

in Sonata Semantics in the Work of Chu Wanhua, Zhang Chao, and Tang Tong]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural studies of Russian South*. 1 (88). pp. 30–41. DOI 10.24412/2070-075X-2023-1-30-41

7. Chen, Shuyun (2020) *Fortepiannoe tvorchestvo kitayskikh kompozitorov XX – nachala XXI vekov: osnovnye stilevye napravleniya* [Piano work of Chinese composers of the 20th – early 21st centuries: the main style directions]. Abstract Art history. Cand. Diss. Nizhny Novgorod.

8. Markov, D.F. & Timofeev, L.I. (1983) Socialisticheskiy realism [Socialist Realism]. In: *Filosofskiy jenciklopedicheskiy slovar'* [Philosophical Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Soviet Encyclopedia. p. 633

9. mt.ru (2026) *Chitateli golosujut rubljom za knigi ot II* [Readers vote in rubles for AI books] [Online] Available from: <https://mt.ru/strana-rf/46899966887> (Accessed: 24.06.2026).

10. Hegel, G. (1969) *Aesthetics: in 4 volumes* [Aesthetics: in 4 volume]. Vol. 2. Moscow: Art.

УДК 793.3

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-48-60

И.А. Климова, Г.Н. Калинина

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ТЕЛЕСНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

В статье предпринят культурологический анализ символизма телесной выразительности в хореографическом искусстве и обозначены философско-антропологические истоки возникновения понятия «телесность». Выявлены взаимосвязи между символической природой телесной выразительности в хореографическом искусстве и ее представленностью в художественной культуре. Введены в научный оборот определения основных типов символизма телесности в хореографическом искусстве. Доказано, что телесная выразительность выступает специфическим способом творческой самореализации личности.

Ключевые слова: хореографическое искусство, символ, телесность, художественный образ, культура, эстетика, балет.

Актуальность темы исследования заключается в том, что в парадигме культурно-исторического генезиса феномена танцевального искусства предпринят анализ символической природы телесной выразительности, свойственной как ранним, так и современным хореографическим практикам. Осмысление ее сакрального смысла становится фактором глубокого постижения культурного опыта предков, сбережения исторической памяти и преемственности поколений, что в ситуации нарастающей политической напряженности в мире способствует сохранению культурного кода и суверенитета нашего многонационального народа.

Своевременным для междисциплинарных научных исследований является проведенный анализ философско-антропологических истоков возникновения понятия «телесность» и определение ее отличительных идентификаторов, раскрывающих характер «телесности», не отождествляемый с понятием «тела». Представленное исследование имеет прикладное значение для развития хореографического искусства будущего, так как понимание символизма телесности в культуре содействует реалистичному созданию и трансляции художественных образов в танцевальных произведениях, направленных на пропаганду ценностных аспектов культуры.

Степень научной разработанности проблемы. К идеям телесности в искусстве обращались М.М. Бахтин и М. Мерло-Понти, способствуя анализу танца в русле философии телесности и приближая последователей к объяснению фундаментальной сущности выразительности. В частности, ключевой работе «Феноменология восприятия» М. Мерло-Понти рассуждал о понимании танца как воплощенного сознания, а М. Фуко в труде «Надзирать и наказывать» рассматривал тело как объект дисциплинарных практик, где балетная школа – пример «дисциплинарной машины», формирующей покорное, но выразительное тело.

Следует указать также на работы философов, исследовавших танец в русле феноменологического подхода; среди них исследования М. Шипс-Джонстона «Первичность движения», «Новое понимание телесности: страсть, необходимость и тело», С. Фостера «Прочтение танцев: фигуры и сюжеты в современном американском танце», «Хореографическая эмпатия: кинестезия в исполнении» и др.

Нельзя обойти вниманием и научные изыскания Т.Г. Шишковой, исследовавшей в фундаментальной работе «Танец и телесность: философский взгляд» исследовавшей философию танца и феноменологию телесности. Знаковой в контексте современности можно считать работу А.В. Авериной «Философия танца в контексте постфеноменологии».

Цель, задачи и предмет исследования. Целью данной работы является анализ символической природы телесной выразительности в хореографическом искусстве. Исходя из цели, определены задачи: определить взаимосвязи между символической природой телесной выразительности в хореографическом искусстве и ее представленностью в художественной культуре; обосновать идею о том, что знаково-символическая природа танцевального искусства, находящая свое воплощение в художественных образах, в значительной мере определяет качественную специфику конкретной эпохи, формирует ее культурный, духовный и интеллектуальный контекст; продемонстрировать на примерах, что философско-антропологические контексты «телесности» объективно связаны как с рациональными (явными, утилитарными), так и с сакральными (скрытыми, тайными) смыслами и значениями; выявить основные типы символизма телесности в хореографическом искусстве, являющиеся идентификатором конкретной культуры или культурно-исторической эпохи.

Научная новизна исследования определена диахроническим подходом к феномену телесности и сводится к следующим тезисам.

Во-первых, выявлено, что античная гармония и пропорции становятся определяющей мерой, формирующей основы символизма телесной выразительности в профессиональном танцевальном искусстве.

Во-вторых, установлено, что дворцовый этикет эпохи Людовика XIV закладывает фундамент образцовой формы искусства – классического балета, в котором телесность представляется новым невербальным языком, воплощающим его духовную сущность и высшее предназначение как феномена искусства.

