

ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ ФИЛОСОФИИ ART IN THE MIRROR OF PHILOSOPHY



УДК 792.82

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_89

Л. А. МИРСКАЯ

Южно-Российский гуманитарный институт

В. О. ПИГУЛЕВСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЭСТЕТИКА АКАДЕМИЧЕСКОГО ТАНЦА: ОТ ГРАЦИИ К ГРОТЕСКУ

Вопрос сопряжения дискурса и эстетики танца ставится в зависимости от особенностей культуры и стиля хореографии. Исторически грация танца имеет регистр исполнения от грации до дионисийского исступления. Танцор вовлекается в ритм музыки и, используя язык жестов, нечто рассказывает: «что» и «как» в балете, танце модерн и современных стилях. Эстетика меняется от грации к импровизации и гротеску, дискурс дрейфует от мифопоэтического начала к рассказу о чувствах танцора и телесности. Грация в балете подчинена правилам, искусственность которых скрыта за легкостью исполнения. Реакцией на дисциплинарные тренинги и правила становится танец модерн, в котором главное внимание уделяется выражению эмоций, обновлению и «театру тела». Поворот от интеллектуализма к телесности в ситуации постмодерна приводит к радикальному плюрализму идей, способов исполнения, интерпретаций, экспериментов, пластической импровизации под смесь музыкальных стилей, в сочетании с текстом, видео, актерской игрой и перформативной практикой. Сущность *contemporary dance* усматривается в толерантности и синтезе, в смешении всего со всем, гиперболизации деталей, в создании гибрида, эстетической характеристикой которого становится гротеск. Танец трансформируется в перформанс с концептуальными крайностями хаоса и «*post-dance*». Техника, отточенная в балете, подчиненная ритму музыки и большим нарративам, становится классикой. Отказ от эстетических поз, свойственных балету, приводит к переходу грации в гротеск, свободный поток импровизаций танца модерн доходит в современных стилях до антропологического предела.

Ключевые слова: искусство танца, грация, гротеск, жест, балет, танец модерн, контемп.

Для цитирования: Мирская Л. А., Пигулевский В. О. Эстетика академического танца: от грации к гротеску // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 2. С. 89–97.

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_89

L. MIRSKAYA

South-Russian Humanitarian Institute

V. PIGULEVSKIY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

AESTHETICS OF ACADEMIC DANCE: FROM GRACE TO GROTESQUE

The article examines the relationship between discourse and the aesthetics of dance in connection with the distinctive features of culture and choreographic style. Historically, the aesthetics of dance performance has encompassed a broad expressive spectrum, ranging from grace to Dionysian ecstasy. Immersed in the rhythm of music and employing the language of gesture, the dancer conveys meaning, while both the content and the mode of expression vary across classical ballet, modern dance, and contemporary dance styles. Accordingly, the aesthetics of dance evolve from grace to improvisation and the grotesque, whereas discourse shifts from mythopoetic foundations toward the expression of the dancer's emotions

and corporeality. In classical ballet, grace is governed by strict conventions whose artificiality is concealed beneath the apparent ease of performance. Modern dance emerged as a response to these disciplinary techniques and formalized rules, placing primary emphasis on emotional expression, artistic renewal, and the "theatre of the body." In the postmodern condition, the shift from intellectualism to corporeality has given rise to a radical pluralism of ideas, performance practices, interpretations, experimentation, and choreographic improvisation, accompanied by combinations of diverse musical styles with spoken text, video, acting, and performative practices. The essence of contemporary dance is seen in its openness to synthesis and plurality, in the unrestricted combination of heterogeneous elements, the hyperbolization of detail, and the creation of hybrid forms whose defining aesthetic characteristic is the grotesque. Dance is thereby transformed into performance, embracing the conceptual extremes of chaos and non-dance. The highly refined technique of classical ballet, subordinated to musical rhythm and grand narratives, has itself become a classical tradition. The rejection of the aesthetic conventions characteristic of ballet results in a transformation from grace to the grotesque, while the free flow of improvisation initiated by modern dance reaches its anthropological limit in contemporary dance practices.

Keywords: art of dance, grace, grotesque, gesture, ballet, modern dance, contemporary dance.

