Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова

УДК793.3:7.012.1(574)
И85

На правах рукописи

ИСАЛИЕВ АЛИБЕК ТЕМИРЖАНОВИЧ

Тенденции развития спортивного бального танца в период метамодернизма: эстетический аспект

8D02197 – Хореография

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный консультант:
доктор PhD
Молдахметова А.Т.

Зарубежный консультант:
доктор PhD
Эйнасто Х.

Республика Казахстан
Алматы, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

	НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ ……	3
	ОПРЕДЕЛЕНИЯ……..	4
	ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ ……..	6
	ВВЕДЕНИЕ……...	7
1	**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ МЕТАМОДЕРНИЗМА**……..	18
1.1	Метамодернизм как культурный феномен: анализ основных концепций и характеристик……...	18
1.2	Методология исследования феноменологических и онтологических подходов эстетики спортивного бального танца……	28
	Выводы по первому разделу…….	49
2	**ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ XX – XXI вв.** ……..…	51
2.1	Модификация художественно-эстетических процессов спортивного бального танца в периоды модернизма, постмодернизма и метамодернизма……..	51
2.1.1	Компаративистский анализ пространственно-временных параметров развития форм спортивного бального танца……	53
2.1.2	Семиотический анализ языка спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа…….	65
2.2	Герменевтический анализ интерпретации художественного образа спортивного бального танца (культурологический аспект)……...	79
	Выводы по второму разделу……..	88
3	**НОВЫЕ РЕГИСТРЫ МЕТАМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В СПОРТИВНОМ БАЛЬНОМ ТАНЦЕ**……...	90
3.1	Идентификация категорий метамодернизма в эстетике спортивного бального танца как новой стратегии культуры и искусства…….	90
3.2	Перспективы развития спортивного бального танца в Казахстане в пространстве диалога культур Запада и Востока (в контексте традиционной казахской культуры)…….	96
	Выводы по третьему разделу…….	111
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ……	113
	СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ……...	117

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты: Закон Республики Казахстан «О науке» от 18.02.2011 г. № 407- IV ЗРК; ГОСО РК 5.04.034-2011: Государственный общеобязательный стандарт образования Республики Казахстан. Послевузовское образование. Докторантура. Основные положения (изменения от 23 августа 2012 г. № 1080); Правила присуждения ученых степеней от 31 марта 2011 года № 127; межгосударственные стандарты: ГОСТ 7.32-2001 (изменения от 2006 г.). ГОСТ 7.1-2003. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

В настоящей диссертации применяются следующие термины с соответствующими определениями:

Авангардистская традиция – совокупность художественных практик и теоретических концепций, характеризующихся радикальным новаторством и отрицанием традиционных форм и норм.

Агональность – состязательность, дух соперничества.

Антропологическое становление субъекта – процесс формирования человека как личности в контексте его развития и взаимодействия с культурой.

Априорные основания – знания или принципы, которые существуют до опыта и не зависят от него.

Артикуляция – формулирование, выражение мысли в четкой и ясной форме.

Аффективность – эмоциональная насыщенность, способность вызывать эмоциональный отклик.

Бинарные оппозиции – противопоставление двух взаимоисключающих понятий или категорий.

Бытийственность – свойство или состояние бытия, существования.

Генезис – происхождение, возникновение, процесс образования и развития явления.

Гетерогенность – неоднородность, разнородность состава или структуры.

Деконструкция – метод критического анализа, направленный на выявление скрытых противоречий и предпосылок в текстах и концепциях.

Демаркация – установление границ, разграничение понятий или областей знания.

Диалогические состязания – формы соревнований, основанные на диалоге, обмене высказываниями.

Дискурс – система коммуникации, включающая в себя язык, идеологию и социальные практики.

Имманентные ограничения – внутренние, присущие самой системе или явлению ограничения.

Иммерсия – полное погружение, вовлеченность.

Интенция – намерение, направленность сознания на определенный объект.

Катализатор – фактор, ускоряющий или вызывающий какой-либо процесс.

Категориальный аппарат – система понятий и категорий, используемая для анализа и описания явлений.

Когерентность субъективного опыта – связность, логичность и внутренняя непротиворечивость личного опыта.

Когнитивные паттерны – устойчивые способы мышления, познавательные модели.

Коннотация – сопутствующее значение языковой единицы. Коннотация включает дополнительные семантические или стилистические функции, устойчиво связанные с основным значением в сознании носителей языка.

Конституирование – формирование, становление, придание определенной структуры.

Концептуализация – формирование концепции, разработка теоретической модели.

Легитимация – узаконивание, придание законности или обоснованности.

Лиминальный – термин «лиминальность» обозначает нечто пороговое или переходное. Лиминальное пространство – место, в котором человек находится в переходном периоде. Оно может быть физическим (как дверной проём), эмоциональным (как развод) или метафорическим (как решение).

Метапроза (метафикшн) – прозаические произведения, в которых повествование ведется о самом процессе создания литературного произведения.

Мимезис – подражание, имитация.

Модальность – способ выражения отношения говорящего к содержанию высказывания.

Нарратив – повествование, рассказ о событиях.

Неоромантическая чувственность – возрождение романтических эмоциональных и эстетических ценностей в современном контексте.

Онтологическая характеристика – характеристика, относящаяся к природе бытия.

Онтологическое приращение бытия – увеличение, обогащение существования человека.

Осцилляция – колебание, периодическое изменение между двумя состояниями.

Парадигма – система взглядов, концепций и методов, определяющая научное или культурное мировоззрение.

Полиритмия – одновременное сочетание нескольких различных ритмических рисунков.

Презентизм – акцент на настоящем моменте, на непосредственном опыте.

Ревитализация – оживление, восстановление утраченных функций или свойств.

Релятивизм – философская позиция, отрицающая абсолютность истины и утверждающая её относительность.

Ретенция – в феноменологии, способность сознания удерживать в памяти угасающие моменты прошлого, обеспечивая непрерывность восприятия.

Семиотическое значение – значение, связанное с системой знаков и символов.

Субъектность – способность индивида или группы к активному действию и самоопределению.

Темпоральная двойственность – двойственность, связанная с восприятием времени.

Трансценденция – выход за пределы обыденного опыта, стремление к высшим ценностям.

Флюктуации – колебания, случайные отклонения от нормы.

Эксплицитно – явно, открыто выраженный.

Эпистемологический плюрализм – признание множественности способов познания и истин.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

WDSF (World DanceSport Federation) – Всемирная федерация танцевального спорта;

CBM (Contra Body Movement) – Противодвижение корпуса;

М – Модернизм;

ПМ – Постмодернизм;

ММ – Метамодернизм.

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика диссертационной работы

Диссертационная работа посвящена всестороннему исследованию художественно-эстетических процессов европейской программы спортивного бального танца периодов модернизма, постмодернизма и метамодернизма. Исследование направлено на выявление художественно-эстетических модификаций и разработку методологического инструментария, обеспечивающего комплексный подход к анализу тенденций развития спортивного бального танца, включающий вопросы морфологических трансформаций формообразования, преобразования знаково-символической системы, герменевтики художественного образа, идентификации категорий метамодернизма, а также, анализа специфики интеграции спортивного бального танца в Казахстане.

Актуальность диссертационного исследования

Актуальность диссертационного исследования обусловлена изменениями в современном общественном сознании и в поиске духовно-нравственных ориентиров, которые были связаны с процессами глобализации, глобального капитализма и цифровизации. Изменение климата, финансовые кризисы, геополитические нестабильности нашли свое отражение не только в реформах экономических систем, но и в культурных устремлениях конца XX в. – первой четверти XXI в. Все эти факторы повлияли на культуру и искусство многоаспектно, от появления новой тематики в искусстве до нового взгляда на традиционные темы, а также, на специфику образности в искусстве и протекание художественно-эстетических процессов. На смену эпохе постмодерна приходит новое концептуальное состояние и содержание в культуре в целом и ценностей в частности, культурная парадигма – метамодернизм как правдивость, искренность, чувственность, духовность.

Обращение к теме метамодернизма в предметном поле искусствоведения представляет собой новую установку концептуального анализа изучения его идентификации в искусстве. Если модернизм характеризовался такими чертами, как наивность, разум, надежда, прогресс и т.д., для постмодернизма были свойственны ирония, цинизм, деконструкция, нигилизм и т.д., метамодернизм характеризуется колебанием, прагматическим романтизмом, возрождением духовности, искренности, чувственности.

В современных тенденциях спортивного бального танца наличие колебания (осцилляции), как центральной категории метамодернизма, подразумевает собой колебание и одновременность между двумя абсолютно противоположными понятиями, категориями спорта и искусства, колебание между иронией и искренностью, выраженной в эмоциональной составляющей, конструкцией и деконструкцией, проявленной в эволюции формы. Вместе с тем, эклектика современного спортивного бального танца демонстрирует осцилляцию различных танцевальных культур, которые ярко выражены в художественных образах, в формах танца, в знаково-символической системе. Всё это

характеризует колебание между аспектами культур модернизма, постмодернизма и метамодернизма.

Теоретические разработки исследователей метамодернизма, в которых предпринимаются попытки описать социокультурные изменения присущие ему, в настоящее время идентифицируются в литературе, музыке, изобразительном искусстве, кинематографе и т.д. Разработки в области хореографического искусства в контексте метамодернизма мало изучены. В связи с этим, **актуальность** изучения эстетики танца, в частности, спортивного бального танца (танцевального спорта) в условиях новых стратегий и политик в искусстве представляется важным шагом к целостному исследованию обобщения изменений в хореографическом искусстве.

Таким образом, исследование тенденций метамодернизма в хореографическом искусстве представляет собой одну из первых попыток теоретического изучения данной проблематики.

Объект исследования

Хореографическое искусство периода метамодернизма.

Предмет исследования

Эстетика спортивного бального танца периода метамодернизма.

Цель исследования

Проанализировать художественно-эстетические модификации в спортивном бальном танце периода метамодернизма.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи:**

- выявить основные концепции и характеристики понятия «метамодернизм» в разрезе дефинитивного анализа;
- определить методы исследования феноменологических и онтологических подходов в области эстетики спортивного бального танца в аспекте дедуктивного анализа;
- провести анализ развития пространственно-временных параметров спортивного бального танца периодов модернизма, постмодернизма и метамодернизма в контексте компаративистского метода с целью выявления одной из центральных категорий метамодернизма – колебания (осцилляции);
- раскрыть модификацию знаково-символической системы спортивного бального танца посредством семиотического анализа с позиции точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа) в контексте культурных парадигм;
- исследовать герменевтику художественного образа в спортивных бальных танцах в аспекте интерпретации репрезентативной формы для определения категории метамодернизма как телеологическое стремление к трансцендентности;
- провести в рамках концептуальной системы метамодернизма анализ осциллирующей динамики как внутривидового идентификатора категорий и модификационных изменений в спортивном бальном танце;

- проанализировать спортивный бальный танец в Казахстане в пространстве диалога культур Запада и Востока в контексте традиционной казахской культуры.

Степень изученности темы исследования

Вопросы, изучаемые в диссертации, содержат в себе несколько междисциплинарных направлений: рассмотрение понятия «метамодернизм», которое становится доминантой в философско-культурологической, искусствоведческой литературе и цифровых изданиях с начала XXI века; анализ художественно-эстетических процессов спортивного бального танца в мировом масштабе; исследование спортивного бального танца в Казахстане сквозь призму диалога танцевальных культур Запада и Востока.

Институционализация понятия «метамодернизм» принадлежит норвежскому искусствоведу Тимотеусу Вермюлену и голландскому философу и культурологу Робину ван ден Аккеру, которые опубликовали статью под названием «Notes on Metamodernism» («Заметки о метамодернизме»). В ней они дают уточнение типологических характеристик метамодернизма и его отличий от модернизма и постмодернизма; английский художник Люк Тёрнер опубликовал «Манифест метамодерниста», где он попытался в восьми пунктах объяснить всю суть метамодернизма; западные исследователи Джеймс МакДауэлл, Джош Тот, Йорг Хейзер, Сьерд ван Туинен, Ли Константину, Николин Тиммер, Грай С. Растед, Кай Ханно Швинд, Ирмтрауд Губер, Вольфганг Функ, Сэм Брауз, Рауль Эшельман, Джеймс Элкинс издают под редакцией Тимотеуса Вермюлена, Робина ван ден Аккера и Элисон Гиббонс коллективную монографию под названием «Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма», в которой они связывают анализ современной литературы, изобразительного искусства, кино и телевидения с последними социальными, технологическими и экономическими изменениями; российский музыковед Настасья Хрущева в «Метамодерн в музыке и вокруг неё» рассматривает академическую музыку в свете концепции метамодерна.

В целом, обзор литературы показал, что изучение тенденций метамодернизма имеется в различных направлениях искусства и является малоизученным в области хореографического искусства.

Об эстетике спортивного бального танца размышляли искусствоведы, историки, теоретики и практики в области спортивного бального танца.