В-третьих, определены и даны характеристики основным типам символизма телесности в хореографическом искусстве, являющихся идентификаторами конкретной культуры или культурно-исторической эпохи.

Методология и методы исследования. Методологической базой исследования служит семиотическая концепция культуры, позволяющая в полной мере раскрыть знаково-символическую природу телесной выразительности в хореографическом искусстве на стадиях его культурно-исторической динамики. Также используются историко-генетический и хронологический методы исследования, кросс-культурного и сравнительного анализа.

Источниковая / эмпирическая база исследования. В процессе написания статьи основными для нас стали труды А.П. Окладникова «Петроглифы Нижнего Амура»,

О.Б. Буксиковой «Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация», в которых авторы рассматривают телесность древности на примерах петроглифов. Анализ символизма телесности и ее метаморфоз в истории хореографического искусства проводился на основе работ С.Н. Худекова «Всеобщая история танца», Г.Д. Лебедевой «Балет: семантика и архитектура», Д. Хоманс «История балета. Ангелы Аполлона», Н.В. Курюмовой «Современный танец в культуре XX века. Смена моделей телесности», И. Кона «Мужское тело в истории культуры».

Основная часть. В истории человечества искусство, в основе которого всегда лежит творческое начало и вдохновение, занимает особое место в жизни людей, становясь неисчерпаемым источником познания. При этом, вне зависимости от видовой и жанровой принадлежности, искусство отражает жизнь посредством художественных образов. Раскрывая философский контекст смысла творчества, можно сказать о том, что развитое воображение и фантазия творца, напитываясь мыслями, сильными чувствами, событиями, создает искусство, вплетая в его содержание различные символы, характерные конкретному типу культуры и соответствующие культурно-исторической эпохе. По сути, эта мысль близка многим современным авторам; в частности, Г.Н. Храповицкая пишет: «Все искусство от первоначальной наивной архаичной символики и до настоящего времени с его усложненными формами отражения мира – символично и не копирует мир, а создает его аналог в соответствии с кодом своего времени» [1. С. 227].

Действительно, при ближайшем рассмотрении мы понимаем, что человеку, в силу своего развитого воображения, свойственно придавать смыслы самым различным явлениям и запечатлевать их в знаках и символах. Именно посредством сообщения культурным продуктам тех или иных смысловых значений реализуется их трансляция в коллективную поколенческую память, сохраняется и приумножается культурное наследие. В этом отношении история искусства – это бесконечная череда рожденных в контексте определенного культурно-исторического периода знаков и символов, нашедших свое воплощение в качестве художественных образов в творческих произведениях. Сегодня назревает необходимость их пристального изучения, значимого не только для более глубокого понимания сущности выразительных средств танцевального искусства, но, что важно, для их грамотного, научно-обоснованного препарирования и интерпретации в хореографических произведениях.

Обращение к основным теоретическим подходам и концепциям по теме нашего исследования показывает, что как таковая «тема символа» в теории и истории искусства не нова. В разных ракурсах она отражается в зарубежных и отечественных исследованиях. Одним из ведущих специалистов в данной области является Э.Г. Гомбрих, который в работе «Символические образы» (1972) анализирует картины выдающихся художников итальянского Возрождения, выявляя и систематизируя типы символизма в изобразительном искусстве. Раскрывая символическую природу цветовой гаммы в картинах художников, он трактует символизм в элементах композиции (предметы, животные и т.п.) и в самом композиционном построении произведения искусства. Стоит отметить и труды знаменитого немецкого теоретика И.И. Винкельмана, который, анализируя историю древнего искусства, указывает на чувственные изображения, порожденные фантазией людей о высших силах [2. С. 21].

Предварительно обобщая наши рассуждения, отметим, что, в существе своем, все исследователи в той или иной форме подчеркивают символическую природу искусства, которую, на наш взгляд, наиболее точно выразил Н.А. Бердяев в предельно точном метафоричном изречении: «Символ есть мост, переброшенный от творческого акта к сокровенной, последней реальности» [3. С. 117]. В полной мере сказанное выше относится и к хореографическим практикам, которые, начиная с ранних стадий своего

зарождения, формировали и развивали определенные средства телесной выразительности, ее смысловые и образные значения.

Символическая природа хореографического искусства является важной темой научных работ многих современных авторов. Известный палеохореограф В.В. Ромм, изучая древние наскальные изображения, раскрывает символическую природу танцевальных движений и выявляет их семантику [4. С. 18], а исследователь традиционного танцевального искусства народов Восточной Сибири О.Б. Буксикова, анализируя запечатленные на петроглифах Горного Алтая танцевальные церемонии, раскрывает символическое значение зооморфных, антропоморфных и геометрических изображений [5. С. 46].

Большой интерес вызывает работа Г.Д. Лебедевой «Балет: семантика и архитекtonика», в которой автор истолковывает символику поз и ракурсов исполнителей в шедеврах классического балетного искусства, в частности, в произведениях М.И. Петипа, заложившего в танцевальные рисунки глубокий символический смысл. Автор указывает, что четвертая точка сценического пространства определена творцом как точка наивысшего состояния духа – точка взлета, подъема, концентрации самых светлых и добрых сил, а движение танцовщиц по диагонали из восьмой точки в четвертую символизирует стремление к свету, к Богу и т.п. Великий балетмейстер М.И. Петипа символизирует не только сценическое пространство, но и отдельные танцы. В линейном «танце теней» балета «Баядерка» заключена вечная тайна гармонии космоса. По мнению автора, этот шедевр стоит в одном ряду с такими же идеальными воплощениями высших ценностей в других видах искусств, как пирамиды Древнего Египта, «Троица» Андрея Рублева, мессы И.С. Баха [6. С. 96].

