поведенческих образцов и ориентаций сам по себе выступает значимым репрезентантом, объективирующим и раскрывающим содержание культуры тех социальных групп, которые осуществляют данный выбор [171, с. 224].

Система культурных репрезентаций представляет собой структурированную совокупность символических форм – знаков, образов, нарративов и дискурсивных практик, посредством которых социальные группы продуцируют, кодируют и транслируют коллективные значения и идентичности. Эта система функционирует как семиотический механизм, не пассивно отражающий реальность, но активно конструирующий социально разделяемые онтологии. Она обеспечивает символическое опосредование между индивидуальным и коллективным сознанием, задавая связи для интерпретации опыта и легитимируя определённые модели мировосприятия.

Ключевым аспектом системы является её имманентная связь с властными отношениями. Доминирующие в обществе группы: экономическая элита, политический класс, медиа-корпорации или большинство, представляющее определённую этническую, гендерную или культурную норму, обладают доступом к инструментам производства смыслов – телеканалам, киностудиям, новостным агентствам, образовательным программам, социальным сетям. Благодаря этому доступу доминирующие группы обретают способность навязывать значения, дефиниции реальности и системы классификации. Они делают это таким образом, чтобы данные конструкции воспринимались как естественные, самоочевидные и легитимные.

Система культурных репрезентаций представляет собой поле перманентной семиотической борьбы. Субдоминантные группы продуцируют здесь контр-

гегемонные репрезентации, оспаривая устоявшиеся значения и создавая альтернативные дискурсивные пространства. Данный конфликт значений приобретает особую актуальность в эпоху цифровизации. Социальные медиа, функционируя как платформы для циркуляции репрезентаций, одновременно усиливают как доминирующие нарративы, так и практики резистентности (сопротивления).

Функционирование работы всей этой системы достигается через два взаимосвязанных процесса – институционализация и ритуализация. Регулярно воспроизводимые практики, начиная от повседневных коммуникативных рутин и заканчивая торжественными церемониальными действиями, служат механизмом инкорпорирования (встраивания в тело и сознание) определённых схем восприятия. Тем самым обеспечивается их символическая действенность и способность воспроизводиться вновь. Из вышесказанного следует, что система культурных репрезентаций лежит в основании как социальной интеграции, так и социальной дифференциации. Именно она задаёт границы между сообществами через разделяемые ими значения и, одновременно с этим, маркирует исключение тех, кто не принимает либо оспаривает данные значения.

Невзирая на появление альтернативных концепций, таких как энакивизм, прямой реализм, новый материализм, экологический подход, спекулятивный реализм, репрезентационная модель культуры остаётся актуальной. Новые концепции выдвигают частичный или полный отказ от теории репрезентации, однако на наш взгляд, это не представляется возможным, так как человеческое мышление является символическим по своей природе и оперирует знаками, образами, абстракциями. Ещё Э. Кассирер в первой половине XX в. определил человека как «символическое животное», трактуя трансцендентальное как символическое. «Человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме. Язык, миф, искусство, религия – части этого универсума, те разные нити, из которых сплетается символическая сеть, запутанная ткань человеческого опыта» [83, с. 471]. Без символов человек теряет свою сущность создавать смыслы. Способность мыслить символически является

способом существования человеческой реальности, где язык выступает главным инструментом коллективного выживания. Внутренняя речь, в том числе, устроена по правилам языка.

Социальные смыслы кодируются в символических действиях, искусство формирует реальность посредством метафор и аллегорий, технологии являются внешними символическими системами – культура непрерывно создаёт новые слои символов от мифов до мемов. Отсутствие символов сделало бы человеческое мышление ограниченным, неспособным к сложной кооперации, лишённым абстрактных понятий. Современные попытки альтернативных точек зрения опровергнуть репрезентацию также используют символы для своей критики. Символы не единственная, однако, доминирующая форма человеческого мышления, а культура – альтернативная вселенная, созданная символами.

Репрезентация широко исследуется в философском, культурологическом, психологическом направлениях. Дж. Локк ввёл понятие «идей» [85] как знаков или репрезентаций внешнего мира. И. Кант понимал репрезентацию как сознательную репрезентацию или перцепцию объекта. Фердинанд де Соссюр разработал идеи о репрезентации языка и ментальных представлениях о мире, основал семиотику, где знак = означающее + означаемое [164, с. 26]. Ч. С. Пирс предложил модель лингвистической реальности, выделяя три вида знаков: икона, индекс, символ [136, с. 234]. Ж. Деррида подвергал критике репрезентацию: знаки отсылают только к другим знакам; но вместе с тем говорил о её необходимости [56, с. 163]. Дж. Фодор выдвинул гипотезу о существовании «ментализа» – языка мышления. Репрезентацию в культуре рассматривал Р. Барт, анализируя мифы как идеологические репрезентации. Для М. Фуко репрезентация – не просто способ описания реальности, но способ её создания. Анализируя труды П. Бурдьё, Е. Н. Шапинская говорит: «восприятие всегда «фильтруется» через заранее заданные коды, которые перерастают в культивируемую способность восприятия» [199].

Репрезентация в современных исследованиях остаётся ключевой, актуальной темой. Культура существует исключительно в репрезентируемой

форме, не обладая внесоциальным бытием. Ключевым механизмом, обеспечивающим как структурированность, так и развитие любой культуры, выступает процесс её репрезентации. Данный процесс объективируется в многообразии стилей жизни, специфических способах конструирования социальной реальности, а также в характере функционирования социальных институтов, что в совокупности и образует эмпирически фиксируемое поле культурных явлений.

В рамках репрезентационной модели культуры, где реальность понимается не как данность, а как продукт непрерывного процесса производства и обмена значениями через знаковые системы, танец выступает в качестве инструмента конструирования социально значимых смыслов. В отличие от вербальных языков, танец оперирует семиотическим кодом, основанным на телесности, пластике, хореографической композиции, ритме и пространственной организации, что позволяет ему не просто отражать предсуществующие реалии, но активно участвовать в создании новых социальных и идентификационных структур.

Прежде всего, танец функционирует как дискурсивная практика, в терминах М. Фуко [189]. Он производит и легитимирует определённые режимы истины о теле, его возможностях, границах и социальной приемлемости. Исторически сложившиеся системы танца, от классического балета с его идеалом эфемерного, подчинённого жёстким канонам тела, отвергающего земную тяжесть, до современного танца, деконструирующего эти нормы через акцент на гравитацию, освобождение и импровизацию, конструируют различные, часто антагонистические концепции телесности. Каждая хореографическая система устанавливает собственные правила «говoreния» телом, определяя, какие движения, позы и динамики являются осмысленными, красивыми или, напротив, маргинальными и неприемлемыми. Таким образом, танец не просто использует тело как инструмент, но и формирует само понятие «нормативного» и «девиантного» тела в конкретном социокультурном контексте.

Вопрос в современной науке о том, является ли искусство, в частности танец, отражением реальности или процессом её конструирования выражает

философские различия реализма и конструктивизма, где первый имплицитно предполагает существование реальности вне зависимости от наблюдателя, а второй настаивает на формировании реальности посредством восприятия, интерпретации культурных практик.

Концепция реализма как художественного и философского метода основывается на изображении действительности без идеализации и субъективного искажения [162, с. 78], утверждая существование объективной реальности, независимой от человеческого восприятия [163, с. 278]. Реализм сосредотачивается на обыденной жизни, избегая фантастических сюжетов, часто исследуя социальные проблемы, стремясь в точности передать социальные условия, психологию персонажей, окружающую среду. Танец в рамках концепции реализма может проявляться как инструмент социального высказывания, передавая подлинные человеческие переживания через тело, жесты, композицию. Проявлением реалистичности в современном танце является использование повседневных обыденных жестов – бытовых движений. Например, в «Кафе Мюллер» П. Бауш исполнители ходят, натыкаются на стулья, поправляют волосы, сползают по стенам, целуются. Народные танцы часто имитируют движения, связанные с работой – жесты косы, ткачества, шитья, посева, прополки, сушки, жатвы, что отражает быт и процессы труда того или иного народа. Реалистичный танец избегает сказочных сюжетов, обращаясь к социальным темам, например, балет А. И. Хачатуряна «Спартак» в постановке Ю. Н. Григоровича отображает тему рабства и восстания, борьбу за свободу, балет С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в хореографии Л. М. Лавровского воспроизводит тему конфликта поколений, насилия в обществе.

Однако реализм не может быть пассивным копированием, то есть зеркалом, которое дублирует мир. Реализм – это активный процесс отбора и интерпретации, где творец выбирает что отражать, как это отражать, что исключить. Отражение в реализме – это всегда репрезентация, то есть представление реальности через призму авторского видения, культурных кодов и эстетических правил определённой эпохи.

Кроме того, окружающая человеческая среда не является «чистой реальностью». Она сосредотачивает в себе нематериальные смыслы, ценности, значения, наличие которых возможна в результате их «овеществления» и «оязыковлечения». В. Н. Телия пишет: «культура – это семиотически бытующая в человеке в виде ментальных структур осознания мира «символическая Вселенная» (по Кассиреру), заимствующая для презентации ментефактов знаковые «тела» в природе, а также в артефактах и ментефактах других семиотических систем» [220, с. 8]. Информация о культуре депонирует в ментальных моделях и не является точным воспроизведением артефактов действительности. Перед возникновением в пространстве культуры явление реальной среды проходит через человеческие процессы субъективации: осмысления, осознания, оценивания. «Любое явление культурной и социальной жизни может рассматриваться как необходимое осуществление законов этой жизни, но идея проходит через головы людей, субъективируется, и в самое объективацию вносится субъективизм» [207, с. 483].

Впервые воспринимаемую действительность человек наделяет значениями и репрезентирует во внешний мир с помощью различных способов. Такое пространство «овеществлённых» и «оязыковлённых» явлений реальности, мы и называем культурой [132, с. 32]. Конструирование человеком социокультурной реальности осуществляется главным образом посредством восприятия репрезентаций, где репрезентация улавливает сущность вещи и транслирует её в символической форме. С помощью различных текстов культуры человек выстраивает представление об устройстве мира, системе взглядов, ценностей, нравственных и моральных убеждениях.

Конструирование реальности является центральной идеей философии конструктивизма – подхода, в котором познание действительности формируется посредством интерпретации мира субъектом, обусловленное языковой, культурно-исторической и социальной природой сознания. Согласно конструктивизму – знание не пассивное отражение объективной реальности, «но активное построение образа познаваемых предметов и событий в сознании

субъекта» [182, с. 36]. Познание не сводится к простому наблюдению внешнего мира: человек интерпретирует и структурирует реальность через свои когнитивные схемы – язык и культуру. Жизнь «подчеркивает творческую способность живого создания репрезентировать окружающую среду, а не просто реагировать на нее» [84, с. 3]. Конструктивизм предполагает отказ от объективной истины, социальной обусловленности знания и делает акцент на его прагматическом применении. Система истолкования в философском подходе состоит из конструкторов – прозрачных трафаретов или шаблонов, с помощью которых выстраивается линия поведения человека и создаются предсказания событий.

Как осмысливается и конструируется действительность посредством языка, образов и символов объясняет теория репрезентации британского антрополога С. Холла. Учёный утверждает, что репрезентация – не только лишь описание и отражение реальности, но активный процесс, формирующий наше представление, понимание и взаимодействие с окружающей средой. Репрезентация занимает ключевое место в культуре, поскольку с её помощью извлекается смысл из всех вещей. По мнению Холла, не существует единого фиксированного значения, которое одинаково раскрывается для каждого человека. Любое значение конструируется, создаётся, формируется культурой и социальным контекстом. Слово, символ – не всегда значат то, что они значат. Создание смысла зависит от декодирования, интерпретации информации получателем [239]. «Реальные действия людей зависят от истолкования действительности, формы которых им предоставляет культура. Какими бы ни были их материальные и нематериальные интересы, с одной стороны, и социальные институты и контроль – с другой, действия людей будут обусловлены интерпретацией ими действительности» [187, с. 224]. Таким образом создаются разные интерпретации одного и того же, тем более, если информация дешифруется представителями разных культур.

По Холлу, репрезентация никогда не бывает нейтральной или объективной. Согласно своим мотивам и взглядам, СМИ, реклама, правительство осуществляют контроль и оказывают влияние на представление и восприятие реальности. То

есть, репрезентация включает в себя репрезентацию – изменённую реальность, представленную определённым образом. Холл рассуждает о стереотипах, описывая их как упрощённые, часто преувеличенные способы репрезентации, которые ограничивают и искажают представление о вещах. Культуролог связывает свою теорию с концепцией идентичности, описывая последнюю как то, что трансформируется в течение жизни, формируется опытом, культурой.

Исследование танца через теорию Холла указывает на танец как на процесс производства культурных смыслов через невербальные знаки, символы, практики. Танец выступает сложным культурным текстом, который кодирует социальные, политические и идентификационные значения. Так, через хореографию можно продвигать определённые идеологии. Например, балет «Красный мак» Р. Глиэра в СССР выражал социалистические идеалы, а хип-хоп в США является голосом «чёрных» общин, протестом против социального неравенства. Танец П. Бауш – это модель европейского позднего капитализма; постисторизм, в котором танец и театр связаны в многослойном повествовательном тексте поведенческих историй. Танец становится культурной практикой, с помощью которой формируется идентичность: фламенко является репрезентацией испанской культуры, тарантелла – итальянской. Смыслы танца не определяются универсальным законом, они зависят от культурных кодов и могут интерпретироваться по-разному, исходя из осведомлённости зрителя.

Способность танца генерировать и транслировать смыслы была операционализирована в поле корпоративных и маркетинговых коммуникаций, где танец становится инструментом для достижения внешних по отношению к нему задач – продвижением коммерческого продукта, формирования бренда или укрепления корпоративной культуры. В данном контексте хореография подвергается стратегической семиотизации. В неё закладываются определённые идеологические и ценностные послы, а сам танец функционирует как медиатор между компанией и целевой аудиторией. Примером служит масштабное постановочное видео Т-Мобайл на вокзале Ливерпуль-стрит, где массовость и синхронность действий репрезентируют идеи связности, общности и

технологической мощи бренда. Сегодня танец систематически используется в Кей-поп индустрии, где он является неотъемлемой частью товарного предложения, развития глобальной фанатской культуры и лояльности.

Важным в теории репрезентации Холла являются понятия денотации – значения, которое кажется объективным и коннотации – области культурных кодов, где значение может быть политизированным [209]. Учёные в сфере семиотики различают данные термины, раскрывая связь между знаком и его референтом. Денотация определяется как прямое значение знака, буквальное, в то время как коннотация основывается на социокультурных, коллективных, личных ассоциациях, вмещающая культурно-идеологический подтекст, способный меняться в зависимости от контекста.

В невербальной пластике танца, как и в языке, существуют прямые значения и эмоциональные, культурные ассоциации. Денотацией в танце является прямое значение хореографии, например, физическое действие: прыжок, пируэт, шаг, жест. Через эти физические действия передаются скрытые смыслы, эмоциональные подтексты, когда медленные, плавные движения могут выражать грусть или нежность, резкие, быстрые – агрессию или страсть. Круг в танце может символизировать единство, солнце, бесконечность, падение может стать метафорой поражения или потери.

В сюжетном танце денотацией может выступать конкретное событие, например, смерть Жизели в балете «Жизель» А. Адана. Вместе с тем её гибель обладает глубокой символической и эмоциональной коннотацией. Жизель умирает от разрыва сердца, узнав, что её возлюбленный Альберт обманул её. Смерть Жизели – многогранный образ, который отражает тему эпохи романтизма: чистая, наивная душа гибнет из-за жестокости мира. В социальном контексте смерть девушки может скрывать критику сословных предрассудков, погубивших невинную душу: крестьянка Жизель была обманута аристократом Альбертом. В потусторонних мотивах балета «Баядерка» Л. Минкуса обобщённое хореографическое действие (видение Солора теней в загробном мире) олицетворяет эмоциональные переживания, тоску Солора по Никии.

Интерес в контексте репрезентации представляет понятие Р. Барта «studium». Семиолог в своей работе «Camera Lucida», посвящённой философии и семиотике фотографии, вводит этот элемент для анализа фотографии. Studium – это следование унифицированным правилам композиционного построения фотографий, в процессе чего фотограф выступает как человек культуры. Это контракт между творцами и потребителями искусства, который позволяет в той или иной степени декодировать произведение искусства. Studium это взгляд на создание композиции с позиции зрителя, обозначающий «культурную, языковую и политическую интерпретацию фотографии» [18].

В контексте studium механизм репрезентации танца определяется как структурированное поле культурно обусловленных смыслов, намеренно закодированных хореографом и исполнителем для декодирования подготовленной аудиторией. Этот уровень репрезентации функционирует через систему узнаваемых кодов и конвенций. К ним относятся хореографическая лексика и стилистика, нарративная структура, драматургическое соответствие музыкальной композиции, а также сценографические и костюмерные решения, работающие на создание целостного художественного высказывания. Так, studium танца представляет собой объективированный, публичный дискурс, доступный для рационального анализа, интерпретации и критики на основе общих для данной культуры знаний. Studium выступает семиотическим фундаментом, который делает произведение коммуницируемым и социально значимым. На этом уровне формируется его смысловое ядро, подлежащее прочтению.

Анализ балета «Тщетная предосторожность» в постановке Ж. Б. Доберваля посредством категории studium позволяет декодировать его как культурный, исторический и семиотический объект, чьё восприятие зрителем основано на распознавании и интеллектуальной расшифровке общедоступных кодов.

Studium данного балета, в первую очередь, определяется его историко-культурным контекстом. Созданный в 1789 г., на заре эпохи романтизма, балет является продуктом своего времени, отражающим идеи сентиментализма эпохи Просвещения: интерес к простонародной жизни, пасторальный идеал, насмешку

над сословными предрассудками и торжество естественной, неиспорченной добродетели. Современный зритель понимает пасторальность сцены, условность характеров: властная вдова, глупый богач, юные влюблённые, как архетипы, характерные для искусства конца XVIII в. Сюжет, лишённый трагизма и построенный на бытовой интриге, репрезентирует оптимистическое и дидактическое мировоззрение эпохи.

Изначально поставленное как пантомимный балет – балет-действие – произведение опирается на чёткую систему жестов-символов, понятных без слов. Эта пантомимная основа, сохранившаяся и в более поздних версиях, представляет собой универсальный язык, который зритель расшифровывает. Условные жесты, обозначающие любовь, ревность, брак, обман составляют лексику, доступную для интеллектуального восприятия. Кроме того, использование характерного танца, стилизованного под народный французский танец, является ещё одним культурным кодом, указывающим на «простонародность» и пасторальный характер истории.

Музыкальный ряд – французские народные мелодии, позже музыка П. Гаво, Ф. Герольда, П. Гертеля – задаёт непритязательный и комедийный тон повествования. Костюмы персонажей, выдержанные в крестьянской стилистике отличаются яркостью и нарядностью, однако в них проявляется условность. Подобное решение служит двум целям: во-первых, оно маркирует социальное положение действующих лиц; во-вторых, задаёт пасторальную эстетику спектакля. Костюмы не стремятся к реалистическому воспроизведению деревенского быта, но функционируют как знак «сельской жизни» в её театрализованном, условном преломлении.

Ядром *studium* в данном балете является его морально-дидактическая составляющая. Смысл её сводится к нескольким тезисам: неподдельная любовь берёт верх над корыстным расчётом, а простодушная смекалка оказывается сильнее глупого тщеславия. Это сообщение не несёт в себе глубоко личного или психотравмирующего заряда. Напротив, оно общедоступно для понимания, получает социальное одобрение и воспринимается публикой как лёгкая, не

обременительная дидактика, что вполне соответствует художественным нормам рассматриваемого периода.

Таким образом, освоение балета «Тщетная предосторожность» на уровне *studium* сводится к интеллектуальной процедуре распознавания и расшифровки заложенных в нём культурных кодов. В этой оптике балет предстаёт перед зрителем как остроумный, изящный и высокоценный культурный объект. Интерес к нему порождается именно его типичностью, его безупречной встроенностью в систему культурных конвенций, характерных для эпохи создания.

Так функционирует танец в классической репрезентационной модели, как устойчивая система репрезентации, обеспечивающая прямую связь между культурным знаком и его социальным референтом. Однако с переходом общества в эпоху массмедиа и глобализации природа репрезентации претерпевает трансформацию. Танец, будучи вовлечённым в контекст индустрии развлечений и цифровых технологий, постепенно утрачивает связь с референтом, всё чаще отсылая не к реальности, а к другим медийным образам. Это явление находит своё выражение в концепции гиперреальности, предложенной французским философом постмодернистом Ж. Бодрийяром. Учёный рассматривает культурное состояние постмодерна как эпоху тотальной симуляции, где симулякр – копия без оригинала – окончательно замещает собой реальность. В состоянии симуляции «знак существует сам по себе, не отсылая больше ни к референту, ни к реальности... $\diamond$...а все объекты превращаются в антирепрезентативные, ирреференциальные знаки, как в художественном, так и в аксиологическом, религиозном, этическом смыслах» [44, с. 58]. Определением реальности с точки зрения науки является эквивалентное воспроизведение. Репрезентация в таком случае – это не соответствие реальности, а интерпретация, переложение реальности. «Гиперреальность лишь постольку оставляет позади репрезентацию, поскольку она всецело заключается в симуляции» [22, с. 151]. Происходит постоянное самоповторение и самоотражение репрезентации. Гиперреализм продлевает и ничего не меняет в кодированной реальности, частью которой он является. Сегодня вся реальность, по мнению философа, рассматривается как

гиперреалистичная: «мы повсюду уже живем в «эстетической» галлюцинации реальности» [там же, с. 157].

В контексте концепции гиперреальности, где знаки и образы существуют сами по себе, без аллюзии к реальности, танец выступает симуляцией, замещая саму реальность, создавая собственную. Отсутствие потребности осуществления своих первоначальных ритуальных и социальных функций в современной культуре приводит к тому, что танец создаёт реальность, в которой эстетика, виральность, цифровое существование превалируют над подлинным переживанием. Постмодернистская эстетика, пренебрегая принципом реальности вещи, характеризуется внешней поверхностной сконструированностью артефакта, утратившего функцию отражения. Так, современный танец не отсылает ни к чему, кроме самого себя, это симулякр – самостоятельная реальность, «пустая форма» без оригинала. Современный танец не сообщает о «чём-то», освободившись от мимезиса, его движения абстрактны, существующие только в пространстве искусства, без аналогов в реальности. Движения ценны сами по себе, что говорит о доминировании формы над содержанием (Мерс Каннингем, Уильям Форсайт, Уэйн МакГрегор, Саша Вальц). В таком танце одни и те же паттерны могут бесконечно дублироваться без цели (Анна Тереза Де Кеерсмакер).

Французский философ Ж. Лакан вводит термин «плавающее означающее», где означающее не обуславливается означаемым. «Плавающее означающее» может интерпретироваться по-разному, имея «нулевое символическое значение» [94]. Ж. Лиотар рассматривает идею «пустых знаков» в контексте постмодернистского искусства, которое не зависит от внешнего мира и не нуждается в изображении чего-то конкретного, что отсылало бы человека к объективной реальности. Смысл современного танца не фиксируется окончательно, обладая множественной интерпретацией, в зависимости от контекста, культуры, эпохи, политической идеи или индивидуального восприятия. «Смысл всегда шире единичного восприятия человеком, поэтому он не закреплён и недооформлен, его невозможно раскрыть до конца» [186]. Кроме того, коммуникация через танец происходит посредством тела, невербально, что делает

раскрытие смысла танца ещё более затруднительным. Так, в качестве примера «плавающего означающего» рассматривается балет «Кактусы» А. Экмана. Хореографом создаётся открытый художественный код, в котором кактусы являются вместилищем для смыслов, не раскрывая конкретный образ, вызывая множественные прочтения. В хореографическом произведении заключается метафорическая многозначность, где кактусы – не просто растения. Они могут символизировать неуязвимость и защиту (колючки как броня), одиночество и изоляцию (кактусы живут в пустыне, отличающейся скудной флорой и фауной), диалектику доброты и агрессии (мякоть кактуса с колючками). Хореография А. Экмана может быть социальной аллегорией – общество, где люди «колются» друг об друга. Но возможно «Кактусы» – чистая абстракция, где танец – это эксперимент с формой, визуальный перформанс, соотнесённый и с экологической темой.

Как и лакановское «плавающее означающее» фиксированные смыслы отрицает дерридианская «деконструкция». Деррида критикует традиционную западную философию, отвергая существование абсолютного, устойчивого смысла – «трансцендентального означаемого» [64, с. 27]. Такие понятия как «Бог», «Истина», «Сущность», «Бытие» не могут претендовать на независимость вне языковой реальности, это лишь иллюзия, представление действительности в нужном виде. Согласно деконструктивистской философии смысл не даётся сразу, любое означаемое является означающим в зависимости от контекста, интерпретации. С применением данной концепции к танцу, устанавливается, что танец не имеет фиксированного смысла, движения танцовщика не воспроизводят что-то конкретное и обретают значения в различии с другими движениями. Современный танец, в отличие от классического, где движения подчинены канону, особенно неоднозначен и размыт. Содержание рождается в момент движения и не отсылает к чему-то внешнему, что говорит об отсутствии заранее заданного смысла.

Через призму гиперреальности рассмотрим вирусные танцы, «танцы-повторялки». Социальные сети обратили танец в цифровой симулякр. Такие

танцевальные тренды как «Renegade» являются тиражированием одной и той же лексики без авторства и смысла. Его придумала подросток Джала Хармель, однако в массовом сознании танец ассоциируется с Чарли Д'Амелио. Первоначальный смысл, если он был, аннигилировался и остался вирусный контент, который вызывает желание его распространять (порождать копии копий) ввиду положительной эмоциональной связи с потребителем. Танец Уэнсдэй Адамс из сериала «Уэнсдэй» стал вирусным по причине странности и необычности движений. Танец считается танцем Уэнсдэй, однако Дженна Ортега, вдохновившись хореографией режиссёра театра и кино Боба Фосса, скопировала его движения. В гиперреальности источник не представляет ценности, а значимым является циркуляция. Вирусные танцы становятся артефактом, которым пользуются все, но никто им не обладает.

На основе вышеизложенного можно заключить, что танец в системе культурных репрезентаций предстаёт как сложный, многомерный феномен, выполняющий функцию активного конструирования, а не пассивного отражения социальной реальности. Он функционирует как дискурсивная практика, которая, оперируя специфическим семиотическим кодом, продуцирует и легитимирует определённые режимы истины о теле, социальные нормы и идентичности. В рамках репрезентационной парадигмы, где реальность понимается как продукт непрерывного производства и обмена значениями, танец выступает одним из начал в создании социально значимых смыслов. Его анализ через категории денотации и коннотации, а также через концепцию «studium» Р. Барта, демонстрирует, что хореографическое высказывание всегда погружено в поле культурно обусловленных кодов и конвенций, требующих интеллектуальной расшифровки и обеспечивающих его коммуникативный потенциал.

Однако с наступлением эпохи постмодерна природа репрезентации танца претерпевает фундаментальную трансформацию. В условиях гиперреальности, по Ж. Бодрийяру, танец утрачивает устойчивую связь с референтом, всё чаще отсылая не к объективной реальности, а к другим медийным образам, превращаясь в симулякр – копию, не имеющую оригинала. Это находит крайнее

выражение в феномене вирусных танцев в социальных сетях, где ценность хореографии определяется не её первоначальным смыслом или авторством, а способностью к бесконечной репликации и циркуляции в цифровом пространстве. Таким образом, эволюция танца в культурном поле демонстрирует диалектический переход от классической репрезентационной модели, основанной на мимезисе и устойчивых культурных кодах, к постмодернистской симуляции, характеризующейся «плавающими означающими», деконструкцией фиксированных смыслов и доминацией форм.