Вопросы эстетики в практической области рассматривались следующими теоретиками и практиками. Английский теоретик спортивного бального танца Алекс Мур писал об эстетических особенностях исполнения бальной хореографии в журнале «Танцевальные времена»; английский теоретик и историк спортивного бального танца Филипп Джон Сэмпли Ричардсон издал историческую летопись, характеристику спортивного бального танца в книге «История английского бального танца»; английский теоретик спортивного бального танца Ричард Пауэрс в статье «Эволюция английского стиля бального танца» писал о художественных трансформациях европейской программы

спортивных бальных танцев. Данные труды представляют изучение развития эстетики в области исполнительского мастерства в период модернизма.

Процессы трансформации бального танца в танцевальный спорт, представленные в книге «От бального танца к танцевальному спорту: эстетика, атлетика и культура тела» американской исследовательницы танца Каролин Джоан Пикарт повествуют о развитии эстетизации спортивного бального танца в аспекте театральной постановки для повышения коммерческой привлекательности.

В вопросах развития формообразования в европейской программе спортивных бальных танцев полезным была работа японского теоретика спортивного бального танца Тадаши Шиоя в «Анализ свея в бальных танцах».

Оценка состояния эстетических категорий европейских и латиноамериканских танцев спортивного бального танца в исполнительском мастерстве в начале XXI века рассматривались российским практиком и критиком спортивного бального танца Игорем Кондрашевым. Однако, исследование не предполагает изучение предмета в рамках культурных парадигм.

В изучении художественного образа положения пары в европейской программе спортивных бальных танцев в аспекте символического значения духовных ценностей христианской культуры большой вклад внесла работа российских искусствоведов Татьяны Акиндиновой и Антона Амашукели «Танец в традиции христианской культуры».

Одной из фундаментальных и немногочисленных работ по эстетике спортивного бального танца является диссертационное исследование российского кандидата искусствоведения Романа Воронина «Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX века)», в котором автор изучая вопрос соотношения спортивного бального танца с точки зрения принадлежности к спорту или искусству, рассматривает эстетическую структуру и изобразительно-выразительные свойства спортивного бального танца. Ракурс исследования Романа Воронина определяет характерные черты осцилляции, являющейся одной из центральных категорий метамодернизма, однако, проблематика исследования не затрагивает развитие спортивного бального танца в аспекте данной культурной парадигмы.

В вопросах развития спортивного бального танца в Казахстане сквозь призму диалога танцевальных культур Запада и Востока соискатель опирался на труды зарубежных и отечественных исследователей, посвященные изучению культуры и искусства:

В вопросе выявления феномена «игры» в спортивном бальном танце, а именно, в аспектах ритмомышления, в проявлении состязательности (агональности) автор опирался на труды Ханса-Георга Гадамера, Йохана Хёйзинги;

В изучении восприятия времени в контексте организации ритмической структуры большой вклад внесло исследование культуролога Канат Нурлановой

«Символика мира в традиционном искусстве казахов» в книге «Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством»;

В аспекте агональности и зрительской рецепции в спортивном бальном танце полезным была работа этномузыковеда Багдаулета Аманова «Тартыс – инструментальные состязания», где значение диалогических состязаний (айтысы, тартысы), рассматривались в соответствии с природой состязательной составляющей;

В вопросах ритмомышления танцевальных культур Запада и Востока, а именно, в теоретическом сопоставлении эстетики казахского и спортивного бального танцев рассматривались труды исследователей Алии Шанкибаевой и Алимы Молдахметовой;

Изучение спортивного бального танца в работах отечественных исследователей, а именно, рассмотрение спортивного бального танца как части полижанрового танцевального искусства Казахстана в контексте паритетного диалога Традиционной казахской культуры с альтернативными хореографиями разновременных цивилизационных эпох Европы и Америки, а также, феномен диалога традиционной казахской культуры с эстетикой вальсовости европейской музыкально-танцевальной культуры XIX-XXI вв. анализировался в работах Асель Берікболовой и Екатерины Дрягиной.

Таким образом, степень изученности литературы показала, что вопросы развития эстетики спортивного бального танца с приоритетным сопоставлением в рамках культурных парадигм является малоизученным направлением, что способствовало поиску широкого круга методологического инструментария и научного познания предмета исследования.

Методологическая база исследования

1. Феноменологический подход. Методы формального и семиотического анализа выполнены с использованием феноменологического подхода. Применение феноменологического подхода оправдано его попыткой преодолеть «расщепление» произведения искусства на форму и содержание (в формально-стилистическом анализе) или на означающее и означаемое (в семиотическом анализе). В данном аспекте мы опирались на труды Эдмунда Гуссерля, Александра Габричевского, Рудольфа Лабана, Генриха Вёльфлина, Бориса Успенского, Юрия Лотмана, Моисея Кагана.

2. Онтологический подход. Методы герменевтического и иконологического анализа выполнены с помощью онтологического подхода. Применение онтологического подхода оправдано его попыткой раскрыть сущность, «природу» образа танцевальной пары европейской программы спортивных бальных танцев. Методологической базой исследования интерпретации в хореографическом искусстве стали научные труды следующих авторов: Ханса-Георга Гадамера, Фридриха Шлейермахера, Эмилио Бетти, Бориса Успенского, Эрнста Кассирера, Аби Варбурга, Эрвина Панофского.

Методы исследования

В диссертационном исследовании применяются следующие методы:

- метод формального анализа. Синтез методов формального анализа Александра Габричевского и анализа движения тела в пространстве Рудольфа Лабана позволил исследовать спортивный бальный танец в пространственно-временном отношении и провести анализ развития форм хореографии, движений и поз;

- метод семиотического анализа. Метод семиотического анализа Бориса Успенского в сочетании с формально-стилистическим анализом Генриха Вёльфлина позволил исследовать эстетику спортивного бального танца в триединстве ракурсов автора, зрителя, персонажа (хореографического образа) и в отношении концепции «образованный глаз»;

- метод герменевтического анализа. Сочетание методов герменевтического анализа Эмилио Бетти и иконологического метода Бориса Успенского позволило раскрыть глубинные смыслы, заложенные в форме, образе танцевальной пары европейской программы спортивного бального танца;

- культурно-исторический метод позволил исследовать художественные течения как отражение определенных этапов развития общества и его психологии;

- компаративистский метод использовался в проведении анализа художественных процессов эпох модерна, постмодерна и метамодерна;

- метод дефинитивного анализа позволил структурировать концепции и характеристики понятия «метамодернизм»;

- дедуктивный метод способствовал в определении феноменологических и онтологических подходов в области эстетики спортивного бального танца.

Гипотеза исследования

Исследование тенденций метамодернизма в хореографическом искусстве поспособствует всестороннему охвату искусствознания текущей культурной концепции. Структурно-содержательный анализ тенденций метамодернизма в эстетике хореографического искусства позволит идентифицировать танец в культурном метамодернистском ландшафте с новыми стратегиями и политиками в искусстве.

Хронологические рамки исследования определены согласно цели и задачам работы. Исследование хореографического искусства в контексте рассмотрения эстетики модернизма, постмодернизма и метамодернизма охватывает период, начиная с XX века по настоящее время.

Научная новизна диссертационного исследования заключается в следующих аспектах:

Новизна 1: определено комплексное и систематическое исследование методологических основ метамодерна и разработан методологический инструментарий в определении художественно-эстетических процессов спортивного бального танца и других видов хореографического искусства;

Новизна 2: раскрыт характер внешнего изменения формы внутри пары и единство пространственно-временного хронотопа в европейской программе спортивных бальных танцев как культурных и художественных смыслов модерна, постмодерна и метамодерна;

Новизна 3: выявлены знаково-символические системы в европейской программе спортивных бальных танцев в контексте эстетических вкусов и предпочтений трех художественных эпох;

Новизна 4: обоснована художественная образность положения танцевальной пары в европейской программе спортивного бального танца в аспекте символического значения духовных ценностей христианской культуры;

Новизна 5: идентифицированы такие категории метамодернизма как колебание (осцилляция), телеологическое стремление к трансцендентности (возрождение духовности, прагматический романтизм), гибридность и эклектичность в эстетической структуре спортивного бального танца;

Новизна 6: оценена специфика интеграции спортивного бального танца в Казахстане в контексте традиционной казахской культуры в аспекте ритмочувствования и состязательности (агональности).

Основные положения, выносимые на защиту:

Положение 1. Представлен методологический инструментарий, обеспечивающий комплексный подход к анализу художественно-эстетических аспектов, характерных для спортивного бального танца, разработанный в контексте категорий метамодернизма, предполагающий исследование эволюции формы, ритмического рисунка, эмоционального выражения, в целом, раскрывающий смыслосодержательный аспект и характерные особенности развития предмета исследования в рамках данной культурной парадигмы. Данный методологический инструментарий обладает потенциалом для проецирования на другие направления хореографического искусства.

Положение 2. В рамках данного исследования был идентифицирован характер морфологических трансформаций формообразующей структуры танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев. Осуществлен анализ единства пространственно-временного хронотопа в европейском танце, интерпретируемого как совокупность пространственно-временных детерминант, выражающих культурные и художественные нарративы эпох модерна, постмодерна и метамодерна. В модерне прослеживается «прогресс» в организации структурных элементов фигур и композиций танца, которому характерна геометрическая линейность, строгая формализация фигур и вертикальная ориентация корпуса, что отражало влияние индустриализации и рационализма. В постмодерне «деконструкция» проявляется в выходе за установленные рамки формы и конструкции. В метамодерне «колебание» выражается между категориями спорта и искусства.

Положение 3. Семиотическая система европейской программы спортивных бальных танцев подверглась значительной трансформации под влиянием доминирующих эстетических парадигм и преференций, характерных для культурных эпох модерна, постмодерна и метамодерна, рассмотренных с точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа). В модерне с точки зрения автора преимущественно преобладает роль автора. С точки зрения зрителя восприятие простой формы, выраженной в вертикальном формообразовании, в непринужденном исполнении и в пассивном перемещении

компенсируется внутренне насыщенным духовным миром реципиента. С точки зрения персонажа программность классической музыки, заключающая идею вертикали, тяги к высшему способствовала формированию образа сострадания в эмоциональном выражении. В постмодерне с точки зрения автора происходит смещение роли автора к роли исполнителя. С точки зрения зрителя прослеживается баланс между внутренним духовным миром реципиента и художественными процессами в виде интегрирования горизонтальной и сагиттальной плоскостей, динамичного передвижения. С точки зрения персонажа проявляется усиление эмоциональной выразительности посредством увеличения амплитуды движения. В метамодерне с точки зрения автора наблюдается отсутствие принадлежности к авторству, хореографическая лексика как общее достояние танцевального сообщества. С точки зрения зрителя зрительное восприятие менее насыщенного духовного мира реципиента компенсируется динамичным, скоростным и экспрессивным характером исполнения спортивных бальных танцев. С точки зрения персонажа продолжение увеличения амплитуды движения приводит к возрастанию эмоциональной выразительности.

Положение 4. В рамках исследования раскрыта художественная образность положения танцевальной пары в европейской программе спортивного бального танца, интерпретируемая сквозь призму трансцендентной связи с христианской культурой. Выявлена имманентная связь внешнего сходства положения, крестообразного формообразования танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев с архетипическим образом Иисуса Христа. Символическое значение правой стороны при формировании положения танцевальной пары, а также пространственно-временной хронотоп кругового направления времени внутри пары, осуществляемый против часовой стрелки, представляют общие принципы построения композиции с иконописным изображением, которые отражают духовные ценности христианской культуры.

Положение 5. Категоризация метамодернистских тенденций, отражающаяся в эстетической структуре спортивного бального танца выражается в колебании (осцилляции) художественно-эстетических аспектов культурных парадигм, между категориями спорта и искусства, в контрасте между скоростным и замедленным передвижением танцевальных пар, в музыкальном материале колебание демонстрируется обращением как к классической, эстрадной музыке, так и к ремиксам на поп-музыку, адаптированным под ритмы спортивных бальных танцев. Телеологическое стремление к трансцендентности (возрождение духовности, прагматический романтизм) проявляется в интерпретации художественного образа положения танцевальной пары в европейской программе спортивного бального танца в аспекте символического значения и архетипического образа; гибридность и эклектичность проявляется в преднамеренном слиянии разрозненных стилей, жанров, культурных традиций и смешении категорий спорта и искусства. Аффект идентифицируется в колебании между эмоциональной вовлеченностью и отстраненностью в виде экспрессивной эмоциональной выразительности и

тенденции минимизации зрительного контакта в паре. Тенденция минимизации зрительного контакта отчетливо прослеживается в латиноамериканской программе спортивного бального танца.

Положение 6. Специфика интеграции спортивного бального танца в культурное пространство Казахстана рассматривается с позиций диалога культур Запада и Востока, а именно, в контексте традиционной казахской культуры. Ритм как системообразующий элемент является своеобразным «мостом» между различными танцевальными традициями. Так, квадратная ритмоформула музыки европейской программы спортивного бального танца, прошедшая развитие с метрического строя периода модернизма, сохраняя квадратность, но с существенным разнообразием ритмического рисунка периода метамодернизма, выражающая эволюцию и расширение ритмического рисунка внутри формы демонстрирует приближенность к ритмочувствованию и природе не квадратной музыкальной структуры, присущей Центральноазиатской музыкально-танцевальной культуре. Руководство разными ритмами – есть проявление «игры». Она («игра» прим.) как экзистенциальная структура одновременно генерирует и выражает сущность состязательности, что находит отражение в соревновательной природе спортивного бального танца.

