

УДК 111.1+793.3

DOI: 10.17072/2078-7898/2021-4-604-612

К ПРОБЛЕМНЫМ ВОПРОСАМ ФИЛОСОФИИ ТАНЦА: СЕМИОТИЧЕСКИЙ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ

Крысанков Тимофей Георгиевич

Челябинский государственный институт культуры (Челябинск)

Одной из центральных задач философии танца является исследование танцевальных движений как основного художественного выразительного средства хореографического искусства. Цель данной статьи — выйти за границы семиотической интерпретации танцевальных движений, проанализировать их вне контекста какой-либо телесной «движенческой» практики и выявить их онтологическое основание, являющееся имманентным свойством природы самого человека. На основе анализа различных философских, культурологических и искусствоведческих исследований определяются природа и специфика выразительности языка хореографического искусства. Осуществлено критическое осмысление семиотического подхода в исследовании выразительных особенностей танцевальных движений. Обосновывается его ограниченность, связанная с интерпретацией природы танцевальных движений в контексте понимания природы искусства. При помощи метода феноменологической редукции танец представлен как самостоятельный феномен. Выделяются три важных свойства природы танцевальных движений: они совершаются спонтанно под действием положительных эмоций, связаны с особым психическим состоянием человека, способствуют гармонизации жизненного мира. В качестве «источка» двигательной активности человека в танце утверждается «аффект радости» — переживаемое человеком состояние счастья, положительные и радостные эмоции, ориентирующие человека на самоосуществление. Научная новизна исследования состоит в определении онтологического аспекта танцевальных движений как совершающихся в результате воздействия «аффекта радости» и переводящих в объективированную форму энергию, возникающую в теле человека. Ощущая возросшую способность собственного тела к действию, его внутреннюю энергию, выполняя танцевальные движения, человек испытывает чувство удовлетворения и удовольствия, в результате чего и его внутренний мир приводится в гармонию.

Ключевые слова: философия танца, семиотический аспект танцевального движения, кинетический язык, онтологический аспект танцевального движения, феноменологическая редукция, «аффект радости».

ON PROBLEMATIC ISSUES OF DANCE PHILOSOPHY: SEMIOTIC AND ONTOLOGICAL ASPECTS OF DANCE MOVEMENTS

Timofey G. Krysanov

Chelyabinsk State Institute of Culture (Chelyabinsk)

One of the core objectives of dance philosophy is research into dance movements as the main means of artistic expression in choreography. This article aims to break the tether of semiotic interpretation of dance movements, to analyze them outside the context of any corporal movement-based practice, and to determine their ontological base, being an irrevocable and immanent quality of human nature itself. Based on various research works in the fields of philosophy, culture studies and art studies, the nature and specific features of the choreographic arts' expressive language are defined. Semiotic approach to the ex-

pressive specifics of dance movements is critically re-evaluated. Its limitations connected with the interpretation of the nature of dance movements in the context of understanding the nature of art are substantiated. With the help of the method of phenomenological reduction, the dance is represented as an independent phenomenon. Three important qualities of the nature of dance movements are identified: they occur spontaneously under the influence of positive emotions, have a connection with a person's special mental state, contribute to the harmonization of a person's lifeworld. Dancing is characterized by «happiness affect», being a source of an individual's motional activity. This is the state of happiness, positive and joyful emotions that direct a person towards self-actualization. The research is novel in that it defines the ontological aspect of dance movements as those occurring as a result of the «happiness affect» and transferring the energy arising in the human body into an objectified form. Feeling the increased ability of their body to act and its internal energy, doing dance movements, a person experiences satisfaction and joy, and as a result harmony fills their lifeworld.

Keywords: dance philosophy, semiotic aspect of dance movements, kinesthetic language, ontological aspect of dance movements, phenomenological reduction, «happiness affect».