2.3 Конструирование культурной идентичности средствами танца

Культурная идентичность представляет собой «модальность, необходимую составляющую идентичности вообще, индивидуальной и коллективной в частности» [112, с. 66]. Процесс становления культурной идентичности – это процесс осмысления человеком своей связи с определённой культурной общностью, что служит основой для формирования его системы ценностей и определяет взаимоотношения с самим собой, другими людьми, обществом и миром в целом. Указанный процесс разворачивается через механизмы социализации и инкультурации, в ходе которых личность оказывается под воздействием множества культурных импульсов.

В условиях современной культуры проблематика идентичности обретает повышенную значимость. Она напрямую связана с фундаментальными механизмами самовосприятия и определения индивидом своего места в ситуации множественности культурных полей и дискурсивных практик. Обретение непротиворечивого, целостного образа Я сталкивается с серьёзными затруднениями, когда единое культурное пространство фрагментируется, а традиционные метанарративы, прежде служившие источниками устойчивых моделей самотолкования, утрачивают свою силу. Нынешняя культурная ситуация отличается нарастающим плюрализмом, ценностным релятивизмом и одновременным существованием альтернативных нормативных систем,

конкурирующих между собой. Следствием этого оказывается лишение идентификационных процессов тех универсальных культурных опор, которые были для них привычны в предшествующие эпохи.

Главными факторами, изменяющими саму сущность идентичности, выступают процессы медиатизации и технологизации. Они порождают новые культурные практики, языки и символические среды, которые активно формируют механизмы восприятия и самопрезентации, открывая пространство для гибридных и виртуальных идентичностей. В результате размываются устойчивые культурные формы, и происходит девальвация традиционных аксиологических координат, чья чёткость и символическая определённости исторически служили опорой для личностного самоопределения.

Формирование идентичности находится в отношении диалектической взаимозависимости с процессами культурной репрезентации. Идентичность конструируется посредством символических структур и знаковых систем, предоставляемых культурным контекстом. Культура объективируется через акты репрезентации – дискурсивные, визуальные практики, которые кодируют и транслируют коллективные значения, нормы, нарративы. И так репрезентация выступает механизмом, опосредующим усвоение индивидом культурных кодов и, следовательно, структурирование его Я.

С другой стороны, идентичность не является пассивным явлением и проявляет себя через репрезентацию, выступая агентивным началом. Осуществляя выбор определённых культурных маркеров и производя новые тексты, человек вовлекается в постоянный процесс саморепрезентации и позиционирования себя относительно Других. Связь между идентичностью и репрезентацией носит циклический и ко-конституирующий характер. Культурные репрезентации поставляют символический материал для построения идентичности, которая, в свою очередь, определяет то, как будут производиться последующие репрезентации. Человек, овладевая культурой, создаёт культуру, «реализуя в ней свою родовую сущность – способность творить, созидать новое» [169, с. 440].

Идентичность человека структурируется на двух взаимосвязанных уровнях: психофизическом, который обеспечивает целостность и непрерывность нашего биологического и психического существования, и социальном, отражающим осознанную принадлежность к различным группам. Культурная идентичность, формируясь на основе этих уровней, проявляется в широком спектре компонентов. К ним относятся этнические и возрастные характеристики, язык, региональная принадлежность, гендер и сексуальная ориентация, социально-экономический статус, а также мировоззренческие аспекты, такие как религиозные верования и политические взгляды. В совокупности эти элементы формируют многогранную систему самоопределения личности в обществе [122, с. 9].

Понимаемая как динамическая и многокомпонентная система представлений индивида о себе, идентичность формируется и трансформируется в процессе интеракции с социальной средой, где в качестве механизма этого процесса выступают культурные практики. Культурные практики – это повторяющиеся, привычные действия, модели поведения, которые разделяются группой людей и наделяются определённым смыслом. «Это и есть реализация культуры в ее непосредственной действительности» [24, с. 17]. Примерами культурных практик служат язык и коммуникация, пищевые привычки, ритуалы и традиции, потребление и стиль, досуг и отдых, профессиональные практики.

Первичная социализация индивида представляет собой погружение в комплекс культурных практик его референтной группы, которые задают исходные параметры идентичности. Через овладение языком, пищевое поведение, гигиену, манеры, семейные и календарные праздники происходит апроприация базовых норм, ценностей и социальных ролей. В дальнейшем, на протяжении всего жизненного цикла, идентичность подвержена постоянной трансформации, инициируемой вхождением индивида в новые социальные контексты и, соответственно, новые системы практик. Например, профессиональная идентичность конструируется через освоение специализированного дискурса, корпоративного этики и рутинных практик трудовой деятельности. И даже такой

институционализированный переход, как выход на пенсию, влечёт за собой утрату одних из практик – трудовых, и необходимость освоения других – досуговых, что требует реконфигурации Я-концепции.

Одной из культурных практик является танец, как невербальная телесная практика, выступающая компонентом в конструировании индивидуальной и коллективной идентичности. С помощью танца происходит инкорпорация – «вписывание» – в тело социальных норм, культурных кодов и исторических нарративов. Через повторяющиеся танцевальные кинестетические паттерны и мышечную память индивид интернализирует не только технику движения, но и стоящий за ним комплекс ценностей и символов, что формирует габитус в терминах П. Бурдьё. Габитус представляет собой систему устойчивых, инкорпорированных социальных диспозиций (установок), формирующихся в процессе социализации индивида в рамках конкретных условий его существования. Эта «структурированная структура» функционирует преимущественно на бессознательном уровне, порождая практики и стратегии, которые воспринимаются как естественные и самоочевидные. Тем самым габитус выполняет посредническую функцию, объективируя социальные структуры в индивидуальных телесных схемах, вкусах и повседневных действиях и, в то же время, субъективируя их через эти практики. Он позволяет бесчисленное количество раз импровизировать в новых ситуациях, но в рамках логики, заданной нашим прошлым опытом [27, с. 44]. Сформированный через танец габитус – это система установок: диспозиция держать осанку определённым образом, диспозиция координировать свои движения с музыкой и партнёрами, диспозиция использовать определённую амплитуду движения. Построенный танцем габитус не остаётся в танцевальном зале: он становится частью личности и проявляется в обыденных ситуациях, определяя манеру двигаться, взаимодействовать и воспринимать мир.

На уровне коллективной идентичности танец функционирует как ритуал, создающий и воспроизводящий воображаемое сообщество в понятии Б. Андерсона. Нация, как форма культурной общности, воображаема, потому что

её члены не знают большинства своих соотечественников, но в их сознании живёт образ общей связи. Этот образ создаётся и тиражируется через СМИ, литературу, систему образования – «печатный капитализм» [8, с. 14]. Индивидуальная идентичность кристаллизуется через танец как акт перформативного самовыражения.

Ключевую роль в концептуализации понятия «идентичность» занимает философский анализ, заложивший фундамент для его последующего изучения в социально-гуманитарных науках, психологии и антропологии.

В докартезианскую эпоху идентичность осмыслялась преимущественно в метафизическом и онтологическом ключе как фундаментальная характеристика бытия. Так, Гераклит утверждал, что изменчивый и относительный мир основан на тождестве противоположностей, постоянно переходящих друг в друга. В противоположность этому Парменид видел истинное бытие как единое, неизменное и тождественное себе, лишённое внутренних противоречий. Платон развивал идею о том, что сущность (в том числе человеческая) не статична, но пребывает в постоянном становлении. «Ибо никогда ничего не существует, а все всегда становится» [139, с. 33]. Аристотель, размышляя о тождестве сущего самому себе, говорил, что изменения, происходящие с человеком, не затрагивают субстанциальную основу человеческого существования: его сущность остаётся неизменной, сохраняя самоидентичность при всех внутренних и внешних трансформациях. Философия стоиков предложила онтологическое обоснование тождества, усматривая его основу в логосе – универсальном божественном разуме, который пронизывает мироздание, детерминируя его внутренний порядок, гармонию и устойчивую идентичность.

Проблема идентичности личности стала предметом самостоятельного осмысления лишь после преодоления средневековой теоцентрической парадигмы, где человек определялся исключительно как образ и подобие Бога, а идентичность всецело конституировалась и определялась через отношение к Божественному. Самопознание и формирование самости осуществлялись не через

интроспекцию, но опосредованно – через религиозный опыт страдания, покаяния и благодати в акте трансцендентной обращённости к Абсолюту.

В эпоху Нового времени прогрессирующая индивидуализация выводит проблему личностной идентичности в центр философской рефлексии, прежде всего в картезианстве. Декартова концепция мыслящей субстанции, *cogito*, способствует смещению акцента с коллективных форм идентичности на индивидуальное самосознание. Анализируя процесс самопознания, философ обосновывает её сугубо рациональную природу, утверждая, что именно способность к мышлению и рефлексии составляет основу тождества личности самой себе.

Немецкий философ-логик Лейбниц употребляет слово «личность» – «*personne*», которое нередко отождествляется с «сознанием», «разумом» и «памятью». «Личность означает мыслящее и понимающее, обладающее разумом и рефлексией существо, которое может рассматривать себя как того же самого, как ту же самую вещь, мыслящую в различное время и в различных местах» [83, с. 236]. Ключевым критерием этой тождественности для Лейбница выступает именно память: способность души сохранять воспоминания, что исключает её раздвоение. Таким образом, тождество личности конституируется через непрерывность самосознания, обеспечиваемую памятью, которая создаёт неразрывную связь между прошлым опытом души и её будущим существованием.

В рамках трансцендентальной философии, а именно в шеллингианской «философии тождества», категория идентичности обретает специфическое содержание, обозначая «тождественность (самотождественность) структур “чистого” мышления, “чистого” идеального “Я”» [51, с. 131], как фундаментальное единство и неразличённость субъективного и объективного начал.

Немецкая классическая философия вносит вклад в исследование проблемы идентичности через теоретический подход, который раскрывает новые границы индивидуального Я и обосновывает его социальную природу. Так, И. Кант постулирует, что представление о собственном Я служит фундаментальным

критерием личности. «Это справедливо даже тогда, когда человек еще не может произнести слово “Я”: ведь он всё же имеет его в мысли;...» [78, с. 357]. Рассматривая самосознание в качестве необходимого условия морали и нравственной ответственности, Кант акцентирует взаимосвязь индивидуального и социального аспектов идентичности: человек постоянно соотносит свой жизненный опыт с оценками других, инкорпорируя «образ другого» в структуру собственного самосознания. Таким образом, самоидентификация оказывается невозможной вне социального взаимодействия. Эта идея находит развитие в тезисе П. Гречко, который утверждает: «не существует, нет человека вне его социально-культурного окружения – перед нами всегда «индивид-в-некотором-контексте» [50, с. 177].

Французский мыслитель Ж.-П. Сартр характеризует человека как «сделанного» социально-культурными и наследственными детерминантами. Такие атрибуты, как национальная и расовая принадлежность, язык, социальный статус и класс, которые индивид получает от рождения, воспринимаются философом как фактичности, ограничивающие его свободу и создающие препятствия для подлинной личностной самоидентификации [157].

В рамках постмодернистской философии Ж. Делёз и Ж. Деррида развивают концепцию, в которой индивид утрачивает статус основы тождественности. Мыслители подвергают сомнению доминирование идентичности над различием, акцентируя внимание на её противоречивости. С одной стороны, идентичность обеспечивает целостность и определённую личность на отдельных этапах её развития, но с другой – утрачивает свою устойчивость в процессе постоянных трансформаций, сопровождающих человека на протяжении жизни.

П. Рикёр рассматривает идентичность как явление, обладающее внутренней противоречивостью, поскольку оно сочетает в себе атрибуты постоянства и изменчивости. Центральной задачей её осмысления становится выявление характера связи между этими двумя взаимосвязанными, но разнонаправленными качествами [148].

Развитие философских концепций идентичности определено общей социокультурной динамикой, проявляющейся в переходе от коллективно-ориентированных моделей к идеям индивидуализации. В отличие от классической традиции, современная, в частности, постмодернистская философия, исходит «из образа человека как обособленного индивида, обладающего множественной, «мозаичной» идентичностью» [110, с. 23].

Первые теории идентичности восходят к З. Фрейду, заложившему основы её психоаналитического понимания. Австрийский исследователь вводит термин «идентификация», определяя его как наиболее раннее «проявление эмоциональной связи с другим лицом» [188, с. 801]. В процессе формирования тесных эмоциональных отношений человек усваивает и делает частью своего внутреннего Я образ Другого. Таким образом принимая культуру поведения Другого и стремясь к достижению сходства. Психоаналитик характеризует идентификацию как механизм «уподобления» Я чужому Я, и подчёркивает формирование структуры Я посредством множества таких идентификаций, что свидетельствует об условном и процессуальном характере самой идентичности.

Существенный вклад в разработку концепции идентичности внёс американский психолог Э. Эриксон в рамках своей персонологической теории. Он исследовал процесс социальной адаптации, последовательное осуществление которого ведёт к формированию зрелой идентичности – целостного и внутренне непротиворечивого образа себя. Этот образ подразумевает стабильные и гармоничные отношения с социокультурной средой: соответствие принятым формам социального поведения при сохранении непрерывности и автономности собственного Я. Осознание идентичности возникает в результате успешных значимых идентификаций, которые в дальнейшем интегрируются и переструктурируются «с целью создания единого и причинно-связанного целого» [212, с. 171].

Процесс адаптации личности сопровождается переломными моментами – «кризисами идентичности», представляющими собой периоды повышенной уязвимости, связанные с необходимостью переосмысления прежних установок и

интеграции нового опыта. Данные кризисы инициируются социокультурными изменениями, которые оказывают глубокое воздействие на индивидуальное сознание. Таким образом, идентичность предстаёт как незавершаемый процесс, непрерывно трансформирующийся на протяжении жизни индивида, преимущественно на бессознательном уровне.

Проблематика идентичности исследовалась швейцарским психологом и психиатром К. Юнгом, автором концепции коллективного бессознательного. Главным понятием в его теории является понятие индивидуации – становление «неделимым», становление человека самим собой, «путь к себе» или «самоосуществление». Процесс индивидуации приводит к формированию самости – архетипа целостности человеческого существа, укоренённого в коллективном бессознательном [215]. По мнению философа, самость представляет собой имманентную родовую потребность человека в развитии, где сознательное и бессознательное образуют целокупность, что и является самостью.

В эпоху Нового времени, становление рационализма и развитие сознательной рефлексии, привело к «замыканию» души внутри человека, что обусловило утрату способности воспринимать проявления психики во внешнем мире. Происходящее повлияло на формирование бессознательного как совокупности эмоционально насыщенных комплексов, недоступных прямому осознанию и контролю. Такие смыслонаполненные и эмоционально заряженные проявления в символической форме, например, в сновидениях, были обозначены Юнгом как архетипы – «модели поведения» [193, с. 426].

С точки зрения социологии, в рамках символического интеракционизма, проблема идентичности изучалась Дж. Мидом, рассматривающим самость как центральный механизм формирования индивидуальности. Согласно его взглядам, становление самости основывается на процессе интериоризации образа Другого и взаимодействия с ним, что подчёркивает диалогическую природу развития как личности, так и общества в целом [236]. Важным вкладом Мида стало деление самости на две структурные компоненты – I и Me. Первая составляющая характеризует способность индивида как включаться в социальные отношения,

так и держать дистанцию с другими. Вторая составляющая определяется «организованным набором установок других по отношению к себе, человек поступает только так, как должен» [144, с. 85].

Автор теории «Зеркального Я» Ч. Х. Кули вводит понятие социального Я, что определяется как представление или система представлений, почерпнутая из общения с другими людьми, которые сознание воспринимает как свои собственные. Согласно Ч. Х. Кули, идентичность возникает в результате интериоризации тех представлений и оценок, которые складываются в социальном взаимодействии.

Антропологический подход, интегрируя философские и психологические основания, рассматривает культуру как уникальный феномен и исследует личность в единстве её психических, культурных и социальных аспектов. К. Гиртц определяет социокультурную реальность как фундаментальное условие формирования идентичности, возникающее в процессе коллективной деятельности и интерпретации её результатов. С точки зрения антропологии, идентичность выступает отражением культуры в практиках и поведении индивида. Как отмечает М. В. Тлостанова, «человека вообще не существует» [171, с. 192] в отрыве от определяющих его контекстов – культуры, истории, расы, гендера, профессии, религии и других факторов, что обуславливает множественный и гетерогенный характер идентичности.

Сущность понятия «идентичность» раскрывается в контексте рассмотрения смежных категорий: «самость», «инаковость», «различие», «аутентичность», «этовость», «Другой», «чтойность», «ктойность». Осознание собственного Я становится возможным в диалогическом аспекте межличностных отношений, в которых каждый человек соотносит, сравнивает и различает себя с Другим. Через диалог с Другим репрезентируется категория инаковости, выступающая качеством, характеристикой Другого. В рассуждениях И. Скота отличие человека от другого именуется «этовостью», что «ограничивая общую природу, производят нумерическое множество индивидуальных людей» [70, с. 26]. Ю. М. Резник говорит о «чтойности», определяя понятие, как тождество со своим родом: «моя

чтойность – это то, что интегрирует меня в сообщество, делает меня человеком независимо от того, что и как я сам думаю по этому поводу» [146, с. 488]. Суть же «чтойности» человека, учёный видит в обращённости к самому себе, обретению своей самости, способности вести диалог с другими.

Многочисленные исследования в области философии, социальных и психологических наук демонстрируют необходимость междисциплинарного подхода к изучению феномена идентичности. Анализ различных теоретических концепций позволяет определить идентичность как целостный образ личности, интегрированный в систему социокультурных отношений и детерминированный совокупностью ценностных ориентаций, идеалов и поведенческих норм, которые конституируют её уникальность. Личностная идентичность формируется через синтез множества частных идентичностей (политической, религиозной, профессиональной, гендерной и др.) и находится в процессе непрерывного становления на протяжении жизни индивида.

Современная культура отличается дезинтегрированной картиной реальности, что осложняет формирование у индивида устойчивых мировоззренческих ориентиров. Сложность выбора чёткой позиции в разных областях культуры объясняется давлением нормативных ориентиров, которые транслирует социальная среда. Когда общепризнанный ценностный канон, прежде регулировавший социальные практики и взаимодействия, перестаёт действовать, образуется своего рода аксиологическая пустота. Современная либеральная идеология не даёт взамен устойчивых направлений развития, а рост индивидуальных свобод только усиливает трудность выбора личных приоритетов. Параллельно глобализация подрывает культурную универсальность, размывает границы между этносами и культурами и ослабляет регулирующую функцию национального государства.

Подобное состояние социальной реальности провоцирует кризис идентичности и мешает становлению личности с прочной системой ценностных координат. Эти кризисные процессы отрицательно сказываются на психоэмоциональном состоянии человека, вызывая широкий круг

психосоматических нарушений, депрессивных проявлений и поведенческой пассивности, нередко выражающихся в разнообразных формах экзистенциальной и социальной беспомощности.

Танец в своём культурном измерении может рассматриваться как инструмент, способный разрешить кризис идентичности, влияя на самопознание и самоопределение человека в социальном пространстве. В современной культуре, отличающейся развитием дистанционных форматов присутствия и усилением роли социальных сетей, танец превращается в повседневное и доступное явление. Широта его видов, жанров и стилистических направлений, как в профессиональной, так и в любительской среде, придаёт танцу как социокультурному феномену многоуровневый и полифункциональный характер.

Становление идентичности не рассматривается в отрыве от социальной среды, в которую включён человек. Танец как одна из форм социальной практики несёт в себе дифференцирующий потенциал и способен служить маркером самоидентификации. Процесс самоидентификации в танцевальном взаимодействии затрагивает не только исполнителей, но и хореографов, а также зрителей, разворачиваясь одновременно на личностном и социальном уровнях. В зависимости от того, какие культурные задачи танец решает в каждой конкретной ситуации, он превращается в средство формирования представлений о себе в этническом, национальном, политическом, гендерном, профессиональном и других плоскостях. Помимо этого, телесный облик, складывающийся под влиянием разных танцевальных направлений, даёт возможность визуально различать принадлежность исполнителя к определённой хореографической традиции.

Уже в древности танец был неотъемлемой частью ритуальных действий. Он выстраивал социальный порядок общины и сплачивал её членов через совместное движение. Будучи практикой коллективной по своей природе, танец рождает ощущение общности и способствует становлению коллективной идентичности. В своих различных проявлениях: культурном, бытовом, образовательном и терапевтическом, танцевальная деятельность приобретает признаки социального

института, внутри которого человек не только осваивает нормативные образцы и формы взаимодействия, но и налаживает социальные связи, соотнося себя с группой людей и интериоризируя её ценностные ориентации, интересы и унаследованные традиции. Этот процесс приводит к формированию представлений о коллективном «Мы», которые позднее встраиваются в структуру личностного самосознания.

В современном междисциплинарном научном поле танец трактуется как инструмент, сохраняющий коллективную память и телесную норму. Эта функция приобретает особую значимость в контексте процессов глобализации и культурной гибридизации. Так, через повторяющиеся движения и ритмическое согласование группа людей демонстрирует сплочённость, воплощая её телесно. В результате складывается эмоциональная и когнитивная основа для взаимной поддержки и единства.

Танец также может быть средством формирования этнической и национальной идентичности, выступая одним из самых заметных признаков культурной принадлежности. Как отмечается в научной литературе, «мы обращаемся к танцу, как феномену художественной культуры формирующего этническое сознание» [15]. Для полноценного самоопределения личности необходимо осознание собственной укоренённости в конкретном этносе, нации или народе. Культурное своеобразие любой общности, выражающееся в обычаях, ритуалах, поведенческих нормах, моральных ориентирах и трудовых навыках, получает пластическое воплощение в языке народной хореографии. Танец работает как инструмент познания культуры: он позволяет выстроить целостный образ собственного этноса и провести разграничительные линии по отношению к другим сообществам. Хореографический канон в разных танцевальных традициях играет роль культурной визитной карточки, действуя как зримый и кинестетический символ, дающий общности возможность осознать свою самобытность и обозначить рубежи, отделяющие её от «других». Танец служит средством трансляции ценностей и социального порядка. Через организацию пространства (круг, линия, пара), через заданные дистанции между танцорами,

через гендерно специфичные движения он воспроизводит и закрепляет принятые в обществе иерархии и модели взаимодействия. Человек, соотносящий себя с определённой этнической общностью и обладающий достаточными культурными компетенциями для различения «своих» и «чужих» символических систем, способен снизить риски внутриличностных конфликтов, что во многом содействует успешному самопознанию.

«Будучи одной из древнейших форм невербальной коммуникации и культурного выражения, танец представляет собой телесный архив коллективной памяти. В отличие от статичных архивов – письменных текстов или музейных артефактов – танец функционирует как «живой» архив, воплощенный и процессуальный, существующий только в акте своего исполнения. Его специфика заключается в телесной, кинестетической и ритмической фиксации исторического опыта, социальных норм, мифологических представлений и эмоциональных паттернов конкретного сообщества» [181, с. 46].

Архивная природа танца проявляется, прежде всего, в его способности кодировать и транслировать коллективный опыт на докогнитивном, мышечном уровне. Движенческие паттерны, жесты, позы и пластические идиомы, повторяющиеся из поколения в поколение, становятся телесными практиками, или «техниками тела», по выражению Марселя Мосса [119]. Эти техники не являются биологически детерминированными; они усваиваются в процессе социализации и инкультурации, выступая маркером групповой принадлежности. Таким образом, тело танцующего индивида превращается в носителя «социальной памяти», где каждое движение может быть прочитано как текст, содержащий следы ритуалов, трудовых процессов, гендерных ролей и исторических травм.

В контексте концепции коллективной памяти, танец выступает средством актуализации прошлого в настоящем. Ритуальные и церемониальные танцы часто являются инсценировкой мифологических событий или исторических нарративов, воплощающих память о предках и ключевых моментах коллективной биографии. Например, военные танцы маори (хака) или полинезийские танцы, повествующие о миграциях по Тихому океану, являются не просто представлениями, а

действенными практиками ремеморации, оживляющими прошлое и делающими его значимым для современных носителей культуры. В ситуациях культурного угнетения или диаспоры, танец может стать формой сопротивления и сохранения идентичности, когда иные каналы передачи памяти (язык, письменность) оказываются под запретом или угрозой исчезновения. Иллюстрацией вышесказанного выступают афро-американские танцевальные традиции. Несмотря на пережитый опыт рабства, они сумели удержать в своей полицентрической структуре и ритмической усложнённости живую память об африканской прародине.

При этом данный архив не пребывает в статичном состоянии. Он непрерывно переосмысливается и реконструируется. Каждое новое поколение танцующих, обращаясь к устоявшимся каноническим формам, неизбежно вносит в них изменения, приспособлявая тем самым наследие к иным социальным обстоятельствам. Из этого следует, что танец – это не средоточение готовых образцов, а живой, подвижный процесс «возвращения к забытому», в рамках которого прошлое и настоящее вступают в диалог. Фольклорные танцы, сценические версии народной пляски, современные хореографические прочтения традиционной пластики – всё это способы обращения к данному архиву, варианты его критической переработки и повторного введения в оборот ради поддержания значимой для сегодняшнего дня культурной идентичности.

Танец также участвует в процессах гендерного и полового самоопределения личности. В актуальной социокультурной ситуации вопрос о принадлежности к тому или иному полу становится исключительно злободневным. Причина кроется в насаждении идеи множественности гендерных моделей, активно распространяемой через массмедиа и социальные сети, что, в свою очередь, размывает привычные культурные разграничения. Помимо этого, традиционные понятия о мужском и женском претерпели изменения на фоне внедрения принципа равноправия полов. Наиболее критическим периодом в выработке полового самосознания является подростковый возраст, что связано с биопсихологическими закономерностями роста и созревания. При этом

решающее значение в этом процессе всё же принадлежит социокультурным обстоятельствам, тем моделям поведения, которые общество одобряет, устоявшимся стереотипам и нормативным ожиданиям, предписываемым человеку. На протяжении долгого времени эстетика классической хореографии служила телесным воплощением гендерных эталонов: женские партии выстраивались вокруг лёгкости, хрупкости и невесомости, тогда как мужские – вокруг силы, надёжности и энергичного напора. Постепенно такие качества, как мягкость и кантиленность движений балерин, а также физическая сила и умение выполнять поддержки у танцовщиков, закрепились в качестве хореографических признаков женственности и мужественности. Важной вехой на пути обособления танца по гендерному принципу стало освоение техники танца на пуантах, которое окончательно утвердило особое положение женщины в балетном искусстве. Мужской и женский классы в балете строятся с учётом анатомо-физиологических особенностей, и это способствует формированию тел, отвечающих традиционным нормам гендерной выразительности.

Гендерная выразительность в танце, однако, не ограничивается рамками классической традиции и может быть прослежена в самых разных хореографических системах, включая бальный, характерный и историко-бытовой танец. Более того, многочисленные стили современной танцевальной культуры предлагают альтернативные модели гендерной репрезентации, что, в свою очередь, содействует процессу позитивной половой самоидентификации. В качестве примера выступает стремительно популяризировавшееся направление Хай Хиллс, где доминирует эстетика подчёркнутой женственности, основанная на уверенности, сексуальности и владении телом, а также стиль Крамп, в котором агрессия, энергичность и сила формируют образы, ассоциирующиеся с маскулинностью. Эти танцевальные направления воспроизводят гендерные коды, а также участвуют в их выстраивании, предоставляя участникам возможность выбора.

Тем не менее, танец и перформативные практики сегодня оспаривают жёсткую привязку движенческих паттернов к бинарной гендерной системе.