Теоретическое и практическое значение исследования

Значимость данного исследования заключается в расширении исследовательского ракурса в научно-творческих лабораториях в образовательных организациях культуры и искусства. Представленный методологический инструментарий исследования актуален в области научных разработок в вопросах изучения современных художественных процессов мирового хореографического искусства.

Материалы исследования могут быть использованы и продолжены в историко-теоретических трудах искусствоведов, культурологов и философов, а также в исследовательских и учебно-методических работах, при создании курсов по истории, теории и эстетике спортивного бального танца, научных проектах профессорско-преподавательского состава, докторантов, магистрантов и студентов, а также в практике педагогов-тренеров и исполнителей спортивного бального танца.

Структура диссертационной работы состоит из введения, трех разделов, восьми подразделов, заключения, списка использованной литературы. Общий объём работы составляет 125 стр., список литературы содержит 123 названия.

Во **введении** обосновывается актуальность темы исследования, определяется состояние теоретической разработанности, гипотеза, объект и предмет исследования, формулируются цель и задачи диссертационной работы, раскрываются научная новизна и основные положения, выносимые на защиту, характеризуются теоретические и методологические основы диссертационного исследования, указывается её научно-практическая значимость.

В первом разделе «Теоретико-методологические основы исследования спортивного бального танца в контексте метамодернизма», состоящего из двух подразделов, раскрываются основные теоретико-методологические

аспекты, послужившие вектором исследования хореографического искусства в контексте метамодернизма.

В первом подразделе первого раздела «Метамодернизм как культурный феномен: анализ основных концепций и характеристик» представлен материал, раскрывающий понятие «метамодернизм» и его отличительные черты от модернизма и постмодернизма.

Во втором подразделе первого раздела «Методология исследования феноменологических и онтологических подходов эстетики спортивного бального танца» анализируются методологические основы исследования эстетики в спортивном бальном танце.

Во втором разделе «Художественно-эстетические процессы спортивного бального танца в контексте культурных парадигм XX – XXI вв.» представлен искусствоведческий анализ спортивного бального танца, базирующийся на формальном, семиотическом и герменевтическом методах исследования.

В первом подразделе второго раздела «Модификация художественно-эстетических процессов спортивного бального танца в периоды модернизма, постмодернизма и метамодернизма» раскрываются эволюционные пути развития художественно-эстетических процессов спортивного бального танца на примере трёх культурных парадигм (модерн, постмодерн, метамодерн).

В подразделе 2.1.1 второго раздела «Компаративистский анализ пространственно-временных параметров развития форм спортивного бального танца» представлен структурный анализ динамики развития положения в паре в европейской программе спортивного бального танца в контексте трёх эпох с применением исследовательского инструментария, основанного на методе формального анализа Александра Габричевского и анализе движения тела в пространстве Рудольфа Лабана.

В подразделе 2.1.2 второго раздела «Семиотический анализ языка спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа» исследуется знаково-символическая система европейской программы спортивного бального танца с позиции точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа), опираемая на теоретические разработки Бориса Успенского и Генриха Вёльфлина.

Во втором подразделе второго раздела «Герменевтический анализ интерпретации художественного образа спортивного бального танца (культурологический аспект)» представлена интерпретация образа танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев. Ведущим методом исследования выступает метод герменевтического анализа Эмилио Бетти, основывающийся на эпистемологической проблематике понимания, связанной с процессом интерпретации, а также, иконологический анализ Бориса Успенского.

В третьем разделе «Новые регистры метамодернистской эстетики в спортивном бальном танце» раскрывается категориальный аппарат метамодернизма в контексте эстетики спортивного бального танца. Исследуется спортивный бальный танец в контексте традиционной казахской культуры.

В первом подразделе третьего раздела «Идентификация категорий метамодернизма в эстетике спортивного бального танца как новой стратегии культуры и искусства» рассматривается экспликация категориального аппарата метамодернизма, применяемого к контексту эстетики спортивного бального танца.

Во втором подразделе третьего раздела «Перспективы развития спортивного бального танца в Казахстане в пространстве диалога культур Запада и Востока (в контексте традиционной казахской культуры)» выявлены специфические аспекты интеграции спортивного бального танца в казахстанский социокультурный континуум, с акцентом на его взаимодействие и рецепцию в контексте традиционной казахской культуры.

В конце каждого раздела приводятся выводы.

В **заключении** подводятся итоги диссертационного исследования и излагаются предложения по дальнейшему применению его результатов.

Апробация исследования

Основные концепции диссертации изложены в 4 научных публикациях, в том числе в международном научном издании, имеющем не нулевой импакт-фактор, Q1, процентиль – 93, входящий в базу данных компании Scopus, в трёх статьях, изданных в журналах, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере науки и высшего образования МНВО РК.

1. Исалиев, Алибек, и Молдахметова Алима. «Метод формального анализа Александра Габричевского в исследовании хореографии спортивных бальных танцев». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 1, 2024 г., с. 209–226, doi:10.47940/cajas. v9i1.800.
2. Исалиев, Алибек, и Молдахметова Алима. «Семиотический анализ спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа)». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 9, № 4, 2024 г., с. 70-87, doi:10.47940/cajas. v9i4.947.
3. Issaliyev, A., & Moldakhmetova, A. (2025). Creativity of formal analysis in the study of ballroom dancing choreography. *Creativity Studies*, *18*(1), 269–281. https://doi.org/10.3846/cs.2025.21747
4. Исалиев, Алибек, и Молдахметова Алима. «Герменевтический подход в исследовании образа танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 10, No 1, 2025, с. 16–30, doi: 10.47940/cajas. v10i1.1032

1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ МЕТАМОДЕРНИЗМА

1.1 Метамодернизм как культурный феномен: анализ основных концепций и характеристик

В начале XXI века термин «метамодернизм» приобретает значительную распространенность в философско-культурологических, искусствоведческих исследованиях и цифровых публикациях. Ключевым событием, способствовавшим институционализации данного понятия, стала публикация в 2010 году статьи «Заметки о метамодернизме» в журнале «Journal of Aesthetics & Culture», авторами которой выступили норвежский искусствовед Тимотеус Вермюлен и нидерландский философ и культуролог Робин ван ден Аккер [1]. Несмотря на заявленный в названии статьи формат «заметок», работа отличалась высокой степенью концептуальной амбициозности, предлагая новую парадигму для описания социокультурной реальности, возникшей на фоне незавершенности постмодернистского проекта. «Префикс «мета» … означает сразу три модуса. Для авторов (Вермюлена и ван ден Аккера, прим. авт.) эпистемологически метамодернизм располагается «наряду» с (пост) модернизмом, онтологически «между» постмодернизмом и модернизмом и исторически «после» (пост) модернизма. Авторы также используют слово «между» («metaxy»; в русском переводе «метаксис»), то есть буквально «бытие между» термин, который немецко-американский политический философ Эрик Фегелин позаимствовал у Платона. С помощью данных инструментов ван ден Аккер и Вермюлен хотели объяснить неоромантический поворот в искусстве и культуре начала XXI столетия» [2].

В статье Вермюлена и ван ден Аккера, позиционируемой как приглашение к научной дискуссии, фактически артикулируется необходимость разработки нового категориального аппарата для анализа современной эпохи, преодолевающего ограничения постмодернистского дискурса.

Следует отметить, что авторы не были пионерами в попытках концептуализации альтернативных постмодернизму темпоральных моделей. Во-первых, «еще в 70–х годах этот термин («метамодернизм» прим. авт.) использовал ученый Мас’уд Заварзад (Заварзаде, прим. авт.), описывая течения в литературе, прежде всего метапрозу и документальную прозу, с тем, чтобы «выйти за рамки толкования модернистского романа, в котором писатель объясняет состояние человека в рамках всеобъемлющей индивидуальной метафизики, и перейти к метамодернистскому повествованию с нулевой степенью интерпретации» [3]. Он также обращается с этим термином к тем, кто отказывается «упростить запутывающую множественность опыта и превратить его в единый фиктивный концепт» [3]» [4]. Во-вторых, постмодерн как язык описания эпохи уступил место чему-то другому, и разные авторы стали предлагать собственные концепции новой культурной логики. Этот универсум теорий получил название «постпостмодернизм». Термин «постпостмодернизм»

впервые предложила канадская исследовательница Линда Хатчеон [5], когда окончательно простилась с постмодерном и заговорила о том, что что-то должно прийти ему на смену. В статье Вермюлена и ван ден Аккера осуществляется краткий обзор концепций, предложенных в начале 2000-х годов, таких как перформатизм, гипермодернизм, автомодернизм, диджимодернизм, альтермодернизм и реновализм. Вермюлен и ван ден Аккер критически оценивают данные теории, не находя ни одну из них полностью релевантной для описания текущей социокультурной ситуации. Особое внимание уделяется критическому анализу альтермодернизма, концепции, предложенной куратором Николя Буррио [6], которая, по мнению авторов, не обладает достаточной степенью философской глубины.

Теории гипермодернизма, автомодернизма и диджимодернизма рассматриваются менее детально и подвергаются критике за их тенденцию к радикализации постмодернистских принципов, а не к их конструктивному переосмыслению. Концепции Рауля Эшельмана (перформатизм) [7] и Джоша Тота (реновализм) [8] используются для легитимации и укрепления позиций метамодернизма в интеллектуальном пространстве.

Вкратце остановимся на некоторых альтернативных концепциях постпостмодернизма: Автомодернизм. Концепция автомодернизма, разработанная американским социальным теоретиком Робертом Сэмюэлсом, была впервые представлена в его статье «Автосовременность после постмодернизма: автономия и автоматизация в культуре, технологии и образовании», (Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education) [9] и получила дальнейшее развитие в монографии «Новые медиа, исследования культуры и критическая теория после постмодернизма», (New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism) [10]. Сэмюэлс акцентирует внимание на диалектическом взаимодействии двух ключевых тенденций современной социокультурной реальности: автоматизации окружающей среды и стремлении субъекта к индивидуальной автономии.

Ключевым элементом концептуального аппарата Сэмюэлса является использование словообразовательной приставки «авто-», которая имплицитно присутствует как в терминологическом ряде, так и в самом названии концепции. Значительное внимание уделяется трансформации феномена авторства в условиях тотальной цифровизации. Согласно Сэмюэлсу, «доминирующий в сетевом пространстве тип мышления предполагает перманентное копирование, коллажирование и коллективное редактирование текстов, что приводит к изменению их онтологического статуса, трансформируя их в бесконечный гипертекст» [10, p. 18].

Помимо авторства, Сэмюэлс анализирует трансформацию субъектности в эпоху автомодернизма. Характерными чертами «автомодерного» субъекта являются:

- Мультизадачность, обусловленная необходимостью одновременного присутствия в различных коммуникационных каналах;

- Тенденция к асоциальности, проявляющаяся в минимизации оффлайн-контактов.

Таким образом, концепция автомодернизма, предложенная Робертом Сэмюэлсом, представляет собой попытку осмысления социокультурных трансформаций, вызванных развитием цифровых технологий и их влиянием на субъектность и авторство.

Диджимодернизм. Концепция диджимодернизма представляет собой реакцию на феномен экспоненциального роста и стремительного устаревания цифровых микромедиа. Теоретическое обоснование данной концепции было предложено британским критиком Аланом Кирби [11], который в своих работах анализирует влияние новых технологий на структуру культуры и формирование диджимодернистского общества. В данном контексте следует отметить, что новые медиа выступают в качестве ключевого фактора, разграничивающего постмодернистскую и постпостмодернистскую парадигмы, что находит отражение в монографии Роберта Сэмюэлса «Новые медиа, исследования культуры и критическая теория после постмодернизма». Отличительной чертой диджимодернизма является гипертрофированное акцентирование значимости новых медиа в формировании социокультурной реальности.

Гипермодернизм. Концепция гипермодернизма, как альтернатива постмодернизму, была предложена канадскими политологами Артуром Крокером и Дэвидом Куком [12] в 1980-х годах, под влиянием идей Жана Бодрийяра. Ключевым аспектом их концепции являлся переход от «антиэстетики постмодерна» к «гиперэстетике отходов».

Наиболее развернутое обоснование концепция гипермодернизма (или гиперсовременности) получила в работах французского философа, писателя и социолога Жиля Липовецкого [13]. Согласно Липовецкому, гиперсовременность характеризуется:

- Культом потребления;
- Гипериндивидуализмом;
- Интенсификацией культурных изменений.

Исходя из этого, концепция гипермодернизма, предложенная Липовецким, представляет собой попытку осмысления социокультурных трансформаций, характеризующихся усилением модерных тенденций в условиях постмодернистской эпохи.

Космодернизм. Концепция космодернизма, предложенная американским философом Кристианом Морару [14], занимает относительно позднее место в ряду теорий, артикулирующих социокультурные трансформации, последовавшие за эпохой постмодернизма. Термин «космодернизм», сконструированный Морару, представляет собой гибрид лексем «космос» и «модернизм», что позволяет концептуализировать новую форму современности – «космосовременность». Согласно интерпретации Александра Павлова, термин «космос» в рамках философского проекта Морару следует рассматривать не в астрофизическом контексте, а как символическое обозначение процесса систематизации и эстетизации окружающей реальности.