Введение

Хореографическое произведение искусства по своей природе является синтетическим. Для полного и всестороннего раскрытия авторского замысла в нем используется целый спектр различных выразительных средств: костюм, сценическое оформление, освещение, музыкальное сопровождение, актерская выразительность. Часто хореографические произведения создаются на литературной основе и имеют определенный сюжет. И, конечно, центральное положение среди других выразительных средств в хореографическом произведении (согласно определениям) должен занимать танец, ибо хореографическое искусство — это искусство танца. Но что представляет собой танец, если речь идет о нем как о выразительном средстве? Какова природа танцевальной выразительности и в чем ее специфика? Отсутствие глубокого философского анализа самого феномена танца, вероятно, и составляет причину, по которой подобные проблемные вопросы, особенно ярко проявившиеся в хореографическом искусстве в последнее время, не находят пока своего решения.

Традиционная характеристика танца в рамках искусствоведческих, культурологических и философских исследований представляет его как «существующий в быту психофизический процесс самовыражения посредством ритмизированных телодвижений» [Меланьин А.А., 2010, с. 4]. При подобном взгляде танец считается изначально обладающим выразительной спецификой, а хореографическое произведение представляет собой просто систематизированный и структурированный по определенным законам художественный «продукт», создаваемый для

представления зрителю. Потому для большинства современных исследователей вопрос о природе танцевальной выразительности, ее характерных отличиях от иных выразительных средств не считается дискуссионным или неясным. Однако проблема состоит в том, что танцевальная культура современного общества крайне многообразна, и, несмотря на простоту и ясность понятия «танец», в современных исследованиях оно не имеет единого толкования. Различные исследователи не могут сойтись в определении общих существенных характеристик данного феномена. А потому вопрос о природе танцевальной выразительности и ее специфике следует считать дискуссионным.

Семиотический аспект танцевальных движений

«Хореография (от греческого *choreia* — пляска и *graflo* — пишу) — или искусство танца — имеет в своей основе ритмически организованные, условные движения человеческого тела, образно воплощающие чувства и мысли» [Вычужанова Л.К., 2009а, с. 15]. Из данного определения видно, что основными выразительными элементами танца являются ритмически организованные движения человеческого тела, способные образно воплощать чувства и мысли танцующего человека.

Вопросы выразительности танцевальных движений и их коммуникативной специфики к настоящему времени разработаны довольно подробно. Они исторически находились в области исследований специальных хореографических дисциплин и анализировались с позиций искусствоведения, эстетики, психологии искусства; в XX в. к их исследованию стали активно под-

ключаться методы лингвистического анализа. Сегодня изучение выразительных характеристик танцевальных движений является одним из центральных направлений исследования в философии танца («дансологии» — термин В.В. Ромма). Разработкой данных проблемных вопросов занимаются известные отечественные (В.В. Ромм, И.А. Герасимова, В.Л. Круткин, Е.К. Луговая, Л.К. Вычужанова, Н.В. Атитанова, Т.А. Акиндинова, А.В. Амашукели) и зарубежные (С. Лангер, М. Шитс, F.E. Sparsott, J.L. Hanna, В. Kagen) исследователи. Специфика выразительных особенностей танцевальных движений рассматривается данными авторами в русле таких философских направлений, как феноменология, философская антропология, герменевтика, структурализм, концепция «символических форм».

Таким образом, к настоящему времени накоплен огромный интеллектуальный ресурс в осмыслении выразительных возможностей танцевальных движений. В большинстве работ данной направленности хореографическое искусство рассматривается как знаково-символическая система, а танцевальные движения характеризуются в их семиотическом аспекте. Рассуждая о причинах, благодаря которым танцевальные движения способны выражать какие-либо душевные переживания, исследователи склонны представлять танцевальные движения как особого рода невербальный язык — кинетический (используется много различных наименований: хореографический язык, язык танца, язык тела, язык жестов, пластический язык и др.).

Человек способен обмениваться информацией с другими людьми различными способами: словесным, звукоинтонационным, жестомимическим. Последний и выступает основанием языка хореографии. Согласно общепринятым суждениям жестомимический и звукоинтонационный способы передачи информации являются более древними по отношению к словесному. Некоторые исследователи объясняют это тем фактом, что словесный способ передачи информации свойствен только человеку, в то время как остальные присущи в том числе и представителям животного мира [Вычужанова Л.К., 2009b; Уразымбетов Д.Д., 2015]. Другие, аргументируя это суждение, акцентируют внимание на теле как первичном средстве взаимодействия челове-

ка с окружающей действительностью [Герасимова И.А., 2000; Сокольчик А.Н., 2011; Пшикова Е.С., 2014]. Для данных авторов характерно представление о теле как «непосредственно данному» человеку аппарате чувствования, восприятия и постижения мира.