For citation: Mirskaya L., Pigulevskiy V. *Aesthetics of academic dance: from grace to grotesque. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 2. Pp. 89–97.*

DOI: 10.52469/20764766_2026_02_89

Двух вещей от меня не дождетесь –
эротического тела и совершенного.
Жером Бель

Телесное «Я» человека эстетически реализуется в танце, спорте, игре актера, перформансах, флешмобах, пантомиме, ритуальных действиях, празднествах и пр. В отвлеченном движении сливаются рефлекс, действие и рефлексия. Движение обладает когнитивностью и пластичностью, представляя собой стремление расширить диапазон самовыражения личности. Совершенство движения воплощается в танце и спорте. Если в спорте акцент делается на усилие, скорость, бросок и красивым движением считается исполнение, практически недоступное рядовому человеку, то в танце внимание уделяется грации. Грация означает такую плавность и легкость движений, которая не контролируется сознанием, абстрагируется от интенций, так как имеет «душу в суставах» [1, с. 112–113]. В танце демоническое или игровое начало выражает потребность безграничного саморазвития личности. Танцуя, человек выходит из пространства стереотипных движений и повседневных отношений, танец становится идеальным воплощением грации. Танцуя, личность вовлекается в ритм музыки и культурный контекст, поскольку драматургия танца становится тем дискурсом, который отсылает к мифам, верованиям, литературным шедеврам или историческим событиям [2; 3; 4; 5; 6; 7; 8].

Все движения танцора рождаются в воображении хореографа и реализуются в музыкальных ритмах как зрелище. Тело исполнителя «погружается» в музыкальную драматургию и

выполняет ряд символических движений [9; 10; 11; 12; 13]. Разумеется, пластика танца не поддается адекватной лингвистической характеристике: «Так, танцуя, мы понимаем смысл и правильность движения или позы перцептивно, через ощущения в нашем позвоночнике и мускулах, без всякого перевода в лингвистически выраженные понятия. Мы не можем ни заучить, ни должным образом понять танцевальное движение, если нам просто расскажут о нем» [14, с. 198].

В строгом понимании танец — это вид творческой деятельности, в котором обязательно используются «па», то есть ритмические сочетания поз, обладающие функциональным и эстетическим единством [15, с. 247]. Танец невозможен без музыки, которая «усиливает выразительность танцевальной пластики и дает ей эмоциональную и ритмическую основу» [16, с. 334], определяет длительность эпизодов действия, их границы и смены, темпоритма движения. Танцевальная музыка представляет собой своеобразную «программу, которая усиливает и предопределяет движения и игру каждого танцовщика» [17, с. 61]. Соотношение музыкального и танцевального ритма может быть различным: они могут происходить то в унисон, то образовывать гетерофонию, то сочетаться в виде полифонии и контрапункта [16, с. 348]. Танец представляет собой также зрелище отточенных движений под музыку. Высшей формой хореографии становится балет.

Наиболее характерное соотношение практики и дискурса танца можно проследить на примере балета, танца модерн и современных стилей. Балетный спектакль всегда рассказывает историю, которой подчинен танец. Современ-

ный танец — попытка выхода за пределы истории к стихии «самой жизни» [18, с. 10–11].

Грация в балете. В ходе исторического развития складывается система красивых движений, искусственность которых скрыта за легкостью, искусностью исполнения. Движения выразительного тела как зрелище под музыку становятся грацией.

В античной мифологии грацию демонстрируют прислужницы Афродиты, богини радости и веселья — хариты (др.-греч. *Χαρίτες*, от *χάρις* — изящество, прелесть), впоследствии — римские грации. Три грации — Аглая (красота), Ефросина (чистота), Талия (любовь) — становятся демонстрацией идеального тела с плавными движениями, что подразумевается в живописи и скульптуре на протяжении веков. Другой полюс танца — дионисийские мистерии и вакхические оргии [19]. Вакханки, опьяненные и вдохновленные Дионисом, входили в состояние экстатического безумия. Особенностью вакханалий было присутствие на них неистовых женщин, которые впадали во «вдохновенное богом неистовство» и ударялись в дикие пляски, участвовали в экстатических оргиях; этих женщин называли менадами, бассаридами, вакханками, фиадами, ленами, клодонами и мималлонами. Во время танца менады кружились, качали головами и входили в состояние отрешенности и душевного подъема [20, с. 87]. *Ekstasis* — это состояние «сумасшествия» и «смятения», при котором человек выходит за рамки привычного поведения, мышления, восприятия и подвергается мании или иступлению, что позднее будет обозначено как «выход души из тела, мистический или пророческий транс». Дионис и сегодня остается богом «вдохновения и освобождения» [20, с. 124]. С дионисийским танцем связывают рождение драмы.

Грация танца, воплощенная в визуальных искусствах, является зрелищем движений идеализированного тела, вдохновленного и освобожденного.

Отстаивая идеалы Просвещения, Ф. Шиллер полагает, что грация свойственна далеко не всем видам движения, она есть лишь красота тела, движимого свободой. Жесты и движения, следующие за душевным порывом, являются естественными и грациозными. Напротив, заученные, возникающие по моральной или социальной необходимости движения, в которых проглядывает принужденность, напоминают накладные волосы и грим своей нелепостью [21, с. 115]. Поэтому искусственные театральные приемы требуют легкости, безупречного исполнения. Что касается «естественных» движений, то к ним стремятся танец модерн и контемпорари [22].