Морару артикулирует космодернизм как международную, глобальную концепцию, противопоставляя её постмодернизму, который, по его мнению, представляет собой преимущественно западную, в частности, американскую культурную модель.

Несмотря на заявленную интенцию создания универсальной глобальной парадигмы, Морару в своих построениях фокусирует внимание на анализе американской литературы последних десятилетий. Выбор термина «космодернизм», соединяющего концепты космоса и модернизма, обусловлен стремлением Морару к установлению семантической связи между древнегреческим представлением об ойкумене как нормативном прообразе современности и современными процессами, что позволяет дистанцироваться от поверхностного понимания глобализации как синонима нивелирования и отчуждения.

Перформатизм. Концепция перформатизма представляет собой новую постпостмодернистскую культурную парадигму, которая выражает критическое отношение к деконструкции знаковой системы и стратегиям демаркации постмодернистского дискурса. Данная парадигма акцентирует феномен презентизма и рассматривает современное социокультурное пространство как эпоху перформативных практик.

В монографическом исследовании «Перформатизм, или конец постмодернизма», (Performatism, or the End of Postmodernism) [7, p. 51], немецкий славист Рауль Эшельман предлагает новый категориальный аппарат для описания современной эпохи, получивший наименование «перформатизм».

Эшельман выделяет следующие ключевые характеристики перформатизма:

- Синтез визуальной репрезентации и активной субъектности;
- Проблематизация сохранения идентичности в условиях динамично трансформирующейся социокультурной реальности;
- Артикуляция разрыва между предметностью и её семиотическим значением, что приводит к феномену «неподлинности».

В качестве доминирующей платформы для перформативных практик выступает сетевое пространство, где посредством цифровых технологий формируется эстетический контекст, детерминирующий и развивающий автономные смысловые конструкции.

Перформатизм акцентирует потенциал искусства как инструмента конструирования и реконструирования смыслов, что позволяет ему дистанцироваться от ограничивающих субъектность нарративов и экспансировать границы художественной практики.

В рамках перформатистской парадигмы аргументация и доказательная база замещаются презентацией, где материал представляется реципиенту в форме нарратива, предполагающего акт веры. Данный акт не может быть осуществлен посредством метафизической критики или деконструкции.

Реновализм. Реновализм представляет собой одну из постпостмодернистских концептуальных моделей, базирующуюся на анализе феномена метапрозы (метафикшн) и метафизических текстов в контексте

современного искусства. Данная концепция была разработана канадским теоретиком литературы Джошем Тотом в его работе «Преодоление постмодернизма: Спектроанализ современности», (The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary) [8, p. 35]. Реновализм характеризуется отходом от постмодернистского скептицизма и этики неопределенности, акцентируя аффективность и возрождение неореализма, что позволяет осуществлять аутентичные заявления о реальных явлениях.

Философским фундаментом реновализма является гегелевская диалектика, новые версии материализма и реализма, а также идея конкретности мира. В рамках реновализма наблюдается ревитализация интереса к смыслу и значениям, а также к гуманистическим ценностям, таким как истина, аутентичность чувств и моральная правота.

При этом происходит трансформация самого понятия истины, которая основывается не на исторической точности, а на моральной правде, воображении и способности к прогностике и созданию альтернативных миров. «Данные вымышленные миры коррелируют с эмпирической реальностью, а их описания отличаются реалистичностью, несмотря на маловероятность самих событий» [8, p. 39].

На современном этапе метамодернизм позиционируется как наиболее перспективная концепция, претендующая на замену постмодернистской парадигмы. Метамодернизм рассматривается как новая форма эстетического восприятия, детерминирующая мировоззрение, поведенческие модели, жизненные ориентиры и художественные практики современной эпохи. Идентификация метамодернизма как культурного феномена и художественного стиля осуществляется по двум основным направлениям.

Первое направление связано с развитием теоретических положений, предложенных Вермюленом и ван ден Аккером, с акцентом на уточнении типологических характеристик метамодернизма и его дифференциации от модернизма и постмодернизма. В рамках данного направления метамодернизм претендует на статус новой доминирующей культурной парадигмы, обладающей универсальным характером в современном контексте.

Второе направление характеризуется стремлением к преодолению чрезмерного теоретизирования и акцентом на эстетическом экспериментировании. В рамках обоих направлений, как теоретики, так и художники, подчеркивают, что метамодернизм представляет собой не столько культурную логику, сколько «чувствительность», объединяющую разнородные художественные практики.

Для определения критериев отнесения художественных произведений к метамодернизму необходимо проанализировать параметры метамодернистской чувствительности, эмоциональные характеристики и основные эстетические принципы, проявляющиеся в различных видах искусства.

В 2011 году Люк Тёрнер публикует «Манифест метамодерниста» [15], состоящий из восьми тезисов, которые служат отправной точкой для понимания метамодернистского мировоззрения.

В первом тезисе Люк Тёрнер пишет: «Мы признаем, что колебания – естественный миропорядок» [15]. Данный тезис артикулирует ключевую характеристику метамодернистского мировоззрения, проявляющуюся в признании флюктуаций как онтологической основы реальности. Тезис имплицитно содержит в себе интенцию к легитимации капризности, спонтанности и непоследовательности как допустимых форм субъектности. Данная интенция обнаруживает параллели с дадаистским отрицанием планомерности и отказом от целеполагания.

В контексте анализа тезиса признание колебаний как «естественного миропорядка» предполагает онтологическую укорененность данного феномена. В свою очередь, выражение права на капризность, спонтанность и непоследовательность представляет собой попытку легитимации характеристик, традиционно воспринимаемых как «негативные». Вместе с тем, прослеживание параллелей с дадаистским отрицанием планомерности позволяет концептуализировать метамодернизм как феномен, наследующий определенные аспекты авангардистской традиции.

Таким образом, первый тезис манифеста метамодернизма излагает ключевую характеристику данного направления, проявляющуюся в признании флюктуаций как онтологической основы реальности и легитимации «негативных» характеристик субъектности.

Второй тезис манифеста метамодернизма, формулируемый как «Мы должны освободиться от столетия модернистской идеологической наивности и циничной неискренности его внебрачного ребёнка» [15], выражает критическое отношение к модернистской и постмодернистской парадигмам. В данном контексте, метафора «внебрачного ребёнка» используется для обозначения постмодернизма как феномена, возникшего в результате трансформации модернистской парадигмы.

Анализ данного тезиса позволяет определить, что данный аспект предполагает критическое отношение к характерному для модернизма стремлению к универсальным истинам и идеологической однозначности, а также к характерному для постмодернизма релятивизму, иронии и деконструкции. При этом, тезис имплицитно содержит в себе интенцию к легитимации непоследовательности как допустимой формы субъектности, обусловленной устареванием модернистской и постмодернистской парадигм.

Следовательно, второй тезис манифеста метамодернизма выражает критическое отношение к модернистской и постмодернистской парадигмам, а также легитимирует непоследовательность как характеристику метамодернистского мировоззрения.

В третьем тезисе автор утверждает, что «впредь движение должно осуществляться путем колебаний между положениями с диаметрально противоположными идеями, действующими как пульсирующие полюса колоссальной электрической машины, приводящей мир в действие» [15]. Третий тезис манифеста метамодернизма выражает концепцию динамического взаимодействия между бинарными оппозициями.

Тезис постулирует колебание между диаметрально противоположными идеями как основной механизм движения. Использование метафоры «электрической машины» подчёркивает динамический и энергетический характер данного взаимодействия. Несмотря на знакомство с делёзовскими идеями и концепциями «тёмной экологии», тезис сохраняет приверженность логике бинарных оппозиций. Данный бинаризм, вероятно, обусловлен стремлением к концептуализации взаимодействия между модернистской и постмодернистской парадигмами.

Исходя из этого, третий тезис манифеста метамодернизма формулирует концепцию динамического взаимодействия между бинарными оппозициями, обусловленную стремлением к концептуализации взаимодействия между модернистской и постмодернистской парадигмами.

Четвертый тезис манифеста метамодернизма, сформулированный как «Мы признаем ограничения, присущие всякому движению и восприятию, и тщетность любых попыток вырваться за пределы, означенные таковыми. Неотъемлемая незавершенность системы влечет необходимость приверженности ей не ради достижения заданного результата и рабского следования ее курсу, но скорее ради возможности нечаянно косвенно подглядеть некую скрытую внешнюю сторону. Существование обогатится, если мы будем браться за свою задачу, как будто эти пределы могут быть преодолены, ибо таковое действие раскрывает мир» [15], обозначает концепцию незавершенности и парадоксального стремления к трансценденции.

Данный тезис предполагает признание имманентных ограничений, присущих движению и восприятию. Незавершенность системы рассматривается как онтологическая характеристика, имплицитно содержащая в себе интенцию к свободе и возможности выхода за пределы системы. Вместе с тем, тезис излагает парадоксальное стремление к преодолению имманентных ограничений, несмотря на признание их непреодолимости. Стремление к «подглядыванию скрытой внешней стороны» может быть интерпретировано как эпистемологическое стремление к расширению горизонтов познания. В то же время, артикуляция «раскрытия мира» посредством действия может быть интерпретирована как онтологическое стремление к актуализации потенциальности.

Таким образом, четвертый тезис манифеста метамодернизма излагает концепцию незавершенности и парадоксального стремления к трансценденции, имплицитно содержащую в себе интенцию к свободе и расширению горизонтов познания.

В пятом тезисе Тёрнер пишет: «Всё сущее захвачено необратимым сползанием к состоянию максимального энтропийного несходства. Художественное творение возможно лишь при условии происхождения от этой разницы или раскрытия таковой. На его зенит воздействует непосредственное восприятие разницы как таковой. Ролью искусства должно быть исследование обещания его собственных парадоксальных амбиций путем подталкивания крайности к присутствию» [15]. Данный тезис выражает концепцию

энтропийного распада и определяет функцию искусства как исследование парадоксальных амбиций.

Тезис утверждает необратимое движение всего сущего к состоянию максимального энтропийного несходства. В данном аспекте искусство определяется как инструмент исследования и раскрытия разницы, возникающей в процессе энтропийного распада. Художник освобождается от необходимости поиска эстетического или пластического абсолюта, что принципиально отличает метамодернизм от модернизма. В свою очередь, искусство рассматривается как инструмент исследования парадоксальных амбиций, возникающих в результате столкновения противоположностей.

Следовательно, пятый тезис манифеста метамодернизма формулирует концепцию энтропийного распада и определяет функцию искусства как исследование парадоксальных амбиций, отказываясь от поиска эстетического абсолюта.

Шестой тезис манифеста метамодернизма, сформулированный как «Настоящее является симптомом двойственного рождения безотлагательности и угасания. Сегодня мы в равной степени отданы ностальгии и футуризму. Новые технологии дают возможность одновременного восприятия и разыгрывания событий с множества позиций. Эти возникающие сети, отнюдь не сигнализирующие о его угасании, способствуют демократизации истории, освещению развилок, вдоль которых ее грандиозное повествование может странствовать здесь и сейчас» [15], обозначает концепцию темпоральной двойственности и анализирует влияние новых технологий на восприятие исторического нарратива.

Данный тезис постулирует амбивалентность настоящего, характеризующегося одновременным присутствием безотлагательности и угасания. Вместе с тем, высказывается одновременное присутствие ностальгических и футуристических интенций в современном социокультурном контексте. Тезис анализирует влияние новых технологий на восприятие событий, подчеркивая возможность одновременного восприятия и разыгрывания событий с множества позиций. Новые технологии рассматриваются как инструмент демократизации исторического нарратива, способствующий освещению альтернативных исторических траекторий. Текущий тезис имплицитно содержит в себе артикуляцию эмоциональной карты метамодернизма, характеризующейся сочетанием ностальгии и футуризма.

На основании вышеизложенного, шестой тезис манифеста метамодернизма излагает концепцию темпоральной двойственности и анализирует влияние новых технологий на восприятие исторического нарратива, подчеркивая сочетание ностальгии и футуризма как ключевую характеристику метамодернистской эмоциональности.

Цитата из седьмого тезиса гласит, что «точно так же, как наука стремится к поэтической элегантности, художники могут пуститься в искания истины. Вся информация являет почву для знания, будь то эмпирического или афористического, независимо от ее правдоценности. Мы должны принять

научно-поэтический синтез и информированную наивность магического реализма. Ошибка порождает смысл» [15]. Данный тезис формулирует концепцию научно-поэтического синтеза и эпистемологического плюрализма.

Тезис предполагает возможность и необходимость синтеза научного и поэтического подходов к познанию. Также, выражается идея равноценности различных видов знания, независимо от их эмпирической или афористической природы. «Информированная наивность» магического реализма предполагает сочетание рационального знания и интуитивного восприятия реальности. В то же время, тезис заявляет, что ошибка может выступать в качестве источника нового знания и смысла.