Подробный философский анализ языка хореографии в своей диссертации «Язык хореографии. Философский анализ» проводит известный российский исследователь танца Л.К. Вычужанова. По ее мнению, словесный способ передачи информации (будучи более поздним и, соответственно, более совершенным) обладает большей эффективностью, более широким спектром интеллектуальной выразительности за счет присущей ему «информационной емкости и коммуникативной мощности» [Вычужанова Л.К., 2009а, с. 54]. Но тем не менее он не является абсолютным, т.е. он не способен транслировать всю полноту душевных переживаний человека. Потому два других способа передачи информации, унаследованные человеком от его предков, — жестомимический и звукоинтонационный — сохранились. Разработанные и структурированные человеком, они образовали, соответственно, кинетический и иневербально-звуковой языки. И если в обыденной жизни они присутствуют в качестве сопутствующих речи выразительно-коммуникативных средств (жесты, мимика, восклицания), то в области художественного творчества они имеют равное со словесным языком положение, как язык танца или музыки [Вычужанова Л.К., 2009b].

Ряд исследователей в своих работах склонны рассматривать движения человека как материализацию его душевного состояния [Пименова Ж.В., 2013; Уразымбетов Д.Д., 2015]. Движения при подобном взгляде выступают своеобразным «пластическим мотивом», «телесной интонацией» человека. В процессе создания хореографического произведения автор использует эти «пластические мотивы» с целью создания художественного образа, в динамике которого и происходит коммуникация со зрителем. Поскольку кинетический язык (как и любой другой) не является абсолютным, то коммуникация основана не на точном воспроизведении реальности в художественном образе, а на метафорическом отражении жизни. Таким образом, ритм и движения тела человека выступают теми элементами невербального текста, которые и со-

здают коммуникативное пространство хореографического произведения.

Хореографическое искусство прошло долгий путь развития, в течение которого его язык трансформировался из примитивных ритмически упорядоченных движений в четко структурированные танцевальные системы. В хореографической среде существуют разногласия между сторонниками «выразительного» (семиотический подход) и «изобразительного» (эстетический подход) начал в танце. В зависимости от взглядов хореографов, отдававших предпочтение тому или иному началу в танце, развитие хореографического искусства шло по двум ключевым направлениям. Первое из них — это хореографическая драма, второе — танцевальная симфония. Так, одной из ключевых проблем, обозначаемой в диссертационном исследовании Н.В. Атитановой «Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к “движению” смысла», является проблема выявления смыслового синтеза их методов. Проблема осложняется еще и тем фактом, что выразительное начало в танцевальных движениях не исключает наличия в них элементов изобразительного и наоборот [Атитанова Н.В., 2000].

Ограниченность семиотического подхода

Исследование двигательной активности человека в танце с точки зрения семиотики и анализ хореографического искусства как знаково-символической системы позволяют исследователям проводить комплексное рассмотрение хореографического искусства в контексте художественной и интеллектуальной жизни общества. Это способствует прояснению многих проблемных вопросов, касающихся выразительной специфики танцевальных движений. В частности, данный подход дал возможность поставить и конкретизировать ряд вопросов гносеологического характера в хореографическом искусстве, рассмотреть специфику хореографической образности, исследовать проблемы восприятия и понимания произведений хореографического искусства и т.д. Однако при всей продуктивности данного подхода следует указать и на его существенную ограниченность.

Она заключается в том, что при подобном взгляде на хореографическое искусство двигательная активность человека в танце исследуется в определенном и весьма узком контексте.