Постмодернистская хореография намеренно разбирает и пересобирает традицию, открывая и исполнителям, и зрителям возможность заново осмыслить, как соотносятся между собой тело, движение и гендерная идентичность. В этом контексте танец становится пространством для критики и трансформации традиционных ценностей. Таким образом участвуя в двух взаимосвязанных процессах: поддержании гендерного канона и его переопределении.

Важной в условиях современной культуры составляющей процесса самоидентификации является телесность, как базовый критерий присутствия человека в мире. Первичное осознание собственного существования обусловлено наличием тела, которое выступает основным элементом для отождествления индивида с самим собой. Телесность представляет собой имманентное качество человеческого бытия, позволяющее не только конституировать самость, но и проводить демаркацию между Я и Другим. В ходе социального самоопределения, направленного на установление коммуникации и приобретение желаемого статуса, именно телесный образ становится первичным семиотическим ресурсом. Тело, находящееся в неразрывном единстве с сознанием, обеспечивает возможность существования человека в качестве социокультурного субъекта, одновременно утверждая его уникальную индивидуальность.

Неприятие собственного тела личностью детерминировано рядом причин. Среди них выделяются, с одной стороны, физиологические процессы (например, период полового созревания либо ускоренное физическое развитие). С другой стороны, социально обусловленные требования – подвижные и нередко внутренне противоречивые стандарты телесности, которые транслируются обществом и предписываются индивиду. Решающее значение для возникновения кризиса телесной идентичности имеют именно последние. Неспособность соответствовать изменчивым нормативам в соединении с ощущением утраты контроля над собственной телесностью провоцирует глубокую аффективную дестабилизацию. Данное психоэмоциональное состояние влияет на выработку целостного представления о собственном Я в большей степени, чем сами по себе объективные телесные изменения.

Тело служит основным инструментом танцевальной деятельности. Как было показано ранее, танец обладает способностью формировать эстетически значимый телесный облик. Однако эта функция является подчинённой по отношению к его главной задаче – интеграции эмоциональной и физической сфер личности. Это положение отражает современное понимание телесности как холистического единства сознания и тела, лежащего в основе современного танца, пластически-эмоционального, где тело исполнителя трактуется не как статичный объект, но как динамический процесс и средство экзистенциального выражения. В данном контексте танцевальная практика приобретает терапевтический потенциал, поскольку позволяет естественным образом высвободить эмоциональное напряжение через двигательную активность, способствуя нормализации психоэмоционального состояния. Биологически обусловленная потребность человека в движении находит в танце не только реализацию, но и осмысленное воплощение, что активизирует взаимосвязь между соматическим и ментальным опытом. «Движение – сущность жизни, а танец – предельное ее (жизни) выражение, поэтому именно ему отведена эта удивительная роль – быть образом начала и конечной цели бытия» [102, с. 27].

Кроме вышесказанного, танец выполняет коммуникативную функцию в социальном взаимодействии. Как пишет Е. Э. Дробышева: «потенциал танца как способа самоидентификации связан с его высоким коммуникативным статусом, что в синтезе с ценностями выразительности и подлинности позволяет выстраивать эффективные диалоги и полилоги в глобальном пространстве современной культуры как на профессиональном, так и на самодеятельном уровнях» [67, с. 643].

В процессе совместного исполнения между партнёрами устанавливается телесно-эмоциональная связь, основанная на непрерывном невербальном обмене. В отличие от повседневности, танцевальный диалог характеризуется мгновенностью реакций на движение, взгляд или прикосновение, что способствует глубокому взаимному распознаванию и синхронизации состояний. Так формируются восприимчивость к другому, способность к сопереживанию и

предрасположенность к совместным действиям. Будучи усвоенными в ходе танцевальной деятельности, эти качества могут затем переноситься в обыденные коммуникативные ситуации, способствуя установлению отношений на основе взаимного доверия. Как отмечалось ранее, самопознание реализуется не в акте изолированной интроспекции, оно прокладывает себе путь через диалогическую встречу с Другим, предполагающую перманентное сопоставление и рефлексивный анализ. Хореографическая практика формирует структурно упорядоченную среду, в рамках которой подобный диалог обретает возможность развёртывания. Она культивирует телесную коммуникативную компетентность субъекта, что в конечном счёте способствует оптимизации регулирования межличностных взаимодействий в более широком социальном поле.

С точки зрения социальной психологии танец допустимо интерпретировать как феномен разделённой интенциональности. В рамках такого подхода участники сообща порождают единое смысловое пространство благодаря ритмической синхронизации движений и взаимному воспроизведению двигательных паттернов (отзеркаливанию). Данный процесс не только укрепляет внутригрупповое единство, но и снижает интенсивность психологических защитных механизмов, облегчая тем самым искреннее, неискажённое самовыражение.

Кроме того, в условиях цифровизации и роста дистанционных взаимодействий танец остаётся одним из немногих видов деятельности, требующих непосредственного физического со-присутствия, что делает его особенно ценным ресурсом для компенсации дефицита живой коммуникации в современном мире.

Таким образом, идентичность выступает фундаментальным элементом в процессе культурного самоопределения личности. Способность осмыслить себя в рамках социокультурного контекста, сформировать мировоззренческие ориентиры, интегрироваться в определённую культурную группу при одновременном признании множественности других культурных моделей составляет основу здорового личностного развития. Процесс идентификации

протекает преимущественно на бессознательном уровне, «весь жизненный путь человека – это путь постоянного выбора и поддержания идентичности» [150].

Включённость в творческие практики, в частности, в танцевальную деятельность, активизирует ориентацию личности на социальное взаимодействие и выстраивание связей, что интенсифицирует и обогащает процесс самоидентификации. Танец как форма художественного творчества, существующая в единстве физического и экзистенциального начал, создаёт пространство для воплощения универсального в индивидуальном, социального в личностном, культурного в телесном. Он обеспечивает встречу человека с его внутренним Я, интегрирует его в культурную память сообщества, а культурные коды – в его телесность. Танец способен трансформировать не только внешний облик человека через изменение двигательных паттернов, но и, что наиболее значимо, его внутренний мир. Через синтез движения и эмоции он участвует в конструировании целостной идентичности, встроенной в многомерную картину мира.

Проведённый анализ позволяет утверждать, что танец является способом преодоления кризисов идентичности в условиях современной культуры. Он сочетает в себе единство традиции и инновации, индивидуального и коллективного, телесного и рефлексивного, что позволяет личности гибко адаптироваться к изменчивым социокультурным условиям. Через механизмы телесной практики, невербальной коммуникации и символической репрезентации танец способствует не только усвоению готовых культурных моделей, но и активному созиданию новых форм самоописания. Это делает его особенно востребованным в современном мире, где идентичность становится не данностью, а перформативным актом, постоянно воссоздаваемым в диалоге с собой и обществом.

Выводы к главе 2

Проведённое в рамках второй главы исследование танца как феномена культуры позволяет сделать ряд обобщающих выводов, раскрывающих его сущность в качестве сложной семиотической системы, механизма культурной репрезентации и инструмента конструирования идентичности.

Анализ семиотической концепции танца показал, что хореографическое искусство представляет собой невербальную знаковую систему, обладающую собственной структурной организацией, включающей синтаксический, семантический и прагматический уровни. Опираясь на триадическую модель знака Ч. С. Пирса, было установлено, что смыслопорождение в танце осуществляется через непрерывную цепь интерпретаций, где движение, жест и поза функционируют как репрезентамены, связывающие телесную материальность с культурно обусловленными объектами и порождающие множественные интерпретанты в сознании реципиента. Специфика танцевального языка, базирующегося на телесной семиозе, обуславливает его принципиальную открытость и полисемантичесность, что делает хореографический текст пространством для со-творчества хореографа, исполнителя и зрителя. Кроме того, танец конституируется как поликодовый текст, в котором пространственно-временная организация, сценография, костюм и свет выступают не вспомогательными, а смыслообразующими элементами, формирующими целостное художественное высказывание.

В контексте теории культурных репрезентаций танец предстаёт не как пассивное отражение действительности, но как активная дискурсивная практика, конструирующая социальную реальность, и легитимирующая определенные режимы истины о теле и обществе. Посредством анализа денотативных и коннотативных уровней хореографической лексики, а также через призму бартовской категории *studium*, выявлено, что классические формы танца функционируют в режиме устойчивых культурных кодов, обеспечивающих узнаваемость и трансляцию коллективных смыслов. Вместе с тем, переход к

постмодернистской культурной парадигме знаменует трансформацию репрезентационной природы танца. В условиях гиперреальности, описанной Ж. Бодрийяром, хореография всё чаще утрачивает связь с объективным референтом, превращаясь в симулякр, где движение отсылает не к реальности, а к другим медийным образам или к самому себе. Наиболее отчётливо эта тенденция проявляется в феномене вирусных танцев цифровой эпохи, где ценность смещается с авторского замысла и глубины содержания на способность к бесконечному тиражированию и циркуляции визуального паттерна.

Исследование механизмов конструирования культурной идентичности через танец устанавливает его роль в процессах инкультурации и социализации индивида. Танец функционирует в качестве своеобразного «живого архива» коллективной памяти, удерживающего и транслирующего через телесные паттерны исторический опыт сообщества, присущие ему этнические коды, а также нормативные модели гендерного поведения. Посредством инкорпорации, то есть буквального вписывания в тело двигательных паттернов у субъекта выстраивается габитус – устойчивый комплекс предрасположенностей, чьё действие распространяется за пределы сценической площадки и обнаруживает себя в повседневных телесных проявлениях.

В условиях, отмеченных ценностным релятивизмом и распадом «больших нарративов», что составляет одну из определяющих черт актуальной культурной ситуации, хореографическое искусство предоставляет уникальное пространство для выстраивания диалогических отношений с Другим, а также для восстановления утраченной целостности собственного Я. Таким образом, танец закрепляет за собой статус динамической антропологической практики, которая обеспечивает диалектическое соединение телесного измерения с экзистенциальным, индивидуальным самовыражением и коллективной солидарностью. Именно данное обстоятельство превращает танец в инструмент преодоления экзистенциальных кризисов и построения многомерной идентичности человека в современном мире.

ГЛАВА 3 ТРАНСФОРМАЦИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ПЕРИОД МЕТАМОДЕРНА: ЦИФРОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ОСОБЕННОСТИ ЗРИТЕЛЬСКОГО ВОСПРИЯТИЯ

3.1 Танец контемпорари в качестве модели метамодернистской художественной практики

«Реальность становления метамодернизма как нового этапа, идущего на смену постмодернизму во всей полноте его теорий и практик, становится все более отчетливой» [68, с. 12]. Этот этап возникает в качестве реакции на исчерпанность постмодернистской эстетики, предлагая новый способ осмысления реальности и искусства, в частности. Если постмодерн деконструировал метанарративы, а модерн настаивал на их универсальности, то метамодерн занимает промежуточную позицию, характеризуемую осцилляцией между противоположными режимами восприятия. Эта колебательная динамика становится ключевой характеристикой художественных практик в условиях цифровой эпохи, экологического кризиса и глобальной нестабильности.

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. Отражая идеи единства противоположностей танец становится объектом для исследования в контексте метамодернистской теории.

Характерным принципом для метамодернизма, который можно наблюдать в культуре современного хореографического искусства, является «реконструкция посредством деконструкции». В соответствии с концепцией Ж. Деррида деконструкция – «разложение на части, расслоение, чтобы понять, как данная

структура была сконструирована, и ее дальнейшая реконструкция. Целью такого анализа является нарушение или даже уничтожение бинарных оппозиций, релятивизация их отношений» [124, с. 343]. Реагируя на постмодернистские установки, метамодернизм не останавливается на деконструкции, он стремится к реконструкции – созданию новых, пересобранных образцов. Например, хореографические работы британского хореографа А. Хана переосмысливают – пересобирают аутентичную лексику североиндийского стиля катхак, объединяя её с современными танцевальными формами танца контемпорари, что приводит к появлению оригинального пластического языка. Принцип «реконструкции посредством деконструкции» соотносится с более широким культурным понятием, присущим метамодернизму – феномену «новой искренности». «Так называемая «новая искренность» обнаруживается в преодолении всепоглощающей иронии и возрождении проверенных временем общечеловеческих ценностей, таких как любовь, дружба, верность, сострадание и т. д. В XXI веке ирония перестала быть главным настроением эпохи. Ей на смену пришли постирония и «новая искренность» [176, с. 217]. В танцевальной культуре «новая искренность» прослеживается как реактуализация архаических паттернов коллективного хореографического действия, создавая условия для возрождения оснований общности в условиях пост-постмодернистской культуры.

Для понимания метамодернизма как нового исторического и культурного периода, объединяющего идеи модерна и постмодерна, необходимо провести анализ культурного развития от эпохи модерна к эпохе современной.

Так, эпоха модерна (конец XIX – середина XX вв.) осуществила трансформацию классической картины мира, восходящей к античной онтологии и новоевропейскому рационализму. Если классическая парадигма постулировала наличие абсолютного миропорядка, объективной и верифицируемой истины, а также стабильных метафизических оснований бытия, то модернистское мышление подвергло данные категории систематической проблематизации. Были предложены альтернативные модели реальности, базирующиеся на принципах релятивизма, процессуальности и антропоцентризма. Это проявилось в научном

знании, философском дискурсе, эстетике, социуме, обусловив кризис прежних универсалий и возникновение новых методов осмысления действительности.

Классическая онтология, установившаяся в период Просвещения, опиралась на основания ньютоновской физики, картезианского субстанциального дуализма и кантовского априоризма. В рамках данной модели пространство и время трактовались как абсолютные вместилища событий, каузальность носила однозначный и линейный характер, а рациональное познание рассматривалось как универсальный метод. Однако научные открытия, сделанные на рубеже XIX–XX вв., привели к кризису данной системы. Специальная и общая теория относительности А. Эйнштейна продемонстрировали зависимость пространственно-временного континуума от системы отсчёта, что нивелировало представления об их абсолютном характере. С появлением теории квантовой механики В. Гейзенбергом был открыт фундаментальный закон природы – принцип неопределённости, который вступил в противоречия с детерминизмом П.–С. Лапласа и показал ограниченность его теории. Следствием данного научного открытия стало утверждение, согласно которому реальность не может быть описана в терминах единой, статичной модели. Наука перешла к оперированию вероятностными распределениями и признанию множественности интерпретаций.

Деконструкции подвергаются философские традиции классического рационализма, отождествляющие человека с его мышлением – «мыслю, следовательно, существую». В XX в. появляются новые философские концепции – феноменология, герменевтика, психоанализ, которые опровергают данное утверждение. «Классический дискурс, ведущий к истине, с точки зрения постмодернистов, является тоталитаристским уже сам по себе, поскольку обладание истиной дает ее обладателям неоспоримое и существенное преимущество над другими людьми <...>. Единственное спасение, с точки зрения постмодернистов – это тотальная ликвидация классической парадигмы и «деконструкция» классических философских текстов. И, разумеется, прежде всего, это элиминация категории истины из проблематики философских

исследований» [166, с. 118]. Так истина перестала рассматриваться как статичное соответствие объекту, обретая черты исторической обусловленности.

Под влиянием социокультурных трансформаций в мировой художественной культуре эпохи модерна также происходят изменения. На смену изображения объективной реальности приходит субъективизм и искусство ради искусства. Различные модернистские течения – импрессионизм, экспрессионизм, абстракционизм и др. отказываются от фигуративности, утверждая, что искусство должно выражать универсальные гармонии, а не копировать видимый мир. В танцевальном искусстве модерн проявляется в отказе от балетных условностей, ориентируясь на связь с природой и естественностью. Модернизм как масштабное художественное проявление эпохи, переосмыслил классическую идею искусства как отражения реальности и провозгласил искусство автономным языком, создающим собственную реальность.

Представления о неизменных законах истории и общественного устройства, являющиеся социальной мыслью эпохи ещё со времён Платона, меняются под влиянием марксизма и позднее структурализма. Общество теперь рассматривается как динамическая система, подверженная конфликтам и изменениям. Материалистическая диалектика К. Маркса отклоняет абсолютный дух Г. В. Гегеля, указывая на историческую обусловленность социальных структур. Экономическая социология М. Вебера, в свою очередь, по-новому интерпретирует рациональность, отмечая, что последняя может принимать разные формы в зависимости от культурного контекста. «Рациональность понимается Вебером как характеристика определенного типа целесообразной деятельности, в которой через строгую логическую проверку проходит формулировка цели и методов ее достижения» [165, с. 176].

Вышеперечисленные изменения деконструировали представления о существовании единственно верной модели социальной организации. Теологическая концепция «правильного общества», укоренённая в классической метафизике подвергается сомнению и на смену ей выдвигаются конкурирующие программы по переустройству общества. Такие социальные проекты, как

либерализм, социализм, фашизм претендуют на универсальную значимость и нормативность, однако, их практическая реализация в конкретно-исторических условиях продемонстрировала их внутреннюю ограниченность, обусловленность временным и социокультурным контекстом, что впоследствии стало одним из оснований для постмодернистской критики любых форм метанарративности.

Таким образом, эпоха модерна осуществила существенное переосмысление базовых постулатов классической картины мира. Произошла замена абсолютных, субстанциальных характеристик пространства и времени релятивистской моделью, предполагающей их зависимость от параметров системы отсчёта. Взамен ранее объективного и универсального разума утвердилась легитимность множественности интерпретативных схем. На смену миметическому принципу в эстетике, ориентированному на воспроизведение внешней действительности, пришла автономия художественной формы и выразительных средств. Представление о вечных и неизменных законах социального бытия уступило место осознанию исторической изменчивости и контекстуальной обусловленности общественных институтов. Тем не менее, данный процесс не привёл к отказу от поиска универсальных оснований. Модерн, даже подвергая деконструкции классические категории и выявляя их относительный характер, сохранял ориентацию на обретение новых форм всеобщности. Центральной категорией модернистской эпистемы выступал метанарратив – «тот, который призван объяснить различные события в истории, придает смысл, связывая разрозненные события и явления, апеллируя к некоему универсальному знанию или схеме» [196, с. 54]. Однако к середине XX в. и эта парадигма столкнулась с кризисом легитимности, что привело к формированию постмодернистской модели мышления, характеризующейся радикальным плюрализмом, отказом от тотализирующих дискурсов.

Ж.-Ф. Лиотар в работе «Состояние постмодерна» определяет постмодерн как «недоверие к метарассказам» [97, с. 10], подчёркивая, что ни одна идеология или научная теория не может претендовать на универсальную истинность. Вместо единого исторического прогресса, как у Гегеля и Маркса, постмодерн предлагает

множественность локальных нарративов, каждый из которых легитимизируется лишь в конкретном контексте. Эта эпистемологическая установка коррелирует с идеями Р. Рорти, утверждающего, что знание всегда контекстуально и языково обусловлено, а потому не может быть нейтральным или абсолютным. Сказанное «зависит от контекста интерпретации, от лингвистических (и иных) практик, действительных или возможных, которые принимаются в расчет» [153, с. 61].

Ж. Деррида, разрабатывая метод деконструкции, продемонстрировал, что любые бинарные оппозиции, например, природа/культура, женское/мужское, истина/ложь являются не естественными, а дискурсивными конструктами, служащими для поддержания властных иерархий. Постмодернистская мысль стремится размыть эти границы, выявляя их условность. Например, в гендерных исследованиях Дж. Батлер категории «мужского» и «женского» рассматриваются как перформативные, а не биологически детерминированные.

Ж. Бодрийяр в «Симулякрах и симуляции» развивает тезис о том, что в постмодернистскую эпоху реальное замещается знаками, утрачивая свою референциальность. Современная культура, по его мнению, функционирует в режиме гиперреальности – пространства, где симулякры – копии без оригинала – становятся единственной доступной реальностью. Это проявляется в медиа, политике, искусстве, где образы и нарративы существуют автономно, вне связи с первоисточником. «Отныне все, с чем мы сталкиваемся, подвергается бесконечным замещениям, ничто в этом гиперреальном универсуме больше не реально и является результатом предшествования модели, чистым знаком реального, лишенным собственного референта» [23, с. 9].

В противоположность модернистской концепции целостного автономного субъекта, постмодерн предлагает децентрированную модель идентичности. Ж. Делёз и Ф. Гваттари в «Тысяче плато» вводят понятие ризомы – нелинейной, многомерной структуры, лишённой центра [53]. Субъект в постмодернистской перспективе – это множественность временных и контекстуальных самоопределений, а не стабильное Я. Подобный подход находит отражение в цифровую эпоху, где идентичность дробится на множество онлайн-масок.

В искусстве постмодерн отвергает модернистский культ оригинальности, заменяя его интертекстуальностью – практикой бесконечного цитирования и переосмысления предшествующих текстов. Фр. Джеймисон отмечает, что постмодернистская культура тяготеет к пастишу – пустой стилизации, лишённой исторической глубины, «бесцельной пародии» [61, с. 110].

Постмодерн, сменив модерн, трансформировал эпистемологические и культурные основания западного общества. Его ключевая черта – отказ от универсализма в пользу множественности. «Множество взглядов, предложенных постмодерном, определяет полифонию культурных миров, поскольку их столько, сколько представлений о них, и они имеют право на существование» [135, с. 1]. Эта парадигма поставила вопрос о возможности конструирования новых ценностных ориентиров в условиях тотального плюрализма.

К концу XX в. постмодернистская парадигма оказалась исчерпанной. В своей работе «Философский дискурс о модерне» Ю. Хабермас защищает проект модерна от постмодернистской критики, утверждая, что его эмансипаторный потенциал не исчерпан, а требует перехода от субъектно-центрированного к коммуникативному разуму. Он последовательно критикует главных представителей «постмодернистского поворота» за отказ от рациональных оснований критики.

Так, Хабермас усматривает в размышлениях Ницше истоки тотальной критики разума, ведущей к иррационализму и эстетизации философии. Эта мысль развивается у Хайдеггера, чья деструкция метафизики оказывается нигилистическим мифотворчеством. Французских мыслителей он обвиняет в схожих апориях: Батай – в культе недискурсивного, трансгрессивного опыта; Фуко же – в неспособности обосновать собственную критику власти вне отвергаемых им самим норм; Деррида – в стирании границ между философией и литературой, что подрывает саму возможность рациональной аргументации. Адорно и Хоркхаймер критикуются философом за тотальное отрицание разума в «Диалектике Просвещения», не оставляющее пространства для позитивного проекта.

Общий упрёк Хабермаса заключается в том, что, отвергая разум модерна как инструмент господства, эти мыслители отвергают и универсальные нормы, необходимые для последовательной социальной критики, предлагая взамен лишь эстетический эскапизм, нигилизм или консервативное примирение с существующим положением дел [191].

Гносеологический фундамент метамодерна формируется через переосмысление базовых категорий обеих предшествующих парадигм. Если модерн оперировал категориями прогресса, универсализма и автономного субъекта, а постмодерн – концептами симулякра, ризомы и деконструкции, то метамодерн предлагает иную эпистемологическую модель, основанную на динамическом равновесии между этими полюсами. Ключевым операционным механизмом здесь выступает осцилляция – ритмическое колебание между противоположными модусами восприятия реальности, позволяющее сохранять одновременно ироническую дистанцию постмодерна и модернистскую устремлённость к смыслопорождению. «Именно из этого колебания проистекает романтическая склонность к трагическому, возвышенному и сверхъестественному – эстетическим категориям, находящимся между проекцией и восприятием, формой и бесформенным, целостностью и хаосом, испорченностью и невинностью» [242].

Философские основания метамодернистской перспективы могут быть прослежены в концепции «ослабляющего мышления» Дж. Ваттимо. *Pensiero debole* – «ослабленная мысль», сознательно отказывающаяся от метанарративов. Ваттимо предлагает принять «ослабленные» формы истины, которые возникают в диалоге, интерпретации, историческом контексте. «Высвободить бытие, лишив его метафизической однозначности, «облегчить» его в интерпретации – это и означает обрести его как мимолетность фантазии, вскрывающей саму нашу экзистенцию» [31, с. 156]. Задача философии раскрывается не в нахождении истины, а в ответственной и художественной интерпретации множественности. Здесь происходит трансформация релятивизма. Метамодернизм принимает постмодернистский тезис об отсутствии единой Истины, но настаивает на

локальных, временных нарративах, в которые мы можем верить «как будто» они истинны, признавая их условность.

Метамодернистская трансформация проявляется через ряд характерных конструкторов, возникающих как реакция на установки предшествующих культурных эпох. Среди них – новая искренность – искренность, преодолевающая как наивную веру модернизма в метанарративы, так и деструктивную иронию, и всеобъемлющий цинизм постмодерна, предлагая стратегию осознанного, уязвимого высказывания. Из этого вытекает «прагматический идеализм, или осознанная наивность. Согласно описанию этой особенности, люди эпохи метамодерна склонны доверять информации, которую получают, при этом критически её осмысливая. В отличие от эпохи постмодерна, которая требовала подвергать сомнению и деконструировать любую доступную истину и утверждение, метамодерн предлагает интегрировать получаемые знания, сравнивать, компилировать их и на их основе выстраивать суждения и принимать решения» [28, с. 831]. Это решение забыть о своей просвещённости, чтобы снова обрести способность чувствовать и верить. Новая рациональность – предполагает реабилитацию научного познания и логики, но с учётом критики. Важной метамодернистской чертой становится феномен постправды, который, парадоксальным образом выступает катализатором для развития критического мышления и медиаграмотности субъекта. Лейтмотивом эпохи выступает состояние «транс-» – преодоление и размывание традиционных границ: от социокультурных (трангрессия, транскультурация) и антропологических (трансгуманизм как проект технологического усиления человеческой природы, трансгендерность как деконструкция бинарной идентичности) до информационно-коммуникативных (транспарентность и трансмиссия знаний) [55, с. 335]. Так, характерной чертой метамодернизма, по О. Митрошенкову, является «транссентиментализм, отражающий напряжение и усталость от постоянных деконструкций нонклассики, продлившейся более 100 лет. На практике это – отражение стремления к возвращению к очевидным ценностям, лиризму, более или менее уважительному, а не ироничностебовому цитированию «высоких»

образцов, деидеологизация исторического наследия, надежда на приемлемое будущее» [117].

Технологический аспект метамодернистского поворота выражается в концепции «постцифрового гуманизма», где технологическое развитие рассматривается не как автономный процесс, но как антропологический проект, требующий постоянного ценностного переосмысления. Эта позиция находит своё выражение в этических дискуссиях вокруг искусственного интеллекта, где технооптимизм раннего модерна сталкивается с постмодернистской критикой, порождая новые формы технологической рефлексии.

Выход в 1998 г. работы П. Андерсона «Истоки постмодерна» позволил исследователям констатировать завершение определённого этапа в истории ментальности. Андерсон систематизировал эволюцию постмодернистской парадигмы, что дало основания рассматривать её как завершённый историко-культурный процесс [9]. Затем, в начале 2000-х гг., после волны мигрантских протестов, ряд западных государств официально отказался от политики мультикультурализма, а в 2006 г. была опубликована статья А. Кирби «Смерть постмодернизма и то, что после него».

Теоретическое обоснование метамодернизма было предложено в работах Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера, которые определили его как «структуру чувства, не только возникающую в результате реакции на постмодерн, но и представляющую собой его культурную логику, соответствующую нынешней стадии глобального капитализма» [5, с. 40]. Новая предметная и технологическая среда создала свои социальные и коммуникационные практики, сформировала условия, где, как отмечают исследователи, «постмодернистские дискурсы теряют свою критическую ценность» [там же, с. 37]. А. Заньковский говорит: «человек Нового времени, опалённый и развращённый огнём Прометея, стал настолько самоуверенным, что решил построить идеальное общество, возведенное на фундаменте рациональной схемы. В реальности постмодернизма не существует. Когда употребляют это слово, говорят о конце нечистой веры в абсолютное могущество человеческого разума. Затем пришло понимание, что

разочарованность в грандиозных утопических проектах Нового времени не обрекает нас на циничное отчаяние и беспринципные игры со старыми стилями и смыслами, а наоборот – делает разумней; сущность метамодерна состоит в этом осознании» [73].