Рассматривая исторические предпосылки возникновения понятия «телесность» в гуманитарном знании, выделим наиболее общие концептуально важные идеи, касающиеся его научного толкования. Так, известный французский социолог, этнограф М. Мосс акцентирует особое внимание на символах человеческого мышления. Исследователь внедряет в научную область понятие «техника тела», обозначающее общепринятые способы действия человеческого тела и двигательного аппарата, которыми человек пользуется в жизни, например, походка, бег, способность плавать и другие проявления функций телесного поведения. Эта техника варьируется «главным образом от различий в обществах, воспитании, престиже, обычаях и модах». Каждое общество обладает своими, присущими только ему привычками [7. С. 306].

Французский историк, культуролог и философ М. Фуко, посвятивший большую часть своей жизни психоанализу, ставит перед собой вопрос о способах презентации телесности в культуре и искусстве. Он утверждает, что для воспроизведения телесности необходимо использование особых техник тела, куда входит совокупность использования практических навыков, которые приобретаются посредством определенных физических упражнений. М. Фуко относит к списку упражнений следующие компоненты: медитация, запоминание прошлого, изучение сознания, контроль за представлениями в сознании [8. С. 285].

В свою очередь, французский артист и педагог Ф. Дельсарт представляет миру собственный взгляд на телесность. Он утверждает, что у человеческой души есть свой пластический язык, а также существует определенная связь между психическим состоянием и движением тела. Ф. Дельсарт впервые осуществляет исследование в области движения человеческого тела. Новатор видит четкую связь эмоций и переживаний человека с его жестами и мимикой. Все движения человеческого тела систематизируются им по основным названиям эмоций: радость, горе, ненависть и пр. т.п. [9. С. 34]. Иными словами, хореографическая пластика является символом отражения эмоций. Акцентированное внимание исследователь направляет на изучение особенностей жестикуляции, мимики и телесности человека, и это в будущем, окажет существенное влияние на развитие современного танца.

Приведенные выше концепции позволяют нам указать на очевидную принадлежность понятия и феномена «телесности» к философско-антропологическому дискурсу, в котором раскрывается специфика характера «телесности», не отождествляемая с понятием «тела».

Переходя к анализу символической природы «телесной выразительности» в художественной культуре, отметим, что ее история связана с демонстрацией телесности, уходящей ко временам архаики. Имеющиеся научные факты о наличии в древнем обществе развитых культов тотемизма, шаманизма и фетишизма, говорят о том, что тело древнего человека являлось не только идентификатором определенного племени, но и выполняло исключительно магическую функцию, связанную с сопровождением обрядов и ритуалов, которые носили символический характер. Примером являются наскальные изображения Горного Алтая, на которых можно рассмотреть ритуальные действия людей с невероятными телами в фантастических костюмах и головных уборах, использующих необычную атрибутику.

А.П. Окладников, исследуя петроглифы Забайкалья, Предбайкалья, Саяно-Алтая и северо-востока Сибири, указывает на изображения «танцующих человечков», рядом с которыми находятся фигуры животных и птиц: гагары, лебедя, ворона, куропатки, тетерева [10. С. 96–97]. О.Б. Буксикова, анализируя образы людей, животных и птиц, запечатленных на каменных рисунках, говорит о присущем им символизме. Исследователь указывает, что водоплавающие птицы на петроглифах Восточной Сибири, имплицитно связываются с первотворением и отражаются в истории танцевальной культуры народов, в частности, в женском танце. В некоторых рисунках зафиксирован ряд пластических элементов, сближающих образ женщины с образом птицы: характерные положения рук, имитирующих крылья птицы, трехпалое изображение кисти рук, являющееся знаком-символом птицы [5. С. 46].

С исторической точки зрения рефлексия «телесного» возможна через восприятие человеком объектов окружающей среды, которые непосредственно связаны с его жизнью и имеют смысловую определенность. По причине того, что человек соотносит свою плоть с внешним миром, эти объекты могут быть именно той «телесностью» или «человечностью», в которые он вкладывает определенную цель, желание, представление. Например, в Древнем Египте изображение тела человека, в частности, тела фараона воспринималось в качестве символа вечности и связи с божественным миром. В то же время концепция изображения божества заключалась в сочетании человеческого земного тела и головы священного животного. Каждого бога наделяли какими-либо характерными для него признаками. Например, бог потустороннего царства Анубис, следуя египетской мифологии, символизирует смерть и загробную жизнь, и изображается в виде человека с головой шакала. Неотъемлемым атрибутом бога является скипетр «уас», символизирующий счастье, здоровье и благополучие, а также ключ «анх» – узел жизни.

То есть обращение к символизму телесности в танцах Древнего Египта позволяет нам указать на наличие вполне развитой хореографической культуры, которая запечатлена в иероглифическом наследии, а также на многочисленных фресках и барельефах Древнего, Среднего и Нового Царств. Сегодня стало известным, что увлечение египтян астрономией послужило основой создания астральных танцев жрецов, где не только жесты и пластика исполнителей, но и сам танец символизировал движение различных небесных светил. Символизм также присущ движениям, позам и жестам, что подтверждается обильной барельефной символикой, повествующей о празднествах в честь умерших, на которых люди водят хороводы с закинутыми за голову руками. Подобный жест символизирует не печаль, а то время радости, которое покойный испытывал при жизни [11. С. 44].