Искусство в целом (и хореографическое как один из его видов) представляет собой одну из форм культурной деятельности человека, в которой познание окружающей действительности происходит при помощи художественных образов. Искусство представляет собой «имагинативную» форму постижения бытия [Хмелевская С.А., 2018] и обладает собственной логикой. Анализируя хореографическое искусство (а следовательно, и сами танцевальные движения) подобным образом, исследователи невольно трактуют их специфику в контексте понимания природы искусства вообще и его специфических функций (познавательной, оценочной, коммуникативной и т.д.). На основании этого танцевальные движения, будучи основным выразительным средством в хореографическом производстве, рассматриваются исследователями как «средства объективации, обобществления и материализации производимой в искусстве идеальной предметности — знаний, ценностей, проектов, образов» [Гевленко Ю.А., 2009, с. 87]. И потому рассматриваемые как особая знаковая система, как язык, они представляются в качестве инструмента фиксации мыслей и чувств человека, как средство взаимодействия людей друг с другом.

И не случайно подобный взгляд относительно танцевальных движений уравнивает их в значении с жестом. Данное мнение (танцевальное движение = жест) укоренилось в отечественной хореографической традиции. Его можно встретить в ответах не только на вопрос о коммуникативной природе хореографических произведений, но и на вопрос о генеалогии хореографического искусства: «Искусство пляски древнее всех видов искусств, потому что первоисточник пляски есть жест» [Вашкевич Н.Н., 2009, с. 25], а также в ответах на вопрос о природе хореографического искусства: «Поза классического танца — это своего рода жест, вытекающий из осмысленного и выразительно выполненного действия, но жест такой, в котором принимает участие все тело танцовщика» [Тарасов Н.И., 2005, с. 19]. Часто подобные суждения подкрепляются отсылкой к высказываниям крупных мыслителей прошлого, например, Платона или Лукиана [Пименова Ж.В., 2013, с. 67]. Не вступая в дискуссию с подобными суждениями, следует задаться иным вопросом: исчерпываются ли выразительные возможности танцевальных

движений их смысловой значимостью? Очевидно, что нет.

Нельзя сказать, что характеристика танцевальных движений как особого невербального кинетического языка полностью объясняет их специфику, их природу. Подобное описание, конечно, не полностью их нивелирует, но, тем не менее, оставляет неучтенными важные отличия танцевальных движений от выразительных средств в других видах искусства. Ведь выразительные средства в любом виде искусства так или иначе служат материалом для объективации некой идеальной предметности, они выступают средствами фиксации мыслей и чувств человека. Разница только в их материальной форме. В музыке это звуки, в живописи — краски, в литературе — слова, в танце — движения (жесты). И все они служат средствами авторского выражения и взаимодействия со зрителем. Но ведь возможности того или иного выразительного средства не исчерпываются только его коммуникативной спецификой. Поэтичность языка не объясняется смысловым значением слов; как и различные визуальные эффекты, достигаемые в изобразительном искусстве, невозможно объяснить через смысловое значение изображаемых предметов, символов или знаков. Следовательно, и выразительные возможности танцевальных движений будет неверно связывать только с их коммуникативными и эстетическими особенностями.

Ритмически организованные движения тела являются основными выразительными элементами танца, соответственно — и основными выразительными элементами в хореографическом произведении. Однако человек проявляет двигательную активность не только в танце. А так как любое движение человека (для стороннего наблюдателя) может наделяться смысловым значением и становиться знаком, то, следуя данной логике, в качестве выразительного средства в хореографическом произведении могут быть использованы абсолютно любые движения человека. Получается, что любое движение человека, рассмотренное в контексте понимания природы искусства и его специфических функций, будет «имманентно семиотичным» (термин М.С. Кагана). Это не просто уравнивает в значении танцевальное движение и жест, но и вообще нивелирует особенности танцевальных движений, т.е., игнорируются их отличия от любых

других проявлений двигательной активности человека. К тому же если любое движение человека сторонний наблюдатель способен наделять смыслом, то, следовательно, выразительность нельзя считать сущностным (отличительным) свойством танцевальных движений.