Исходя из этого, седьмой тезис манифеста метамодернизма обозначает концепцию научно-поэтического синтеза и эпистемологического плюрализма, подчеркивая эвристическую роль ошибки и темпоральную обусловленность данного синтеза.

Восьмой тезис манифеста метамодернизма, сформулированный как «Мы предлагаем прагматичный романтизм, не скованный идеологическими устоями. Таким образом, метамодернизм следует определить как переменчивое состояние между и за пределами иронии и искренности, наивности и осведомлённости, релятивизма и истины, оптимизма и сомнения, в поисках множественности несоизмеримых и неуловимых горизонтов. Мы должны двигаться вперёд и колебаться!» [15], выражает концепцию прагматического романтизма и вводит ключевое для метамодернизма понятие осцилляции.

Рассмотрение данного тезиса предполагает, что романтизм, адаптированный к современным контекстам и медиа лишён идеологической ригидности. Концепция осцилляции определяется как динамическое состояние, характеризующееся колебанием между бинарными оппозициями, такими как ирония и искренность, наивность и осведомлённость, релятивизм и истина, оптимизм и сомнение. Тезис указывает на романтизм как на источник чувственных впечатлений метамодернизма, трансформированный в «прагматический» или «технологичный» формат.

Таким образом, восьмой тезис манифеста метамодернизма формулирует концепцию прагматического романтизма и вводит понятие осцилляции как ключевую характеристику метамодернистского мировоззрения, подчеркивая динамический характер данного направления и его связь с романтической традицией.

В дополнение аспекта неоромантизма можно сказать, что в метамодернистском художественном пространстве наблюдается гетерогенность подходов к самоидентификации художника, обусловленная полигенетичностью данного феномена. Метамодернизм, помимо эксплицитно заявленного в его манифестах наследования модернистской и постмодернистской парадигм, обнаруживает имплицитную связь с романтизмом и сентиментализмом, что проявляется в ностальгическом усилении ряда характеристик, присущих обоим вышеупомянутым направлениям. Неоромантические тенденции наиболее ярко артикулируются в живописных практиках.

Так, к примеру, художники «Митч Гриффитс, Адам Миллер, Дэн Атто каждый по-своему апеллируют к романтизму, сохраняя и высвечивая те или иные его черты. Их живопись объединяют искренность, техническая наивность и метафорическая сложносочиненность. <…> Неоромантическая чувственность в метамодернистском дискурсе восходит прежде всего к Новалису, в его текстах художники видят первоначальное выражение своих эстетических установок: «Наш мир нужно представлять в романтическом ключе, идеализировать. Так мы сможем обнаружить его исконный смысл. Идеализация есть не что иное, как качественное преувеличение (Potenzierung). В этом процессе низшее «я» отождествляется с лучшим «я» … Насколько я представляю банальное – значимым, обычное – загадочным, близкое – подобающим, чуждым, и конечное – подобием бесконечного, настолько я его и идеализирую» [16]» [17].

Важным компонентом неоромантического мироощущения является рефлексия над мифологической реальностью. Миф, в данном контексте, может быть как индивидуально сконструированным, так и вымышленным, однако он должен обладать характеристикой искреннего переживания.

«Этот искренний эмоциональный неомифологизм соседствует в метамодернизме с аффективностью, иллюзорностью, сентиментальностью, необычностью, странностью. При этом художники тяготеют скорее к перформативному предъявлению элементов персональной мифологии, чем к выстраиванию мифа на дискурсивно-понятийном уровне. Такой миф латентен и плохо поддается вербализации. Вместо сакральных действий по поддержанию мифа здесь можно увидеть детское простодушие в процессе его разыгрывания. Включенность соседствует с отстраненностью» [17]. Данный феномен является проявлением метамодернистской осцилляции – колебания между бинарными оппозициями: модернистской приверженностью и постмодернистской отчужденностью.

Авторы «Заметок о метамодернизме» Вермюлен и ван ден Аккер утверждают, что «Метамодернизм – это не философия. Это также ни движение, ни план или программа, не художественная заметка, визуальный концепт, литературный прием или троп. Заявить, что что–либо является философией, значит предложить новый метод мышления. Это подразумевает наличие определенных границ, так же, как и определенной логики. Сказать, что это движение, более того, плановая программа, означает привязать к политике, к вере, что окружающая среда должна быть организована. Если предположить, что это какой-нибудь «-изм», обладающий художественной ценностью – стиль речи, концепт или литературный прием – значит использовать это явление как объект, который может быть выдернут из текста или изображения и использован где-либо еще. Ничто из вышеперечисленного не является метамодернизмом. Опять же, это не система, движение или прием. Для нас это структура чувства. <…> Когда мы произносим «структура чувства», то намереваемся сказать (также как говорили о постмодернизме Фрэдерик Джеймисон и позднее Дэвид Харви), что это восприятие, которое распространено достаточно для того, чтобы называться структурой» [4]. Автор книги «Метамодерн в музыке и вокруг неё» Настасья

Хрущева пишет: «Метамодерн – не стиль, но состояние культуры, не художественное направление, но глобальная ментальная парадигма. В то же время, метамодерн как состояние культуры порождает и определяет новые способы существования искусства – а значит, и его новую поэтику» [18, с.8]. И предлагает «использовать слово метамодерн для определения состояния современной культуры и слово метамодернизм для определения искусства эпохи метамодерна» [18, с.8].

«Метамодернизм – это всегда колебания (осцилляция) между иронией постмодерна и искренностью модерна. Маятник между этими регистрами культурной чувственности постоянно раскачивается и никогда не находится в статике» [2, с. 15]. Энергия метамодернистской чувствительности порождает движение между точками напряжения. Возможность ретроспективной оценки, рефлексии и изменения позиции является ключевым аспектом данной самоидентификации.

Осцилляция порождает специфическую инклюзивность, сохраняющую иронию и отчужденность, колеблясь между надеждой и меланхолией, простодушием и осведомленностью, эмпатией и апатией, единством и множественностью, целостностью и фрагментацией, ясностью и неопределенностью.

Эпистемологическая сложность метамодернистской парадигмы, сочетающей рефлексивную игру с эмоциональной вовлеченностью, ставит методологическую задачу анализа эстетических феноменов, существующих в режиме перманентной осцилляции. Спортивный бальный танец, с его синтезом категорий спорта и искусства, телесной виртуозности, смысловой многоплановости и строгой формализации, представляет идеальную модель для такого анализа. Однако его изучение требует интеграции методов, способных охватить как имманентные свойства хореографического текста, так и контекстуальные смыслы, порождаемые взаимодействием с метамодернистским культурным ландшафтом.

1.2 Методология исследования феноменологических и онтологических подходов эстетики спортивного бального танца

Комплексное исследование эстетики спортивного бального танца в период метамодернизма требует разработки многоаспектной методологической базы, учитывающей как феноменологические, так и онтологические основания хореографического искусства. Методологический инструментарий данного исследования сформирован с учетом междисциплинарного характера изучаемого феномена и специфики метамодернистской эстетической парадигмы, характеризующейся осцилляцией между модернистскими и постмодернистскими художественными стратегиями, новой искренностью и прагматическим идеализмом.

Исследование эстетических аспектов спортивного бального танца в контексте метамодернизма представляет собой сложную эпистемологическую

задачу, требующую интеграции различных методологических подходов и исследовательских стратегий. В рамках данного подраздела мы интегрируем формальные, семиотические, герменевтические и иконологические методы, что позволяет достичь всесторонней интерпретации эстетического феномена спортивного бального танца.

Методологический фундамент исследования конституируется двумя взаимодополняющими подходами – феноменологическим и онтологическим. Данная методологическая дихотомия обусловлена необходимостью, с одной стороны, выявить сущностные характеристики спортивного бального танца как эстетического феномена (феноменологический аспект), а с другой – раскрыть его бытийные основания и смысловую структуру (онтологический аспект).

Методы формального и семиотического анализа выполнены с использованием феноменологического подхода. Применение феноменологического подхода оправдано его попыткой преодолеть «расщепление» произведения искусства на форму и содержание (в формально-стилистическом анализе) или на означающее и означаемое (в семиотическом анализе).

Методы герменевтического и иконологического анализа выполнены с помощью онтологического подхода. Применение онтологического подхода оправдано его попыткой раскрыть сущность, «природу» образа танцевальной пары европейской программы спортивных бальных танцев.

Применение феноменологического подхода к исследованию эстетики спортивного бального танца формирует особую методологическую рамку для понимания сложного взаимодействия между телесным движением, пространственно-временными аспектами и семиотической значимостью.

Фундаментальный принцип феноменологии Гуссерля - «возврат к самим вещам» - служит отправной точкой для анализа спортивного бального танца не как абстрактной системы, а как воплощённой практики. Такой подход акцентирует внимание на непосредственном опыте танцора, а не на заранее заданных теоретических конструкциях. Как отмечает Найджел Стюарт, гуссерлевская феноменология фокусируется на «изначальном презентативном сознании и имманентном знании; интенциональности и отношении ноэмы к ноэзису; единстве субъекта и объекта; интерсубъективности, принципе хиазма Мерло-Понти и теории исторически обусловленного сознания Гадамера; идее Хайдеггера об единстве, в которое собираются элементы вещи; и эссенциях» [19, p. 172].

Феноменологическая редукция, или эпохе, особенно ценна при анализе кодифицированной структуры европейских бальных танцев. Приостановив предвзятые суждения о технике, исследователь получает доступ к тому, что Гуссерль называл «донаглядным сознанием», лежащим в основе исполнения танца. Это созвучно тому, что феноменолог танца Шитс-Джонстон описывает как опыт, где «знание составляет фундамент, на котором строится всё знание» [20, p. 42].

Ключевым для феноменологического понимания спортивного бального танца является признание необходимости выйти «за пределы соматофобии» к «пониманиям, учитывающим целостную природу переживаемого движения и тела в знании» [20, p. 42]. Стандартная соревновательная программа требует от танцоров воплощать техническую точность, одновременно проявляя выразительные качества - двойственность, требующую исследования того, что Фрейлих называет способностью танца раскрывать «бытие в моменте» [21, p. 330].

Партнёрство в спортивном бальном танце представляет собой особенно интересный феноменологический пример интерсубъективности и совместного пространственно-временного опыта. Понятие «хиазма» Мерло-Понти и теория «исторически обусловленного сознания» Гадамера проясняют, как партнёры по танцу совместно конституируют общую реальность через телесные взаимодействия [19, p. 175].

Эта интерсубъективная составляющая особенно проявляется через то, что Шитс-Джонстон называет «мышлением в движении» - непосредственное, невербальное общение между партнёрами, позволяющее синхронизировать ритм, направление и выражение [20, p. 42]. Для спортсменов это особенно заметно в способности, описываемой в исследованиях, как «активное взаимодействие с временем... пространством... и светом... каждое из которых происходит через тело-ум как перцептивное единство» [20, p. 42].

Временные аспекты бальных танцев также демонстрируют то, что Фрейлих описывает как способность танцоров «воплощать время и пространство в нашем движении» [21, p. 315]. Строгая музыкальная ритмика - будь то размер 3/4 в вальсе или синкопированные ритмы джайва - формирует особое временное отношение, определяющее переживание танцора. Это явление отражает то, что Фрейлих определяет как способность танца соединять «элемент становления (Werden) и элемент бытия (geworden)» [21, p. 302].

Формалистский подход Генриха Вёльфлина предоставляет ценные аналитические конструкции для рассмотрения эстетических аспектов бальных танцев. Его метод «формального стилистического анализа рисунка, композиции, света, цвета, сюжета и других изобразительных элементов» при переносе на анализ танца позволяет рассматривать формальные характеристики движений отдельно от их технического исполнения [22, с. 35].

Наиболее значительный вклад Вёльфлина в формальный анализ содержится в его труде 1915 года «Основные понятия истории искусства», где он сформулировал пять пар противоположных формальных понятий, ставших фундаментальными для последующих поколений искусствоведов. Эта работа стала «революционной попыткой построить науку об искусстве через изучение развития стиля» [23, p. 19]. Систематичность подхода Вёльфлина отражала его академическую подготовку у таких ученых, как Якоб Буркхардт, Вильгельм Дильтей и особенно археолог Генрих Брунн в Мюнхенском университете [23, p. 2].

Концептуальная схема Вёльфлина состоит из пяти фундаментальных оппозиций, с помощью которых он различал ренессансные и барочные стили: Линейное и живописное; Плоскость и глубина; Замкнутая форма и открытая форма; Множественность и единство; Ясность и неясность (абсолютная и относительная ясность) [24, с. 13].

Эти парные категории не были абсолютными, а служили сравнительными аналитическими инструментами. Как отмечает исследователь: «Великая ценность работы Вёльфлина в том, что он предоставляет нам относительно объективные и беспристрастные категории, составляющие систему, в рамках которой мы можем артикулировать некоторые наши наблюдения относительно барочного искусства - которые иначе остались бы очень общими и неточными» [23, p. 2]. Эта аналитическая схема позволила искусствоведам выйти за пределы субъективных суждений и выработать более точный словарь для описания развития стиля.