Обобщая вышеизложенные сведения о символизме телесности в первобытных зачатках художественной культуры и древнего искусства, можно охарактеризовать его как *событийно-повествовательный тип символизма телесности*.

Философский взгляд на телесность в античной модели мира несколько отличается от понимания телесности в Древнем Египте. В исследованиях А.Ф. Лосева говорится о том, что греки поклонялись прекрасному телу и символизировали его с космосом. Как известно, в античной греческой цивилизации был провозглашен культ совершенства человеческого тела. Связь физического превосходства и гармонии тела была обусловлена философской идеей о понимании эстетики как порядка мироздания вселенной, чему впервые в истории давалось рациональное объяснение, например, в трудах Платона и Аристотеля. Наглядную картину отражения подобного представления можно наблюдать в идеальных формах и пропорциях статуи «Афродита» Праксителя или «Дорифора» Поликлета, символизирующих абстрактный идеал красоты и эстетический канон. Иначе говоря, мы видим, что в античной картине мира прообразом тела человека выступает «космическое» тело как единый элемент материального мира, а «космическая плоть», одушевленная и осмысленная, трактуется как микрокосмическая сущность живой материи.

В танцевальной культуре греков, считавшейся даром богов, особое внимание уделялось воспитанию телесности, как, например, в военных танцах, а также внешней презентации самого действия, где все движения, элементы и позы должны быть гармоничными, то есть красивыми. Сложившаяся ситуация показывает, что в танцевальной культуре античной Греции сформировался особый тип символизма телесности, который можно охарактеризовать как *космоцентрично-рационалистический тип*.

Особенности средневекового мышления о телесности раскрывает в своих трудах Т. Манн, указывая на характерное представление о теле как о тождестве идеального (в онтологическом плане) и реального [12], подтверждая тем самым идею Фомы Аквинского о человеке как единстве души и тела, где тело человека должно соотноситься с концепцией «идеального» существа.

С позиции религиозной идеологии средневековой европейской культуры представление о человеческом теле носит амбивалентный характер. С одной стороны, тело является вместилищем человеческих грехов, а с другой стороны, оно отождествляется с их искуплением. Наглядный пример – это воплощение Иисуса в теле человека. В данном случае представление о человеческом теле соотносимо сокровенному божественному образу. Яркие примеры безупречной телесности проявляются в раннехристианском искусстве, где на многочисленных полотнах художники изображают образ Христа – доброго пастыря, в виде прекрасного златокудрого юноши. Также можно указать и на иконы, где четко изображены лики и глаза святых, в то время как «храм», то есть тело, полностью скрыто от посторонних глаз. Как говорил Апостол Павел в «Послании к коринфянам»: «Разве вы не знаете, что тела ваши суть члены Христовы? Что тела ваши суть храм живущего в вас Духа Святого, которого имеете вы от Бога, и вы не свои?.. Посему прославляйте Бога и в телах ваших, и в душах ваших, которые суть Божии» (1 Кор. 6:19–20 – синод. пер.). Письмо Апостола Павла демонстрирует особый взгляд на телесность в православной культуре, который сегодня во многом отличается от мировоззрения людей западной либеральной цивилизации, пытающихся по-новому толковать священные тексты Библии.

Иными словами, в христианской культуре и православной идеологии душа и тело человека – две энергии единой личности. При этом тело обожествляется как «храм души»: эта идея является главенствующей в христианской православной идеологии.

В хореографическом наследии европейского средневековья символизм телесности наглядно проявляется в религиозных мистериях, а также в бытовых и народных танцах.

Анализируя характерные особенности мистерий, следует отметить множество свидетельств, указывающих на наличие танцевальной практики в католических храмах XII–XIII вв. Так, церковный комментатор Дурандус (1230–1296) сообщает, что в канун праздника св. Стефана дьяконы, «соединяясь вместе в танце, поют антифон Св. Стефана» [13. С. 179]. Наглядным примером символизма телесной выразительности является «танец девственниц», исполнявшийся во время святок. Участницы хореографического действия, медленно двигаясь с божественным младенцем вокруг священного алтаря, исполняют движения, подражая ангелам на небесах. Из этого можно заключить, что в данный исторический период формируется новый тип символизма телесности, который можно охарактеризовать как *религиозно-этический*, основанный на превалирующих духовных константах христианского средневековья.

Следующий этап развития западноевропейской культуры – эпоха Ренессанса, которая в известном смысле «возрождает» – возвращается на новых основаниях к базовым идеям античных цивилизаций о телесности, где само тело представляется не только объектом изучения, но и восхищения. Безусловно, что многие творцы искусства, стремясь к самовыражению, черпали творческие идеи в исследованиях анатомии и пропорций тела человека, как это делал Леонардо да Винчи.