Тем не менее понимание сущности двигательной активности человека в танце крайне важно для анализа выразительных возможностей танцевальных движений. Ведь все многообразие видов искусства существует потому, что разнятся их художественные выразительные средства. «Каждый вид искусства формирует ему одному присущие приемы, создает свой неповторимый язык, находит свои особые способы создания художественного образа» [Рязанова Ю.Н., 2016, с. 4]. Поэтому для определения специфики танцевальных движений необходимо прежде всего выйти за границы их семиотической интерпретации и перейти к выявлению их сущностных признаков, которыми отличается природа танцевальных движений. То есть исследовать танец и танцевальные движения в онтологическом аспекте.

Но прежде следует обратить внимание на две важные проблемы. Во-первых, танцевальная культура современного общества отличается многообразием проявлений: это не только профессиональные произведения хореографического искусства, но и множество бытовых, развлекательно-игровых, лечебно-оздоровительных, спортивных, медитативных и других танцев. Однако это не является специфической особенностью настоящего времени — танец исторически был важной составляющей религиозных и светских ритуалов, магических обрядов, народных представлений и праздников, спортивных состязаний и тренировочных упражнений. Иными словами, существование в настоящее время множества телесных движенческих практик, использующих различные возможности танца, исторически обусловлено. И тогда анализ этих телесных движенческих практик исследователями как особых проявлений феномена танца вполне обоснован.

Во-вторых, и это отмечают сами исследователи, коммуникативный (семиотический) аспект танцевальных движений не выявляет их сущности. Например, известный московский исследователь танца И.А. Герасимова, в монографии «Танец. Эволюция кинестезического мышле-

ния» справедливо замечает, что природу танцевальных движений можно анализировать с различных позиций. Одни авторы обращают внимание на положительную роль танца в гармонизации жизненного мира человека, другие связывают сущность двигательной активности человека в танце с потребностью в эмоциональной разрядке. И.А. Герасимова выделяет «когнитивный» аспект танцевальных движений, акцентируя внимание на связи двигательной активности человека в танце с уровнем развития его сознания: формами опыта, чувствования и понимания [Герасимова И.А., 2000].

Онтологический аспект танцевальных движений

Обозначая онтологический аспект двигательной активности человека в танце, целесообразно воспользоваться методом феноменологической редукции — «эпохе». То есть «вынести за скобки» все те аспекты, с которыми танцевальные движения могут быть связаны, будучи включенными в ту или иную телесную движенческую практику, и акцентировать внимание на имманентной характеристике танцевальных движений, отличающей их от любой другой двигательной активности человека.

Любое движение человека должно быть обусловлено некой причиной, его породившей. Последняя, если речь идет о танцевальных движениях, вполне свободно определяется из контекста той или иной телесной движенческой практики, в которую танец оказывается включен. Но для осознания предельного, онтологического основания танцевального движения самого по себе, его собственной природы необходимо вывести его за пределы какого-либо контекста и рассмотреть в «чистом» виде. То есть выявить то, что является неотъемлемым, имманентным и атрибутивным свойством природы самого человека.

На основе анализа танцевальных движений в контексте той или иной телесной движенческой практики можно выделить их некоторые характерные особенности. Так, например, во время праздников танцы, вероятно, возникали спонтанно, под воздействием переполюнявших человека чувств и чаще всего представляли собой демонстрацию удали, ловкости и силы (при том, что эта демонстрация всегда имела и эстетическую составляющую). Будучи включенны-

ми в религиозные ритуалы, танцы (наряду со многими другими способами) помогали человеку погрузиться в особое психическое состояние, в некий сакральный мир, где был возможен контакт с мистическими силами. Присутствуя в том или ином общественном ритуале, танец способствовал единению людей, гармонизации жизненного мира человека [Морина Л.П., 2003]. Таким образом, можно выделить три важных свойства природы танцевальных движений: 1) они возникают спонтанно и неосознанно, как некий эмоциональный выплеск; 2) они связаны с особым психическим состоянием человека; 3) они способствуют гармонизации жизненного мира человека.