Первая оппозиция - линейное против живописного - хорошо иллюстрирует метод Вёльфлина. В линейном изображении «все фигуры и все значимые формы внутри и вокруг фигур чётко очерчены. Границы каждого твёрдого элемента (человеческого или неодушевлённого) определённы и ясны». В живописных же работах «фигуры неравномерно освещены, они сливаются друг с другом, показаны в сильном свете, исходящем из одного направления, который что-то выявляет, а что-то скрывает. Контуры теряются в тени, быстрые мазки связывают отдельные части, а не изолируют их друг от друга» [23, p. 2].

Чтобы понять неявные феноменологические аспекты работы Вёльфлина, необходимо рассмотреть основные положения феноменологических подходов к изобразительному искусству. Феноменология в широком смысле исследует структуры сознательного опыта с позиции первого лица, фокусируясь на том, как явления предстают сознанию.

Понятие Bildbewusstsein (сознание образа), введённое Эдмундом Гуссерлем, является ключевым для понимания того, как мы воспринимаем и переживаем изображения. Гуссерль выделяет три основных компонента в сознании образа: «1) физический образ (das physische Bild), например, фотография как физический объект; 2) объект-образ (Bildobjekt) или изображающий объект, например, фотографически возникающий образ ребёнка; и 3) сюжет образа (Bildsujet) или изображённый объект, например, реальный ребёнок» [25]. Эта тройственная схема позволяет более тонко анализировать функционирование изображений в сознании.

Гуссерль различает сознание образа, восприятие и воображение. В отличие от восприятия, где объект непосредственно присутствует, в сознании образа присутствует репрезентация, однако, в отличие от чистого воображения, сознание образа требует физического носителя, который закрепляет опыт.

Хотя Вёльфлин не позиционировал свою работу как феноменологическую, его аналитический подход имеет ряд важных методологических сходств с феноменологическими исследованиями.

И Вёльфлин, и феноменологические мыслители подчёркивали автономное измерение визуальной явленности. Как отмечает исследователь, «объект истории искусства Вёльфлина - структура чистой визуальной явленности произведения искусства. В этом смысле Вёльфлин, как и Ригль, а также Фишер и Гуссерль, рассматривают визуальную явленность изображения как автономное измерение и особый тип интуиции, отличающийся от восприятия объектов вживую» [26, p. 5]. Такой приоритет визуальной структуры над историческим или биографическим контекстом созвучен феноменологическому акценту на исследовании структур явлений.

Метод Вёльфлина «всегда основывался на внимательном наблюдении формальных качеств отдельных произведений искусства, а не на теоретических спекуляциях» [24, с. 12]. Такая основательность в наблюдении перекликается с феноменологическим принципом «к самим вещам», то есть фокусом на том, как феномены предстают сознанию.

И Вёльфлин, и феноменологи используют структурный подход к визуальному анализу. Категории истории искусства рассматривают отдельное произведение как реализацию генеративных принципов визуальности. Аналогично, феноменологический анализ стремится выявить инвариантные структуры опыта.

Оба подхода признают важную роль зрителя в конституировании смысла произведения искусства. Фокус Вёльфлина на том, как формальные элементы воздействуют на восприятие, созвучен феноменологическому исследованию того, как сознание конституирует свои объекты.

Несмотря на эти пересечения, между формальным анализом Вёльфлина и феноменологическими подходами существуют существенные методологические и философские различия.

Подход Вёльфлина возник из неокантианских традиций и формалистской эстетики, в то время как феноменология развивалась из критики Гуссерлем психологизма и поиска строгих оснований знания. «Вёльфлин был прежде всего озабочен выявлением стилистических закономерностей в истории искусства, тогда как феноменология стремилась прояснить структуры самого сознания».

Формальный анализ Вёльфлина по своей сути историчен, он прослеживает развитие стиля во времени. Его категории призваны объяснить, как и почему визуальные стили эволюционировали от ренессансных к барочным. В отличие от этого, феноменологический анализ обычно абстрагируется от исторических вопросов, фокусируясь на сущностных структурах опыта.

Для Вёльфлина формальные категории, такие как «линейное» и «живописное», описывают объективные свойства произведений искусства. С феноменологической точки зрения такие категории должны рассматриваться как корреляты сознания, а не как объективные свойства.

Подход Моисея Самойловича Кагана предполагает изучение структуры танцевального текста через призму трёх уровней: синтактики (организация элементов), семантики (смысловая нагрузка) и прагматики (коммуникативная функция) [27, с. 341]. Формальный анализ танца у Кагана не сводится к

описанию движений - он раскрывает взаимосвязь телесных практик с культурными кодами, где «человеческое тело преодолевает биологическую данность, становясь текстом, написанным языком социальных отношений» [28, с. 17].

Танец занимает особое место в системе художественных практик как пространственно-временное искусство, синтезируя элементы движения, ритма и композиции [27, с. 343]. Каган выделяет три класса художественных практик по способу существования материальной формы: пространственные (живопись, архитектура), временные (музыка, литература) и пространственно-временные (танец, театр) [27, с. 343]. Танец, как синтетическое искусство, сочетает ритмически организованное движение (временная составляющая) с пространственной траекторией тела. Эта двойственность определяет его формальные параметры: длительность жеста, амплитуду перемещений, соотношение статики и динамики.

В «Морфологии искусства» Каган выделяет уровни морфологического анализа: кинесический (движения), ритмический (метр, акцент), пространственный (траектории и построения) [27, с. 248]. Кинесический уровень - отдельные движения (плие, арабеск), образующие «алфавит» хореографии. Ритмический уровень - организация длительностей и акцентов, аналогичная музыкальному метру. Например, в фламенко ритмический рисунок (компас) определяет семантику танца. Пространственный уровень - траектории перемещения в сценической плоскости. Хороводные построения демонстрируют, как геометрические паттерны кодируют коллективные ценности [29, с. 600].

Феноменологический подход Александра Габричевского к формальному анализу обогащает эту перспективу, связывая «объём/массу и пространство в неразделимую пару как основание формирования формы» [22, с. 35]. Его концепция «телесного характера пространственного опыта», где «тело - носитель первичных содержаний», даёт теоретическую основу для понимания того, как танцоры осваивают динамическое соотношение между физической формой и пространственным расширением [22, с. 35].

Вместе с тем, Габричевский отмечает, что «…художественное произведение является замкнутым в себе миром, микрокосмом, «закрытой системой», обладающей своеобразными закономерностями и своеобразно оформленным чувственным составом. В этом заключается неоценимая и неотъемлемая заслуга так называемого формализма, а именно в том, что он со всей остротой и исключительностью выделил этот основной структурный момент всякого художественного предмета в отличие от других сфер культурного бытия и выражения и, положив этим основание для всякой теории искусств, поскольку она исследует своеобразие внешнего и внутреннего строения искусства вообще и отдельных искусств в частности, обогатил науку изощренным и богатым аналитическим методом» [22, с. 17].

Современное искусствознание все чаще рассматривает художественное произведение не как замкнутую и отрешённую структуру, а как «открытое»

образование, включенное и погруженное в различные культурные миры - будь то личный мир художника или исторические и социальные контексты, из которых оно возникло. Как отмечает Габричевский, «пусть художественное произведение система, но сама эта система только след или отпечаток творческого акта» [22, с. 18]. Это подчеркивает, что формальная организация произведения вторична по отношению к творческому процессу и его связи с жизнью.

В истории искусствознания существовали разные подходы к определению границ художественного: «Если в свое время “формалисты”, выделив специфичные черты художественного, отграничили его от прекрасного, то “экспрессионисты” готовы до бесконечности расширять понятие художественного вплоть до приложения его ко всякому выразительному продукту человеческого творчества» [22, с. 18]. Таким образом, искусство предстает не только как система, но и как наиболее выразительное и непосредственное отражение человеческой жизни, что позволяет исследователям рассматривать его как ценнейший исторический документ.

Современная теория искусства всё чаще трактует художественное произведение не как изолированную и самодостаточную структуру, а как «особо организованное чувственное единство, выражающее некоторое идеальное смысловое содержание с особой полнотой и непосредственностью» [22, с. 21]. Такой подход акцентирует внимание на том, что произведение искусства всегда связано с определёнными культурными, историческими и личностными контекстами, которые находят отражение в его форме и содержании.

В то же время восприятие и анализ художественного неизбежно зависят от эстетических и стилистических предпочтений исследователя: «Поскольку же его природа иллюстрировалась художественным, поскольку чувственные его характеристики почерпались от тех или иных искусств или от того или иного типа искусства, постольку и сказывалось стилистическое пристрастие исследователя, который проникал в сущности искусства, исходя, с одной стороны, от эстетического вообще, с другой от определенного круга внешних форм, характерных для его времени» [22, с. 21]. Это означает, что интерпретация произведения часто определяется господствующими художественными идеалами и стилями эпохи.

Методологическая концепция Габричевского в области исследования пространства и времени в искусстве основывается на принципе синтетического взаимодействия этих категорий, формирующего основу для типологизации художественных практик. Учёный постулирует, что «художественное произведение есть не что иное, как определённый способ взаимоотношения времени и пространства, где ни одна из категорий не существует в «чистом» виде» [22, с. 166]. Такой подход позволяет классифицировать искусства на временные (музыка, поэзия), пространственные (живопись, архитектура) и пространственно-временные (театр, кино, танец).

В контексте пространственных искусств Габричевский вводит концепт «овременения пространства», подразумевающий импликацию временной

динамики в статическую форму. Как отмечает исследователь, «пространство в искусстве никогда не бывает абсолютно статичным - оно всегда несёт в себе след временного процесса, будь то движение взгляда зрителя или внутренняя ритмическая организация композиции» [22, с. 170].

Вместе с тем, Габричевский постулирует дихотомию статического и динамического времени как основу классификации пространственных искусств. Учёный утверждает, что «типология художественного пространства непосредственно коррелирует с модальностью времени, проявляющейся в структурной организации произведения» [22, с. 112].

Габричевский дифференцирует время на:

- Статическое – характеризуется метром как «количественным, рациональным принципом организации завершённого продукта, фиксирующим взаимное расположение элементов» [22, с. 115].

- Динамическое – определяется ритмом как «качественной, иррациональной структурой непрерывного потока, имплицирующей процессуальность» [22, с. 116].

Переход между модусами осуществляется посредством движения, которое Габричевский трактует как «онтологический синтез пространственно-временной антитезы, где форма обретает телеологическую целостность» [22, с. 120].

Систематический подход Рудольфа Лабана к анализу движения служит мостом между феноменологическим опытом и формальным анализом в спортивных бальных танцах. Его теория «хореутика», описанная как «безличная, научная система, предназначенная для применения ко всем человеческим движениям», предоставляет инструменты для анализа пространственных траекторий и динамических качеств, характерных для спортивных бальных танцев [30, p. 74].

Внимание Лабана к «базовым элементам», обеспечивающим «путь к пониманию движения, развитию эффективности и выразительности», соответствует акценту спортивных бальных танцев на технической точности и художественной выразительности [30, p. 74]. Его представление о движении как о «психофизическом процессе, внешнем проявлении внутреннего намерения» раскрывает, как танцоры должны сочетать техническое мастерство с выразительностью - отличительная черта высшего уровня исполнения [30, p. 74].

Философская концепция Лабана базируется на фундаментальном постулате: «Вся видимая вселенная – это Движение» [31]. Он рассматривал движение человека не изолированно, а как часть единого космического движения, включающего движение небесных тел, стихий, минералов и всех живых существ. В своих теоретических построениях Лабан опирался на работы Платона и Пифагора, воспринимая геометрические структуры как основу для понимания гармонии движения [32].

Ключевое положение лабановской философии движения состоит в том, что «человек движется для того, чтобы удовлетворить какую-либо потребность» [32]. При этом Лабан установил двунаправленный процесс: «движение одновременно влияет и подвержено влиянию внутренних состояний. Движение

возникает из внутреннего импульса, и, в свою очередь, влияет на внутреннее состояние» [31]. Эта концепция взаимовлияния внутреннего и внешнего стала центральной в его теории.

Лабан определил внутренний импульс, вызывающий движение, как усилие (мускульная энергия), характер которого зависит от внутренней установки на принятие или отвержение обстоятельств, влияющих на движение. Философия Лабана представляет собой систему самосознания и самовыражения личности, способствующую изображению и развитию движений человека и группы людей, раскрывая полное творческое самовыражение и индивидуальность.

Центральным понятием пространственной теории Лабана является кинесфера (kinesphere) - сферическое пространство вокруг тела человека, «чья периферия может быть достигнута легко вытянутыми конечностями с того места, которое является нашей точкой опоры или стойки» [33]. Это важнейшее понятие определяет личное пространство движения, которое всегда перемещается вместе с телом. Лабан отмечал: «мы никогда, конечно, не покидаем нашу сферу движения, но всегда носим ее с собой, как ауру» [33].

Для структурирования кинесферы Лабан предлагал использовать куб, который окружает корпус человека к фронту и назад, вправо и влево, вверх и вниз. Эта модель позволяет осознать стабильность центральной точки в корпусе человека, от которой исходят все движения и через которую проходят все оси.