В целом, эпоха Возрождения становится «переломной» в понимании символизма телесности. Особенно ярко это проявляется в танцевальной культуре. Под воздействием идей гуманизма и смены мировоззренческих констант происходят неизбежные метаморфозы предыдущих типов символизма телесности. Именно они, заложив фундамент салонным танцам, вошедшим в балы и представления, расширили свои рамки и стали основой нового миропорядка, фундаментом абсолютной власти и духовного совершенства. В качестве примера укажем на смелый эксперимент, проведенный академиками в Парижской Академии поэзии и музыки (основана Карлом IX в 1570 году), связанный с созданием нового вида представления, в котором четкие рифмы классического древнегреческого стиха гармонично сливались с танцем, музыкой и речью в единое ритмичное целое. Число, пропорции и замысел, как полагали академики, способны пролить свет на скрытый вселенский порядок, то есть выявить Бога [14. С. 27]. Воплощением данной концепции становится спектакль «Комический балет королевы», созданный Бальтазаром де Бежуайе в 1581 году. Как «уникальный творческий геометр» Б. де Бежуайе показывает, «каким образом число, геометрия и разум приводят в порядок Вселенную и душу человека» [14. С. 30], подчиняя выверенность каждого шага по своей длине, размеру и рисунку символу религиозно-политического и возрожденческого интеллектуально-гуманистического замысла – как символа государственной власти и принадлежности к элите.

Танцевальное искусство Нового времени в рамках направлений барокко и классицизма развивает идеи символизма телесной выразительности и соотносит их с характером и культурными особенностями этого исторического периода. Апофеозом торжества нового типа символизма телесности становится правление Людовика XIV, при котором танец утверждается неотъемлемой частью придворной жизни, символом и условием принадлежности к «высшему свету». Цель танца заключается в том, чтобы с максимальной точностью отточить навыки этикета и освоить все тонкости, которых требует благородное происхождение. Именно этикет возглавит в будущем становление классического балета как формы искусства.

Символизм телесности проявляется во всем облике танцующего. В описаниях танца известного балетмейстера того времени П. Рамо говорится, что тело должно быть устроено как королевский двор в миниатюре – со сложными правилами управления конечностей, которые должны действовать согласованно, подчиняясь иерархии и законам природы [14. С. 44]. Примером проявления символизма телесной выразительности являются благородные светские танцы, называемые «la belle dance» (пер. с фр.

«прекрасный танец»). В них каждый рисунок, движение, жест или поза демонстрируют глубокий скрытый смысл. Так, например, движение *plie* символизирует смиренность и ассоциируется с *reverence*, глубина приседания которого зависит от степени важности особы, для которой он предназначен.

В данном контексте особо подчеркнем, что абсолютная монархия создает в эпоху классицизма уникальные условия для формирования нового типа символизма телесности, давшего толчок развитию классического балета в качестве самостоятельного направления академического искусства, который можно охарактеризовать как *церемониально-канонический тип символизма телесности*.

Собственные коррективы в развитие искусства хореографии вносит эпоха рококо, расширившая горизонт телесной выразительности. Уходя от чрезмерной манерности, танец стремится к простоте и естественности, и это в обозримом будущем проложит ему дорогу к обретению самостоятельности. Явными признаками эпохи становятся легкость бытия, игривость и чувственность, которые проявляются не только в танцевальных движениях, но и через эстетику нюансов и намеков. Телесность салонного танца наполняется интригующей двойственностью образов, передающихся с помощью легких жестов, полуоборотов, чуть заметных мимических движений, полуулыбок и взглядов, формирующих в своем единстве новый невербальный язык придворного этикета. Одновременно интеллектуальная составляющая церемониально-канонического типа символизма телесности постепенно теряет свою значимость и исчезает в лоне зарождающегося помпезного театрализованного и торжественного куртуазного танца.

Подчеркнем, что усиливающаяся трансформация танцевального языка становится прологом к избавлению профессиональных исполнителей балетных спектаклей от масок и делает пантомиму выразительным средством хореографического искусства. Возникающий новый тип символизма телесности можно охарактеризовать как *социально-психологический*. Именно он становится предтечей современного балета и ярко раскрывается уже в первых самостоятельных балетах Д. Уивера и его верного последователя Ж.Ж. Новерра. В качестве примера можно привести постановку Д. Уивера «Любовные похождения Марса и Венеры» (1717), в которой автор передает смысловую линию сюжета исключительно «упорядоченными жестами». Так, образ ревности изображается «особым указанием средним пальцем на глаз», а образ гнева – «внезапным ударом правой руки по левой, иногда по груди» [14. С. 77]. Все изложенные жесты и движения балета, представляющие символы, Д. Уивер подробно описывает, обильно цитируя античные источники.

Рассматривая балетное искусство в контексте истории, следует отметить, что при очевидном поступательном своем развитии, *социально-психологический тип* символизма телесности, ставший сущностной характеристикой этого искусства, вот уже 250 лет не претерпевает существенных изменений. Наиболее ярко этот тип символизма отражается в балетах Ю.Н. Григоровича, раскрывающих конфликты и нравственно-философские проблемы общества. В качестве наглядных примеров можно привести балеты «Каменный цветок» (1957), «Легенда о любви» (1961), редакции балетов «Золотой век» (1982) и «Спартак» (1968). Необходимо также указать на краеугольную роль *социально-психологического типа* символизма телесности в народно-сценическом танце, в котором через творчество таких мастеров, как И.А. Моисеев, Т.А. Устинова, Н.С. Надеждина, М.С. Годенко и др., выражается национальный колорит и особенности этнического характера.