В современном хореографическом искусстве феномен танца контемпорари представляет собой одну из репрезентативных и наглядных моделей художественной практики метамодернизма, демонстрируя его ключевые принципы в области телесности, хореографии и рефлексии о природе движения. Для его анализа в данном ключе танец необходимо рассматривать не просто как стиль или технику, но как особый дискурсивный режим, преодолевающий бинарные оппозиции, унаследованные от модернистской и постмодернистской парадигм.

Постмодернистский танец, в лице таких хореографов, как И. Райнер или Т. Браун, осуществлял радикальную деконструкцию предшествующих форм. Он отказывался от нарратива, виртуозности, иллюзионизма и эмоциональной экспрессии в пользу «невыразительного» движения, анализа структурных принципов и дематериализации объекта искусства. Контемпорари танец, наследуя этот аналитический инструментарий, в то же время совершает осознанный возврат к тем самым категориям, которые были деконструированы. Однако этот возврат не является наивным или ностальгическим, он осуществляется после деконструкции, а потому носит иронично-осознанный характер. Ирония – это троп постмодерна, однако метамодерн её не отбрасывает, он использует её как защиту для обвинений в наивности. Хореографы «знают, что они делают», но они «делают это всерьёз». Хореографы метамодерна, такие как У. Форсайт, А. Хан или С. Л. Шеркауи, могут использовать сложнейшую виртуозную технику, но не как дань традиции, а как объект для перманентного расшатывания и переосмысления. Эмоция и нарратив возвращаются, но не как прямолинейный психологизм, а как «сентиментальность после концептуализма» – сложный гибрид интеллектуальной дистанции и искреннего переживания. Движение существует в напряжении между чистой структурой и его телесным,

аффективным воплощением. С одной стороны, хореография апеллирует к универсальному, «архетипическому» языку тела, часто заимствуя элементы из восточных или африканских практик в поисках некой общечеловеческой основы. С другой – пластика глубоко укоренена в конкретике телесности исполнителя, его этнической, гендерной, личной истории, что делает каждый перформанс уникальным и неповторимым.

Владея всей палитрой современных и классических техник, хореограф и исполнитель одновременно культивируют эстетику «сырого», нетренированного, уязвимого тела. Импровизация становится не просто методом создания материала, но и философской позицией – бытием-в-неопределённости.

Ощутимая усталость от бесконечной постмодернистской иронии, исчерпавшей свою критическую энергию, стала одним из факторов, обусловивших поворот к «новой искренности» в танце, о которой шла речь выше. В хореографии метамодерна происходит её сочетание с рядом жизненных практик, танец становится жанром и художественным средством медиакультуры. На этом фоне возвращение к темам, которые постмодерн счёл бы чрезмерно пафосными: экологический кризис, миграционные волны, вопросы социальной справедливости, духовные поиски, становятся потребностью. Однако нарратив, выстраиваемый вокруг этих сюжетов, отличается от модернистской привычки к тотальному высказыванию. Он удерживает напряжение между несколькими возможными прочтениями, не предписывая зрителю единственно верную истину. Он скорее складывается из частей, из частных историй, из телесных метафор, возникающих здесь и сейчас. Это приглашение к совместному размышлению. Хореограф в такой системе является посредником, тем, кто сводит в одной точке разные культурные коды, пластические языки и точки зрения, создавая условия, в которых смысл проявляется, но не навязывается.

Кроме того, переопределяется понятие «присутствия» танцовщика на сцене. От героического, волевого тела модерна, утверждающего мощь человеческого духа, через обезличенного, почти анонимного тела постмодерна, превращённого в функцию от хореографической структуры, появляется третье – присутствие

«гиперреалистичного» уязвимого тела. Оно предъявляет не только выучку и силу, но и собственную хрупкость, следы усилий, пот, усталость, пределы возможностей. Здесь проступает особая, отрефлексированная искренность, которая способна пробить эмоциональную дистанцию. Эстетика несовершенного, незавершённого, процессуального становится своего рода молчаливым сопротивлением коммерчески пригодному телу, которым заполнена визуальная среда массовой культуры.

Одним из примеров того, как все эти принципы работают на практике является хореографическое пространство, созданное Охадом Наариным, руководителем танцтруппой «Бат-Шева» с 1990 по 2018 гг. Его творчество выстраивается в целостную художественную структуру, где проявляется метамодернистская оптика. В центре этой структуры находится придуманный им импровизационный метод «Гага». Она не является техникой в привычном понимании, она является развёрнутой философией телесности, выстроенной на принципе непрерывного колебания. Метод выстраивается на физическом противоречии/осцилляции: контроль и спонтанность, дисциплина и освобождение, внутренний импульс и внешняя форма. Тело в Гаге всё время пребывает в промежутке, в становлении, в движении между полюсами. Танцовщик учится одновременно вкладывать в жест максимум мышечного усилия, и тут же это усилие отпускать, достигая того странного состояния, которое описывают как «ленивую силу» или «напряжённую расслабленность». Отсюда рождается оригинальная манера пластического выражения танцовщиков труппы Бат-Шева.

В Гаге тело одновременно является источником знаний и предметом его исследования. Задачи в Гаге могут предложить участнику прислушиваться к любому количеству внутренних потоков тела и следовать за ними движением, утверждая, что тело содержит знания, которые можно понять только с помощью соматических ощущений. Отсутствие конкретной модели практики создаёт свободную модель, которая позволяет участникам следить за своими собственными предметами исследования. Опыт, получаемый в Гаге, сосредоточен

на переживании ощущений, на преодолении физических ограничений и оспаривании их, а также на овладении или обнаружении бесчисленных перформативных качеств. Эта практика отдаёт предпочтение субъективным философским и физическим переживаниям, которые можно направить в перформативную деятельность без обесценивания виртуозности и техники или исключения натренированных тел.

Участники Гаги развивают глубокое чувство сосредоточенного внимания, чтобы направить свободный поток движений, стимулируя и пробуждая различные части тела, в то время как подсказки проникают в мозг на бессознательном уровне. Ключевым компонентом Гаги является то, что эти пробуждения имеют намерение и контроль. Участники развивают концентрированную внимательность без единой точки фокусировки, направляя внимание на ощущение и контроль энергетических потоков.

Язык движения Гага стал определяющим для танцевальной эстетики компании Бат-Шева. Охад Нааарин создал телесное качество, благодаря которому формируется оригинальная среда его спектаклей, узнаваемая во всём мире.

Среди хореографических работ, поставленных израильским балетмейстером особое место занимает постановка «Echad mi Yodea?» (Кто знает одного?). Данная работа была поставлена хореографом в 1990 г. как часть спектакля «Kyr». Произведение получило свое название от еврейского традиционного песнопения, которое исполняется на Пасху. Праздничная песня выстроена на принципе кумуляции – добавлению новых строк к каждому последующему стиху. Это песня-счёт, перечисляющая ключевые символы иудаизма (Единого Бога, Скрижали Завета и т.д.). Прочтение традиционного мотива осуществляется группой Tractor's Revenge, которая исполняет музыку в современной манере. Здесь священное сталкивается с профанным.

Нааарин использует традиционный религиозный гимн, являющийся одним из краеугольных камней еврейской культурной идентичности, и подвергает его интенсивному телесному вопрошанию. Танцовщики в бесконечном, нарастающем до изнеможения повторении движений проживают амбивалентность

коллективной принадлежности: она является одновременно и источником катарсической энергии, и формой насильственного подчинения. Здесь нет ни простого прославления традиции, ни холодной деконструкции – есть «новоискреннее» погружение в её аффективную сердцевину, которое оставляет зрителя с вопросом, а не с ответом.

Исполненный множество раз, как в Израиле, так и во всём мире, балет приобрёл статус традиции. Основанный на традиционной музыке, его визуальные образы открыты для разнообразных интерпретаций, вызывающие в равной мере энтузиазм и споры. «Echad mi Yodea?» имеет немало истолкований – сбрасывание кожи, неизбежная связь с прошлым, обретение красоты в хаосе, единственное в группе, и дихотомия между истощением и силой.

Кроме творчества Наарина интерес вызывает искусство, создаваемое А. Ханом. Его хореографическое произведение «Ксенос» (Xenos, 2018) является проявлением метамодернистского патриотизма, который выражается не через прославление войны или империи, а через трагическое сострадание к своим соотечественникам, чьи тела и жизни были использованы колониальной империей. Произведение обращено к фигуре индийских солдат-носильщиков, называемых «кули», и оказавшихся втянутыми в события Первой мировой войны. Хореографическая пластика А. Хана выстраивается на пересечении двух разных танцевальных видах: виртуозного катхака, укоренённого в классической индийской традиции, и лексики танца контемпорари. Этот синтез обретает статус центральной метафоры всего сценического высказывания. Катхак с присущей ему изощрённой ритмической организацией, фиксированными скульптурными позициями-каранами и нарративной природой выступает в качестве знака, отсылающего к культурному корню, к личностной и коллективной идентичности, к укоренённой в многовековой истории духовной практике. Пластика танца контемпорари является воплощением посттравматического опыта человека, расщепляя его в условиях военной реальности. Патриотический контекст хореографического произведения оформляется внутри данного визуального конфликта, когда зритель становится свидетелем разрушения тысячелетней

индийской культуры под европейским военным гнѐтом. Спектакль превращается в акт памяти, способный возродить вытесненное из официальных нарративов историческое прошлое общеевропейского сознания.

С помощью данного танцевального высказывания реконструируется историческая память, а сам спектакль становится действием культурного самоутверждения. Проявление патриотизма осуществляется в контексте экзистенциальной ответственности за восстановление правды перед лицом собственных предков. Повествуя о частной судьбе индийского солдата, Хан создаёт универсальное обобщение и сообщение, затрагивая экзистенциальную трагедию вообще человека, заброшенного в условия войны. Зритель любой культурной среды становится со-причастным с происходящим на сцене, находя точки общечеловеческого сопереживания. Происходящее становится опытом уязвимости – чертой, характерной для метамодернистской чувствительности.

Танец контемпорари рассматривается как репрезентативная модель метамодернистской художественной практики. Его пластика воплощает материал, в котором проступает ключевой принцип эпохи – осцилляция между модернистской интенцией к обретению смысла и постмодернистской иронией. Метамодернизм удерживает противоречие двух эпох в постоянном напряжении, и танец контемпорари даёт этому напряжению теллесную форму. Современная хореография отказывается одновременно от двух крайностей: от наивного универсализма модерна с его верой в автономного субъекта и от циничной деконструкции постмодерна, где смысл принципиально отложен, а любое высказывание заранее взято в кавычки. Вместо этого складывается образ «новой искренности», в которой традиция проходит через рефлексивное переосмысление. Показательны в этом отношении работы О. Наарина и А. Хана, где обращение к классическому наследию сопряжено с осознанием его исторической и культурной обусловленности. Тело танцовщика становится пространством синтеза нескольких оппозиций: виртуозность сопрягается с уязвимостью, структура – со спонтанностью, идентичность – с общечеловеческим жестом, который сохраняет узнаваемость, не сводясь к абстрактному универсализму.

3.2 Цифровые технологии: преобразование культурной репрезентации в хореографическом искусстве

Цифровая трансформация в танце – это эволюция его онтологии: что есть движение, тело, пространство представления и акт восприятия. Рождающаяся парадигма существует в режиме постоянного диалога, напряжения и взаимодействия с традиционными формами. Этот диалог и является сегодня одним из самых плодотворных источников смыслообразования в современном хореографическом искусстве.

Возникает феномен цифрового/гибридного танца, существующего на стыке физического и виртуального. В процессе создания хореограф эволюционирует в фигуру режиссёра-программиста, оперирующего не только телом танцовщика, но и данными Захвата движения (Motion capture, мокап), алгоритмическими паттернами и виртуальными средами (Unity, Unreal Engine). Виртуальная среда предоставляет новые возможности биомеханики тела, предлагая оригинальную пластику и траектории движений.

Онтологически определяемый как эфемерный вид художественной культуры, в эпоху цифровых технологий танец получает возможность «быть записанным», оцифрованным в качестве видеозаписи и потока данных, который подлежит архивированию, аналитической обработке, реконструкции и трансляции. Так происходит изменение методов документирования хореографического искусства, а также возникает перспектива для новых экспериментов, так как танец освобождается от ограничений, наложенных самой физической природой и пространственной локализацией сценического события.

Изменения происходят и в восприятии танца зрителем, который из пассивного наблюдателя превращается в со-участника танцевального действия. Технологии виртуальной и дополненной реальности приводят к разрушению «четвёртой стены», погружая зрителя в хореографическое событие, тогда как интерактивность происходящего включают его двигательную активность в структуру перформативного акта. «Разрушение стены состоит в том, чтобы

назначить виртуальную сущность каждому зрителю и тем самым сделать аудиторию частью виртуальной среды. Мы называем эту сущность виртуальным зрителем, то есть аватаром, который представляет зрителя в какой бы то ни было форме, значимой для перформанса» [227, с. 23]. Эстетическая составляющая танца заключается в целостном аудиовизуальном потоке, где важна не столько виртуозность танцевального исполнения, сколько эмоциональная наполненность.

Новые технологические средства не вытесняют традиционные формы, но вступают с ними в отношения коэкзистенции. Цифровой инструментарий интегрируется в творческий процесс, выполняя функции усиления и обогащения последнего. Одновременно с этим регистрируется феномен возрождения, сущность которого заключается в возрастании ценности непосредственного живого контакта, энергетического обмена на фоне тотальной цифровизации культурного пространства. Указанная тенденция способствует укреплению позиций академического и традиционного танца, в условиях доминирования цифровых репрезентационных форм. Экспериментальные площадки и фестивали становятся платформой для цифрового авангарда, в то время как академические театры сохраняют функцию хранителей канонического наследия.

Американская хореограф Ж. Биман считается первооткрывательницей в сфере синтеза хореографии и цифровых технологий. Её творческое наследие включает несколько спектаклей, созданных с применением программного обеспечения, а также серию публикаций, посвящённых интеграции технологических инноваций в танец. Одной из первых её реализованных работ в этой области стал сольный перформанс «Случайные танцы» (1964), созданный в коллаборации с программистом П. Ле Вассером. В процессе постановки использовался компьютер IBM-7070, который с помощью генератора случайных чисел определял и организовывал три ключевых элемента композиции: темп, тип движения и направление в пространстве [52, с. 9].

Важную роль в развитии цифровых технологий в контексте танца сыграли кинематограф и телевидение, как аналоговые предшественники современных цифровых медиа. Они трансформировали онтологический статус танцевального

перформанса, переводя его из категории эфемерного, сиюминутного искусства, существующего лишь в момент исполнения и памяти зрителя, в категорию объекта, подлежащего фиксации, тиражированию и аналитической рефлексии. Их влияние носило амбивалентный характер, заключая в себе как потенциал демократизации, так и систему имманентных ограничений, детерминированных самой природой линейной записи.

Первостепенная роль кинематографа, а впоследствии и телевидения, заключалась в преодолении пространственно-временного барьера, присущего танцу. Танец, будучи искусством телесным и временным, до эпохи технической репродукции, по В. Беньямину [21], был обречён на исчезновение сразу после завершения исполнения. Появление киноаппарата позволило впервые в истории иметь его материальный двойник. Это породило феномен архива, сделав танцевальное наследие доступным для изучения последующими поколениями хореографов, исполнителей и исследователей. Телевидение же, с его способностью к массовому и оперативному вещанию, осуществило тиражирование этого архива, выведя танец из узких рамок театральных подмостков в пространство массовой культуры. Элитарное искусство стало достоянием миллионов, что стимулировало интерес к танцу и способствовало его интеграции в общий культурный контекст эпохи.

Кинотанец, понимаемый как «фильм, соединяющий язык кинематографии (план, ракурс, монтаж, композицию кадра, цветовое решение) и язык современного танца (contemporary dance)» [180, с. 99], рассматривается в качестве концептуального и эстетического предшественника современных цифровых технологий в танце. Художественное открытие кинотанца сформировало концептуальную основу для последующей цифровизации категорий танцевального тела, пространственно-временного континуума и способов их репрезентации. Так, кинотанец как самостоятельный художественный феномен осуществил деконструкцию традиционной театральной сценической площадки – «зритель – сцена». Кинематографическая камера, в отличие от статичной позиции театрального наблюдателя, приобретает статус активного начала восприятия,

обладающего способностью к дематериализации сценического пространства как физической данности. Монтажные склейки, крупный план, движение камеры по разным траекториям образовали специфическую хореографическую среду, сконструированную кинетикой монтажа. Так, фильм Майи Дерен «Этюд в хореографии для камеры» (1945) демонстрирует «телепортацию» танцовщика Тэлли Битти из одного пространства в другое с помощью монтажной склейки. А телебалет «Граф Нулин» (1959) использует чередование крупных и общих планов, что является недоступным в театральной постановке. «Сцены нарезаны и динамично смонтированы; они перемежаются крупными планами ног графа, торчащих из днища кареты, и показом кавардака, царящего внутри экипажа. Приемы игрового кино здесь прекрасно сочетаются с музыкальным материалом и танцем» [89, с. 75].

В контексте кинематографического пространства тело танцовщика также претерпевает онтологические изменения. Автор диссертации «Реминисценция тела без органов в экспериментальных танцевальных фильмах» Барбара Жаникас пишет: «танцующие тела никогда полностью не защищены от пространственно-временных и пластических манипуляций, свойственных кино: посредством деформаций и наложений, которые затуманивают восприятие фигур, прерывистого и перемежающегося монтажа, усиливающего их призрачный характер, или кинетических размытий, делающих видимыми пульсирующие энергии» [231]. А в работе Софи Валон «Танцевальное кино: история и эстетические особенности гибридного жанра» отмечается, что ««концепция крупного плана, исходящая из этих фильмов, противостоит традиционной, социальной, культурной и эстетической иерархизации тела, которая действует в подавляющем большинстве кинематографических произведений, отводящих лицу преобладающее место» [243, с. 344].

Другой вариант использования монтажных возможностей, которые влияют на восприятие тела танцовщика представляет творчество Фреда Астера. Его номера, как правило, выстраивались в формате единого непрерывного плана. Роджер Эберт в рецензии на «Время свинга» (1936) указывает: «Астер считал, что

каждый танцевальный номер должен быть снят, насколько это возможно, одним непрерывным дублем, всегда показывая полные фигуры танцоров от головы до кончиков пальцев» [228]. Отсутствие крупных планов, кадров с публикой и разных ракурсов приводило к иллюзорному эффекту парения в пространстве. В таких условиях пластическая телесность в фильмах Астера превращала танец кинестетический поток под непрерывным влиянием камеры.

Кроме пространственной и телесной составляющей кинотанец трансформировал временную организацию танца. Так называемая темпоральная пластичность является свойством цифрового танца, где время становится предметом редактирования. Так, балет «Красные башмачки» (1948) режиссёра М. Пауэлла демонстрирует ощущение разрыва с реальным временем. Работа была названа экстраординарной семнадцатиминутной танцевальной последовательностью, в которой месмерические трюки операторской работы, по всей видимости, играют центральную роль в передаче ощущения этой абстракции и возвышения над временем и пространством реального.

Созданная с помощью кинематографических средств виртуализация пространственно-временных и телесных характеристик рассматривается как предшественник иммерсивных и неевклидовых сред в современной хореографической практике. Продолжением идей кинематографа в танце являются технологии Захвата движений в практике современного танца и перформанса. Британский хореограф Уэйн МакГрегор в коллаборации с арт-группой Random International получают данные с датчиков захвата движения, которые дают новые возможности для трансформации телесности исполнителей. Создаётся оригинальная танцевальная пластика, где тело исполнителя в реальном времени деформируется, умножается, распадается на фрагменты или превращается в абстрактную цифровую скульптуру.

Технология захвата движений или мокап, по мнению М. Буше, является главным феноменом для понимания виртуального танца. Эта программа отсылает нас к анимационной технике ротоскопии, изобретённой М. Флейшером в 1915 г., в которой движение захватывалось вручную, путём зарисовки на прозрачном

носителе поверх каждого кадра. Мокап же является автоматизированной программой.

В своей статье «Виртуальный танец и Захват движения» Буше предлагает наделить мокап онтологическим статусом, поскольку он делает возможным виртуальное исполнение. «В отличие от того, что записывает камера в видео и кино, датчики движения (или трекеры) регистрируют только положение и движение маркеров, которые размещены на костюме исполнителя. Ни фигура, ни фон не записываются – они добавляются позже» [223, с. 64]. Данные считаются объективными и абсолютными, поскольку не соответствуют какой-либо точке зрения, как оптическая камера. Это позволяет использовать «виртуальную камеру», которая может проходить сквозь сцену или вокруг неё способами, физически невозможными на реальной сцене. Камеру можно «хореографировать» заново и заново, при этом качество перформанса остаётся неизменным, поскольку оно соответствует единственному сеансу захвата.

Исследователь Захвата движения Сьюзен Козел посвящает феномену монографию, где критикует само название – Захват движения, так как оно предполагает, что движение «содержится» после захвата. По мнению Козел, эта технология является потоком формирования паттернов и форм движения, где жизнь вдыхается в то, что казалось неживым [233, с. 220]. Её исследование отмечает, что «отношения между исполнителем и цифровыми данными могут быть распространены за пределы интерактивных искусств, чтобы пролить свет на более широкие социально-цифровые взаимодействия, выявить и лучше оценить “кривизну межсубъектного пространства”, возникающую, когда мы превращаем части себя в цифровые данные и общаемся с другими посредством их» [там же, с. 217].

Как работает система Захвата движения? Примером работы мокап является инсталляция *Figments*, созданная коллективом *Mesh Performance Practices*. Система работала, создавая петлю обратной связи между четырьмя маленькими динамиками, подвешенными в комнате и излучающими ультразвуковые щелчки

(неслышимые человеческим ухом), и маленькими микрофонами, которые носил исполнитель. Микрофоны улавливали щелчки и передавали аудиоинформацию компьютеру, а тот переводит её в визуальную карту положения микрофонов в трёхмерном пространстве. Движение тела порождало звук, звук преобразовался в пространственные координаты, а координаты управляли абстрактную фигуру на экране в реальном времени. Исполнитель руководил цифровым аватаром движениями собственного тела, но между ним и фигурой стояла не прямая оптическая фиксация, а звуковая волна – нестабильная, чувствительная к среде, подверженная интерференциям.

Цифровизация танца в контексте технологии Захвата движения позволила создавать исчерпывающие, оцифрованные базы данных движения, которые можно воспроизводить с идеальной точностью, сегментировать (разбивать на отдельные позы, шаги или связки), сравнивать друг с другом и подвергать морфингу (плавно трансформировать одно движение в другое). Например, проект Motion Bank от компании Уильяма Форсайта оцифровал движения Михаила Барышникова и Фреда Астера. Цифровизация показала, что у Барышникова даже в статичных позах присутствует специфическая «затяжка» прыжка – балло, Астер же наделён манерой работы стопой при поворотах, которую невозможно заметить невооруженным глазом в реальном времени. Теперь эти особенности возможно визуализировать в виде графиков и 3D-моделей. Данные Захвата движения дают возможность создать идеальную модель движения с точки зрения физики. Так, в спортивных танцах (например, в фигурном катании или гимнастике) тренеры используют технологию мокап для анализа прыжка. Система показывает, что идеальный прыжок требует конкретного угла отталкивания и скорости вращения. Если спортсмен отклоняется от этой модели, система подсвечивает, в какой именно фазе он теряет энергию.

Большой архив видеоматериалов компании У. МакГрегора использует систему мокап в своём проекте «Живой архив». Технология анализирует видеоматериал, выявляя скрытые паттерны и стилистические особенности движения танцовщиков. На основе анализа, хореограф запрашивает лексику

определённого качества, например, «угловатость», «плавность», «скорость», и система выдаёт новый стилистически согласованный материал. Данный способ служит выявлением неочевидных для человеческого восприятия связей внутри собственного тела.

Дополненная реальность (AR) как инструмент создания функционирует на этапе проектирования сценического пространства и взаимодействия с ним. Хореограф может использовать AR-приложения для визуализации цифровых объектов, маршрутов или аватаров в реальном физическом пространстве репетиционной студии. Это позволяет выстраивать сложные пространственные отношения между танцовщиком и виртуальными элементами до момента интеграции с проекционными системами на основной сцене. Меняется сама природа репетиционного процесса, когда в него встраивается цифровой слой, реагирующий на движение здесь и сейчас. Исполнитель выстраивает реакцию на совершенно конкретный, явленный глазу или слуху объект, который при этом лишён физической субстанции. Это техническое усовершенствование, которое также проявляется в актёрской игре и логике построения движения. Реакция должна быть точной, живой и осмысленной, но адресована она тому, что существует лишь в потоке данных и световых проекций.

Интерактивные системы реального времени являют собой кибернетические структуры, организованные вокруг петли обратной связи. С помощью датчиков – от сенсоров до камер глубины и трекеров движения – они осуществляют преобразование кинетической энергии исполнителя в динамические аудиовизуальные последовательности. Танцевальный перформанс «Движение воздуха» с использованием интерактивной цифровой проекции является иллюстрацией такой модели. Создатели действия художники М. Андриен и Б. Клэр используют интерактивные сцены, реагирующие на человека. М. Андриен в интервью для Colossal так описывает систему перформанса: «Этот “живой свет” производится видеопроекторами и генерируется в реальном времени набором алгоритмов. Это сочетание управляемых из аппаратной человеческих вмешательств и сценических датчиков, которые задают точную запись движений

и генеративных паттернов поведения. Таким образом, изображения никогда не записываются заранее для жёсткого шоу на навязанном ритме: напротив, они дышат и движутся вместе с танцорами и создают для них новое пространство для исследования» [222].

Вслед за дополненной реальностью виртуальная реальность рассматривается как художественная среда для создания хореографического действия. В своём исследовании «Виртуальная реальность и хореографическая практика: потенциал новых творческих методов. Тело, пространство и технологии» Р. Э. Сиснерос описывает возможные развития событий для зрителя в VR-перформансе. «В базовом сценарии пользователь надевает VR-шлем и смотрит перформанс, не осознавая других людей в аудитории. Это может усилить индивидуальную вовлечённость зрителя в художественное произведение, сохраняя при этом «четвёртую стену» между зрителем и перформансом [227, с. 22–23]. Другой вариант со-участия зрителя в перформансе заключается в назначении виртуальной сущности каждому. «Мы называем эту сущность виртуальным зрителем, то есть аватаром, который представляет зрителя в какой бы то ни было форме, значимой для перформанса. Использование виртуальной аудитории может снизить интимность, поскольку каждый зритель будет осознавать остальных зрителей, но, напротив, увеличивает вовлечённость аудитории – как коллективной сущности – в перформанс» [там же, с. 23]. Однако использование виртуальной аудитории является иллюзорным и проблематичным: физическое тело зрителя остаётся статичным, в то время как его аватар или точка восприятия перемещаются в иммерсивной среде.