Лабан считал, что законы пространственной гармонии подобны законам музыкальной гармонии и могут быть проверены геометрией. «Для изучения пространственной гармонии он использовал пять платонических тел (куб, октаэдр, тетраэдр, додекаэдр, икосаэдр), вписанных в кинесферу». Особое значение Лабан придавал икосаэдру, который, по его мнению, наиболее точно отражает потенциал человеческого движения. Это открытие было особенно важным для него, поскольку он искал связи пространства движений человека с кристаллической структурой и был обрадован, узнав от химика, что «протеин кристаллизуется в форму икосаэдра» [31].

Семиотическая теория Юрия Лотмана предоставляет важные инструменты для анализа спортивных бальных танцев как культурного текста, функционирующего в рамках того, что он называл «семиосферой» - «семиотическим континуумом» или «разнородным пространством, замкнутым в себе, находящимся в постоянном взаимодействии с другими подобными структурами» [34, p. 209]. Спортивные бальные танцы с их кодифицированным движением и культурно обусловленными способами создания смысла иллюстрируют, по Лотману, систему, где «единицей семиозиса, наименьшим функционирующим механизмом является не отдельный язык, а всё семиотическое пространство рассматриваемой культуры» [34, p. 209].

Феноменологическое изучение европейских бальных танцев требует методологического синтеза, учитывающего как переживаемый опыт танцоров, так и семиотические системы, в которых они действуют. Такой интегрированный подход позволяет рассматривать европейские бальные танцы не только как техническую систему, но и как то, что Лотман называет «особым

пространственно-временным континуумом», невозможным вне его культурной организации [34, p. 209].

Наиболее известным вкладом Лотмана в семиотическую теорию является концепция семиосферы, которую он определял как «семиотическое пространство, вне которого семиозис невозможен» [35, p. 205]. Эта идея имеет сходство с феноменологическими понятиями жизненного мира (Гуссерль) и умвельта (фон Икскюль). Как пишет Лотман, «разделение на ядро и периферию - закон внутренней организации семиосферы» [35, p. 210].

Семиотическая теория Лотмана пронизана пространственными метафорами, отражающими феноменологическую озабоченность переживаемым опытом и воплощённым сознанием. Как отмечает Нёт, «Юрий Лотман развивает свою семиотику культуры на языке, полном пространственных метафор. В названии его книги «Вселенная разума», в его ключевом понятии семиосферы... Лотман вызывает образы открытых пространств галактических размеров» [36, p. 249].

Эти метафоры - не просто риторические приёмы, а попытка Лотмана концептуализировать, как смысл возникает внутри опытных рамок. Семиосфера описывается как обладающая границами, асимметриями и внутренней организацией, которые отражают структуру сознания. Сам Лотман поясняет: «разделение на ядро и периферию - закон внутренней организации семиосферы» [35, p. 210].

Одним из значимых понятий в работах Лотмана, приглашающим феноменологическую интерпретацию, является «принцип вертикальной изоморфности семиотических систем». Лотман описывает семиотические системы как иерархические структуры, где каждая часть одновременно является целым, а каждое целое функционирует как часть [37, p. 22]. На вертикальной оси диалоговый партнёр размещается как подструктура внутри «Я» или, наоборот, «Я» - часть более высокого партнёра. Диалог возможен благодаря структурному и функциональному сходству между целым и его частью, что Лотман называет принципом вертикальной изоморфности [37, p. 22].

Понимание Лотманом культуры как фундаментально диалогической созвучно феноменологическим вопросам интерсубъективности. В его анализе культура «принципиально полиглотна, и её тексты всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем» [35, p. 215]. Это представление культуры как пространства диалога между различными семиотическими системами параллельно феноменологическим описаниям возникновения интерсубъективного смысла во встрече разных сознаний.

Диалогическая природа культуры у Лотмана проявляется и во внутреннем диалоге: «В системе «Я–Я» носитель информации остаётся тем же, но сообщение в процессе коммуникации трансформируется и приобретает новый смысл» [35, p. 218].

Понятие границы является центральным как для семиосферы Лотмана, так и для феноменологических описаний опыта. Для Лотмана «существует граница между семиосферой и не- или внесемиотическим пространством, которое её

окружает. Семиотическая граница представлена совокупностью двуязычных переводимых «фильтров», проходя через которые текст переводится на другой язык (или языки), находящиеся вне данной семиосферы» [35, p. 210].

Одним из последователей Тартуско-московской семиотической школы Лотмана является Борис Андреевич Успенский, который разработал уникальную методологию, синтезирующую структурный анализ с феноменологической чувствительностью к процессам смыслопорождения. Его работы, такие как «Семиотика русского иконостаса» (1976) и «Поэтика композиции» (1970), демонстрируют, как семиотические системы культуры взаимодействуют с механизмами человеческого восприятия, что сближает его подход с феноменологической традицией Эдмунда Гуссерля и Мориса Мерло-Понти [38, p. 178; 38, p. 28].

В анализе русского иконостаса Успенский выявляет, как пространственная организация иконы направляет взгляд верующего, создавая «иерархию созерцания» [39, p. 37]. Обратная перспектива и золотой фон не просто символизируют трансцендентное, но структурируют опыт восприятия, переводя зрителя в режим «умного делания» - процесс, напоминающий гуссерлевскую редукцию. Как отмечает Успенский: «Икона требует не пассивного смотрения, но активного вхождения в изображаемое пространство, где зритель становится со-участником сакрального события» [39, p. 52].

Этот анализ перекликается с концепцией Мерло-Понти о «плоти мира» (la chair du monde), где восприятие понимается как диалог между телом и пространством [40]. Успенский показывает, как икона функционирует как «оптический прибор», перестраивающий телесное отношение к сакральному через:

- Семиотизацию взгляда - направление зрительных векторов по вертикальной оси (от земного к небесному);
- Темпоральную полифонию - совмещение событий разного времени в одной композиции [39, p. 64-67].

В «Поэтике композиции» Успенский разрабатывает теорию точки зрения, где повествовательные стратегии анализируются как семиотические механизмы, управляющие интенциональностью читательского сознания. Он выделяет четыре уровня перспективы:

- Пространственно-временной (позиция наблюдателя);
- Идеологический (система ценностей);
- Психологический (глубина проникновения в сознание персонажа);
- Языковой (стилистическая регистровка) [41, с. 18-25].

Эта классификация находит параллели в гуссерлевском анализе интенциональных актов, где сознание всегда «направлено на» объект через определенную смысловую рамку [38, p. 32].

В работах по семиотике истории Успенский исследует, как культура конструирует временные отношения через:

- Мемориальные практики (ритуалы, архивы);
- Эсхатологические нарративы (идея «конца истории») [42, p. 234].

Он выделяет два модуса исторического сознания:

- Космологический (циклическое время мифа);
- Исторический (линейное время прогресса) [42, p. 238].

Этот дуализм перекликается с гуссерлевским различием между внутренним временным сознанием (имманентный поток переживаний) и объективным временем физики [38, p. 158].

Концепция «вертикального изоморфизма», разработанная Успенским совместно с Лотманом, предполагает структурное подобие между:

- Индивидуальным сознанием;
- Текстом;
- Культурой в целом [43, с. 5].

Этот подход можно рассматривать как семиотический аналог гуссерлевской эйдетической редукции, выявляющей инвариантные структуры опыта. Успенский демонстрирует изоморфизм на примере древнерусской культуры, где:

- Икона (визуальный код);
- Богослужение (ритуальный код);
- Летопись (нарративный код).

Все три кода организованы по принципу «небесной иерархии», воспроизводящей структуру космоса [39, p. 73].

Синтез структурного и феноменологического подходов в работах Успенского открывает новые перспективы для анализа культуры. Его метод позволяет выявлять инвариантные семиотические структуры (структуралистский аспект), а также реконструировать процессы смыслопорождения в конкретных исторических контекстах (феноменологический аспект).

Как отмечает сам Успенский: «Культура есть машина по преобразованию энтропии в информацию, где каждый элемент становится знаком в процессе интерпретации» [42, p. 245]. Этот тезис перекликается с поздними работами Мерло-Понти о «видимом и невидимом», где знак понимается как плоть смысла, возникающая на пересечении телесного опыта и культурных кодов [40, с. 179].

Онтологический подход к искусству Ханса-Георга Гадамера представляет основу для понимания танца не просто как эстетического объекта, но как способа бытия, раскрывающего истину. Гадамер начинает свой философский путь с критики субъективизации эстетики, возникшей в рамках кантовской традиции. Согласно его позиции, современная эстетическая мысль отделила искусство от истины и знания, низведя его до уровня субъективного переживания удовольствия или вкуса. Как он утверждает в своем фундаментальном труде «Истина и метод», «эстетическое дифференцирование» абстрагирует произведение искусства от его «содержательных возможностей (религиозных, моральных, культурных)» и лишает его притязаний на истину [44, с. 97]. В противовес этому Гадамер стремится «преодолеть это различие сознания через понятие игры» [44, с. 97].

Переход от эстетического сознания к онтологическому пониманию составляет ядро гадамеровской философии. Если традиционная эстетика фокусировалась на субъективном восприятии искусства, Гадамер настаивает, что «эстетика – это не изучение специфических типов удовольствия, извлекаемых из искусства. Это исследование того, что объективно формирует наше субъективное осознание искусства» [45, p. 6].

Центральное место в онтологии искусства Гадамера занимает концепция «игры» (Spiel). Примечательно для нашего анализа танца, что сам философ отмечает: «Изначальное значение слова Spiel, напоминает Гадамер, – это “танец”» [44, с. 102]. Эта этимологическая связь не случайна, но раскрывает фундаментальную природу художественного опыта.

Для Гадамера игра предстает как «самодвижение, движение без цели или задачи. Она обновляется через повторение. Игра поглощает игрока в свое движение» [44, с. 102]. Игра – не субъективная активность, но способ бытия, трансцендирующий индивидуальное сознание: «Всякая игра есть бытие-играемым. Игра не позволяет игроку или зрителю относиться к ней как к объекту» [44, с. 103]. Это описание идеально схватывает онтологическую структуру танца, где танцор одновременно выступает активным агентом и медиумом самого танца.

Универсальные элементы игры, выделенные Гадамером, особенно релевантны для танца: «Игра серьезна; Игра не имеет цели; ее движение туда-сюда бесконечно; Исход игры неизвестен, поэтому в ней есть риск; Игра обладает собственным духом (например, правилами, ограничениями, игровым полем); Игра саморепрезентативна» [44, с. 106].

Эти элементы составляют то, что Гадамер называет «герменевтической универсальностью игры». Танец, возможно, более чем любая другая форма искусства, воплощает эту онтологию через присущие ему качества самодвижения, серьезности, риска, следования форме и саморепрезентации.

Если игра составляет онтологический фундамент искусства, то Гадамер утверждает, что искусство достигает своей полноты через «трансформацию в структуру» (Verwandlung ins Gebilde). Как поясняет философ: «Игра как немотивированное и ненаправленное самодвижение синонимична жизненной силе» [44, с. 110]. Таким образом, Гадамер рассуждает, что «бытие игры всегда есть реализация, чистое осуществление, энергия, имеющая свою цель в себе самой» [44, с. 110].

Эта трансформация описывает, как текучее, временное движение игры обретает структурированную, узнаваемую форму, превосходящую свои конкретные воплощения. В танце это проявляется в отношении между хореографией (как структурой) и исполнением (как игрой). Танцевальное произведение достигает того, что Гадамер называет «структурой, которая обрела свою меру в себе самой и измеряется ничем внешним» [44, с. 111].

Гадамер предлагает использовать термин «творение» (Gebilde) вместо «произведение» [44, с. 112]. Эта терминология подчеркивает, что исполнение танца - не воспроизведение идеальной формы, но становление бытия самого

произведения. Каждое исполнение танца есть не репрезентация, а реализация его сущности.

Для Гадамера художественный мимезис - не подражание реальности, но «показ» или «явление». Он пишет: «Мимезис - не обман... Нет намерения быть принятым за правду. Подражание есть показ, или, как он выражается, «истинный показ», «явление», «самопрезентация» - таков его способ бытия» [44, с. 118].

В контексте танца это понимание мимезиса особенно значимо. Танец не столько репрезентирует внешнюю реальность, сколько презентирует себя - он есть то, что показывает. Как поясняет Гадамер: «Показываемое, так сказать, извлекается из потока многообразной реальности. Только показываемое интенционально, и ничего более. Как интенциональное, оно удерживается в поле зрения и тем самым возводится к своего рода идеальности... Акт идентификации и, следовательно, узнавания происходит всякий раз, когда мы видим то, что нам показывают» [44, с. 119].

Такое понимание танца как самопрезентации, а не репрезентации, ключевое. Танцор не просто воспроизводит движения, отсылающие к чему-то внешнему, в танце он раскрывает истину, существующую в самом исполнении.

Важнейший аспект онтологического подхода Гадамера - утверждение, что искусство, включая танец, содержит истину. Эта истина не пропозициональна, но раскрывающа - то, что Хайдеггер называл «алетейей» (нескрытостью). Гадамер «применяет к произведению искусства это раскрытие для доступа к знанию, то есть к истине» [44, с. 126]. Танец в этой перспективе не просто выражает субъективные чувства или репрезентирует реальность, но раскрывает аспекты бытия, остающиеся сокрытыми в повседневном опыте.