В конце XIX века в мировой культуре происходят революционные сдвиги, связанные с трансформацией мировоззренческих установок, мощное влияние на которые оказала входящая в свой триумф эпоха модерна. В искусстве характерным становится обращение к внутренним контекстам трактовки «телесного» и телесной выразительности (к психологии телесности, стремящейся к открытости в выражении мыслей и

отражающейся в динамике движений, свободной от культурных ограничений, а также к преодолению внутренних личностных конфликтов и эмоциональной свободе). На современной стадии тема телесности человека объективно приобретает выраженный философский контекст – «телесное» начало становится смысловой доминантой культуры XX века: метафора «телесного», «органического», «чувственного» проникает во все сферы современного гуманитарного знания и культуры [15. С. 8].

Примечательно, что возникший в начале XX века «танец модерн» более не стремится к идеализации тела, а исследует его уязвимость и реальное состояние, ставя, таким образом, под вопрос каноны красоты и эстетики. Многие балетмейстеры в своих произведениях нередко подчеркивают «ранимость» телесности и то психологическое напряжение, через которое воплощаются новые образы и символы. Усиливая образно-символическую составляющую телесности, постановщики нередко прибегают к тому, что выводят на сценическую площадку исполнителей в облегающей одежде или костюмах телесного цвета, что ассоциируется с нагим человеческим телом.

Исторически данная тенденция прослеживается в партиях, исполняемых мужчинами (например, В. Нижинский в балете «Послеполуденный отдых фавна»), но сегодня можно говорить о полном равноправии с женщинами, и тому достаточно примеров. «Голое тело, – утверждает И. Кон, – всего лишь раздетое тело, голый – человек без одежды, каким он родился на свет. Напротив, нагота – социальный и эстетический конструкт. Это тело, которое не просто не прикрыто, но сознательно выставлено напоказ с определенной целью, в соответствии с некими культурными условностями и ценностями» [16. С. 28]. Презентация наготы в хореографическом искусстве обусловлена индивидуальной психологизацией телесности.

Таким образом, можно констатировать, что в начале XX века рождается новый тип символизма телесной выразительности – *индивидуально-психологический*, который в большей степени будет присущ «танцу модерн», но ярче всего, на наш взгляд, он проявится в синтезе с *социально-психологическим типом* символизма, присущем балетному искусству. Примерами могут служить балеты М. Бежара, Р. Пети, Б. Эйфмана и др.

В развитии искусства современной хореографии целесообразно выделить некоторые тенденции, позволяющие глубже осмыслить его специфику. Одна из них – это снятие различий между мужским и женским телом и пластикой. Данная тенденция отражена в балетах «Маленькая смерть» И. Килиана и «Знаки» К. Карлсон, в которых представлены красивые и сильные, чувственные и ранимые тела. В русле данной тенденции при создании балета «Знаки» примечательна идея спектакля, задуманная художником О. Дебре, о совмещении в одном произведении всего эмоционального спектра, возникающего при созерцании таинственной улыбки Джоконды кисти Леонардо да Винчи. Реализация данной идеи воплощается в созданной хореографом структуре балета, состоящего из семи знаково-символических картин «на тему улыбки». Генеральная идея этого балета строится на развитии средствами хореографической пластики первого знака – улыбки, которая появляется на уголке щеки. Это символ первого общения, рождения ребенка, человека, начало алфавита, всей письменности [17].

Вторая тенденция состоит в использовании постановщиками хореографических спектаклей телесных модификаций в качестве реальной проекции повседневной культуры – культуры постмодерна. Показательны в этом плане такие компоненты, как татуировки, деформация тела, бодибилдинг – все то, что подменяет понятие естественного человеческого тела и отражает его стремление к искусственности. Многие балетмейстеры используют в своих произведениях образы уродливого тела. Эстетика безобразного тела, ужасная красота, воплощение кошмарного сна или галлюцинация становятся важными составляющими произведений танцевальных театров.

Ярким примером хореографии, вызвавшей резонанс во всем мире, является танцевальный феномен «буто», возникший в Японии в конце 50-х годов XX века, при

котором свободная от традиционного понятия красоты, ценностей и стандартов эстетики, принятых в современном мире, телесность рассматривается преимущественно в рамках несовершенного патологического тела как символа посттравматического синдрома культурной самоидентификации Японии, художественное мировоззрение которой находилось под влиянием европейского экспрессионистского «танца модерн».

В контексте вышеизложенного нужно подчеркнуть, что, с одной стороны, с точки зрения европейского классического искусства, танец можно воспринимать как отход от общепринятых канонов эстетики. С другой стороны, при анализе произведения с позиций философии культуры становится понятной сущность танца и символизм телесности, восходящий к японской мифологии, в которой выступление артиста имеет глубокое национально-символическое значение и отражает конкретно-историческую стадиальность развития художественного сознания и творческого мышления.

В целом, для современной хореографии отход от общепринятых канонов эстетики не подразумевает нарушения баланса между частями тела, но допускает возможность выделить приоритетную выразительную составляющую, позволяющую транслировать некую символическую двойственность пластического языка, призванного одновременно отталкивать и восхищать, приближать и негодовать, обостряя вопросы ценностно-смыслового содержания такого произведения.

Тем не менее, означенные нами тенденции развития искусства современной хореографии позволяют говорить о том, что в последнее время происходит переосмысление роли телесности в культуре и искусстве, связанное с внедрением идей постмодерна в социокультурную плоскость. Приведенные нами примеры современных образов в хореографии наглядно представляют новые типы символизма телесности, которые можно охарактеризовать как *маргинальный и инклюзивный*.