Проекционный мэппинг – это технология, позволяющая проецировать изображение на объекты сложной формы, трансформируя их визуальное восприятие. В современной хореографии объектами мэппинга становятся как архитектура сцены, так и тела самих танцовщиков. С научной точки зрения, это метод управления восприятием через точное совмещение цифровой проекции и физического рельефа. Световой поток проецируется на кинетическую активность исполнителей, порождая иллюзорные эффекты деформации. Данная технология

не ограничивается функцией дополнения визуального фона, она меняет соматический ландшафт, наделяя тела исполнителей свойствами, недостижимыми в рамках физической реальности. Проекционный мэппинг выступает инструментом дематериализации и последующей рематериализации танцующего тела в режиме реального времени, элиминируя онтологическую границу между органическим и синтетическим, реальным и виртуальным. Концепция «тела без органов», разработанная Ж. Делёзом и Ф. Гваттари, предоставляет философское осмысление проекционного мэппинга по отношению к танцующему телу. Философия учёных не подразумевает буквального отсутствия анатомических структур, но артикулирует сопротивление их нормативно предписанной организации. Тело без органов мыслится как поверхность распределения интенсивностей, циркуляции потоков и реализации желания, как сущность, пребывающая в перманентном становлении и непрерывной пересборке. Подобные эксперименты проблематизируют следующие вопросы: какова природа тела, наделённого потенциальной возможностью быть чем угодно и одновременно ничем? Каким образом существует движение, когда его визуально регистрируемая форма обретает тотальную пластичность и утрачивает субстанциальную определённую? Проекционный мэппинг становится со-автором «тела-события», реализующего свою эстетику как постоянно ускользающее, номадическое, становящееся тело без органов.

Тело без органов в работе Делёза указывает на виртуальное измерение тела. «Если «актуальное» тело у Делёза и Гваттари имеет набор черт, навыков и аффектов, т.е. вполне закреплено в реальности, то виртуальное измерение тела – это все данные означаемые, что могут быть присвоены субъектом потенциально» [16, с. 69].

Данная концепция переплетается с понятием цифровой телесности, возникающей в перманентном диалоге танца с технологическим прогрессом. Цифровая телесность или «сетело» – «сетевое тело, синтез реального физического тела с цифровыми технологиями» [160] раскрывается через расширение физических возможностей и последующую дематериализацию. Профессор

перформанса и технологий в Лондонском университете Брунеля Сьюзен Бродхёрст описывает это промежуточное состояние как лиминальное – расположенное на пороге физического и виртуального, где «виртуальное тело вписывает своё присутствие и отсутствие в самом акте своего перформанса, оставляя пробелы и пространства в своем следе» [224, с. 1].

Расширение возможностей тела происходит с помощью технологий Захвата движений, система которой описывалась выше. Движения, исходно подчинявшиеся законам ньютоновской физики, в виртуальном пространстве способны обрести разного рода качества – бесконечную плавность, резкую телепортацию или левитацию. Алгоритмы могут растянуть во времени прыжок или обратить вспять падение. Стаматия Портанова в своей работе «Движение без тела» утверждает: «идея движения может прийти “с телом и без тела” – цифровой разрез или “крайняя дизартикуляция” движения средствами программной обработки открывает бесконечный диапазон потенциальных отношений между хореографической мыслью и технологией» [238]. Цифровизация как метафора мышления дает возможность кристаллизовать и перестроить бесконечную сложность движений, которая существует в наших телах как потенциальная возможность. Абстрагирование от физической реальности – как в хореографической мысли, так и в бинарной логике программного обеспечения – позволяет раскрыть потенциал движения, от которого не могут отказаться наши естественные человеческие тела.

За цифровизацией следует дематериализация тела, когда кинетические данные отделяются от своей материальной оболочки и танец превращается в чистый поток информации (data-flow). Портанова продолжает размышлять: «Вместо движущегося субъекта, измеряющего собственное отношение к движению и пространству через числа, именно число теперь становится субъектом – через становление-числом движущегося тела» [там же, с. 102]. Тело редуцируется до набора координат, точек, векторов и кривых в программной среде, например, в TouchDesigner или Unity. Дэн Струтт отмечает: «танцевальное движение может стать просто линией, дугой, формой или выражением

элементарной силы или энергии – сначала захваченным как данные, а затем визуализированным в различных эстетических, экспериментальных и абстрактных режимах» [241].

На кибернетическом уровне тело трансформируется в замкнутый контур обратной связи, объединяющий органический и машинный компоненты в единую функциональную целостность. Биометрические сенсорные устройства осуществляют регистрацию физиологических и аффективных параметров исполнителя в режиме реального времени. Полученные данные поступают в алгоритмическое ядро программного обеспечения, которое подвергает их интерпретации и генерирует ответные стимулы различной модальности: модификацию звукового ландшафта, трансформацию визуальной проекционной среды либо тактильную обратную связь посредством вибромоторов, интегрированных в структуру сценического костюма. Например, возрастание мышечного тонуса провоцирует эскалацию агрессивных характеристик звуковой партитуры, тогда как частота дыхательных циклов определяет плотность и хроматические параметры визуальных форм. В рамках подобной системы хореографическое произведение возникает как результат нелинейного интерактивного процесса, в котором машина обретает статус равноправного со-исполнителя, а соматическая структура человека функционирует в качестве биологического интерфейса.

На морфологическом уровне тело обретает новые физические атрибуты через носимые устройства и экзоскелеты. Эти устройства не просто дополняют тело, а вступают с ним в сложное синергетическое взаимодействие. Экзоскелет может, как усиливать движения, позволяя исполнителю поднимать неподъёмные в обычных условиях конструкции, так и сопротивляться им, создавая новую физику усилия и становясь виртуальным партнёром с собственной инерцией и волей. Носимые сенсоры и актуаторы превращают костюм из пассивного элемента в активного агента перформанса, расширяя сенсорику тела и позволяя ему «чувствовать» цифровую среду.

Данный виртуальный аспект тела можно рассмотреть в контексте киберпространства, где танец становится феноменом, раскрывающим диалектику материального и цифрового, индивидуального и коллективного, спонтанного и алгоритмически детерминированного.

Киберпространство, концептуализированное французским философом и социологом П. Леви, представляет собой не просто техническую инфраструктуру глобальных компьютерных сетей, но антропологический универсум, новую среду обитания человеческого интеллекта и социальности. В его понимании это коллективный интеллектуальный ресурс, динамическая экосистема знаний, формируемая и непрерывно трансформируемая в процессе коммуникации и кооперации индивидов. Киберпространство в трактовке П. Леви представляет собой среду, в которой информация не подлежит пассивному хранению, а пребывает в состоянии перманентного становления, эволюционирует и продуцирует новые смысловые конstellляции посредством диалектического взаимодействия человеческих и машинных акторов [234].

Хореографическое искусство, будучи помещённым в условия киберпространства, утрачивает привязку к физическому телу в его биомеханической данности. Танец трансформируется в информационный объект, функционирующий в модусе дематериализованной телесности. Хореографическая последовательность, зафиксированная посредством технологии Захвата движения, подвергается трансформации в цифровой код – совокупность данных, пространственных координат. Данный код, выступая семиотической репрезентацией движения, обретает автономное существование в виртуальной среде.

Существенным аспектом философской концепции Леви является понятие коллективного интеллекта, и танец в киберпространстве предстаёт как одно из его практических воплощений. Фиксируется формирование феномена, который может быть обозначен как «хореографический коллективный интеллект» – совместное продуцирование перформативных актов в режиме реального времени исполнителями, территориально распределёнными в различных географических

локациях. Их двигательная активность, транслируемая посредством сетевых протоколов, интегрируется в единый виртуальное событие.

Кроме того, киберпространство интенсифицирует семиотическую природу хореографического искусства. Если традиционный танец функционирует как знаковая система, подлежащая интерпретации в рамках определённого культурного контекста, то в цифровой среде он обретает способность к непосредственной семантической интеграции с иными модальностями восприятия.

Цифровые инструменты формируют иные условия для реактуализации того культурного кода, что веками накапливался и кристаллизовался в традиционных танцевальных практиках. В рамках проекта «Терпсихора» ставится задача превратить нематериальные культурные активы, а именно народные танцы, в осязаемые хореографические цифровые объекты. Исследователи проекта подчёркивают, что обычные 2D-медиа не фиксируют ни всех деталей танца, ни «духа» исполнителя, тогда как их система позволяет захватывать и кодифицировать движение и выражение лица и тела танцоров, обеспечивая все необходимые инструменты для сохранения и изучения хореографии. Российские учёные в этой области, И. И. Ирхен и Е. С. Урсоленко в статье «Технология «Motion Capture» как феномен сохранения кипрского танцевального фольклора» отмечают «система “Motion Capture” обеспечивает более полный анализ положения тела танцора, чем Labanotation» [75, с. 52]. Дело здесь сводится не только к видеорегистрации. Захват движения позволяет разделить танец на элементарные биомеханические слагаемые. Доступным для измерения и описания становится, например, особое качество плавности, что присуще русскому хороводу и коренится в специфической логике перераспределения веса тела, либо, напротив, рубленая, импульсная динамика кавказской мужской пляски. Благодаря такой визуализации и её последующему осмыслению удаётся вывести на поверхность и зафиксировать «кинестетическую грамматику» – свод неявных правил, управляющих двигательной тканью конкретной традиции. Оцифрованный танцовщик способен двигаться в среде, воссоздающей обрядовый

или бытовой контекст ушедших эпох, что заметно углубляет проникновение в смысловое ядро танца.

Если взглянуть на танец как на единство практики, зрелища, знаний и телесного навыка, то перед нами возникает хрестоматийный случай нематериального культурного достояния. И цифровизация заметно увеличивает границы его фиксации. Там, где обычная съёмка схватывала лишь внешний, сплюснутый до двух измерений слепок события, современный ресурс состоит из многоканального звука, сферической оптики, параллельной записи биометрических показателей, и, нацелен на то, чтобы удержать сам опыт присутствия в его чувственной полноте.

Речь идёт о возможности создания цифровых архивов – иммерсивных баз данных, вмещающих не одну лишь последовательность двигательных актов, но и плотный слой контекстуальной информации: дыхательный ритм исполнителя, его аффективное состояние в моменте, ответную реакцию зрительного зала, акустический сигнал конкретного пространства, нюансы костюмного убранства и грима. Такая возможность приближает нас к фиксации того, что допустимо именовать «духом» исполнения, – неуловимой ауры, рождающейся в живом диалоге между танцующим телом, окружающей средой и собравшейся публикой, ауры, которая, собственно, и составляет субстанциальное ядро перформативного искусства. Вместе с тем данная задача наталкивается на ограничения фундаментального порядка. Ключевое из них коренится в онтологическом зазоре между эфемерной, ускользающей природой танца и интенцией цифрового инструментария к исчерпывающей регистрации. Тот самый «дух» исполнения, его энергетическая насыщенность и неповторимость мгновения в принципе уклоняются от полной оцифровки. Всякая цифровая реплика неизбежно оказывается редукцией, абстрагированной моделью, из которой элиминированы спонтанность и случайностная природа живого события. Возникает вполне реальная опасность замещения самого наследия его технологическим суррогатом, когда безупречно анимированная, но внутренне опустошённая, лишённая

энергетического заряда модель начнёт восприниматься в качестве аутентичного носителя традиции.

Таким образом, технология является инструментом незаменимым, однако внутренне ограниченным, и её применение мыслимо лишь в неразрывной связке с живой практикой и непосредственной передачей знания по линии «учитель – ученик».

Цифровые платформы, социальные медиа и специализированные образовательные ресурсы радикально перестраивают пространство хореографического знания. Они превратились в механизм глобализации, распахнув доступ к танцевальным культурам планеты. Освоить азы фламенко из Андалусии, индийского катхака или итальянской тарантеллы сегодня возможно, не покидая пределов собственного жилища. Географические препоны утрачивают былое значение, что, несомненно, способствует интенсификации межкультурной коммуникации. Параллельно с этим фиксируется процесс глокализации – адаптации глобальных культурных форм к локальному контексту и их последующей гибридизации с автохтонными традициями. Внутри цифровой среды данная тенденция порождает феномен новых «цифровых фольклоров» – многообразных форм пользовательского контента и коммуникативных жанров, возникающих и циркулирующих в сетевом пространстве. Сюда относятся танцевальные челленджи, вирусные ролики с флешмобами, где элементы народной хореографии непринуждённо смешиваются с лексикой хип-хопа, эстетикой контемпорари и отсылками к поп-культурному багажу. Подобные практики суть аутентичное порождение цифровой эпохи, отражающее самоощущение глобализированного молодого поколения. «Сетевое пространство создаёт условия для взаимодействия, информационного обмена, консолидации физически разобщённых социальных субъектов» [159].

Однако та же самая доступность вкупе со свободой интерпретаций таит в себе угрозу размывания контекстуальной подлинности. Танец, вырванный из родной для него среды, будь то ритуал, празднество или социально значимое событие, утрачивает свою семиотическую нагрузку и редуцируется до чистой

эстетической формы, лишённой былой смысловой наполненности. Исполнение ирландского степа в отрыве от его культурного контекста, лишь как виртуозной техники ног, обедняет его смысловое наполнение. Возникает конфликт между «аутентичностью точности» (стремлением к хореографической и стилистической достоверности) и «аутентичностью опыта» (личным, часто гибридным, переживанием танца в новом контексте). Цифровые платформы становятся ареной для этого конфликта, где сталкиваются пуристы-традиционалисты и новаторы, создающие новые гибридные формы.

Цифровая эпоха конструирует новые формы культурной идентичности, основанные на понятии цифровой телесности. Тело танцовщика больше не ограничено его физической оболочкой. Оно может быть дополнено, трансформировано или полностью заменено своим аватаром в виртуальном пространстве. Это открывает возможности для преодоления физических и гендерных ограничений, создания химерных и фантастических образов, невозможных в реальности. Идентичность становится перформативной и пластичной, конструируемой через выбор и управление цифровым телом.

Участие в глобальных сетевых перформансах (онлайн-резиденции, синхронные трансляции из разных точек планеты, коллаборации в режиме реального времени) формирует сетевую или диаспорную идентичность. Танцовщики и хореографы из разных частей мира, объединённые общей тематикой или эстетикой, создают временные сообщества, чья идентичность основана не на общей территории или этнической принадлежности, а на общности художественного языка и цифровой среды. Это порождает новую, транскультуру в понимании М. Эпштейна – «раздвижение границ этнических, профессиональных, языковых и других идентичностей на новых уровнях неопределимости и „виртуальности“» [213, с. 151], которая одновременно глобальна по охвату и локальна по многообразию вносимых в неё индивидуальных культурных кодов.

Цифровые технологии, с одной стороны, предоставляют беспрецедентные инструменты для анализа, документирования и глобальной репрезентации

культурного наследия, актуализируя его для новых поколений. С другой стороны, они ставят сложные вопросы об аутентичности, контексте и самой природе танцевального опыта.

Таким образом, цифровые технологии расширяют технический арсенал хореографа, а также меняют саму онтологию танцевального искусства. Тело, исторически мыслимое как единственный и неповторимый носитель движения, обретает в цифровой среде множество модусов существования: от кинетического аватара, управляемого в реальном времени, до абстрактного массива координат, открытого для любых преобразований. Технология Захвата движения превращает эфемерный акт в воспроизводимый цифровой объект, а интерактивные системы трансформируют сцену в кибернетическое пространство, где виртуальная реальность разрушает границу между зрителем и перформансом, переводя наблюдателя в режим соучастника.

Трансформации в этом поле деятельности носят характер коэкзистенции. Традиционные танцевальные формы в условиях тотальной цифровизации повышают ценность живого телесного присутствия, а сами цифровые инструменты оказываются средством реактуализации и сохранения культурного кода, веками формировавшегося в народных и академических практиках. Такие проекты, как проект «Терпсихора» демонстрируют, что трёхмерная фиксация движения способна зафиксировать кинестетическую грамматику традиции с точностью, недоступной ни видеозаписи, ни устной передаче. Это говорит о том, что цифровые технологии становятся инструментом творческого эксперимента, а также инструментом сохранения нематериального наследия.

Дематериализация тела, при которой танец редуцируется до потока данных, а эмоциональная экспрессия уступает место алгоритмической элегантности, ставит вопрос о границах этой трансформации. Если движение может существовать «с телом и без тела», а хореографический алгоритм – порождать автономные выражения своих принципов вне исполнителя, то возникает новая эстетическая ситуация, в которой мерой художественности становится не усилие и не виртуозность, а способность тела служить точкой входа для траекторий,

немыслимых в рамках физической реальности. Цифровая хореография, таким образом, оказывается расширением телесности, пространством, где физическое и виртуальное, органическое и синтетическое, архивное и сиюминутное вступают в отношения непрерывного взаимного переопределения.

3.3 Специфика восприятия хореографического произведения зрительской аудиторией

Восприятие – это целостный активный когнитивный процесс, направленный на приём, обработку, интерпретацию и организацию сенсорной информации, поступающей от органов чувств, результатом которого является формирование субъективного целостного образа объекта или явления, непосредственно воздействующего на рецепторы [173, с. 571]. В отличие от более элементарного процесса ощущения, которое представляет собой простое отражение отдельных свойств стимула, например, «красный цвет», «громкий звук», «холодная поверхность», восприятие синтезирует эти разрозненные ощущения в осмысленные структурированные паттерны, наделяя их значением и идентифицируя их как конкретные объекты, события или ситуации. «Воспринимают не глаз и ухо, а конкретный живой человек и поэтому в восприятии всегда сказываются особенности личности» [152, с. 12].

Восприятие танца представляет собой синкретический акт, в котором эстетическое переживание «наряду с деятельностью органов чувств включает и активную деятельность сознания человека» [133, с. 16]. Его специфика обусловлена фундаментальной природой танца как искусства «телесного в пространстве и времени», где инструментом выражения и объектом восприятия является само живое, движущееся человеческое тело. В отличие, например, от изобразительных искусств, танец разворачивается во временном потоке, что роднит его с музыкой или театром. Однако, в отличие от музыки, апеллирующей преимущественно к слуховому каналу, танец является мультимодальным феноменом [14].

Как целостный феномен, хореографическое произведение структурируется на взаимосвязанные уровни и компоненты, анализ которых позволяет раскрыть его художественную концепцию.

Фундаментальной основой произведения является хореографическая драматургия, выполняющая функцию концептуального и композиционного каркаса. Теоретик хореографии И. Есаулов отмечает: «В искусстве танца, балета, в отличие от других сценических искусств, драматургия – это единственный сплав хореографии и режиссуры: с изменением хореографического текста меняется и режиссура, с изменением режиссуры меняется хореографический текст, а в целом с изменением текста и режиссуры меняется и драматургия» [72, с. 82]. Прежде слово драматургия применялась только к музыке, а хореографы придерживались разных точек зрения насчёт того, что является сущностью действия балета: сценарий, музыка или сама хореография? Ю. И. Сломинский предложил рассматривать все три компонента в единстве и обозначил драматургию танца как хореографическую. Драматургия определяет логику развития действия, будь то сюжетная или бессюжетная постановка, основанная на развитии эмоционального состояния, конфликта, абстрактной идеи или чистой музыкальной формы. Она выстраивает временную архитектуру через экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку, создавая пространственно-временную динамику.

Здесь же формируется система художественных образов: от конкретно-характерных до обобщённо-символических, которые являются носителями смысла. По мнению российского учёного Ю. Б. Борева: «художественный образ конкретен и обладает чертами представления, но особого рода: представления, обогащённого мыслительной деятельностью. Представления – переходная ступень между восприятием и понятием, обобщение широчайших слоев общественной практики. Представление содержит в себе как значение, так и смысл осваиваемого явления. Для того чтобы художественные представления стали достоянием аудитории, их надо объективировать. Художественный образ есть объективация системы художественных представлений» [25, с. 82].

Танцевальный образ как ядро хореографического произведения, объединяет в себе объективное отражение действительности и субъективное мировоззрение хореографа и исполнителя. Так он формируется в точке пересечения внешних влияний и внутреннего Я. Его семантика и структура материализуются через архитектуру танца, технику исполнения, пластическую и мимическую выразительность. «Говоря словами Т. А. Устиновой, без образа нет танца – если не возникает образ, остается набор движений» [117, с. 13].

В структуре хореографического произведения важным компонентом является хореографический текст, понимаемый как последовательность танцевально-пластических высказываний. Его материальным выражением является движение, которое складывается в пластическую интонацию – «строительный кирпичик и средство характеристики танцевального образа того или иного персонажа <...> Отбор интонационно близких движений, их последовательность, гармонический строй создают пластическую мелодию танца» [66, с. 157]. Из пластических интонаций складываются фразы – логически завершённые последовательности, затем целостные композиционные блоки – вариации, адажио, ансамблевые сцены. «Подобно музыкальным лейтмотивам, в хореографическом тексте возникают лейтдвижения ведущей пластической темы» [там же].

Музыка – это временная организация танцевального произведения. «Метроритмические и артикуляционно-синтаксические средства музыки и танца – в силу их принадлежности к обеим системам – становятся центральной сферой взаимодействия и стержнем музыкально-хореографического единства» [107, с. 4]. Музыка сопровождает танец, соединяясь в единую целостность произведения, и формирует метроритмический рисунок, очерчивая его эмоциональное состояние и выстраивая драматургическое развитие [81]. Характер взаимодействия аудиального и кинетического плоскостей определяет специфику зрительской рецепции: синхронизация усиливает эффект погружения и эмоциональную вовлечённость, тогда как рассогласованность может создавать дополнительные смыслы, внутреннее напряжение или эффект отстранённого восприятия.

Исследование мультимодальной коммуникации в балете говорит, что последовательная аудиовизуальная синхронизация создаёт желательные и приятные психологические состояния, и ментальные образы, такие как чувство баланса, комфорта и надёжности, которые могут проистекать из предсказуемости действий, и это часто театрально захватывает аудиторию.

Следующим в структуре хореографического произведения находится сценография – визуально-пластическое пространство, создаваемое совокупностью декораций, костюмного оформления, грима, световой партитуры, бутафорского наполнения и реквизита. А. А. Васильева, автор диссертации «Ритм в сценографии русских балетных спектаклей XX в.» утверждает: «Сценография балета является визуальной интерпретацией совокупности литературного, музыкального и хореографического текстов, транслирующей на языке живописно-пластических образов музыкально-хореографические идеи и смыслы. С этой точки зрения сценография – это результат семиологической концепции постановки» [30].

Танец – искусство воплощения, а не просто репродукции текста. Исполнительская интерпретация играет важную роль в целостности высказывания танцевального произведения, так как тело танцовщика одновременно является и инструментом, и материалом, и носителем смысла. «Оно приобретает статус медиатора, то есть посредника в процессе передачи смысла, где движение выполняет семантическую функцию» [25, с. 455]. Его индивидуальные физические данные, техническое мастерство, артистизм, эмоциональная наполненность и личностное понимание роли придают хореографическому тексту уникальность в каждом исполнении. Именно через исполнителя происходит коммуникация со зрителем – исполнитель выступает в роли посредника в передаче эстетической информации с определёнными правами на интерпретацию, на соавторство.

Процесс восприятия зрителем такого многокомпонентного объекта является активным и многоуровневым. «Восприятие хореографического произведения является актом психики. Танцовщики доносят до зрителя смысл с помощью своих

инструментов, составляющих в комплексе хореографический язык, рождающийся из активного взаимного когнитивного процесса» [80, с. 138]. Зритель не пассивно регистрирует элементы, а выстраивает связи между ними, реконструируя художественный мир, предложенный хореографом. Исследование подтверждает: «восприятие является не пассивным созерцанием, а активным процессом, в который входят изучение объекта, осмысление его роли в данном действии, визуальная оценка и сопоставление разнопонятийных характеристик, их анализ и организация в целостный образ» [108, с. 69].

Теоретическое осмысление восприятия зрелищных искусств, в том числе хореографического, базируется на междисциплинарном подходе, интегрирующем философию, эстетику, психологию, социологию и семиотику. Центральным понятием в этом дискурсе является рецептивная эстетика – направление в современной эстетике, философии литературы и искусства, которое понимается как сложный, активный и диалогический процесс восприятия, интерпретации и смыслопорождения, осуществляемый реципиентом при взаимодействии с художественным произведением [147].

Если классическая герменевтика и формализм были сфокусированы на имманентном анализе текста как автономного эстетического объекта, а биографический метод – на интенции автора, то теория рецепции переносит эпицентр исследования на акт восприятия произведения читателем. Основной тезис данной теории заключается в том, художественное произведение не существует как статичная данность, но актуализируется только в процессе его восприятия реципиентом. Таким образом, смысл произведения не является онтологически заданной сущностью, заключённой в тексте, а рождается в диалогическом взаимодействии между текстовой структурой и сознанием читателя. «В основе диалогических отношений всегда находится ситуация понимания. Это понимание есть всегда понимание Другого, предполагающее способность встать на его место, достигнуть согласия относительно чего-либо. Текст предстает подлинным собеседником, партером по коммуникации, отвечающим на наши вопросы и задающим нам свои» [90].

Данная теория оказывается востребованной для анализа зрелищных искусств, поскольку предоставляет инструментарий для описания динамического процесса порождения смысла. Она позволяет уйти от вопроса: «Что хотел сказать автор?» к более сложным вопросам: «Как устроен этот балет, чтобы направлять моё восприятие?», «Какие коды и ожидания я, как зритель, приношу с собой?» и «Какой смысл рождается в акте моего собственного, уникального просмотра?».

Методологической основой теории рецепции послужили феноменология Э. Гуссерля и, в особенности, герменевтика Г. Гадамера. Гадамер, разрабатывая концепцию «действенной истории», утверждал, что понимание всегда исторически обусловлено и представляет собой слияние горизонтов интерпретатора и текста. Читатель не подходит к произведению с «чистым сознанием», но всегда уже обладает определёнными «пред-пониманием» и «пред-рассудками», сформированными его культурным и историческим контекстом. Этот диалог с традицией и является подлинным бытием произведения искусства [36].

Наиболее систематическое развитие теория рецепции получила в трудах представителей Констанцской школы. Так, Р. Яусс в своей программной лекции «История литературы как вызов литературоведению» ввёл центральное понятие «горизонт ожиданий». «Проблеск смысла в свою очередь появляется лишь благодаря тому, что текст читают с известными ожиданиями, в направлении того или иного смысла» [35, с. 75]. Этот термин понимается «как чисто эстетические импликации, так и общеисторические и образует тот горизонт ожиданий читателя, на который определенным образом воздействует текст в момент его прочтения» [156, с. 39]. Произведение искусства не просто соответствует или не соответствует этому горизонту, но вступает с ним в сложные отношения: оно может оправдывать, обманывать, варьировать или даже разрушать сложившиеся ожидания.

Развивая теорию с несколько иного ракурса, В. Изер сосредоточился на имманентных механизмах текста, которые структурируют акт чтения. Ключевыми в его концепции стали понятия «имплицитного читателя» и

«неопределённости»/«пустот». Имплицитный читатель – это некая идеальная структура, заложенная в самом тексте, предвосхищающая наличие реципиента, обладающего определёнными компетенциями, необходимыми для его декодирования [230].

Процесс восприятия зрелищных искусств характеризуется особой сложностью, поскольку произведения существуют как симультанный и синтетический акт, объединяющий визуальные, аудиальные, вербальные и пространственные коды. Р. Барт говорил, что театр – «это своего рода кибернетическая машина. В нерабочем состоянии машина скрыта за занавесом, но как только занавес открывается, она начинает направлять в ваш адрес целый ряд сообщений. Особенность этих сообщений в том, что они передаются синхронно и вместе с тем в различных ритмах; в каждый момент спектакля вы получаете информацию одновременно от шести-семи источников (декорации, костюмы, освещение, расстановка актеров, их жесты, мимика, речь), причем одни сигналы длятся (например, декорации), а другие мелькают (речь, жесты). Перед нами, таким образом, настоящая информационная полифония, в которой и заключается феномен театральности, то есть особой толщи знаков (*une épaisseur de signes*) (в отличие от одноголосия литературы» [17, с. 276]. Таким образом зритель не просто декодирует вербальный текст, но и «читает» мизансцену, работу света, сценографию, пластику актёров, танцовщиков, звуковое оформление как единый семиотический поток.