В таком случае становится хорошо заметно различие между танцевальными движениями и жестами. Ведь при подобной характеристике танцевальные движения оказываются очень близки к движениям, выполняющим так называемую «компенсаторную функцию». Цель последних состоит в сохранении уравновешенного психического состояния человека в моменты сильного эмоционального напряжения. Так, например, в состоянии отчаяния человек может неосознанно покачиваться всем телом; переживая сильное горе — запрокинуть голову и схватиться за нее руками; от нетерпения производить частые удары рукой или ногой; бить кулаком от злости и т.д. Но если «компенсаторные» движения связаны преимущественно с негативными эмоциями и впечатлениями, то особенность танцевальных движений состоит в том, что они всегда связаны с переживанием человеком счастливого состояния и испытываемыми в этом состоянии положительными эмоциями. И на этом различии, крайне важном для понимания онтологического основания танцевальных движений, необходимо остановиться подробнее.

Следует иметь в виду, что человек существует в мире не автономно, отдельно и независимо, а наряду со многими иными элементами реальности, воздействию которых он постоянно подвергается и которые также подвергаются воздействию с его стороны. Любое взаимодействие с внешними вещами может либо способствовать его существованию, либо противоречить этому, либо же быть нейтральным. В результате этих взаимодействий человек, говоря словами Б. Спинозы, может «испытывать аффекты». В том случае, когда взаимодействие с внешней

вещью способствует существованию человека, он испытывает «аффект радости», если же противоречит — «аффект печали».

Природа человека такова, что он стремится к тем вещам, которые вызывают в нем «аффект радости», и старается избегать тех вещей, которые вызывают «аффект печали». Если человек испытывает «аффект печали», то все его стремление будет направлено на устранение этого аффекта любым доступным способом. В этом стремлении и состоит онтологическое основание «компенсаторных» движений. Но двигательная активность человека в танце всегда связана с «аффектом радости», с переживанием человеком счастливого состояния. Человек, испытывающий радость, наоборот, должен всячески стремиться сохранить ее.

«Аффект радости», в понимании Б. Спинозы, есть страсть, посредством которой душа переходит к большему совершенству, т.е. становится более способной к мышлению. Но душа и тело нераздельны: тело есть объект идеи, составляющей человеческую душу, а душа, в свою очередь, осознает себя посредством испытываемых телом впечатлений [Спиноза Б., 2001]. Потому «аффект радости» выражается не только в совершенствовании способности души к мышлению, но и в усиливающейся способности тела к действию.

Из этого следует простая схема возникновения танцевального движения: 1. Аффект радости, вызванный какой-либо причиной; 2. Переход души к большему совершенству, соответственно — тела к большей способности к действию. В результате этого человек и проявляет танцевальную активность, т.е. «вырабатывает» излишнюю энергию, возникающую в его теле под воздействием «аффекта радости».

В этом и состоит «исток» двигательной активности человека в танце. Когда человек счастлив, он невольно начинает двигаться быстрее обыкновенного; движения его тела становятся более ловкими, легкими, изящными и грациозными. «Счастье — это гармонично-радостное и восторженное ощущение бытия, ориентирующее индивида на самоосуществление» [Лапухина М.В., 2006, с. 13]. Когда же это радостное состояние в человеке возрастает до высокого уровня, до степени восторга, он невольно начинает пританцовывать. Ощущая возросшую способность собственного тела к действию, его

внутреннюю энергию, человек испытывает ощущение полноты жизни. В результате чего и внутренний мир человека приводится в гармоничное состояние. Это и является онтологическим аспектом танцевальных движений.

Предполагая некоторые возражения, необходимо уточнить несколько моментов. Двигательная активность человека в танце, имеющая в своем «исток» радостные эмоции, у каждого человека проявляется по-разному. Люди отличаются друг от друга, по-разному сопротивляются тем или иным страстям, следовательно, то или иное событие у каждого человека вызывает разную реакцию. К тому же, испытывая те или иные радостные эмоции, человек не обязательно совершает танцевальные движения; возможно, это просто отразится на его двигательной активности — придаст большую ловкость, легкость и изящество другим его движениям.