Таким образом, исходя из общего смыслового контекста наших рассуждений, правомерно заключить, что символическая природа телесной выразительности произрастает из культурных особенностей той или иной исторической эпохи, представляя тело в качестве инструмента передачи смысловой сущности образов в искусстве, определяя, тем самым, качественную специфику конкретной эпохи, формируя ее культурное, духовное и интеллектуальное поле. Примеры философско-антропологических контекстов «телесности», приведенные нами в ходе исследования генезиса культурных эпох, доказывают свою связь как с рациональными (явными, утилитарными), так и с сакральными (скрытыми, тайными) смыслами и значениями. Исследование динамики культурных процессов и явлений в рамках исторических периодов дало нам возможность установить и сформулировать собственные характеристики таким типам символизма телесности, как событийно-повествовательный, свойственный первобытной эпохе; космоцентрично-рационалистический, присущий Античности; религиозно-этический, соответствующий Средневековью; церемониально-канонический, разившийся в Новое время в направлениях барокко и классицизма; социально-психологический, начавшийся в Просвещение и сохранивший актуальность до сегодняшнего дня; а также индивидуально-психологический, порожденный XX веком, и маргинальный, инклюзивный, заявивший о себе на рубеже XX– XXI вв.

Литература

1. Храповицкая Г.Н. Символ и символическое искусство // Культурология. 2008. № 1 (44). С. 219–232.
2. Винкельман И.И. История искусства древности. СПб.: Алетейя, Государственный Эрмитаж, 2000. 800 с.
3. Бердяев Н.А. Смысл творчества: опыт оправдания человека. М.: АСТ; Тверь: Хранитель, 2007. 164 с.

4. Ромм В.В. Тысячелетия классического танца / Новосибирская хореографическая ассоциация, Институт общей патологии и экологии человека СО РАМН. Новосибирск: [б. и.], 1998. 160 с.
5. Буксикова О.Б. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 186 с.
6. Лебедева Г.Д. Балет: семантика и архитектура. СПб.; М.; Краснодар: Лань; Планета музыки, 2007. 160 с.
7. Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. 416 с.
8. Фуко М. Герменевтика субъекта. Курс лекций в Коллеж де Франс, 1982 // Социо-Логос / сост., общ. ред. и предисл. В.В. Винокурова, А.Ф. Филиппова. М.: Прогресс, 1991. С. 284–311.
9. Волконский С.М. Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту). СПб.: Планета музыки, 2024. 249 с.
10. Окладников А.П. Петроглифы Нижнего Амура. Л.: Наука, 1971. 334 с.
11. Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2010. 608 с.
12. Манн Т. Волшебная гора. М.: АСТ, 2015. 925 с.
13. Stevens J. Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 554 p.
14. Хоманс Д. История балета. Ангелы Аполлона. М.: Изд-во АСТ, 2020. 592 с.
15. Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX века. Смена моделей телесности. СПб.: Лань: Планета музыки, 2020. 208 с.
16. Кон И. Мужское тело в истории культуры. М.: Слово, 2003. 432 с.
17. Красникова М. Балет, придуманный художником. URL: <https://www.belcanto.ru/13072003.html> (дата обращения: 29.04.2025).

The symbolic nature of bodily expression in choreographic art

Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 3 (102), 48–60
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-48-60

Irina A. Klimova, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Russian Federation, Belgorod).
E-mail: klimova_ia73@mail.ru

Galina N. Kalinina, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Russian Federation, Belgorod). E-mail: galakalinina@inbox.ru

Keywords: choreographic art, symbol, physicality, artistic image, culture, aesthetics, ballet.

Against the background of the cultural and historical genesis of the phenomenon of dance art, the article analyzes the symbolic nature of bodily expressiveness, to the extent that it explores the philosophical and anthropological origins of the concept of “physicality” and its distinctive identifiers.

The purpose of this work is to explore the symbolic nature of bodily expression in choreographic art.

Objectives:

1. To identify the relationship between the symbolic nature of bodily expression in choreographic art and its representation in artistic culture.
2. To substantiate the idea that the symbolic nature of dance art, embodied in artistic images, largely determines the qualitative specifics of a particular era, forms its cultural, spiritual and intellectual context.
3. To demonstrate by examples that philosophical and anthropological contexts, “corporealities”, are objectively related to both rational (explicit, utilitarian) and sacred (hidden, secret) meanings and values.

4. To identify the main types of symbolism of physicality in choreographic art, which are an identifier of a particular culture or cultural and historical epoch.

The relevance of the research is due to the fact that understanding the sacred meaning of the symbolic nature of bodily expression in culture and dance art becomes a factor in deeply comprehending the cultural experience of our ancestors, preserving historical memory and continuity of generations, which contributes to the preservation of the cultural code and sovereignty of our multinational people.

The scientific novelty of the presented article is as follows:

1. It is revealed that ancient harmony and proportions become the defining measure forming the foundations of the symbolism of bodily expressiveness in professional dance art.

2. It is established that the court etiquette of the Louis XIV era lays the foundation for an exemplary art form – classical ballet, in which physicality is represented by a new non-verbal language.

3. The main types of symbolism of physicality in choreographic art are defined and characterized.

As a result of the research, the authors came to the conclusion that choreographic art, reflecting the trends of the time, is endowed with a special semantic meaning, revealed in symbols, which become not only gestures and movements, but also the human body itself in its value-semantic meaning.