Поскольку условности балета требуют легкости исполнения, постольку тело исполнителя подвержено постоянному ежедневному тренингу, репетициям, дисциплинарным практикам для развития танцевальных техник, принятых в культуре. Классический танец опирается на эстетику «дистилляции» движений, жестов, прыжков, доводя их до универсального знака, общезначимого образа. Грация в балете — это подчинение определенным правилам выполнения движений: преобладание вертикали, прыжки, шаг и пробежки, повороты корпуса и переборы ног с требованием их «выворотности», пластика рук и подчинение отдельных *pas* выявлению этой пластики, специфический диапазон ракурсов и перемещения тела в пространстве сцены [23, с. 66].

В культуре Европы, начиная с XIV в., складывается балльная регламентация утонченных движений и этикет аристократа в противовес грубости, неотесанности натуры простонародья, присущих карнавальной культуре. В Галантный век танец демонстрирует социальный статус, тело становится объектом власти и умением звучать в унисон с общепризнанными устоями высшего света. Демонстрацией хороших манер и грации аристократа становится французский менуэт, включающий разнообразные поклоны, придворные позы, мягкость и непринужденность рук, горделивую осанку и величавое несение головы, словом, стиль умения держать позу — *aplomb* [24, с. 268]. Балльный танец становится благородным, *dance noble*, являясь необходимым элементом дворянского этикета. Эти требования размеренности, изящества, позиции ног, особой манеры держать руки становятся основой балета. Тело танцовщика должно быть вымуштровано, выразительно, что достигается жестами рук, мимикой, имитацией жизни.

В эпоху романтизма дисциплинарные методики танца достигают вершины в стремлении воспарить над бременем повседневности. Выражением романтического идеала, мира мечты становится танец Марии Тальони, который представляет на сцене «образ бесплотной, словно парящей в невесомости, Сильфиды» (1832) [23, с. 69]. Танец создает иллюзию легкости в исполнении *adagio*: удерживаясь на полупальцах одной ноги, балерина принимает сложные позы, требующие медленного разворачивания. Это демонстрирует преодоление земного начала: «Классический танец ищет не естества, а *belle nature*, он ориентирован на идеал... В нем торжествует вертикаль как тяготение ввысь, преодоление приземленности... Прямой корпус и вытянутая как стрела нога балерины говорят об этом стремлении преобразить человеческое тело,

дать ему ту легкость, которая свидетельствует о свободе духовной. Сам пуант – логический итог развития классического канона – окончательно устанавливает эту прямую линию...» [25, с. 49]. Почерк танца проявляется в гармоничной пластике и выразительности рук, в гибкости корпуса, в стальном апломбе, благородных позах [26, с. 7]. Грация танцора подчинена темпоритму музыкальной драматургии – *adagio, allegro, vivo* и пр.

Итак, грация классического танца предполагает легкость исполнения пируэтов, *pas, battement, arabesque, jeté, grand jeté, sauté glissade, cambré, plié, fouetté, pirouette, balancé, révérence*, пластику тела и выразительность рук, интенсивность движения с подчинением композиции танца ритму музыки. Являясь непрерывным и постоянно обновляющимся, ритм связывает отдельные фазы движения в непрерывную кантилену и, одновременно ритм вводит в непрерывный поток движения и музыки расчленение и остановку [18, с. 29, 66]. Ритм осуществляется в движении тела, а тело неизбежно мужское или женское, постольку содержательно ритм и грация определяются отношением мужчины и женщины. Жест или движения тела никогда не бывают нейтральными, бесполовыми. Танец в самой пластике ритмических движений обнаруживает стихию женственности как вызов, бросаемый мужскому началу. Отсюда существенной чертой грации становится два вида ликования, постоянно чередующееся в классическом танце, «женское и мужское – шелестящее, изгибисто-переливчатое, вакхически-томное, со смеющимися глазами, с одной стороны, и энергически-волевое, воинственно-агрессивное и завоевательное, с другой стороны» [27, с. 46–47].

Язык танца. Исторически складываются основные фигуры и жесты танца: хоровод – как выражение циклов природы, культ Луны и Солнца, защита и ограждение общества; волна – культ плодородия, любовные игры и двойственность жизни, ритмические движения, вводящие в транс; спирали – раскручивание как оплодотворяющая энергия, закручивание как концентрация и накопление сил; вращение вокруг оси символизирует круговращение космоса; жесты адорации: воздетые к небу руки – жест, просящий благости у богов, или опускание рук вниз – эманация силы солнца на землю. В той или иной степени жесты у народов могут различаться, но мимика остается аналогичной [28, с. 15].