Основы современного понимания визуального восприятия были заложены Р. Арнхеймом, который использовал принципы гештальтпсихологии в качестве теоретической базы для изучения визуальной сферы. По Арнхейму, «визуальное восприятие – это не пассивно созерцательный акт, который ограничивается лишь репродуцированием объекта, но сложная ментальная работа, включающая в себя и продуктивные функции сознания, приводящие к созданию визуальных моделей» [11, с. 4–5]. В рамках гештальт-подхода, основанного М. Вертгеймером, В. Кёлером и К. Коффкой, восприятие хореографической композиции представляет собой процесс целостного, а не суммативного схватывания.

Когнитивная система реципиента не производит последовательного анализа дискретных элементов, таких как положение отдельных конечностей, траектория движения каждого танцовщика или изолированные мышечные усилия. Напротив, восприятие изначально конституируется как целостный гештальт – осмысленная и структурно организованная форма [143].

Данный процесс опосредован действием законов перцептивной организации. Так, закон «фигуры и фона» проявляется в способности зрителя выделять солирующего танцовщика (фигура) на фоне кордебалета или, в более абстрактной постановке, дифференцировать доминирующий паттерн движения от статичного или менее активного фона. Целостность восприятия художественного произведения, в том числе хореографического, достигается принципами, выделяемыми гештальт-восприятием. Среди них – принцип «близости», обуславливающий восприятие группы артистов, синхронно перемещающихся в ограниченном пространстве, как единой композиционной группы даже при сохранении индивидуальных особенностей движения. Принцип «схожества», в свою очередь, позволяет интегрировать в целостный образ танцовщиков, облачённых в унифицированные костюмы и выполняющих идентичные движения, создавая эффект ритмического ансамбля. Воспринимать зрителю композицию как завершённую, даже если некоторые её фазы имплицированы или хореографический финал намеренно оставлен открытым, позволяет принцип «замкнутости». И принцип «целостности» указывает на тенденцию к упрощению и целостности восприятия [45, с. 23].

Принцип «общей судьбы», сформированный М. Вертгеймером, как самостоятельный закон перцептивной группировки обретает определяющее значение для восприятия хореографического произведения. Х. Р. Шиффман говорит: «В соответствии с фактором «общей судьбы»двигающиеся в одном направлении элементы перцептуально объединяются в одну группу. Подобное группирование происходит на основе идентичности, но этот принцип применим к элементам, находящимся в движении. Так, если человек наблюдает за движущимися предметами, он склонен объединить в группу те из них, которые

двигаются в параллельных направлениях, чтобы образовался когерентный паттерн» [203, с. 281]. В танце синхронность движений и единая ритмическая организация перемещений танцовщиков вынуждает сознание схватывать группу исполнителей в качестве неделимой целостности.

Принцип «хорошего продолжения» отражает субъективность восприятия. «"Хорошее продолжение" как принцип организации означает, что есть предпочтение воспринимать отрезки линий, которые в некотором смысле являются плавным продолжением друг друга, как одну линию или форму» [там же, с. 281]. Следовательно в хореографии данный фактор отвечает за восприятие плавных, непрерывных траекторий, вычерчиваемых телами танцовщиков, даже в тех случаях, когда визуальный контакт с движущимся объектом оказывается временно нарушенным. Мозг осуществляет достраивание предполагаемого действия, подчиняясь логике наиболее простого пути.

В результате хореографическое произведение является воспринимающему сознанию как целостный пространственно-временной гештальт, наделённый эмерджентными характеристиками. Эта целостность достигается за счёт активной работы перцептивной системы, которая, опираясь на универсальные законы организации, трансформирует поток сенсорных данных в осмысленный и эстетически переживаемый художественный образ.

Восприятие хореографического произведения с точки зрения теории вчувствования Т. Липпса, разработанной на рубеже XIX–XX вв., указывает на то, что эстетическое переживание возникает как результат активного, хотя и бессознательного процесса проекции внутренней психической жизни воспринимающего субъекта на этот объект. «Проекция выявляется в его идее о «перенесении себя самого в других людей» [161, с. 45]. Ключевым концептом у Липпса является «внутреннее подражание». Воспринимая движение, зритель не просто регистрирует его оптически, но симультанно и имплицитно воспроизводит его в собственной психофизической организации. Теоретик прямо приводил танцовщика в качестве примера эмпатического объекта: «я могу эмпатически сопереживать другим людям (например, я внутренне напрягаюсь вместе с

акробатом или танцовщиком)» [226, с. 18]. При наблюдении за хореографической композицией нейромоторная система реципиента приходит в состояние латентной активности, моделируя наблюдаемые паттерны мышечных сокращений, траектории, усилия и баланса. Это не осознанная мимикрия, а внутренний резонанс, со-движение. Например, наблюдая за напряжённым, медленным подъёмом танцовщика на полупальцы, зритель неосознанно напрягает собственные икроножные мышцы и мышцы стопы, «помогая» ему и проникая в ощущение усилия, концентрации и баланса. «В обзорах танцевального критика англичанина Джона Мартина формулируется представление о кинестетической эмпатии. Он вводит понятия «мышечная симпатия» и «метакенезис» для описания качества «заразительности» движения у наблюдающего, которое откликается в мышечном напряжении. Мартин утверждает, что без метакенезиса зритель был бы неспособен получать удовольствие от увиденного» [177]. Благодаря работе системы зеркальных нейронов, зритель переживает мышечное усилие танцовщика, его баланс, инерцию и гравитационную нагрузку как потенциально собственные. Это порождает эффект «внутреннего со-исполнения», превращая пассивное наблюдение в телесно-эмпатический диалог.

Этот сенсомоторный резонанс является фундаментом для эмпатического акта – идентификации. Эстетическое наслаждение возникает, когда объект, в данном случае тело танцовщика и его движение, становится для Я возможностью пережить себя иным, но при этом тождественным образом. Зритель проецирует свои собственные витальные ощущения, эмоции и интенции на пластическую форму, «вживается» в неё. Хореографическая композиция, таким образом, предстаёт не как последовательность геометрических фигур в пространстве, а как континуум «двигающихся интенций» и «витальных импульсов». Прыжок воспринимается не просто как преодоление гравитации, а как воплощение порыва, освобождения, радости; падение – как усталость, скорбь или преодоление; резкий, угловатый жест – как конфликт, агрессия, отторжение.

Динамические свойства движения [86, с. 100], по терминологии Р. Лабана, становятся прямыми носителями эмоционально-психического содержания.

Плавное, текучее движение провоцирует эмпатию спокойствия и умиротворения; внезапная, резкая остановка – эмпатию шока или решимости. Хореограф, конструируя композицию, манипулирует эмпатическим потенциалом этих динамических паттернов, направляя проекцию внутреннего подражания на зрителя.

Подлинное эстетическое переживание рождается на уровне «эмпатической» эстетики, когда технически безупречная форма наполняется для зрителя внутренней жизнью, становится проводником его собственных чувств и переживаний. Хореографическое высказывание, вызывающее одно лишь восхищение технической оснащённостью исполнителя, оказывается неспособным достичь той эстетической вершины, что заключается в слиянии зрительского Я с художественным объектом внутри самого акта вчувствования.

Эмпатическая теория Липпса предоставляет исследователю методологическую основу, применяемую для анализа механизмов восприятия, формируемых хореографией. Она даёт возможность переместить разговор о зрительском опыте из формально-описательного ракурса в ракурс феноменологии внутреннего проживания. В этой перспективе хореографическая композиция предстаёт как подвижная система динамических форм, которые приводят в действие механизмы внутреннего моторного подражания и провоцируют глубокую идентификацию посредством проецирования собственного витального и аффективного опыта воспринимающего субъекта. Речь идёт о процессе, в котором соматика смотрящего, его психическая организация и мнемические ресурсы становятся со-участниками порождения хореографического смысла.

В основании восприятия лежат факторы индивидуально-личностного порядка. Первостепенное значение среди них принадлежит культурному бэкграунду реципиента – той усвоенной и присвоенной системе культурных ценностей, традиционных установок и символических структур, сквозь призму которых и происходит считывание художественного сообщения. Хореографический текст, будучи семиотически насыщенным, апеллирует к архетипическим структурам, например, кругу как символу цикличности, и

историко-культурным, например, отсылкам к религиозным ритуалам или классическим литературным сюжетам. Зритель, обладающий соответствующим культурным капиталом, способен осуществлять декодирование не только нарративного, но и метафорического уровня постановки, тогда как для неподготовленного реципиента произведение может редуцироваться до чисто эстетической или эмоциональной составляющей. Не менее важен артистический опыт и компетентность индивида, то есть уровень его подготовленности к восприятию сложных, не нарративных или авангардных форм. Зритель, знакомый с историей танца, языком современной хореографии или спецификой телесного высказывания, обладает развитым «сенсориумом» [121, с. 28], позволяющим ему аналитически подходить к композиции, лексике и драматургии, в то время как неподготовленный зритель может испытывать когнитивный диссонанс при столкновении с нерепрезентативными формами.

Такие социально-демографическими характеристики аудитории как пол, возраст, «уровень образования, социальное положение (или род занятий – учащийся, служащий, руководитель, безработный, пенсионер и т.п.), а также семейное положение, материальная обеспеченность, уровень доходов также опосредуют восприятие, формируя специфические ценностные ориентации и эстетические предпочтения» [74, с. 24]. Например, социальный статус часто коррелирует с доступом к определённым видам искусства, формируя «легитимный» вкус, в то время как возрастные когорты могут по-разному реагировать на актуальную проблематику или художественный язык.

Наряду с устойчивыми личностными характеристиками на процесс рецепции влияют ситуативные факторы, связанные с конкретными условиями восприятия. Например, восприятие живого исполнения и записи отличаются. В. Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» утверждал, что в театре аура неотделима от живого человека – актера и что «особенность же съемки в кинопавильоне заключается в том, что на месте публики оказывается аппарат. Поэтому пропадает аура вокруг играющего – и одновременно с этим и вокруг того, кого он играет» [21, с. 39].

Живое исполнение создаёт ситуацию уникального, незавершённого и потому напряжённого события, где энергетический обмен между сценой и залом усиливают эффект со-причастности. Запись же, будучи технической репродукцией, предлагает дистанцированное, контролируемое восприятие, лишённое этого измерения сиюминутности.

Вдобавок ко всему коммуникация внутри аудитории играет роль механизма социальной валидации и эмоционального заражения. Это коллективное поведение Г. Блумер назвал круговой реакцией – определенным видом взаимного возбуждения, в процессе которого реакция, возникающая у одного индивида, побуждает реагировать другого индивида, и таким образом происходит взаимное влияние.

Процесс декодирования хореографического произведения объединяет в себе две составляющие, с помощью которых возможна семиотическая интерпретация. Это само художественное сообщение и комплекс субъективных характеристик воспринимающего. «Зритель – участник сложного аналитико-синтетического процесса соотношений и интерпретаций, включиться в него может только человек, владеющий языком хореографии, т. е. обладающий культурным опытом, некой суммой знаний, понятийным аппаратом и терминологией» [183, с. 111]. Исследуя аудиторию искусства А. А. Ушкарёв пришёл к выводу: «зрители – это, прежде всего, отдельные люди с присущими им личными вкусами и предпочтениями, которые по-разному ведут себя на рынке театральных услуг» [184, с. 53]. Такие факторы, как степень подготовленности, вовлечённости и мотивации воспринимающего влияют на конечный итог декодирования танцевальных спектаклей.

Зрительская аудитория делится на несколько уровней в зависимости от её когнитивной и перцептивной подготовленности. Так, начальный уровень представляется непрофессиональной публикой, для которой характерна преимущественная ориентация на поверхностные данные слоёв произведения. Восприятие такого зрителя отличается синкретической целостностью и минимальной рефлексией. А. А. Ушкарёв отмечает: «для части потенциальных

зрителей все представленные на афише художественные продукты являются множеством равноценных и взаимозаменяемых культурных товаров-субститутов» [там же]. Искусство в таком случае воспринимается сквозь призму миметического правдоподобия, тогда как условность художественного языка, стилистическая специфика или композиционное построение остаются на периферии внимания. Интерес реципиента локализуется преимущественно в области отождествления с действующими лицами и их внутренними состояниями. Л. Э. Гаав указывает на то, что массовый зритель считывает только сюжетный слой произведения, при этом восприятие определяется социальной позицией.

На следующем уровне находится подготовленная аудитория, которая обладает определённым эстетическим вкусом и знаниями о природе конкретного вида искусства. «Восприятие всегда происходит с определенных позиций, и произведение искусства имеет смысл только для того, кто обладает культурной компетентностью, то есть знает код, которым зашифровано художественное сообщение. Искусство восприятия как форма «культурной дешифровки» не является априорной способностью человека, оно приобретается в результате передачи культурных кодов через семейное воспитание и образование в широком смысле этого слова» [185, с. 442]. В типологии Ю. Давыдова, которую цитирует Ушкарёв, этот тип описан как «знаточеский». В исследовании дифференциации публики по уровню ориентаций на сценическое искусство отмечается, что «подготовленная публика, имеющая более глубокий опыт познания в области театра и других видов искусства, часто ориентируется на внутренние и содержательные аспекты представления, а не только на внешние атрибуты» [49, с. 82]. Восприятие подготовленного зрителя обретает диалогический характер: он не ограничивается пассивным потреблением эмоционального материала, но осуществляет интерпретацию авторской интенции, вписывая увиденное в историко-культурные обстоятельства.

Высший уровень рецептивной компетенции представляет профессиональное сообщество – критики, хореографы, педагоги. Их восприятие имманентно опосредовано системой профессиональных знаний, критериев и

методологического аппарата. Профессионал анализирует произведение через призму технической безупречности, концептуальной новизны, соответствия традициям или, напротив, их деконструкции. Его взгляд является сравнительным и оценочным: он помещает конкретный спектакль или перформанс в широкий ряд аналогов, выявляя преемственность и новаторство. Критик оценивает не только результат, но и процесс, потенциальное влияние работы на развитие искусства в целом. Для этой группы характерна высокая степень рефлексии и объективации собственного восприятия, что часто дистанцирует их от непосредственного эмоционального переживания.

Классификация по характеру вовлечённости пересекается с первой типологией, но акцентирует внимание на психологических установках, определяющих способ взаимодействия зрителя с искусством.

Эмоциональный тип публики носит иррациональный, эмпатический характер. Основной канал коммуникации – аффективный. Зритель стремится к сопереживанию, катарсису, психологическому слиянию с действием на сцене. Рациональный анализ для него вторичен или вовсе отсутствует. Критерием ценности становится сила и глубина вызванных переживаний, способность искусства затронуть личное, часто бессознательное.

Интеллектуальный тип, напротив, доминирующей делает когнитивную составляющую. Такой зритель воспринимает произведение как сложный текст, требующий дешифровки. Он стремится выявить скрытые смыслы, символы, аллюзии, проанализировать структуру и логику развития художественного высказывания. Его удовлетворение проистекает из успешных интерпретаций, решений, предложенных автором. Эмоция в этом случае является не целью, а следствием или сопутствующим элементом понимания.

Гедонистический тип ориентирован на получение чувственного удовольствия от самого зрелища. Его привлекает эстетика форм, красота линий, виртуозность техники, гармония цвета и звука. Вовлечённость здесь имеет сенсорно-перцептивную природу. Такой зритель ценит мастерство как таковое,

наслаждаясь им на уровне чистого восприятия, без обязательного стремления к глубокой эмоциональной или интеллектуальной рефлексии.

Исследование дальневосточного театра зафиксировало, что «существует большое число возможных мотиваций: привитая с детства потребность в эстетическом удовольствии; желание отвлечься и развлечься; потребность произвести впечатление; следование требованиям моды и престижа» [134, с. 96]. Мотивационный фактор определяет исходную установку, с которой зритель приходит на спектакль. Так, эстетическая мотивация связана с потребностью в переживании прекрасного, в приобщении к искусству как к самоценной сфере, в то время как развлекательная нацелена на отдых, психологическую разрядку и получение положительных эмоций. Социальная мотивация обусловлена желанием соответствовать групповым нормам, быть причастным к определённом сообществу, поддержать статус или выполнить социальный ритуал. Например, «посещение оперного спектакля становится социальным поведением, которое направлено, прежде всего, на светское общение и статусный отдых» [99, с. 6]. Образовательной мотивацией движет стремление к расширению кругозора, получению новых знаний о культуре, истории или конкретном виде искусства.

Предлагаемые типологии существуют в синтезе и проявляются у человека в зависимости от контекста, конкретного произведения и психофизиологического состояния человека. С помощью такой типологии появляется возможность структуризации поля зрительского восприятия и разработки стратегий для вовлечения каждой из выделенных групп.

Кроме вышеуказанной типологии процесс восприятия хореографического произведения зрительской аудиторией может быть структурирован по трём ключевым стадиям: доисполнительская, стадия непосредственного восприятия и послеисполнительская рефлексия.

Так, восприятие не начинается с поднятия занавеса, оно инициируется в момент осознания зрителем предстоящего контакта с произведением. На обозначенной предварительной стадии происходит перцептивная установка, функционирующая в качестве когнитивной и аффективной прелюдии к

восприятию сценического действия. Генезис таких ожиданий определяется совокупностью факторов. Прежде всего, речь идёт об информационном поле, сопровождающем событие: название произведения, имена хореографа, композитора, задействованных солистов, а также анонсирующие материалы – афиши, реклама. Эта информация структурируется, предвосхищая гипотетическую модель грядущего зрелища на основе памяти. Так, например, упоминание балета «Жизель» активирует ожидание академического канона, тогда как имя Пины Бауш говорит о танцтеатре. Кроме того, существенное значение имеет предшествующий зрительский опыт: погружённость в историю хореографического искусства, знакомство с конкретными жанровыми и стилевыми разновидностями. Накопленный опыт формирует тот самый «горизонт ожиданий», о котором шла речь выше и которому предстоит в дальнейшем либо найти подтверждение, либо подвергнуться опровержению. Итак, доисполнительская фаза проявляется как деятельностный процесс моделирования, со-настройки восприятия и эмоциональной подготовки к встрече с художественным произведением.

С началом сценического действия рецепция перетекает в фазу непосредственного, симультанного и многоканального контакта с произведением. Данная стадия отмечается функционированием двух взаимосвязанных уровней: сенсорно-аффективного и интерпретативного. Сенсорно-аффективный уровень выступает в качестве первичного, сопряжённого с воздействием совокупности художественных элементов на рецепторную систему зрителя. Хореография по своей природе является искусством полисенсорным, хотя первенство среди каналов восприятия, удерживает зрение. Реципиент схватывает не изолированную череду телодвижений, а целостные визуальные образы: пластическую выразительность тел, характер их пространственного взаимодействия, композиционное построение, динамические перестроения, ритмический рисунок. Данный поток визуальной информации подкрепляется музыкальной тканью, а также визуально-пространственными компонентами. На этом уровне доминирует дорефлексивное, едва ли не физиологическое переживание. Возникает феномен

«захваченности» разворачивающимся действием: зритель погружается в предложенные обстоятельства, испытывая интенсивный аффективный отклик – эмпатическое вчувствование в персонажей, подъём от ускоренного темпа, умиротворение от созерцания плавных траекторий либо тревожное напряжение, спровоцированное диссонансным звучанием и угловатой, резкой моторикой. Эмоциональная реакция здесь существенно опережает рассудочное осмысление, выполняя функцию первичного ориентирования в художественном универсуме.

На уровне интерпретации восприятие трансформируется в деятельностное конструирование смысловых структур. В. А. Шпак в статье «Особенности зрительского восприятия спектакля современного танца» указывает на восприятие как «активный процесс, использующий информацию для того, чтобы выдвигать и проверять гипотезы. Характер же этих гипотез определяется содержанием прошлого опыта личности» [206, с. 105]. Восприятие обретает диалогическую природу: зритель находится в непрерывном сопоставлении поступающей информации с теми ожиданиями, что были сформированы на предварительной стадии.

После окончания спектакля наступает фаза рефлексивного осмысления, которая завершает процесс становления целостного эстетического опыта. На этом этапе происходит переход от непосредственного переживания к последовательному, развёрнутому анализу. Н. А. Нохрина определяет рефлекссию восприятия как «процесс постижения субъектом внутренних психических состояний, вызванных специфическим отражением произведений искусства, связанных с реакциями на особенности построения выразительной формы и ценностным содержанием произведений» [131, с. 5]. Осмысление и вынесение оценочного суждения подразумевают мысленное воссоздание увиденного. Происходит интеграция вновь обрётённых впечатлений в уже существующую систему личностного опыта и накопленного знания. Затем осуществляется оценка увиденного, посредством вербализации обрётённого. Для хореографического искусства, чья природа внесловесна, такая задача сталкивается с трудностями описания часто невербализуемых ощущений, выраженных танцем.

К. О. Чепеленко выражает по этому поводу следующее: «проблематизация моментов осмысления визуального текста на основе трансформации визуального в вербальное означает не только то, что увиденное подлежит вербализации, но и то, что вербальная коммуникация не обходится без визуального опосредования» [99, с. 198].

Ценность хореографического произведения заключается в его способности оставить след в памяти воспринимающего. И наиболее значительным воздействием является изменение эстетических предпочтений у зрительской аудитории. Соприкосновение с произведением способно раздвинуть границы «горизонта ожиданий», но вдобавок Х.-Р. Яссус говорит: «чем меньше требований предъявляет произведение к воспринимающему сознанию, тем ближе произведение стоит к “лёгкому чтению”» [221, с. 163].

Восприятие хореографического произведения, таким образом, являет собой процесс деятельный, разворачивающийся во временной длительности – «это не только психический процесс, отображающий в сознании субъекта информацию, но и вид духовно-практической деятельности, не ограничивающийся перцептивным актом, включающий эмоциональное осмысление воспринятого, являющийся сокровенным, интимным процессом, протекающим в глубине сознания человека» [25, с. 432]. От первичного, во многом стихийного эмоционального отклика зритель движется к интерпретации. Эффективность этого процесса зависит как от сложности и качества самого хореографического произведения, так и от перцептивной компетентности зрителя, его готовности к диалогу с искусством танца.

Выводы к главе 3

Проведённое исследование позволяет утверждать, что современное хореографическое искусство претерпевает системную трансформацию, обусловленную сложным взаимодействием трёх взаимосвязанных факторов: утверждением метамодернистской чувствительности как доминирующей

культурной логики, интеграцией цифровых технологий, переопределяющих онтологические основы танца, и эволюцией рецептивных стратегий зрительской аудитории.

В рамках метамодернистской парадигмы, характеризующейся осцилляцией между модернистской устремлённостью к универсальности и постмодернистской иронической деконструкцией, танец контемпорари утвердился в качестве репрезентативной художественной модели. На примере творчества таких хореографов, как О. Нахарин и А. Хан, выявлено, что данная модель реализуется через методологию, основанную на диалектическом преодолении бинарных оппозиций: виртуозность здесь осциллирует с эстетикой уязвимости, структурный анализ – с аффективной телесностью, а возврат к нарративу – с рефлексивной дистанцией. Этот подход конституирует особый дискурсивный режим, не предлагающий готовых ответов, но создающий пространство для генерации смысла в условиях радикальной неопределённости.

Параллельно цифровые технологии изменили онтологию хореографического искусства, приведя к становлению феномена гибридного танца. Трансформация затронула все уровни: от фигуры хореографа, эволюционирующего в режиссёра-программиста до базовых категорий тела, пространства и времени. Концепция тела как программируемого гибридного медиума, существующего в кибернетическом контуре обратной связи, знаменует переход от тела биологического к телу как пластичному, расширяемому интерфейсу. Дематериализация пространства в иммерсивные среды VR/AR и обретение временем пластичности, становящимся объектом нелинейного редактирования, расширяют хореографический словарь за счёт невозможных в реальности траекторий и паттернов. В социально-культурном измерении цифровизация провоцирует процессы глобализации и глокализации, порождая новые «цифровые фольклоры» и актуализируя дискурс об аутентичности, раскрывающийся в конфликте между «аутентичностью точности» и «аутентичностью опыта».

Специфика восприятия современной хореографии зрительской аудиторией, в свою очередь, определяется её мультимодальной и гибридной природой. Процесс рецепции раскрывается как активный, многоуровневый акт творчества, структурированный по трём фазам: формирование горизонта ожиданий, симультанный сенсорно-интерпретационный контакт и последующая рефлексивная переработка. Ключевую роль в этом процессе играет кинестетическая эмпатия, опосредованная механизмом внутреннего подражания и работой системы зеркальных нейронов, что превращает наблюдение в телесно-эмпатический диалог. Эффективность декодирования хореографического сообщения детерминирована перцептивной компетентностью реципиента, его культурным бэкграундом и типом вовлечённости, что обуславливает стратификацию аудитории на «наивных» зрителей, «ценителей» и профессионалов.

Таким образом, исследование демонстрирует, что современное хореографическое искусство представляет собой сложную, динамическую систему, где метамодернистская художественная практика, технологическая трансформация и обновлённые механизмы рецепции находятся в состоянии взаимного обуславливания. Метамодерн предлагает эпистемологический каркас для осмысления этой реальности, цифровые технологии предоставляют инструментарий для её материализации, а специфическое восприятие зрителя завершает цикл коммуникации, актуализируя произведение в акте смыслопорождения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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 соприсутствия.

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 доминацией 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 создавать 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 техно-этических 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамовских, Е. В. Роман Ингарден как основоположник рецептивной эстетики / Е. В. Абрамовских // Известия Самарского научного центра Российской Академии наук. – 2012. – Т.14. – № 2-2. – С. 414–416. – Текст: непосредственный.
2. Абушенко, В. Л. Проблема идентичностей: специфика культур-философского и культур-социологического видения / В. Л. Абушенко // Вопросы социальной теории: научный альманах. – Москва: Ассоциация «Междисциплинарное общество социальной теории». – 2010. – Т. 4. – С. 128–46. – Текст: непосредственный.
3. Адо, И. Свободные искусства и философия в античной мысли / И. Адо; пер. с франц. Е. Ф. Шичалиной. – Москва: «Греко-латинский кабинет» Е. Ф. Шичалиной, 2002. – ISBN 5-87245-082-6. – Текст: непосредственный.
4. Акиндинова, Т. А. Эволюция танца в истории христианской культуры / Т. А. Акиндинова, А. В. Амашукели // Вестник Санкт-Петербургского университета. Международные отношения. – 2007. – Сер. 6. – Вып. 3. – С. 71–79. – Текст: непосредственный.
5. Аккер, ван ден Р. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер, Э. Гиббонс, Т. Вермюлен: пер. с англ. В. М. Липки; вступ. ст. А. В. Павлова. – Москва: РИПОЛ классик, 2020. – 342 с. – ISBN 978-5-386 -13620 -8. – Текст: непосредственный.
6. Алиханова, В. Л. Психоаналитическая концепция феномена идентичности / В. Л. Алиханова // Время науки: электронный журнал. – 2018. – № 1. – С. 3–12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihoanaliticheskaya-kontseptsiya-fenomena-identichnosti/viewer> (дата обращения: 5 декабря 2025).
7. Алтыбаева, С. М. Актуальная мифопоэтика: учеб. пособие / С. М. Алтыбаева. – Алматы, 2020. – 208 с. – ISBN 978-601-270-452-5. – Текст: непосредственный.

8. Андерсон, Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон; пер. с англ. В. Николаева; вступ. ст. С. Баньковской. – Москва: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2001. – 288 с. (Малая серия «CONDITIO HUMANA» в серии «Публикации Центра Фундаментальной Социологии»). – Текст: непосредственный.

9. Андерсон, П. Истоки постмодерна / П. Андерсон; пер. с англ. А. Апполонова, под ред. М. Маяцкого. – Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2011. – 208 с. – ISBN: 978-5-91129-066-5. – Текст: непосредственный.

10. Аристотель Поэтика / Аристотель; пер. введение и прим. Н. И. Новосадского. – Ленинград: «ACADEMIA», 1927. – Текст: непосредственный.

11. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / Р. Арнхейм. – Москва: Прометей, 1994. – 352 с. – Текст непосредственный.

12. Астапова, К. Д. Социокультурные основания традиционной индийской хореографии / К. Д. Астапова, Т. А. Волкова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – №4. – С. 50–55. – Текст: непосредственный.

13. Атитанова, Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: специальность 24.00.01: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук / Атитанова Наталья Васильевна; Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва. – Саранск, 2000. – 18 с.

14. Бадретдинова, Э. Р. Особенности восприятия зрителем сценического выхода исполнителей в танце / Э. Р. Бадретдинова, Д. С. Будкова, Т. Р. Сафиуллин. – Текст: электронный // Юный ученый. – 2025. – № 2 (87). – С. 171–174. – URL: <https://moluch.ru/young/archive/87/4750> (дата обращения: 4 декабря 2025).

15. Базанова, О. А. роль народного танца в формировании и сохранении этнокультурной идентичности / О. А. Базанова. – Текст: электронный // Философско-культурологические исследования. – 2018. – № 3. – URL:

<https://fki.lgaki.info/2018/05/02/роль-народного-танца-в-формировании-и/> (дата обращения: 5 декабря 2025)

16. Барановская, М. В. «Капитализм и шизофрения», и киберпространство / М. В. Барановская, В. М. Малкин. – Текст: электронный // Перспективы Науки и Образования. – 2015. – 6 (18). – 67–71. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kapitalizm-i-shizofreniya-i-kiberprostranstvo/viewer> (дата обращения: 5 декабря 2025)

17. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Р. Барт; Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с. – Текст: непосредственный.

18. Барт, Р. Camera lucida / Р. Барт; перевод с франц., послесловие и комментарии М. Рыклин. – Москва: Издательство «Ad Marginem», 1997. – 87с. – ISBN 5-88059-035-6. – Текст: непосредственный.

19. Батлер, Джудит Психика власти: теории субъекции / Джудит Батлер; пер. Завена Баблюяна. – СПб.: Алетейя, 2002. – 168 с. (Серия «Гендерные исследования»). – ISBN 5-89329-554-4. – Текст: непосредственный.

20. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рамбле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – 2-е изд. – Москва: Художественная литература, 1990. – 543 с. – ISBN 5-280-00710-2. – Текст: непосредственный.

21. Беньямин, В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости Избранные эссе / В. Беньямин; пред., сост., пер. и примеч. С. А. Ромашко. – Москва: Медиум, 1996. – ISBN 5-85691-049-4. – Текст: непосредственный.

22. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр; перевод и вступительная статья С. Н. Зепкина. – Москва: Добросвет, 2000. – 387 с. – ISBN 5-7913-0047-6. – Текст: непосредственный.

23. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; пер. с франц. и вступ. статья О. А. Печенкиной. – Тула, 2013. – 204 с. – ISBN: 978-5-88422-506-0. – Текст: непосредственный.

24. Большаков В. П. Культурные практики в процессах становления культуры / В. П. Большаков // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2016. – № 2. – С. 16–22. – Текст: непосредственный.
25. Борев, Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Борев. – М.: Высш. шк., 2002. – 511 с. – ISBN 5-06-004105-0. – Текст: непосредственный.
26. Борейко, А. Тело как медиатор: художественные и психофизические измерения современного танца / А. Борейко // Oriental Art and Culture. – 2025. – №6 (3). – С. 454–458. – Текст: непосредственный.
27. Бурдьё, П. Практический смысл / П. Бурдьё; пер. с фр.: А. Т. Бикбов, К. Д. Вознесенская, С. Н. Зенкин, Н. А. Шматко; отв. ред. пер. и послесл. Н. А. Шматко. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 562 с. – Текст: непосредственный.
28. Быков, И. А. Метамодернизм в координатах политической коммуникации / И. А. Быков, И. А. Гладченко // Медиалингвистика. – 2025. – №S. – Т. 12. – С. 830–833. – Текст: непосредственный.
29. Бюхер, К. Работа и ритм / К. Бюхер; пер с нем. С.С. Заяицкий. – Москва: Новая Москва, 1923. – 326 с. – Текст: электронный. – URL: <https://archive.org/details/rabotairitm10> (дата обращения: 5 июня 2023)
30. Васильева, А. А. Ритм в сценографии русских балетных спектаклей XX века: специальность 17.00.09 «Теория и история искусства»: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения / Васильева Анна Александровна. – Санкт-Петербург, 2003. – 343 с.
31. Ваттимо, Дж. После христианства / Дж. Ваттимо; пер. с итал. Дм. В. Новикова. – М.: Три квадрата, 2007. – 160 с. – ISBN 978-5-94607-077-0. – Текст: непосредственный.
32. Вац, А. Б., Особенности осмысления танцевального искусства в китайской теоретической мысли / А. Б. Вац // Мир науки, культуры, образования, 2011. – С. 461–464. – Текст: непосредственный.

33. Вдовина, И. С. М. Мерло-Понти: философия плоти и проблема социального / И. С. Вдовина // История философии. – 2008. – № 13. – С. 49–68. – Текст: непосредственный.

34. Воеводин, А. П. Культурология: учебное пособие / А. П. Воеводин, Л. П. Воеводина, А. И. Атоян, А. В. Атоян, Ю. Ю. Полулях, Е. В. Скороварова, А. Ю. Галгаш; под. общ. ред. А.П. Воеводина. – Луганск: изд-во ЛГАКИ им. М. Матусовского, 2019. – 280 с. – ISBN 978-966-590-942-2. – Текст: непосредственный.

35. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер; послесл. В. С. Малахова; коммент. В. С. Малахова, В. В. Бибихина. – Москва: Искусство, 1991. – 366 с. – (История эстетики в памятниках и документах). – Текст: непосредственный.

36. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики / Х. Г. Гадамер; пер. с нем., общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – Москва: Прогресс, 1988. – 704 с. – Текст: непосредственный.

37. Гарднер, Г. Структура разума: теория множественного интеллекта / Г. Гарднер; пер. с англ. А. Н. Свирид; под ред. Э. В. Крайникова. – М.: ООО «И. Д. Вильямс», 2007. – 512 с. – Текст: непосредственный.

38. Гевленко, Ю. А. Семиотический анализ танца / Ю. А. Гевленко // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – С. 87–89. – Текст: непосредственный.

39. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по эстетике: Кн. 3 / Г. В. Ф. Гегель // Сочинения. – Москва: Государственное социально-экономическое издательство, 1958. – 352 с. – Текст: непосредственный.

40. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 3 / Гегель Г. В. Ф. – Москва: Искусство, 1971. – 621 с. – Текст: непосредственный.

41. Геннеп, ван А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / А. ван Геннеп; пер. с франц. Ю. В. Ивановой, А. В. Покровской. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с. – ISBN 5-02-018038-6. – Текст: непосредственный

42. Герасимова, И. А. Танец: эволюция кинестезического мышления / И. А. Герасимова // Эволюция. Язык. Познание / Ин-т философии РАН; под общ. ред. И. П. Меркулова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.84–112. – Текст: непосредственный.

43. Гиршон, А. Маленькая книга о тени / А. Гиршон. – Текст: электронный. – 2016. – 120 стр. – ISBN: 978-5-4474-7445-4. – URL: https://ridero.ru/books/malenkaya_kniga_o_teni/#moreDetails (дата обращения: 23 июля 2026).

44. Гонгало, Е.Ф. Концепция виртуальной реальности в творчестве Ж. Бодрийяра / Е.Ф. Гонгало. – Текст: электронный // Философия и социальные науки: Научный журнал. – Минск: «Издательский центр Белорусского государственного университета», 2010. – № 4. – С. 57–63. – URL: https://elib.bsu.by/bitstream/123456789/8167/1/pages%20from%20ph%26ss_2010-4.%2057-63pdf.pdf (дата обращения: 6 декабря 2025)

45. Горбачева, Е. А. Гештальт-законы в маркетинге как механизм эффективного управления восприятием / Е. А. Горбачева, А. Р. Муратова // Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 1-5. – С. 22–25. – Текст: непосредственный.

46. Гордеева, Т. В. «Мышечное связывание» в истории современного танца: От режима массовости к режиму коллективности / Т. В. Гордеева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2016. – №6. – С. 59 – 68. – Текст: непосредственный.

47. Го Тинтин Значение конфуцианской церемониальной музыки в Китае в прошлом и в современности / Тинтин Го // Культура и цивилизация. – 2022. – Т. 12. – № 2А. – С. 405–415. – Текст: непосредственный.

48. Гофф, Ж. История тела в средние века / Ж. Гофф, Н. Трюон; пер. с фр. Е. Лебедевой. – М.: Текст, 2008. – 189 с. – ISBN 978-5-7516-0696-1. – Текст: непосредственный.

49. Гребеник, Е. Н. Дифференциация публики по уровню ориентаций на сценическое искусство / Е. Н. Гребеник // Известия Самарского научного центра

Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2018. – №5 (92). – С. 79–84. – Текст: непосредственный.

50. Гречко, П. К. Идентичность – постмодернистская перспектива / П. К. Гречко // Вопросы социальной теории: научный альманах. Москва: Ассоциация «Междисциплинарное общество социальной теории». – 2010. – Т. 4. – С. 171–190. – Текст: непосредственный.

51. Грицанов, А. А. История философии: энциклопедия / А. А. Грицанов. – Мн.: Интерпресервис, 2002. – 1376 с. – Текст: непосредственный.

52. Грызунова, О. В. Понятие компьютерной хореографии и современные направления компьютеризации постановочного процесса / О. В. Грызунова, Ю. Н. Петухов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – № 6 (83). – 2022. – С. 6–18. Текст: непосредственный.

53. Гуревич, А. Я. Культура и общество Средневековой Европы глазами современников / А. Я. Гуревич; ред. Е.С. Штейнер. – Москва: «Искусство», 1989. – Текст: непосредственный.

54. Гуревич, П. С. Проблема идентичности человека в философской антропологии / П. С. Гуревич // Вопросы социальной теории: научный альманах. Москва: Ассоциация «Междисциплинарное общество социальной теории». – 2010. – Т. 4. – С. 63–87. – Текст: непосредственный.

55. Гусельцева, М. С. Метамодернизм в психологии: новые методологические стратегии и изменения субъективности / М. С. Гусельцева // Вестник Санкт-Петербургского университета. Психология, 2018. – Т. 8. – Вып. 4. – С. 327–340. – Текст: непосредственный.

56. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / Э. Гуссерль; пер. с нем. А. В. Михайлова, вступ. ст. В. А. Куренного – Москва: Академический проект, 2009. – 489 с. – ISBN 978-5-8291-1042-0. – Текст: непосредственный

57. Гуссерль, Э. Картезианские медитации / Э. Гуссерль; пер. с нем. В. И. Молчанова. – Москва: Академический проект, 2010. – 229 с. – ISBN 978-5-8291-1181-6. – Текст: непосредственный.

58. Делёз, Ж. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2008. – 672 с. – (Philosophy). – ISBN 978-5-9757-0192-3. – Текст: непосредственный.

59. Делёз, Ж. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари; пер. с франц. и послесл. Я. И. Свирского; науч. ред. В. Ю. Кузнецов. – Екатеринбург: У-Фактория, 2010. – 895 с. – ISBN 978-5-9757-0526-6. – Текст: непосредственный.

60. Джеймисон, Ф. Марксизм и интерпретация культуры / Ф. Джеймисон; сост., отв. ред. А. А. Парамонов; пер. с англ. – Москва: Кабинетный ученый, 2014. – 414 с. – ISBN 978-5-7525-2843-9. – Текст: непосредственный.

61. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Ф. Джеймисон; пер. с англ. Д. Кралечкина; под науч. ред. А. Олейникова. – Москва: Изд-во Института Гайдара, 2019. – 808 с. – ISBN 978-5-93255-542-2. – Текст: непосредственный.

62. Деррида, Ж. О грамматики / Ж. Деррида; пер. с фр. и вступ. статья Н. Автономовой. – Москва: Издательство «Ad Marginem», 2000. – 511 с. – Текст: непосредственный.

63. Деррида, Ж. Письмо и различие / Ж. Деррида; пер. с франц. Д. Ю. Кралечкина. – Москва: Академический проект, 2000. – 495 с. – ISBN: 5-8291-0088-6. – Текст: непосредственный.

64. Деррида, Ж. Позиции / Ж. Деррида; пер. с фр. В. В. Бибикина. – Москва: Академический Проект, 2007. – 160 с. – (Философские технологии). – Текст: непосредственный.

65. Деррида, Ж. Поля философии / Ж. Деррида; пер. с франц. Д. Ю. Кралечкина. – Москва: Академический проект, 2012. – 376 с. – ISBN: 978-5-8291-1413-8. – Текст: непосредственный.

66. Догудовский, В. В. Танцевальность как основа формирования пластической культуры хореографа / В. В. Догудовский // Вестник МГУКИ. – 2011. – №6 (44). – С. 156–159. – Текст: непосредственный.

67. Дробышева, Е. Э. Танец в модусе самоидентификации / Е. Э. Дробышева // Обсерватория культуры. – 2020. – 17 (6). – С. 638–647. – Текст: непосредственный.

68. Дробышева, Е. Э. Прото / мета / ультра / пост: современная социогуманитаристика в поисках концепта // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – №3 (119). – С. 6–13. – Текст: непосредственный.

69. Дрыгина Ю. А., Дубских Т. М. Использование архетипического уровня коллективного и личного бессознательного в хореографии / Ю. А. Дрыгина, Т. М. Дубских // Международный научный журнал «Вестник науки». – 2023. – № 12 (69). – Т. 2. – С. 1553–1558. – Текст: непосредственный.

70. Дунс Скот, И. Трактат о первоначале / Иоанн Дунс Скот; пер., вступ. статья и комментарии А. В. Апполонова. – Москва: Издательство Францисканцев, 2001. – 220 с. – Текст: непосредственный.

71. Дюркгейм, Э. Элементарные формы религиозной жизни: тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм; пер. с фр. А. Апполонова и Т. Котельниковой; под науч. ред. А. Апполонова. – Москва: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. – 736 с. – ISBN 978-5-7749-1370-1. – Текст: непосредственный.

72. Есаулов, И. Г. Хореодраматургия. Искусство балетмейстера: учебник / И. Г. Есаулов. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань, 2025. – 320 с. – ISBN 978-5-507-52570-6. – Текст: непосредственный.

73. Заньковский, А. Ситуация метамодерна в контексте поворота к нечеловеческому / А. Заньковский // Нева. – 2022. – № 7. – С. 178–206. – Текст: непосредственный.

74. Иванов, О. В. Зрительская аудитория театра: размышления и исследования / О. В. Иванов, Н. В. Большаков, В. Н. Дмитриевский, Г. Г. Дадамян. – Москва: Российский институт театрального искусства – ГИТИС, 2020. – 120 с. – (Серия «Библиотека театрального продюсера»). – Текст: непосредственный.

75. Ирхен И. И., Урсоленко Е. С. Технология «Motion Capture» как феномен сохранения кипрского танцевального фольклора / И. И. Ирхен, Е. С. Урсоленко // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2020. – №1. – С. 50–56. – Текст: непосредственный.

76. Иссерс, О. С. Грани «новой искренности» в современной политической коммуникации / О. С. Иссерс // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. – 2020. – Т.6. – №9. – С. 216–227. – Текст: непосредственный.

77. Йегер, В. Пайдейя. Воспитание античного грека: в 3 т. Т 1. / В. Йегер; пер. с нем. А. И. Любжина. – Москва: Издательство «Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина». – 2001. – 610 с. – Текст: непосредственный.

78. Кант, И. Сочинения в 6 томах. Т. 6. / И. Кант. – Москва: Изд. «Мысль», 1996. – 743 с. – Текст: непосредственный.

79. Карагода, К. Пляска неистой менады. Интервью / К. Карагода. – Текст: электронный // Парус. – 2018. – №12. – URL: <https://журнальныймир.рф/content/plyaska-neistovoy-menady> (дата обращения: 23 июля 2026)

80. Карпенко, В. Н., Артемова, Е. С. Психологические особенности восприятия хореографического произведения / В. Н. Карпенко, Е. С. Карпенко // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – №1 (76). – С. 136–140. – Текст: непосредственный.

81. Карпенко, В. Н. Музыка как одно из выразительных средств хореографии / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, А. А. Першин. – Текст: электронный // Евразийский союз ученых. – 2015. – № 9(18). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-kak-odno-iz-vyrazitelnyh-sredstv-horeografii/viewer> (дата обращения: 4 декабря 2025).

82. Карпенко, В. Н. Хореография и художественная литература: пересечение, взаимовлияние, развитие как фактор особого внимания современного балетного искусства / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко,

Л. Ф. Свойкина // Научные ведомости Серия Гуманитарные науки. – 2015. – № 6 (203). – Выпуск 25. – С. 70–76. – Текст: непосредственный.

83. Кассирер, Э. Философия символических форм. Язык Том 1 / Э. Кассирер; главный редактор С. Я. Левит. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 2002. – 272 с. – ISBN 5-944S3-002-6. – Текст: непосредственный.

84. Келли, А. Дж. Теория личности / А. Дж. Келли. – Санкт-Петербург: Речь, 2000. – 249 с. – Текст: непосредственный.

85. Кобринец, М. А Современный медиаперформанс как лаборатория тела: к переосмыслению дихотомии «физическое/виртуальное» / М. А. Кобринец, А. А. Танюшина, В. В. Робустова // Вестник московского университета. Серия 7. Философия. – 2024. – Т. 48. – № 5. – С. 54–68. – Текст: непосредственный.

86. Козлов В. В. Интегративная танцевально-двигательная терапия / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Вермееенко. – 2-е изд., расширенное и дополненное. – Санкт-Петербург: Речь, 2006. – 286 с. – ISBN 5-9268-0479-5. – Текст: непосредственный.

87. Козолупенко, Д. П. Анализ мифопоэтического мировосприятия / Д. П. Козолупенко // Эпистемология и философия науки. – 2009. – Т. 20. – №2. – С. 190–197. – Текст: непосредственный.

88. Коллингвуд, Р. Принципы искусства / Р. Коллингвуд; пер. с англ. А. Г. Раскина; под ред. Е. И. Стафьевой. – Москва: «Языки русской культуры», 1999. – 328 с. – Текст: непосредственный.

89. Колпакова, Е. Л. Телебалет «Граф Нулин» (1959): первое произведение нового жанра / Е. Л. Колпакова // Международный научно-исследовательский журнал. – 2020. – № 7 (97). – С. 74–18. – Текст: непосредственный.

90. Кондаков, Б. В. Автор и читатель в пространстве художественного текста / Б. В. Кондаков, В. С. Абрамова. – Текст: электронный // Филологические заметки. – 2019. – № 7(1). – URL: <https://journals.ukim.mk/index.php/philologicalstudies/article/view/650> (дата обращения: 4 декабря 2025).

91. Коптелова, Е. Д. Игорь Моисеев – академик и философ танца / Е. Д. Коптелова. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2012. – 416 с. – Текст: непосредственный.

92. Королёва, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королёва. – Кишинёв: Штиинца, 1977. – 216 с. – Текст: непосредственный.

93. Кристева, Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Ю. Кристева. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – 256 с. – (Серия «Гендерные исследования»). – ISBN 5-89329-620-6. – Текст: непосредственный.

94. Лакан, Ж. Инстанция буквы, или судьба разума после Фрейда. / Ж. Лакан; пер. с фр. А. К. Черноглазова, М. А. Титовой. – Москва: «Русское феноменологическое общество», издательство «Логос», 1997. – 184 с. – Текст: непосредственный.

95. Левина, Е. В. Концепт постмодерн-танца в исследованиях 1970–2010-х годов / Е. В. Левина // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 4. – С. 6–20. – Текст: непосредственный.

96. Левина, Е. В. Лиминальное пространство постмодерн-танца / Е. В. Левина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2025. – (1). – С. 35–43. – Текст: непосредственный.

97. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар; пер. с франц. Н. А. Шматко. – Москва: «Институт экспериментальной социологии», 1998. – 160 с. (серия «Gallicinium»). – ISBN-5-89329-107-7. – Текст: непосредственный.

98. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А.Ф. Лосев; вступ. ст. А. Тахо-Годи. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 880 с. – ISBN 966-03-0837-X. – Текст: непосредственный.

99. Лосева-Демидова, Е. С. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентации зрительской аудитории: специальность 22.00.06 «Социология культуры»: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата социологический наук / Лосева-Демидова Екатерина Сергеевна; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – 30 с.

100. Лотман, Ю. М. Избранные статьи в 3 томах Т. 1 Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн: Александра, 1992. – ISBN: 5-450-01551-8. – Текст: непосредственный.

101. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – С.-Петербург: «Искусство–СПБ», 1998. – 704 с. – ISBN 5-210-01523-8. – Текст: непосредственный.

102. Луговая, Е. К. Философия танца / Е. К. Луговая. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 128 с. – ISBN 978-5-288-04596-7. – Текст: непосредственный.

103. Лугуценко, Т. В. Топос бытия и топос танца: монография / Т. В. Лугуценко, Л. Л. Негода. – Луганск: Пресс-экспресс, 2019. – 255 с. – Текст: непосредственный.

104. Лукиан О пляске / Лукиан; пер. Н. П. Баранов. – СПб.: Алетейя, 2001. – Текст: электронный. – URL: http://Annales.info/ant_lit/lukian/saltatione.htm (дата обращения: 6 декабря 2025).

105. Лукина, А. Г. Круговые танцы их значение и роль в жизнедеятельности народов Севера / А. Г. Лукина // Культура и цивилизация. – 2017. – Том 7. – № 4А. – С. 665–679. – Текст: непосредственный.

106. Лукьянова, Н. А. Уровни соподчинения семиотических элементов в коммуникативном пространстве / Н. А. Лукьянова // Известия Томского политехнического университета. – 2012. – Т. 321. – № 6. – С. 191–196. – Текст: непосредственный.

107. Лысцова, Л. А. Работа балетного концертмейстера на уроках классического танца / Л. А. Лысцова. – М.: Музыка. – 132 с. – ISBN 978-5-7140-1483-3. Текст: непосредственный.

108. Лянгольф, З. Д. Некоторые аспекты динамики сценического пространства // Искусство. Педагогика. Культура: сборник трудов конференции. СПб. – 2019. – С. 68–73. – Текст: непосредственный.

109. Мазаненко, О. М. Феноменологическая редукция творческого акта / О. М. Мазаненко. – Текст: электронный // Философско-культурологические исследования. – 2019. – № 6. – URL: <https://fki.lgaki.info/2019/11/19/феноменологическая-редукция-творчес/> (дата обращения: 6 декабря 2025).

110. Малыгина, И. В. Идентичность в философской, социальной, культурной антропологии: учеб. пособие / И. В. Малыгина. – 2-е изд. – Москва : ООО Издательство «Согласие», 2018. – 240 с. – Текст: непосредственный.

111. Малыгина, И. В. Феномен идентичности в контексте историко-культурной динамики / И. В. Малыгина. // Международный журнал исследований культуры. – 2023. – № 2 (51). – С. 44–55. – Текст: непосредственный.

112. Матузкова, Е. П. Культурная идентичность: к определению понятия / Е. П. Матузкова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология, 2024. – Вып. 2. – С. 62–68. – Текст: непосредственный.

113. Матусова, Е. Д. «КРАТИЛ» / Е. Д. Матусова // Античная философия: Энциклопедический словарь. М.: Прогресс-Традиция. – 2008. – С. 432–433. – Текст: непосредственный.

114. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. – Санкт-Петербург: «Наука», 1999. – ISBN 5-02-026807-0. – Текст: непосредственный.

115. Микешина, Л. А. Эпистемология ценностей / Л. А. Микешина; главный редактор С. Я. Левит. – Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 439 с. – ISBN 978-5-8243-0833-4. – Текст: непосредственный.

116. Миронов, Д. Д. Репрезентация и её особенности в художественной культуре / Д. Д. Миронов // Вестник СПбГУКИ. – Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры». – 2016. – ISSN 2619-0303 – номер 1 (26). – С. 31–34. – Текст: непосредственный.

117. Митрошенков, О. А. Постмодернизм как предчувствие / О. А. Митрошенков // Социально-гуманитарные знания. – 2013. – №4. – С. 52–61. – Текст: непосредственный.

118. Морина, Л. П. Мифология и феноменология танца: специальность: 24.00.01 «Теория и история культуры»: дис. ... канд. филос. наук / Л. П. Морина; Санкт–Петербургский государственный университет. – Санкт–Петербург, 2003. – 192 с.

119. Мосс, М. Общества. Обмен. Личность. Труды социальной антропологии / М. Мосс; сост., пер. с фр., предисловие, вступ. статья, комментарии А. Б. Гофмана. – Москва: КДУ, 2011. – 416 с. – Текст: непосредственный.

120. Набиева, Ф. Р. Г. Круговые танцы как проявление культа солнца / Ф. Р. Г. Набиева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 10 (48): в 3-х ч. – Ч. II. – С. 151–154. Текст: непосредственный.

121. Нагорная, А. В. Перцептивные феномены как объект исследования в современных гуманитарных науках / А. В. Нагорная. // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2015. – С. 27–38. – ISSN: 1728-9319. – Текст: непосредственный.

122. Назаренко, А. Н. Лекции по теории культурной идентичности: учебное пособие / А. Н. Назаренко. – Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина. – Казань: Бук, 2024. – 76 с. – Текст: непосредственный.

123. Нанси, Ж.-Л. Corpus / Ж.-Л. Нанси; сост., общ. ред. и вступ. статья Елены Петровской. – М.: Ad Marginem, 1999. – ISBN 5-93321-001-3. – Текст: непосредственный.

124. Неботова, Е. С. Эволюция художественных принципов постмодернизма в архитектуре деконструктивизма / Е. С. Неботова // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2014. – №2 (24). – С. 342–342. – Текст: непосредственный.

125. Негода, Л. Л. Семантические коды языка / Л. Л. Негода. – Текст: электронный // Философско-культурологические исследования. – 2017. – № 1. – URL: <https://fki.lgaki.info/2017/04/17/л-л-негода-семантические-коды-языка-т/> (дата обращения: 7 декабря 2025).

126. Нетужилова, Н. А. Язык мифа и ритуала в искусстве балета / Н. А. Нетужилова // Вестник русской христианской гуманитарной академии. – 2009. – №1. – Т.10 – С. 115–120. Текст: непосредственный.

127. Ницше, Ф. Воля к власти Опыт переоценки всех ценностей (черновики и наброски из наследия Фридриха Ницше 1883 – 1888 годов в редакции Элизабет Фёрстер-Ницше и Петера Гаста) / Ф. Ницше; науч. ред. Н. А. Эбаноидзе; пер. с нем. В. Бакусев, А. Гараджа, В. Седельник, И. Эбаноидзе. – М.: Культурная революция, 2016. – 824 с. – ISBN: 978-5-902764-62-5. – Текст: непосредственный.

128. Ницше, Ф. Рождение трагедии / Ф. Ницше; сост., общ. ред., вступ. ст. А. А. Россиуса. – Москва: Издательство Ad Marginem, 2001. – ISBN 5-93321-020-X. – Текст: непосредственный.

129. Ницше, Ф. Сочинения в 2 т. Т. 2 / Ф. Ницше; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. Ю. М. Антоновского, Н. Полилова, К. А. Свасьяна, В. А. Флёровой. – М.: Мысль, 1996. – 829 с. – ISBN 5-244-00853-6. – Текст: непосредственный.