Заключение

Танец выступает основным выразительным средством в хореографических произведениях, а его основными составными элементами являются ритмически организованные движения человеческого тела. Движения человека отражают его внутреннее состояние, мысли и чувства, и для наблюдающего со стороны они могут наделяться каким-либо смысловым значением. С этой точки зрения телесная выразительность человека вполне оправданно трактуется как особый невербальный кинетический язык. В процессе художественного творчества автор хореографического произведения акцентирует внимание на движениях человека именно в этом аспекте: он видит в них своеобразный «пластический мотив», из которого он и создает собственный хореографический текст, организует коммуникативное пространство хореографического произведения. Но в то же время характеристика танца как основного выразительного средства хореографического произведения будет неполной без учета онтологического аспекта танцевальных движений. Истоком двигательной активности человека в танце можно считать «аффект радости» — переживаемое человеком состояние счастья, положительные и радостные эмоции. В таком состоянии человек ощущает прилив жизненных сил. Потому танцевальные движения можно охарактеризовать как «антипрагматичные», их задача состоит в выработке

излишней энергии, возникающей в человеческом теле в результате переживания радостных эмоций. Но танец как ничто другое дает человеку чувство удовлетворения и ощущение полноты жизни. И эта особенность является важной для понимания специфики танца как выразительного средства, а следовательно, и для понимания оригинальности и неповторимости художественного языка произведений хореографического искусства. Продолжение исследования в данном направлении состоит в выяснении соотношения семиотического и онтологического аспектов в процессе функционирования произведений хореографического искусства.

Список литературы

Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: От выразительного движения к «движению» смысла: дис. ... канд. филос. наук. Саранск, 2000. 163 с.

Вашкевич Н.Н. История хореографии всех веков и народов. СПб.: Лань; Планета музыки, 2009. 190 с.

Вычужанова Л.К. Язык хореографии: философский анализ: дис. ... канд. филос. наук. Уфа, 2009. 173 с.

Вычужанова Л.К. Язык хореографического искусства как знаково-символическая система // Вестник Башкирского университета. 2009. Т. 14, № 1. С. 230–234.

Гевленко Ю.А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 87–89.

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

Лапухина М.В. Аналитика сущности счастья в русской традиционной культуре: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Тамбов, 2006. 22 с.

Меланьин А.А. Методы анализа танцевального движения: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 24 с.

Морина Л.П. Мифология и феноменология танца: автореф. дис. ... канд. филос. наук. СПб., 2003. 20 с.

Пименова Ж.В. Эстетика жеста в контексте танцевальной коммуникации // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. 2013. № 191. С. 66–70.

Пишкова Е.С. Танец как вид человеческой деятельности: Проблема происхождения и определения // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2014. № 3(17). С. 139–144.

Рязанова Ю.Н. Новые средства выразительности в балетном искусстве XX века (к проблеме соотношения традиции и новаторства): дис. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 208 с.

Сокольник А.Н. Танцующее тело как идеальная материя для выражения мысли // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2011. № 130. С. 291–295.

Спиноза Б. Этика / пер. с лат. В.И. Модестова. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2001. 336 с.

Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 3-е изд. СПб.: Лань, 2005. 496 с.

Уразымбетов Д.Д. Семиотические аспекты хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2015. № 1(36). С. 106–113.

Хмелевская С.А. Логика имагинативных форм постижения бытия // Социально-политические науки. 2018. № 2. С. 278–280.

Получена: 04.07.2021. Принята к публикации: 12.09.2021

References

Atitanova, N.V. (2000). *Tanets kak smyslovaya universal'ya: ot vyrazitel'nogo dvizheniya k «dvizheniyu» smysla: dis. ... kand. filos. nauk* [Dance as a semantic universal: From expressive movement to «movement» of meaning: dissertation]. Saransk, 163 p.

Gerasimova, I.A. (2000). [Dance: the evolution of kinesthetic thinking]. *Evolutsiya. Yazyk. Poznanie* [Evolution. Language. Knowledge]. Moscow: Yazyki Russkoy Kul'tury Publ., pp. 84–112.

Gevlenko, Yu.A. (2009). [Semiotic analysis of dance]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. No. 320, pp. 87–89.

Khmelevskaya, S.A. (2018). [Logic of imaginative forms of comprehension of being]. *Sotsial'no-politicheskie nauki* [Sociopolitical Sciences]. No. 2, pp. 278–280.