В современной культуре суть телесной семиотики составляет выражение движений души посредством мимики, пантомимы, жестов: «Движение рук в ширину – заявление. Движение от тела – отвращение. Движение к телу – притяжение. Вытянутая вперед правая рука – проекция, приглашение, угроза, упрек; поднятая вверх –

выражение радости и триумфа. Руки, сложенные на груди, – концентрация, покорность, безволие. Руки, вытянутые в полную длину на уровне плеч, – волнение, эмоциональный взрыв» [29, с. 36]. Грация классического танца является результатом виртуозного исполнения на языке жестов. Грация гендерно поляризована, это красота движения и пластики мужского и женского тела, встроенная в дискурс, в рассказанную историю.

Надо сказать, что балет не только невозможен без музыки, но и «маловыразителен без художественного оформления, беден без литературного первоисточника» [16, с. 36]. Складываются постановки, нарративы которых относительно стабильны на протяжении всей истории танца, но хореография подвергается исторической интерпретации. Таковы произведения «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Щелкунчик». Балет «Щелкунчик» ставится на протяжении столетий. Особенность балета в том, что в классическую форму включены народные танцы – испанский, арабский, китайский и русский [30, с. 241–262, 324–325]. Пастиш стилей открывает возможности для оммажа, юмора, даже пародии, но все танцы исполняются в соответствии с идеалами классического балета: «они уравновешенны, полны грации, изящества и хорошего вкуса» [30, с. 251]. Словом, грация балета, встроенная в нарратив, вполне сочетается с исполнением народных танцев.

Экспрессия *modern dance*. Реакцией на традиционные балетные формы становится танец модерн (свободный танец, ритмопластический танец, выразительный, экспрессивный), в котором главное внимание уделяется не техникам, а выражению эмоций, постоянному обновлению и «театру тела». Новый танец находится в постоянном обогащении телесными практиками, воспринятыми из смежных областей культуры, – так формируются этника, социальные танцы, боевые искусства, акробатика, танц-терапия и пр. [23, с. 62–63]. Практика «выразительного движения», которая становится эмблематической в раннем модерне Айседоры Дункан, развивается Мартой Грэхем, Дорис Хамфри, Чарльзом Вейдманом, в системах Рудольфа фон Лабана и Мерса Каннингема.

Начало выразительного танца было положено Лои Фуллер, которая выступала с хореографическими импровизациями на классическую музыку. Ее танец «Серпантин» строился на эффектном сочетании свободных телодвижений, стихийно порождаемых музыкой, с использованием световых и воздушных эффектов, в облачении развевающихся покрывал. Танец, созданный Лои Фуллер, получил развитие у Айседоры Дункан как «Танец серпантин», «Танец огня» и

др. Свободный танец Айседоры Дункан явился раскованным выражением душевных настроений, ибо он опирался на вдохновение, порыв, на музыкальный произвол, воплощая эротическое напряжение жизни вне изысканных форм классического балета [31, с. 114–116]. От нее исходила «пьянящая, вульгарная женственность, влекущая и отвращающая одновременно» [32, с. 256]. Хореография ее была чрезвычайно бедна, порой неэстетична, когда тело артистки принимало некрасивые позы, казалось изможденным и грузным, но выразительность корпуса, рук и мимика лица – полны жизни и интимных переживаний [33, с. 97]. В данном случае грация совершенно иного порядка, она чужда канону красоты, ибо наполнена энергией естественного чувства.

Метод «музыкального движения» метафорически – это «жизненный поток, протекающий через человеческое тело» (Ф. Ницше). Рост импровизации, демонстрирующий освобождение личности от трансцендентального означаемого и больших нарративов, от рабского следования или контрастирования с музыкой, означает, что танцующее тело воплощает переоценку ценностей, кризис культуры. Тело исполнителя становится функциональным органом души – личность осуществляет себя в экстатическом эмоциональном самовыражении [23, с. 98–99]. Иными словами, тело становится метафорой свободы и иррациональных сил, влияющих на личность, грация оказывается на грани конвульсивной красоты.

Охватившая культуру на рубеже XIX–XX веков мода на истерию и теория сексуальности З. Фрейда сказались на модернистском танце как элементы спазм и истерии, что сродни сюрреалистической конвульсивной красоте. Экстатические танцы А. Дункан становятся выражением интереса к невротизации: декадентское эротизированное истерическое тело, шокирующее своим поведением, привлекает литературу и балет [33]. Танец того времени отличают ритмическая сбивчивость, конвульсивность, кататонические замирания и навязчивые повторы движения, что выражено в образе Петрушки из одноименного балета «Русских сезонов» в исполнении Вацлава Нижинского (1910) [23, с. 126–130].