130. Ноак, А. Юнгианский подход к Танцевально-Двигательной Терапии / А. Ноак, 2015. – Текст: электронный. – URL: <https://girshon.dance/article/yungianskij-podhod-k-tantsevalno-dvigatelnoj-terapii-ameli-noak/?ysclid=muntiwn6p812774036> (дата обращения: 23 июля 2026)

131. Нохрина, Н. А. Тип переживания субъектов и особенности рефлексии восприятия визуального искусства: специальность 19.00.01 «Общая психология, психология личности, история психологии»: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата психологических наук / Нохрина Наталья Анатольевна; Челябинский государственный университет. – 2015. – 24 с.

132. Осинковский, И. Н. Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры / И. Н. Осинковский. – М.: Наука, 1990. – 240 с. – ISBN 5-02-012732-9. – Текст: непосредственный.

133. Осинцева, Н. В. Танец в аспекте антропологической онтологии: специальность 09.00.01 «Онтология и теория познания»: автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата философских наук / Осинцева Надежда Владимировна; Тюменский государственный институт искусств и культуры. – Тюмень, 2006. – 22 с.

134. Осипова, Э. В. Дальневосточная театральная аудитория: социально-демографический и культурный портрет / Э. В. Осипова // Ойкумена. – 2013. – № 1. – С. 90–100. Текст: непосредственный.

135. Патерыкина, В. В. Литературный текст ситуации постмодерна / В. В. Патерыкина. – Текст: электронный // Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции Духовность и ментальность: экология языка и культуры на рубеже XX–XXI веков Липецк, 21–22 марта 2017 года. – С. 251–256. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_29853864_38132913.pdf (дата обращения: 7 декабря 2025).

136. Пирс, Ч. С. Начала прагматизма / Ч. С. Пирс; пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колотопина. – Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 318 с. (серия «Метафизические исследования. Приложение к альманаху»). – ISBN 5-89329-259-6. – Текст: непосредственный.

137. Платон Законы Послезаконие Письма / Платон; ред. коллегия В. М. Камнев, Ю. В. Перов, К. А. Сергеев, Я. А. Слинин, Ю. Н. Солонин. – Санкт-Петербург: «Наука», 2014. – 521 с. – ISBN 978-5-02-025434-3. – Текст: непосредственный.

138. Платон Теэтет / Платон; пер. с греч. и прим. В. Сережникова. – Москва, Ленинград: Соцэкгиз, 1936. – 191 с. – Текст: непосредственный.

139. Плеханов, Г. В. Избранные философские произведения в 5 т. / Г. В. Плеханов. – Москва: Госполитиздат, 1958. – Т. 5. – 899 с. – Текст: непосредственный.

140. Полицкая Н. Г. Использование технологии виртуальной реальности в хореографическом искусстве / Н. Г. Полицкая, В. П. Прокопцова // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 2 (81). – С. 69–79. – Текст: непосредственный.

141. Половцев, Д. О. Инаковость как философско-литературная категория / Д. О. Половцев // Электронная библиотека БГУ: [сайт], 2006. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/111206> (дата обращения: 7 декабря 2025).

142. Полякова, Т. А. Текст и культура в концепции Ю. М. Лотмана / Т. А. Полякова. Текст: электронный // Гуманитарные и социальные науки. – 2014. – № 3. – С. 124–130. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekst-i-kultura-v-kontseptsii-yu-m-lotmana/viewer> (дата обращения: 6 июля 2026).

143. Порозова, Д. Ю. Гештальт как основа визуального восприятия / Д. Ю. Порозова // Человек в мире культуры. – 2012. – № 3. – С. 23–27. – Текст: непосредственный.

144. Потапова, К. И. У истоков символического интеракционизма: социальная психология Дж. Г. Мида / К. И. Потапова // Современные исследования социальных проблем. – Красноярск: Научно-инновационный центр. – 2016. – № 4–1 (28). С. 77–88. – Текст: непосредственный.

145. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – Москва. – Изд. «Лабиринт», 2001. – 192 с. – ISBN 5-87604-140-8. – Текст: непосредственный.

146. Резник, М. Ю. Концепция многогранного человека как основание изучения его идентичностей / М. Ю. Резник // Вопросы социальной теории: научный альманах. – Москва: Ассоциация «Междисциплинарное общество социальной теории», 2010. Т. 4. С. 481–493. – Текст: непосредственный.

147. Рецептивная эстетика. – Текст: электронный // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; науч.-ред. совет: В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин. – Москва: Мысль, 2010. – Т. 3. – С. 462–463. –

URL:<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASHd77bc0dc81b43e6e90ced7> (дата обращения: 4 июня 2025).

148. Рикёр, П. Я-сам как другой / П. Рикёр; пер. с франц. – Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2008 (Французская философия XX века). – 416 с. – Текст: непосредственный.

149. Робин ван ден Аккер и Тимотеус Вермюлен Периодизация 2000-х, или появление метамодернизма / пер. В. Липка, ред. А. Павлов. – Текст: электронный. – URL: <https://metamodernizm.ru/emergence-of-metamodernism/> (дата обращения: 7 декабря 2024).

150. Роговец, О. В. Феномен идентичности и кризис идентичности / О. В. Роговец. – Текст: электронный // Философско-культурологические исследования. – 2018. – № 3. – URL: <https://fki.lgaki.info/2018/05/02/феномен-идентичности-и-кризис-иденти/> (дата обращения: 7 сентября 2025).

151. Родин, К. Проблема ложной идентичности / К. Родин // Философская антропология: электронный журнал. – 2015. – С. 119–145. – URL: <https://pa.iphras.ru/article/view/1145/837> (дата обращения: 6 декабря 2025).

152. Романова, М. В. Общая психология: познавательные процессы: учеб. метод. пособие / М. В. Романова. – Пенза: Изд-во ПГУ, 2019. – 64 с. – Текст: непосредственный.

153. Рорти, Р. Историография философии: четыре жанра / Р. Рорти; пер. с англ., вступ. статья, комментарии И. Джохадзе. – Москва: Издательство «Канон-f» РООИ «Реабилитация», 2017. – 176 с. – ISBN 978-5-88373-053-4. – Текст: непосредственный.

154. Рябова, У. Негативное пространство / У. Рябова. – Текст: электронный. – URL: <https://hsedesign.ru/project/40d75a70d56f4d73aa7ca8553db5da20> (дата обращения: 7 декабря 2025).

155. Самосатский, Л. Сочинения. В 2 т. Т. 2 / Под общ. ред. А. И. Зайцева. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. – 538 с. – ISBN 5-89329-315-0. – Текст: непосредственный.

156. Салин, А. С. От истории смысла к его метафизике: критика рецептивной эстетики Ханса Роберта Яусса / А. С. Салин // Вестник московского университета. Серия 7: Философия. – 2016. – № 7. – С. 35–48. – Текст: непосредственный.

157. Сартр, Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Ж. П. Сартр; пер. с фр., предисл. и примеч., В. И. Колядко. – Москва: Республика, 2000. – 639 с. – Текст: непосредственный.

158. Селюгина, П. Б. Личностная идентичность: проблема адаптации или целостности? / П. Б. Селюгина // Перспективные направления психологической науки. Сборник научных статей. – Москва: Изд. Дом Высшей школы экономики. – 2012. – С. – 261–269. – Текст: непосредственный.

159. Серищева, Т. В. Трансформация культуры и распространение цифровых коммуникативных практик в новой информационно-культурной среде / Т. В. Серищева. – Текст: электронный // Философско-культурологические исследования. – 2022. – № 12. – URL: <https://fki.lgaki.info/2022/12/02/трансформация-культуры-и-распростра/> (дата обращения: 5 декабря 2025).

160. Сироткина, И. Е. Сетело: цифровая телесность и кинестезия / И. Сироткина. – Текст: электронный // Одежда, тело культура. – 2019. – №52. – Т. 2. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/teoriya_mody/52_tm_2_2019/article/21226/ (дата обращения: 7 декабря 2025).

161. Слесаренко, З. Р. Эмпатия как атрибутивное свойство культуры: монография / З. Р. Слесаренко. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2017. – 130 с. – Текст : непосредственный.

162. Словарь философских терминов / Научная редакция профессора В. Г. Кузнецова. – Москва: ИНФРА-М, 2005. – 731 с. – Текст: непосредственный.

163. Современный философский словарь / Под общей ред. д. ф. н. профессора В. Е. Кемерова. – 2-е изд., испр. и доп. – Лондон, Франкфурт-на-

Майне, Париж, Люксембург, Москва, Минск / «ПАРАПРИНТ», 1998. – 1064 с. – Текст: непосредственный.

164. Соссюр Ф. де Труды по языкознанию / Ф. де Соссюр; пер. с франц. под ред. А. А. Холодовича. – Москва: Прогресс, 1977. – Текст: непосредственный.

165. Стоцкая Т. Г. Экономическая социология М. Вебера / Т. Г. Стоцкая // Вестник СамГУ. – 2014. – № 6 (117). – С. 174–177. – Текст: непосредственный.

166. 1 Л. Б. Постнеклассическая философия: постмодернистская «деконструкция» и рациональная реконструкция истории науки / Л. Б. Султанова // Российский гуманитарный журнал. – 2020. – Т. 9. – №1. – С. 16–23. – Текст: непосредственный.

167. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура: Э. Б. Тайлор; пер. с англ. Д. А. Коропчевского. – Москва: Политиздат, 1989. – 573 с. – ISBN 5-250-00379-6. – Текст: непосредственный.

168. Тенбрук, Ф. Репрезентативная культура / Ф. Тенбрук; пер. с нем. А. Комаровского, О. Кильдюшов // Социологическое обозрение. – 2013. – Т. 12. – №3. – С. 93–120. – Текст: непосредственный.

169. Теоретическая культурология. – Москва: Академический проект, 2005. – 624 с. (Серия «Энциклопедия культурологии»). – ISBN 5-8291-0491-1. – Текст: непосредственный.

170. Тарасова, О. И. Художественное время в пространстве танца / О. И. Тарасова. – Текст: непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 1. – С. 150 – 157. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennoe-vremya-v-prostranstve-tantsa/viewer> (дата обращения: 6 июля 2026).

171. Тлостанова, М. В. Человек в современном мире: проблемы множественной идентичности / М. В. Тлостанова // Вопросы социальной теории: научный альманах. – Москва: Ассоциация «Междисциплинарное общество социальной теории. – 2010. – Т. 4. – С. –191–218. Текст: непосредственный.

172. Торгашев, Н. В. Теория и история хореографического искусства: учебное пособие / Н. В. Торгашев. – Орел: Орловский государственный институт искусств и культуры, 2004. – 368 с. – Текст: непосредственный.

173. Трофимов, Д. М. Теоретические подходы к понятию «восприятие человека» как психологического процесса / Д. М. Трофимов, О. В. Лаврик. – Текст: электронный // Вестник науки. – 2023. – Т. 2. – №6 (63). – С. 571–580. – URL: <https://www.вестник-науки.рф/article/8849> (дата обращения: 4 декабря 2025).

174. Тураев, М. Обряды перехода в трактовке Арнольда Ван Геннепа / М. Тураев // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. – Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры». – 2017. – ISSN 2310-1679 – номер 4 (27). – С. 70 – 75. – Текст: непосредственный.

175. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер; сост. и автор предисловия В. А. Бейлис; отв. Ред. Е. М. Мелетинский. – Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 277 с. – Текст: непосредственный.

176. Тютюнник, В. С. Воплощение культурной телесности в японской танцевальной форме буто / В. С. Тютюнник // ТЕАТРОМАНИЯ: актуальные вопросы истории, теории, практики театра: Материалы Международной молодежной научно-практической конференции 2–4 октября 2023 года / Сост. и науч. ред. Н. С. Шабалина. – Санкт-Петербург: Издательство Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, 2024. – 150 – 157. – ISBN 978-5-93010-217-8. – Текст: непосредственный.

177. Тютюнник, В. С. Кинестетическое чувство в воплощении современного танца / В. С. Тютюнник. – Текст: электронный // Философско-культурологические исследования. – 2022. – № 11. – URL: <https://fki.lgaki.info/2022/07/25/кинестетическое-чувство-в-воплощени/> (дата обращения: 4 декабря 2025).

178. Тютюнник, В. С. Культурологический подход к исследованию танца / В. С. Тютюнник. – Текст: электронный // Лучшая научно-исследовательская работа: сборник статей I Международного научно-исследовательского конкурса. – Самара: НИЦ «Поволжская научная корпорация» – 2023. – С. 99–108. – URL: https://naucorp.ru/upload/iblock/6c0/nw1ue41qfkp1nmbcw9dfk9v60jyy6v0a/SBORNII-K-KONKURSA_K_02_2023_1-ot-28.02.2023.pdf (дата обращения: 7 октября 2024).

179. Тютюнник, В. С. Мифопоэтика танца: архетипы, ритуал и лиминальность в современном хореографическом искусстве / В. С. Тютюнник. – Текст: электронный // Общество: философия, история, культура – 2026. – № 2 (142). – С. 245–251. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_89097808_68207986.pdf (дата обращения: 22 марта 2026).

180. Тютюнник, В. С. Понятие тела и телесности в историко-философском развитии культуры / В. С. Тютюнник. – Текст: электронный // Философско-культурологические исследования. – 2022. – № 12. – URL: <https://fki.lgaki.info/2022/12/02/понятие-тела-и-телесности-в-историко-ф/> (дата обращения: 7 декабря 2025).

181. 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. – Текст: непосредственный.

182. Улановский, А. М. Конструктивизм, радикальный конструктивизм, социальный конструкционизм: мир как интерпретация / А. М. Улановский. – Текст: электронный // Вопросы психологии. – Москва: Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 2009. – С. 35–45. – URL: <https://www.hse.ru/data/272/918/1239/Ulanovsky%20Constructivism,%20radical%20constructivism,%20social%20constructionism.pdf> (дата обращения: 7 декабря 2025).

183. Уразымбетов, Д. Д. Семиотические аспекты хореографии / Д. Д. Уразымбетов // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 1 (36). – С. 106–111. – Текст: непосредственный.

184. Ушкарев, А. А. Изучение аудитории искусства: в поисках сущности / А. А. Ушкарев // Культура и искусство. – 2018. – №5. – С. 41–57. – Текст: непосредственный.

185. Ушкарев, А. А. Театральная публика: разрушая стереотипы // Вопросы театра. Proscaenium. – 2018. – № 1–2. – С. 437–451. – Текст: непосредственный.

186. Филатьева, Т. В. Культурные смыслы и значения в поле интертекстуальности / Т. В. Филатьева. – Текст: электронный // Философско-культурологические исследования. – 2022. – № 12. – URL: <https://fki.lgaki.info/2022/12/02/культурные-смыслы-и-значения-в-поле-ин/> (дата обращения: 7 декабря 2025).

187. Филоненко, В. Репрезентативная культура современного российского студенчества / В. Филоненко, Л. Штомпель, О. Штомпель // Социологическое обозрение. – Москва: Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», 2018. – ISSN 1728-1938 – Т. 18 №3. – С. 221–240. – Текст: непосредственный.

188. Фрейд, З. «Я» и «Оно»: сочинения / З. Фрейд; перевод с нем. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1998. – ISBN 5-04-000623-3. – Текст: непосредственный.

189. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко; перевод с франц. – Москва: Касталь, 1996. – 448 с. – Текст: непосредственный.

190. Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / М. Фуко; пер. с франц. Б. М. Скуратова; под общей ред. В. П. Большакова. – М.: Праксис, 2006. – Ч. 3. – 320 с. – (Серия «Новая наука политики»). – ISBN 5-901574-53-2. – Текст: непосредственный.

191. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас; пер. с нем. – Москва: «Весь Мир», 2003. – 416 с. – ISBN 5-7777-0263-5. – Текст: непосредственный.

192. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с. ISBN 978-5-89059-168-5. – Текст: непосредственный.

193. Ходгсон, Дж. Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана / Дж. Ходгсон. – Текст: электронный. – 2015. – URL: <https://girshon.dance/article/masterstvo-dvizheniya-zhizn-i-rabota-rudolfa-labana/> (дата обращения: 23 июля 2026).

194. Холодова, Е. Танец с Тенью. Танец будто / Е. Холодова. – Текст: электронный. – 2025. – URL: <https://www.b17.ru/blog/527525/> (дата обращения: 23 июля 2026).

195. Худеков, С. Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал / С. Н. Худеков. – Москва: Эксмо, 2010. – 544 с.

196. Челя, Д. Нарративные приемы метамодернизма / Д. Челя. – Текст: электронный // Litera. – 2023. – №3. – С. 45–58. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39942 (дата обращения: 6 марта 2025).

197. Чепеленко, К. О. Опыт визуально-социологической рефлексии театрального зрителя / К. О. Чепеленко. – Текст: электронный // Регионология. – 2008. – №1. – URL: <https://regionsar.ru/en/node/33?ysclid=mv4o76m42t236886581> (дата обращения: 6 июля 2026).

198. Чодороу, Дж. Тело как символ: танец и движение в аналитической терапии / Дж. Чодороу; пер. Ю. Морозова, 2005. – Текст: электронный – URL: <https://psyjournal.ru/articles/telo-kak-simvol-tanec-i-dvizhenie-v-analize?ysclid=muntqwb8sg229440060> (дата обращения: 23 июля 2026)

199. Шاپинская, Е. Н. Художественный вкус и культурный капитал: Взгляды и идеи Пьера Бурдьё / Е. Н. Шاپинская. – Текст электронный // Культура культуры. – Общество с ограниченной ответственностью «Издательство «Согласие», 2017. – ISSN 2311-3723 – номер 3 (15). – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennyy-vkus-i-kulturnyy-kapital-vzglyady-i-idei-piera-burdie/viewer> (дата обращения: 7 декабря 2025).

200. Шауб, И. Ю. Некоторые особенности культа Диониса у эллинов и варваров Северного Причерноморья / И. Ю. Шауб // МАИАСП. – 2023. – №15. – С. 701–135. – Текст: непосредственный.

201. Швечиков А. Н. Религиозный смысл социальных институтов Древнего Египта / А. Н. Швечиков // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 12. Психология. Социология. Педагогика. – 2009. – № 1–2. – С. 156–162. – Текст: непосредственный.

202. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг; под общ. ред. М. Ф. Овсянникова, перевод П.С. Попова. – Москва: Мысль, 1996. – 496 с. – Текст: непосредственный.

203. Шиффман, Х. Р. Ощущение и восприятие. 5-е изд. / Х. Р. Шиффман. – СПб.: Питер, 2003. – 928 с. – ISBN 5-318-00373-7. – Текст: непосредственный.

204. Шмаков А. А. Сценический и социальный танец: общее и особенное / А. А. Шмаков, Т. П. Берсенева // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2024. – №68. – С. 190–197. – Текст: непосредственный.

205. Шовская, Т. Г. La belle danse на габсбургской придворной сцене в конце XVII – первой трети XVIII веков / Т. Г. Шовская. – Текст: электронный // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. – 2024. – № 3 (3). – С. 116–147. – URL: https://art-journal.hse.ru/issue-3-2024/Tatiana-Shovskaya_La-belle-danse-na-gabsburgskoj-pridvornoj-scene-v-konce-XVII-pervoj-treti-XVIII-vekov (дата обращения: 7 декабря 2025).

206. Шпак, В. А. Особенности зрительского восприятия спектакля современного танца / В. А. Шпак // Вестник Гуманитарного университета. – 2014. – № 4 (7). – С. 105–110. – Текст: непосредственный.

207. Шпет, Г. Г. Сочинения / Г. Г. Шпет; предисловие Е. В. Пастернак. – Москва: Издательство «Правда», 1989. – 601 с. – Текст: непосредственный.

208. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. С. Серебряного. – Москва: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. – 640 с. – ISBN 978-5-17-093385-3. – Текст: непосредственный.

209. Элиаде, М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / М. Элиаде; пер. с франц., науч. ред. В. П. Калыгин, И. И. Шептунова. – Москва: «Ладомир», 2000. – 414 с. – ISBN 5-86218-315-9. – Текст: непосредственный.

210. Элиаде, М. Космос и история / М. Элиаде; пер. с франц. и англ., общ. ред. И. Р. Григулевича, М. Л. Гаспарова. – Москва: Прогресс, 1987. – Текст: непосредственный.

211. Элиаде, М. Шаманизм и архаические техники экстаза / М. Элиаде; пер. с фр. А. А. Васильевой, Н. Л. Сухачева; отв. ред. Е. С. Новик; вступ. статья и коммент. Н. Л. Сухачева. – Москва: Ладомир, 2015. – 552 с. – Текст: непосредственный.

212. Эриксон, Э. Идентичность: юность и кризис: пер. с англ. / Э. Эриксон; общ. ред. и предисл. А. В. Толстых. – 2-изд. – Москва: Флинта: МПСИ: Прогресс, 2006. – 352 с. – (Библиотека зарубежной психологии). – Текст: непосредственный.

213. Эпштейн, М. От знания – к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. / М. Эпштейн. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2016 – 480 с. (Серия «Humanitas»). – ISBN 978-5-98712-601-1. – Текст: непосредственный.

214. Юнг, К. Г. Дух и жизнь / К. Г. Юнг; пер. с нем. Л. О. Акопяна; под ред. Д. Г. Лахути. – Москва: Практика, 1996. – 560 с. – ISBN 5-88001-011-2. – Текст: непосредственный.

215. Юнг, К. Г. Эон: Исследования о символической самости / К. Г. Юнг; пер. с нем. В. М. Бакусева. – Москва: Академический Проект, 2009. – 340 с. – Текст: непосредственный.

216. Юнг, К. Г. Символы трансформации / К. Г. Юнг; пер. с англ. и пред. В. Зеленского. – Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. – 731 с. – ISBN 978-5-17-039319-0. – Текст: непосредственный.

217. Юнг, К. Г. Синхронистичность. Сборник / К. Г. Юнг; перевод с английского – Москва: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1997. – 320 с. – Текст: непосредственный.

218. Юнг, К. Г. Структура и динамика психического / К. Г. Юнг; пер. с англ. В. В. Зеленского, К. М. Бутырина, Д. А. Узланера; под ред. И. В. Ключковой. – Москва: «Когито-Центр», 2008. – 480 с. – ISBN: 0-691-09774-7. – Текст: непосредственный.

219. Юнг, К. Г. Тэвистокские лекции / К. Г. Юнг. Текст: электронный, 1935. – 138 с. – URL: https://archive.org/details/2009_22025405156 (дата обращения: 23 июля 2026).

220. Язык, сознание, коммуникация: сборник статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – Москва: МАКС Пресс, 2005. – Вып. 30. – 160 с. – ISBN 978-5-317-06387-0. – Текст: непосредственный.

221. Яссус, В. И. Текст и читатель: опыт рецептивной эстетики / В. И. Яссус // Эстетическая восприимчивость и литературная герменевтика; под ред. В. И. Борева. – М.: Наука, 1984. – С. 157–173. Текст: непосредственный.

222. Adrien, M. The Movement of Air: A New Dance Performance Incorporating Interactive Digital Projection from Adrien M & Claire B [интервью] // Colossal. – 2015. – URL: <https://www.thisiscolossal.com/2015/11/movement-of-air-dance/> (дата обращения 23 июля 2026)

223. Boucher Marc Virtual dance and Motion-capture / Marc Boucher // FORMAMENTE – Anno VI. – №1–2. – 2011. – URL: https://www.researchgate.net/publication/345829955_Virtual_Dance_and_Motion-Capture (дата обращения: 7 декабря 2025).

224. Broadhurst, S. Digital Practices: Aesthetics and Approaches / S. Broadhurst. – London: I.B. Tauris. – 2007. – Текст: непосредственный.

225. Chernoff African rhythm and African sensibility: aesthetics and social action in African musical idioms / Chernoff, John Miller. – Chicago: University of Chicago Press, 1997. – 306 p. – Текст: непосредственный.

226. Chismar, D. Theodore Lipps, Aesthetic Empathy, and the Self-Other Problem / D. Chismar // Journal of Comparative Literature and Aesthetics. – 1994. – №17. – P. 17–24. – Текст: непосредственный.

227. Cisneros, R. E. Virtual Reality and Choreographic Practice: The Potential for New Creative Methods / K. Wood, S. Whatley, M. Buccoli, M. Zanozi, A. Sarti // Body, Space & Technology. – Текст: электронный. – 2019. – Vol. 18. – №1. – P. 1–32. – URL: <https://www.bstjournal.com/article/id/6890/> (дата обращения: 6 июля 2026).

228. Ebert R. Swing Time (1936) // Great Movies // RogerEbert.com. – Текст: электронный. – 2001. – URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-swing-time-1936> (дата обращения: 23 июля 2026)

229. Ellis, H. The dance of life / H. Ellis. – Текст: электронный. – Boston: Houghton Mifflin, 1923. – 377 с. – URL: https://archive.org/details/danceoflife00elli_1/page/n5/mode/2up (дата обращения: 7 декабря 2025).

230. Iser, W. The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett / W. Iser. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. – 303 p. – Текст: непосредственный.

231. Janicas, B. Rémanences du corps sans organes dans les films expérimentaux de danse / B. Janicas. – Текст: электронный // Symposium international «La pensée active de Gilles Deleuze». École supérieure d'art et de design TALM-Angers. – 2022. – URL: <https://univ-paris8.hal.science/hal-04128068> (дата обращения: 23 июля 2026)

232. Kaylo, J. Anima and animus embodied: Jungian gender and Laban Movement Analysis / J. Kaylo. – Текст: электронный // Body Movement and Dance in Psychotherapy. – 2009. – 4(3). – P. 173–185. – URL: https://www.researchgate.net/publication/232937354_Anima_and_animus_embodied_Jungian_gender_and_Laban_Movement_Analysis (дата обращения: 6 июля 2026).

233. Kozel. S. Closer: Performance, Technologies, Phenomenology / S. Kozel. – Cambridge, MA: MIT Press, 2007. – 320 p. – Текст: непосредственный.
234. Levy, Pierret Becoming virtual – reality in the Digital Age / Pierre Levy; translated from the French by Robert Bononno. – New York: Plenum Tradey, 1998. – 207 p. – Текст: непосредственный.
235. Lexová, Irena Ancient Egyptian dances / Irena Lexová. – Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2000. – 180 p. – Текст: непосредственный.
236. Mead, G. H. Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist / G. H. Mead. – Chicago: University of Chicago Press, 1972. – 401 p. – Текст: непосредственный.
237. Noverre, J. G. Letters on dancing and ballets / J. G. Noverre. – Brooklyn, N.Y.: Dance Horizons, 1975. – 212 p. – Текст: непосредственный.
238. Portanova, S. Moving Without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts / S. Portanova. – Cambridge, MA: MIT Press, 2013. – 256 p. – Текст: непосредственный.
239. Representation. Cultural representations and signifying Practicies / Ed. by Stuart Hall. – London; Thousand Oaks, CA.: Sage Publications, in association with The Open University, 1997. – 424 p. – Текст: непосредственный.
240. Sachs, C. World history of the dance / C. Sachs. – New York: W.W. Norton, 1963. – 469 p. – Текст: непосредственный.
241. Strutt D., Cisneros R. Virtual relationships: the dancer and the avatar, Theatre and Performance Design / D. Strutt, R. Cisneros. – Текст: электронный. – 2021. – Vol. 7. – P. 61–81. – URL: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/30481/1/Virtual%20relationships%20the%20dancer%20and%20the%20avatar.pdf> (дата обращения: 6 июля 2026).
242. Timotheus Vermeulen & Robin van den Akker Notes on metamodernism. – Текст: электронный. – URL: <https://creativeabs.com/en/notes-on-metamodernism.html> (дата обращения: 7 декабря 2025).
243. Walon, S. G. Ciné-danse: histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride: thèse de doctorat / S. G. Walon. – Paris: Université de recherche Paris Sciences

et Lettres, 2016. — URL:
https://www.academia.edu/71453206/Ciné_danse_histoire_et_singularités_esthétiques_d_un_genre_hybride (дата обращения: 6 июля 2026).