Lapukhina, M.V. (2006). *Analitika suschnosti schast'ya v russkoy traditsionnoy kul'ture: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk* [Analysis of the essence of happiness in russian traditional culture: Abstract of Ph.D. dissertation]. Tambov, 22 p.

Melan'in, A.A. (2010). *Metody analiza tantseval'nogo dvizheniya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Methods of dance movement analysis: Abstract of Ph.D. dissertation]. Moscow, 24 p.

Morina, L.P. (2003). *Mifologiya i fenomenologiya tantsa: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk* [Mythology and phenomenology of dance: Abstract of Ph.D. dissertation]. Saint Petersburg, 20 p.

Pimenova, Zh.V. (2013). [Gesture aesthetics in the context of dance communication]. *Nauchnyy vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta grazhdanskoy aviatsii* [Civil Aviation High Technologies]. No. 191, pp. 66–70.

Pshikova, E.S. (2014). [Dance as a type of human activity: The problem of origin and definition]. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya* [The Science of Person: Humanitarian Researches]. No. 3(17), pp. 139–144.

Ryazanova, Yu.N. (2016). *Novye sredstva vyrazitel'nosti v baletnom iskusstve XX veka (k probleme sootnosheniya traditsii i novatorstva): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [New means of expression in the ballet art of the 20th century (on the problem of the relationship between tradition and innovation): dissertation]. Moscow, 208 p.

Sokol'chik, A.N. (2011). [The dancing body as the ideal matter for the expression of thought]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagog-*

icheskogo universiteta im. A.I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. No. 130, pp. 291–295.

Spinoza, B. (2001). *Etika* [Ethics]. Minsk: Kharvest Publ.; Moscow: AST Publ., 336 p.

Tarasov, N.I. (2005). *Klassicheskiy tanets. Shkola muzhskogo ispolnitel'stva* [Classical dance. School of male performance]. Saint Petersburg: Lan' Publ., 496 p.

Urazimbetov, D.D. (2015). [Semiotic aspects of choreography]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy* [Bulletin of the Vaganova Ballet Academy]. No. 1(36), pp. 106–113.

Vashkevich, N.N. (2009). *Istoriya khoreografii vseh vekov i narodov* [The history of choreography of all ages and peoples]. Saint Petersburg: Lan' Publ., Planet Muzyki Publ, 190 p.

Vychuzhanova, L.K. (2009). [The language of choreographic art as a sign and symbolic system]. *Vestnik bashkirskogo universiteta* [Bulletin of Bashkir University]. Vol. 14, no. 1, pp. 230–234.

Vychuzhanova, L.K. (2009). *Yazyk khoreografii: filosofskiy analiz: dis. ... kand. filos. nauk* [The language of choreography: a philosophical analysis: dissertation]. Ufa, 173 p.

Received: 04.07.2021. Accepted: 12.09.2021

Об авторе

Крысанков Тимофей Георгиевич
аспирант кафедры философских наук

Челябинский государственный институт культуры,
454091, Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36а;
e-mail: tkrysanov@yandex.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9067-1144>
ResearcherID: ABG-6773-2021

About the author

Timofey G. Krysanov
Postgraduate Student of the Department
of Philosophical Sciences

Chelyabinsk State Institute of Culture,
36a, Ordzhonikidze st., Chelyabinsk, 454091, Russia;
e-mail: tkrysanov@yandex.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9067-1144>
ResearcherID: ABG-6773-2021

Пробьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Крысанков Т.Г. К проблемным вопросам философии танца: семиотический и онтологический аспекты танцевальных движений // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2021. Вып. 4. С. 604–612. DOI: 10.17072/2078-7898/2021-4-604-612

For citation:

Krysanov T.G. [On problematic issues of dance philosophy: semiotic and ontological aspects of dance movements]. *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofiya. Psihologiya. Sociologia* [Perm University Herald. Philosophy. Psychology. Sociology], 2021, issue 4, pp. 604–612 (in Russian). DOI: 10.17072/2078-7898/2021-4-604-612