Истерическое исполнение становится основой экспрессионистского танца. Хореография «вчувствования» – это сольный танец как пластическое выражение одиночества, крика с помощью ломаных, механических и резких движений: Мари Вигман «Танец ведьмы» (1914), Рудольф фон Лабан «Победа жертвы» (1916), «Призрачный образ» (1922). Задача, которую ставили Р. Лабан и М. Вигман, состояла в том, чтобы посредством движений тела передать

внутренние переживания. Отказ от эстетических поз, свойственных балету, приводит к переходу грации в гротеск, особенно, когда Лабан проводит параллель между двенадцатью последовательными движениями и додекафонией Арнольда Шенберга [34]. Постановки Хильды Хольгер «Гротескная танцовщица», «Мученица Сан-Себастьяна» (1923), «Механический балет» (1926), «Голем» (1937) воплощают механические, условные движения эвритмии *Ausdruckstanz* [35]. Марта Грэхем создает экзальтированный образ героини с резкими сменами ритма и заикливаниями движений в танцевальной драме «Иродиада» на музыку Пауля Хиндемита (1944).

Гротеск contemporary dance. Поворот от интеллектуализма к телесности и текстуальности в ситуации постмодерна приводит к радикальному плюрализму идей, способов исполнения, интерпретаций и экспериментов со свободой телесного движения, импровизации – природной пластики под смесь музыкальных стилей, в сочетании с текстом, видео, актерской игрой и перформативной практикой [36; 37]. С одной стороны, возрастает интерес к физическому движению с элиминацией условностей, присущих языку танца, – возникают концептуальный танец, физический театр, контактная импровизация. А с другой стороны, здесь складываются миксты, гибриды, коллажи действия и кросс-культурные самовыражения в ауре ассоциаций и аллюзий. Эстетическая сущность *contemporary dance* усматривается в толерантности и синтезе [36, с. 30]. На почве танца модерн вырастает техника импровизации, движения для которой заимствованы из джаз-танца, восточных единоборств, йоги, разнообразных танцевальных сфер.

Устранение повествовательного начала в танце начинается с экспериментов конструирования события Мерса Каннингема. Фрагментарность, алеаторика, резкие переходы между движениями, нарушающие текучесть и ритм, вызывают изумление зрителей. Проект «День или два» (1973) под музыку Джона Кейджа показателен как бы случайной очередностью движений танцора вне связи с предыдущими фрагментами. Танец Марты Грэхем, Мерса Каннингема, в отличие от экспрессии, выражающей «идею», показывает, что тело становится значимым. В отличие от «представляющего тела», здесь присутствует интерес к «повседневному телу» с его безучастностью. Происходит отказ от «драматургии», «зрелищности», «представления», иллюзионизма ради естественного телесного поведения человека, погруженного в повседневную жизнь [23, с. 126–130].

Так в центре внимания оказывается тело танцора, которое вводится в экстремальное

состояние «антропологического предела»: Стив Пэкстон «Удовлетворение любовника» (1972), Вим Вандекейбус «Чего не помнит тело» (1987), «Blush» (2002), Одиль Дюбок «Три болеро» (2007). Под влиянием Ива Кляйна, Алана Кэпроу и Джона Кейджа складываются перформанс и хэппенинг. Отрицание привычного театрального пространства и эксперименты Пола Тейлора, Элвина Николаиса, Триши Браун, Меридит Монк, Уильяма Форсайта приводят к переносу спектакля на улицы с вовлечением зрителя. Перформанс, хэппенинг, физический театр фундируются *contemporary dance*: «Быть актуальным – значит жить во времени потока импровизации. Быть аутентичным – значит управлять этим потоком, исходя только из понятия интуиции... Современный танец – это значит только *здесь и сейчас*. Современный танец – это только я и никто больше. Аутентичность – это авторство. Актуальность – современность» [38, с. 8].

В стремлении к телесной аутентичности, к изучению поведения людей, танец перерастает в перформанс с концептуальными крайностями «*non-dance*» [39]. Однако заимствуется опыт движений из других культур, в результате этого танец обретает новую семантику. Таковы синтез классического балета, контактной импровизации, йоги, гимнастики цигун в обрамлении новых технологий (освещения, компьютерной графики) у Р. Малифанта; коллаж поэтических и повседневных элементов у Пины Бауш; сочетание балета, джаза и современных стилей у Элвина Эйли; объединение индийского танца с джазовым у Лестера Хоторна; сочетание классического танца с элементами индийского танца у Акрана Хана. Своеобразным ответвлением

становятся музыкальные перформансы Джона Кейджа, Меридит Монк, Тан Дуна, Яниса Ксенакиса, Луиджи Ноно [40]. *Contemporary dance* открыт влияниям разнообразных телесных практик – этнических, спортивных, боевых танцев, акробатики, а также цирковых представлений, модного подиума, национальных театров и пр. [23, с. 151]. Суть *contemporary dance* состоит в смешении реального и виртуального, в миксте всего со всем и гиперболизации деталей, в создании гибридов [18, с. 31, 49–52], эстетической характеристикой которых становится гротеск, переходящий порой в хаос.