References

1. Khrapovitskaya, G.N. (2008) Simvol i simvolicheskoye iskusstvo [Symbol and symbolic art]. *Kul'turologiya – Cultural studies*. 1 (44). pp. 219–232.
2. Winkelmann, I.I. (2000) *Istoriya iskusstva drevnosti* [The history of ancient art]. St. Petersburg: Aletheia Publishing House, State Hermitage Museum.
3. Berdyaev, N.A. (2007) *Smysl tvorchestva: opyt opravdaniya cheloveka* [The Meaning of Creativity: The Experience of Human Justification]. Moscow: AST Publishing House; Tver: Khranitel Publishing House.
4. Romm, V.V. (1998) *Tysyacheletiya klassicheskogo tantsa* [Millennia of classical dance]. Novosibirsk: Novosibirsk: [b. i.].
5. Buksikova, O.B. (2009) *Traditsionnyye igry i tantsy v khoreograficheskom iskusstve narodov Vostochnoy Sibiri: semantika i interpretatsiya* [Traditional games and dances in the choreographic art of the peoples of Eastern Siberia: semantics and interpretation]. Ulan-Ude: Publishing house BSC SB RAS.
6. Lebedeva, G.D. (2007) *Balet: semantika i arkhitektonika* [Ballet: semantics and architectonics]. St. Petersburg; Moscow; Krasnodar: Lan Publishing House; Planet of Music Publishing House.
7. Moss, M. (2011) *Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noy antropologii* [Societies. Exchange. Personality. Works on social anthropology]. Moscow: KDU.
8. Fuko, M. (1982) *Germenevtika sub'yekta. Kurs lektsiy v Kollezhe de Frans, 1982* [Hermeneutics of the subject. A course of lectures at the College de France, 1982]. In: Vinokurov, V.V. & Filippov, A.V. (eds.) *Socio-Logos*. Moscow: Progress Publishing House.
9. Volkonsky, S.M. (2024) *Vyrazitel'nyy chelovek. Scenicheskoe vospitaniye zhesta (po Del'sartu)* [An expressive person. Stage education of gesture (according to Delsarte)]. St. Petersburg: Planet of Music.
10. Okladnikov, A.P. (1971) *Petroglify Nizhnego Amura* [Petroglyphs of the Lower Amur]. Leningrad: Nauka Publishing House.
11. Khudekov, S.N. (2010) *Vseobshchaya istoriya tantsa* [The universal history of dance]. Moscow: Eksmo Publishing House.
12. Mann, T. (2015) *Volshebnyaya gora* [The Magic Mountain]. Moscow: AST Publishing House.

13. Stevens, J. (1986) *Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050–1350*. . Cambridge: Cambridge University Press.
14. Homans, D. (2020) *Istoriya baleta. Angely Apollona* [The history of ballet. The Angels of Apollo]. AST Publishing House.
15. Kuryumova, N.V. (2020) *Sovremennyy tanets v kul'ture 20 veka. Smena modeley telesnosti: uchebnoye posobiye* [Modern dance in the culture of the twentieth century. Changing patterns of physicality: a study guide]. St. Petersburg: Lan Publishing House.
16. Kon, I. (2003) *Muzhskoye telo v istorii kul'tury* [The male body in the history of culture]. Moscow: Slovo Publishing House.
17. Krasnikova, M. (2013) *Balet, pridumanny khudozhnikom* [Ballet, invented by the artist]. [Online] Available from: URL: <https://www.belcanto.ru/13072003.html> (Accessed: 29.04.2026).

УДК 004.8:008

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-3-60-71

А.С. Нибусин

ПРАВОПРИМЕНЕНИЕ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В СОЦИОГУМАНИТАРНОМ ДИСКУРСЕ: КУЛЬТУРФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

В статье на основе научных позиций в области юриспруденции, экономики, социологии, философии, антропологии осуществлен культурфилософский анализ правоприменения искусственного интеллекта. Проведено сравнительно-сопоставительное исследование национальных моделей правоприменения искусственного интеллекта. Научная новизна исследования заключается в выявлении культурной составляющей правоприменения искусственного интеллекта в целях оптимизации российского законодательства, репрезентирующего культурные ценности и интересы общества.

Ключевые слова: *правоприменение искусственного интеллекта, законодательство об искусственном интеллекте, культурные ценности и интересы, культурфилософский подход.*

Актуальность темы исследования. Характерной чертой дискуссий на протяжении последнего десятилетия является нацеленность рассматривать вызовы, связанные с развитием искусственного интеллекта (далее – ИИ), как не зависящие от национальных правовых культур, а правовые решения – как подлежащие универсальному применению. Однако процессы цифровизации обуславливают формирование цифрового государства, конструируется цифровая правовая среда, а право видоизменяется по форме и сути [1]. Между тем, расширение применения технологий ИИ в российском правосудии является закономерным процессом с позитивными тенденциями [2]. Переход к инфраструктуре предвосхищающих вычислений требует переосмысления самой сути правового регулирования с учетом новых технологических реалий [3]. В том числе, введение ИИ-технологий в судопроизводство выступает объективной данностью, открывая потенциал развития правосудия в период цифровой трансформации [4]. Одновременно отчетливо формируется потребность в культурфилософском анализе правообъектности ИИ, ответственности за причиненный автономными системами вред, степени автоматизации юридически значимых решений и нормах объяснимости алгоритмов с учетом правовых, экономических, социологических, антропологических и других позиций.