Несмотря на отказ от литературного сюжета, танец тематизируется социально-психологическими проблемами, которые решаются путем цитирования прошлого – вечного арсенала мифологем. Анжелен Прельжокаж в танце выражает такие экстремальные состояния, как мужское насилие, ненависть, пытки, детоубийство в балете «Сон Медеи» (2004) или блаженство, экстаз в «Благовещении» (2015), запечатлевает современные ритуалы в «Мифологии» (2022).

Итак, грация танца, которая исторически характеризовалась интервалом воплощений от движений плавного изящества до дионисийской иступленности, в последние столетия эволюционирует – от техники, отточенной в балете, подчиненной ритму музыки и большим нарративам, до свободного танца, потока импровизаций, тяготеющего к антропологическим пределам и присутствию тела в гибридном оформлении. Уже не за счет экспрессивных и самодостаточных движений, но посредством смешения всего со всем в оформлении танца возникает причудливый, шокирующий образ – фантастический, комический или трагический гротеск.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гумбрехт Х. У. Похвала красоте спорта. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 176 с.
2. Герасимова И. А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. № 4. С. 50–63.
3. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. М.: Искусство, 1986. 190 с.
4. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Ленинградская филармония, 1936. 205 с.
5. Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 328 с.
6. Луговая Е. К. Философия танца. СПб.: СПбГУ, 2008. 128 с.
7. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке: Очерк истории. Екатеринбург: Изд. Уральского ун-та, 2004. 392 с.
8. Курт Э. Айседора Дункан. М.: Эксмо, 2007. 768 с.
9. Догорова Н. А. Язык танца как феномен символической деятельности // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2015. Т. 17. № 1. С. 255–258.
10. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 87–89.
11. Фомченко Е. В. Особенности смыслообразования в русском народном танце // Художественное образование и наука. 2023. № 1. С. 120–129.

12. Лебедева Г. Д. Балет: семантика и архитектура. СПб.: Лань – Планета музыки, 2007. 160 с.
13. Пиз А. Язык жестов. Воронеж: НПО «МОДЭК», 1992. 272 с.
14. Шустерман Р. Прагматическая эстетика. М.: Канон+, 2012. 408 с.
15. Фомин А. С., Фомин Д. А. Эволюция исторических типов танца: системный анализ // Вестник МГУКИ. 2012. № 4. С. 245–250.
16. Ванслов В. В. Искусств прекрасный мир. М.: Памятники исторической мысли, 2011. 592 с.
17. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. СПб.: Лань – Планета музыки, 2023. 384 с.
18. Петров О. А. На стороне танца. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2021. 160 с.
19. Элиаде М. Еврипид и оргиастический культ Диониса // Элиаде М. История веры и религиозных идей: в 3 т. М.: Критерий, 2001. Т. I: От каменного века до Элевсинских мистерий. С. 330–335.
20. Круз Дж. Танец, любовь и экстаз: Современный культ Диониса–Вакха. СПб.: ИГ «Весь», 2023. 304 с.
21. Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 7. 788 с.
22. Marquié H. Les Jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine // Femme et Nature: Deuxieme International Colloque sur les problemes des Creative et Imaginaire des Femmes. Talence: Maison des sciences de l’homme d’Aquitaine, 1999. Pp. 17–31.
23. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: Смена моделей телесности. СПб.: Лань – Планета музыки, 2025. 208 с.
24. Блок Л. Д. Классический танец: История и современность. М.: Искусство, 1987. 556 с.
25. Константинова М. Е. «Спящая красавица» [П. Чайковского]. М.: Искусство, 1990. 240 с.
26. Ваганова А. Я. Основы классического танца. М.–Л.: Искусство, 1963. 192 с.
27. Волынский А. Л. Книга ликований: Азбука классического танца. СПб.: Лань, 2008. 352 с.
28. Худеков С. Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. 608 с.
29. Булгакова О. Л. Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 640 с.
30. Дайер Р. Пастиш. М.: Изд-во ВШЭ, 2021. 344 с.
31. Левинсон А. Я. Старый и новый балет: Мастера балета. СПб.: Планета музыки, 2022. 556 с.
32. Куняев С. Ю., Куняев С. С. Сергей Есенин. М.: Молодая гвардия, 1997. 588 с.
33. Волынский А. Л. Танцы Айседоры Дункан // Волынский А. Л. Статьи о балете. СПб.: Гиперион, 2002. С. 96–98.
34. Кляйн Г. Танцтеатр Пины Бауш. М.: Индивидуум, 2021. 448 с.
35. Bergsohn H., Partsch-Bergsohn I. The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003. 102 p.
36. Никитин В. Ю. Контемп или Contemporary dance? // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 3. С. 29–37.
37. Каюмова Д. Ф. Современный джазовый танец // Вестник Казанского университета культуры и искусств. 2015. № 2. Вып. 1. С. 125–128.
38. Абрамов Г. В., Васенина Е. В. Остаться иноходцем // Российский современный танец: Диалоги. М.: Emergency Exit, 2005. С. 7–17.
39. Войнова З. А. Теория хаоса в современной хореографии: Мерс Каннингем – Пина Бауш – Роберт Уилсон // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4. С. 35–46.
40. Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков: коллективная монография / отв. ред. В. Н. Демина и др. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2022. 500 с.

REFERENCES

1. Gumbrecht Kh. Pokhvala krasote sporta [Praising the Beauty of Sports]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. 176 p.
2. Gerasimova I. Filosofskoe ponimanie tantsa [Philosophical Understanding of Dance]. In: Voprosy filosofii [Problems of Philosophy]. 1998. No. 4. Pp. 50–63.
3. Golubovskiy B. Plastika v iskusstve aktera [Plasticity of body in the Actor’s Art]. Moscow: Iskusstvo, 1986. 190 p.
4. Druskin M. Ocherki po istorii tantseval’noy muzyki [Essays on the History of Dance Music]. Leningrad: Leningrad Philharmonic Society, 1936. 205 p.
5. Sirotkina I. Svobodnoe dvizhenie i plasticheskiy tanets v Rossii [Free Movement and Expressive Dance in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. 328 p.
6. Lugovaya E. Filosofiya tantsa [The Philosophy of Dance]. St. Petersburg: St. Petersburg State University, 2008. 128 p.

7. *Surits E.* Balet i tanets v Amerike: Ocherk istorii [Ballet and Dance in America: A History Essay]. Ekaterinburg: Ural State University, 2004. 392 p.
8. *Kurt E.* Aysedora Duncan [Isadora Duncan]. Moscow: Eksmo, 2007. 767 p.
9. *Dogorova N.* Yazyk tantsa kak fenomen simvolicheskoy deyatelnosti [The Language of Dance as a Phenomenon of Symbolic Activity]. In: *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk* [Proceedings of Samara Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences]. 2015. Vol. 17. No. 1. Pp. 255–258.
10. *Gevlenko Yu.* Semioticheskiy analiz tantsa [Semiotic Analysis of Dance]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2009. No. 320. Pp. 87–89.
11. *Fomchenko E.* Osobennosti smysloobrazovaniya v russkom narodnom tantse [The Features of Meaning-making in Russian Folk Dance]. In: *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art education and science]. 2023. No. 1. Pp. 120–129.
12. *Lebedeva G.* Balet: semantika i arkhitektonika [Ballet: Semantics and Architectonics]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2007. 160 p.
13. *Piz A.* Yazyk zhestov [Sign Language]. Voronezh: MODEK, 1992. 272 p.
14. *Shusterman R.* Pragmaticheskaya estetika [Pragmatic Aesthetics]. Moscow: Kanon+, 2012. 408 p.
15. *Fomin A., Fomin D.* Evolyutsiya istoricheskikh tipov tantsa: sistemnyy analiz [The Evolution of Historical Types of Dance: A Systematic Analysis]. In: *Vestnik MGUKI* [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2012. No. 4. Pp. 245–250.
16. *Vanslov V.* Iskustvo prekrasnyy mir [The Beautiful World of Arts]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2011. 592 p.
17. *Noverr Zh.* Pis'ma o tantse [Letters About Dance]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 1965. 393 p.
18. *Petrov O.* Na storone tantsa [On the Dance Side]. Ekaterinburg: Kabinetnyy ucheniy, 2021. 160 p.
19. *Eliade M.* Evripid i orgiasticheskiy kul't Dionisa [Euripides and the Orgyistic Cult of Dionysus]. In: *Eliade M. Istoriya very i religioznykh idey* [The history of faith and religious ideas]: in 3 vols. Moscow: Kriterion, 2001. Vol. I: Ot kamennogo veka do Elevsinskikh misteriy [From the Stone Age to the Eleusinian Mysteries]. Pp. 330–335.
20. *Kruz Dzh.* Tanets, lyubov' i ekstaz: Sovremennyy kul't Dionisa–Vakkha [Dance, Love, and Ecstasy: The Modern Cult of Dionysus–Bacchus]. St. Petersburg: Editorial Group Ves', 2023. 304 p.
21. *Shiller F.* Sobranie sochineniy [Collected Works]: in 7 vol. Moscow: Goslitizdat, 1957. Vol. 7. 788 p.
22. *Marquié H.* Les Jeux de la nature dans la danse moderne/contemporaine. In: *Femme et Nature: Deuxieme International Colloque sur les problemes des Creative et Imaginaire des Femmes*. Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1999. Pp. 17–31.
23. *Kuryumova N.* Sovremennyy tanets v kul'ture XX veka: smena modeley telesnosti [Modern Dance in the 20th Century Culture: Changing Models of Corporeality]. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2025. 208 p.
24. *Blok L.* Klassicheskiy tanets: Istoriya i sovremennost' [Classical Dance: History and Modernity]. Moscow: Iskustvo, 1987. 556 p.
25. *Konstantinova M.* «Spyashchaya krasavitsa» P. Chaykovskogo [“The Sleeping Beauty” by P. Tchaikovsky]. Moscow: Iskustvo, 1990. 239 p.
26. *Vaganova A.* Osnovy klassicheskogo tantsa [The Basics of Classical Dance]. Moscow–Leningrad: Iskustvo, 1963. 192 p.
27. *Volynskiy A.* Kniga likovaniy: Azbuka klassicheskogo tantsa [The Book of Joy: The ABC of Classical Dance]. St. Petersburg: Lan', 2008. 352 p.
28. *Khudekov S.* Vseobshchaya istoriya tantsa [The Universal History of Dance]. Moscow: Eksmo, 2009. 608 p.
29. *Bulgakova O.* Fabrika zhestov [The Gesture Factory]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 640 p.
30. *Dayer R.* Pastish [Pastiche]. Moscow: Publishing House of the High School of Economics, 2021. 344 p.
31. *Levinson A.* Staryy i novyy balet: Mastera baleta [Old and New Ballet: Ballet Masters]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2022. 556 p.
32. *Kunyaev S., Kunyaev S.* Sergey Esenin [Sergey Yesenin]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1997. 587 p.
33. *Volynskiy A.* Tantsy Aysedory Duncan [Isadora Duncan's Dancing]. In: *Volynskiy A. Stat'i o baleta* [Articles on Ballet]. St. Petersburg: Giperion, 2002. Pp. 96–98.
34. *Klyayn G.* Tantsteatr Piny Bausch [Pina Bausch Dance Theatre]. Moscow: Individuum, 2021. 448 p.
35. *Bergsohn H., Partsch-Bergsohn I.* The Makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003. 102 p.

36. Nikitin V. Kontemp ili Contemporary dance? [Contemporary or Contemporary dance?]. In: Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Studies]. 2022. No. 3. Pp. 29–37.
37. Kayumova D. Sovremennyy dzhazovyj tanets [Modern Jazz Dance]. In: Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kazan University of Culture and Arts]. 2015. No. 2. Issue 1. Pp. 125–128.
38. Abramov G., Vasenina E. Ostavatysya inokhodtsem [Remaining an Ambler]. In: Rossiyskiy sovremennyy tanets: Dialogi [Russian Modern Dance: Dialogues]. Moscow: Emergency Exit, 2005. Pp. 7–17.
39. Voynova Z. Teoriya khaosa v sovremennoy khoreografii: Mers Kanningem – Pina Baush – Robert Uilson [Chaos Theory in Contemporary Choreography: Merce Cunningham – Pina Bausch – Robert Wilson]. In: Mezhdunarodnyj zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Studies]. 2022. No. 4. Pp. 35–46.
40. Performans i performativnye praktiki v muzyke rubezha XX–XXI vekov [Performance and Performative Practices in Music at the Turn of the 20th and 21st Centuries]: monograph. Ed.-in-chief V. Demina and oth. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2022. 500 p.

Мирская Людмила Анатольевна

доктор философских наук, профессор, проректор по научной работе
Южно-Российский гуманитарный институт
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Lyudmila A. Mirskaya

Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Vice-rector for Research Work
South-Russian Humanitarian Institute
Russia, 344082, Rostov-on-Don
lymirskaya@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-8043-5068

Пигулевский Виктор Олегович

доктор философских наук, профессор
кафедры социально-гуманитарных дисциплин
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436

Victor O. Pigulevskiy

Dr. Sci. (Philosophy), Professor at the Department of Social Disciplines and Humanities
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
urgi@urgi.info
ORCID: 0000-0001-7937-9436