Истина танца возникает через «напряжение между становлением и восприятием, которое конституирует само бытие произведения» [44, с. 127]. Это напряжение особенно заметно в танце, где физические ограничения тела сталкиваются с идеальными возможностями движения, создавая динамичное пространство раскрытия.

Онтологический подход Гадамера спасает танец как от формалистской редукции, так и от субъективного эмотивизма. Танец - ни чисто формальное движение, ни просто выражение чувств, но воплощенный способ понимания, взаимодействующий с традицией и творящий новые возможности.

Гадамер противостоит «эстетическому дифференцированию, абстрагирующему произведение искусства от его содержательных возможностей (религиозных, моральных, культурных)» [44, с. 97]. Это означает, что танец должен пониматься в полном культурно-историческом контексте, а не как автономная формальная система.

Онтологический подход раскрывает танец как форму воплощенного знания - способ понимания через движение, не переводимый в концептуальный язык. Эта перспектива приглашает видеть танец не как развлечение или самовыражение, но как модус познания и раскрытия истины.

С позицией Гадамера солидарен кандидат искусствоведения, автор диссертации «Философско-эстетические и художественные аспекты

танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX в.)» Роман Воронин. В ней он пишет: «Природой спорта и искусства является игра, которая в онтологическом смысле существует как экзистенциальная структура, порождающая личность и дающая приращение человеческому бытию» [46, с. 99]. Далее Воронин пишет, цитируя Гадамера: «И профессиональный спорт, и танцевальное искусство относятся к репрезентирующим играм, то есть, в них всегда участвует зритель. Более того, в целокупности играющих и зрителей полностью входить в игру должен зритель, ибо в нём «игра как бы поднимается до своей идеальности» [46, с. 100].

Онтологический подход в герменевтическом анализе Фридриха Шлейермахера подчеркивает взаимозависимость языка, субъективности и коммуникативного бытия, рассматривая интерпретацию как динамический процесс, укоренённый в бытии интерпретатора. Герменевтика Шлейермахера рассматривается через призму его онтологических установок, с акцентом на такие понятия, как герменевтический круг, грамматико-психологическая двойственность и дивинаторный метод.

Герменевтический круг у Шлейермахера воплощает онтологическую предпосылку о том, что понимание возникает из взаимодействия между частями и целым. Он утверждает: «нельзя понять целое, не поняв частей, но и части нельзя понять без целого» [47, p. 8]. Такая цикличность отражает онтологическую структуру человеческого познания, когда смысл формируется через повторяющееся обращение к разным уровням текста и контекста.

Для Шлейермахера круг не является логической ошибкой, а составляет сущность процесса интерпретации. Каждое слово приобретает значение в предложении, а само предложение обретает целостность благодаря языковым и историческим связям. Эта взаимосвязь подчеркивает укоренённость интерпретатора в общем языковом мире, где понимание выступает способом бытия-в-отношении к тексту [48, p. 15].

Герменевтика Шлейермахера строится на двух взаимосвязанных осях:

- Грамматическая интерпретация: анализирует текст как продукт языковых структурных правил. Язык, по Шлейермахеру, – это онтологическое средство, формирующее мышление: «Никто не может мыслить без слов. Без слов мысль ещё не завершена и не ясна» [47, p. 8]. Помещая текст в систему языка, интерпретатор получает доступ к объективным условиям смысла.

- Психологическая интерпретация: воссоздаёт субъективность автора, рассматривая текст как выражение индивидуального сознания. Шлейермахер настаивает: «каждое высказывание имеет двойное отношение - к целостности языка и к целостности мысли автора» [49, p. 8]. Этот подход требует эмпатии (Einfühlung), когда интерпретатор выходит за пределы собственной историчности, чтобы уловить уникальный «момент жизни» автора [50, p. 101].

Двойственность отражает онтологическое утверждение Шлейермахера: понимание соединяет универсальное (язык) и индивидуальное (личность). Интерпретация – это диалогическое бытие, колеблющееся между языковыми структурами и психической жизнью автора [51, p. 3].

Дивинаторный метод воплощает онтологический поворот Шлейермахера. Он предполагает «превращение себя в другого человека для непосредственного понимания индивидуального элемента» [50, p. 92]. Этот интуитивный акт выходит за пределы сравнительного анализа, требуя экзистенциального соучастия интерпретатора в мировоззрении автора. Шлейермахер рассматривает дивинацию как этико-онтологический императив: «Понять высказывание лучше, чем его автор» – значит раскрыть бессознательные измерения текста, выявить «то, что содержится в уме автора без его явного осознания» [47, p. 23].

Дивинация предполагает общность человеческой природы, когда бытие интерпретатора резонирует с бытием автора. Шлейермахер пишет: «В каждом человеке содержится минимум каждого другого, и дивинация возбуждается сравнением с самим собой» [50, p. 93]. Такая интерсубъективная онтология делает герменевтику практикой бытия-с-другими через символическое посредничество.

Для Шлейермахера язык - не нейтральный инструмент, а онтологический фундамент понимания. Он утверждает: «Всякое мышление – это внутренняя речь, а речь - посредник мысли для индивида» [51, p. 4]. Двойственная природа языка - как общей системы (langue) и индивидуального выражения (parole) - отражает грамматико-психологическую диалектику. Взаимодействие интерпретатора с языком раскрывает онтологическое положение бытия-через-дискурс, где смысл возникает на пересечении коллективных норм и творческой индивидуальности [48, p. 10].

Герменевтика Шлейермахера сталкивается с проблемой предубеждения (Vorurteil), которое он рассматривает как искажение бытия интерпретатора. Дивинация смягчает предвзятость посредством «строгой саморефлексии» [47, p. 23], требуя от интерпретатора критического осмысления собственной историчности. Эта этическая составляющая подчеркивает герменевтику как онтологическую практику самотрансценденции, где понимание другого предполагает осознание собственной ограниченности [50, p. 115].

Герменевтика Шлейермахера переопределяет интерпретацию как онтологическое взаимодействие, где понимание - не просто когнитивный акт, а способ бытия-в-мире. Синтезируя объективные структуры языка с субъективной жизнью индивидуального сознания, он утверждает герменевтику как искусство экзистенциального посредничества. Его акцент на дивинаторном методе и герменевтическом круге раскрывает интерпретацию как динамический, соучаствующий процесс, укоренённый в жизненном опыте интерпретатора.

Герменевтическая теория Эмилио Бетти направлена на преодоление субъективизма в интерпретации через систематизацию методологии «наук о духе». Его работа «Общая теория интерпретации» (1955) направлена на обеспечение объективности в гуманитарных науках через методологию, основанную на анализе «репрезентативных форм» и соблюдении герменевтических канонов.

Центральным понятием герменевтики Бетти является «репрезентативная форма», т.е. объект интерпретации. Ею «охватываются все возможные

смыслосодержащие выражения человеческой субъективности, все формы «объективации духа», будь то письменный текст или произведение искусства, чья-либо речь или поступок, символ или жест» [52, с. 86]. Основной функцией репрезентативной формы выступает презентация (сознательная или имплицитная) заключенного в ней смысла. По теории Бетти, интерпретация – это «процесс, в котором задействованы три стороны: субъективность автора, субъективность интерпретатора и репрезентативная форма, выступающая как посредник, через которого осуществляется их сообщение» [52, с. 86]. «Таким образом, опираясь на определение Э. Бетти «…» можно утверждать, что «интерпретация» есть некая платформа, которая выполняет роль и функцию посредника» [53, с. 55].

Методологические принципы теории интерпретации Бетти отражаются в четырех канонах: два канона применяются к объекту интерпретации, еще два – к субъекту. «Первый канон – канон автономии интерпретируемого объекта – требует от интерпретатора бережного отношения к содержащемуся в нем смыслу и недопущения привнесения в него чужеродных смыслов «…» смысл должен не “вноситься”, а “выноситься”» [52, с. 86]. Этот канон подразумевает, что интерпретатор должен уйти от собственной субъективности, стараясь исключить возможные влияния собственных предрассудков, мнений, идеологических пристрастий, которые могут извратить корректность интерпретации. Вместе с тем Х.-Г. Гадамер отмечал, «что сам интерпретатор всегда находится в процессе исторического изменения и поэтому не имеет возможности занять абсолютную, т.е. вневременную, точку зрения. Поэтому герменевтики в противоположность феноменологам считают невозможным существование беспредпосылочного мышления» [54].

Второй канон – целостности, или смысловой связанности – воспроизводит у Бетти исходный методологический принцип герменевтики Шлейермахера, требующий от интерпретатора соотнесения части и целого для прояснения смысла толкуемого объекта» [52, с. 87]. Здесь будут уместны слова самого Шлейермахера: «…как целое понимается из отдельного, но и отдельное может быть понято только из целого, имеет такую важность для данного искусства и столь неоспоримо, что уже первые же операции невозможно проделать без применения его, да и огромное число герменевтических правил в большей или в меньшей степени основывается на нем…» [55, с. 218].

Третий канон, именуемый как «актуальность понимания», предполагает способность интерпретатором перенесения чужой мысли в актуальность собственной исторической жизни. И четвертый канон – «канон герменевтического смыслового соответствия, или адекватности понимания, – подразумевает открытость интерпретатора духу, создавшему произведение, необходимость настроить себя на созвучие с мыслью автора, что предполагает “широту горизонта интерпретатора, которая порождает родственное, конгениальное с объектом интерпретации состояние духа”» [52, с. 87].

Теория «символических форм» Эрнста Кассирера служит философским фундаментом для иконологического анализа, рассматривая искусство как

узловую точку культурного смыслообразования. Эти формы - язык, миф, искусство, религия, наука - не просто представляют, а конституируют человеческий опыт. Идеи Кассирера глубоко пересекаются с иконологическим анализом - методом, разработанным Эрвином Панофским для интерпретации культурных символов в искусстве через исторический и контекстуальный подход.

Кассирер определяет символические формы как «всякую энергию духа, посредством которой содержание духовного значения связывается с конкретным и внутренне адекватным чувственным знаком» [56, p. 15]. По Кассиреру, «человек живет во вселенной символов «...» вместо того, чтобы иметь дело с вещами самими по себе, он постоянно ведет диалог с самим собой посредством символических форм» [56, p. 43].

Во втором томе трехтомного труда «Философия символических форм» Кассирер исследует миф как форму «экспрессивной символики», где преобладают эмоциональное и партиципативное мышление. Мифическое сознание размывает границу между субъектом и объектом, как в ритуалах, где «образ – это не представление бога, а есть бог» [57, p. 45].

Кассирер отвергает наивный реализм, утверждая, что «то, что мы называем "реальностью", – это синтез чувственных впечатлений, организованных символическими системами» [56, p. 204]. Символы - не пассивные отражения, а активные конструкции, преломляющие реальность через культурные призмы.

Иконологический метод Аби Варбурга представляет собой радикальный отход от традиционного искусствоведческого анализа, объединяя герменевтическое исследование с культурной психологией для расшифровки «послесуществования» (Nachleben) античности в западной визуальной культуре. В отличие от систематизированной трехступенчатой модели Эрвина Панофского, подход Варбурга акцентирует динамическое взаимодействие коллективной памяти, аффективных символов (Pathosformeln) и исторической преемственности.

Варбург отвергал формалистскую критику искусства, утверждая, что изображения – это «иконы, насыщенные смыслами, тесно связанными с культурой и памятью общества» [58, p. 310]. Его работа была направлена на выявление исторической психики, заложенной в визуальных мотивах, которые он называл «символическими формами» (под влиянием философии Эрнста Кассирера). Для Варбурга герменевтический анализ требовал отслеживания того, как древние символы сохранялись и трансформировались на протяжении эпох, неся «эмоционально заряженные визуальные тропы» (Pathosformeln), преодолевающие стилистические изменения.

Ключевым элементом его метода стал концепт Nachleben (послесуществование), согласно которому аффективные жесты и символы античности вновь всплывали в искусстве Возрождения как «носители коллективных представлений». Такой подход требовал «исторической психологии человеческого выражения», где интерпретатор соединяет прошлое и настоящее, выявляя повторяющиеся мотивы [58, p. 310].

Метод иконологического анализа Эрвина Панофского - одно из важнейших методологических достижений истории искусства XX века. Его трёхступенчатая аналитическая схема не только революционизировала подход к визуальным артефактам, но и заложила сложный герменевтический процесс, соединяющий формальный анализ, традиционную символику и глубокие культурные смыслы.

Его подход вырос из более ранних традиций истории искусства, стремившихся выйти за пределы чистого формализма к анализу смыслов. Интеллектуальные истоки Панофского восходят к герменевтике и библейской экзегетике, что свидетельствует о его стремлении к строгим интерпретативным методам [59, p. 2].

Значительное влияние на метод Панофского оказала философия символических форм Эрнста Кассирера. Как отмечает Кассирер, «Варбург и Панофский рассматривали искусство как символическую форму, то есть как матрицу, воплощающую основное метафизическое и философское мировоззрение эпохи» [59, p. 11]. Это положение рассматривает произведения искусства как сложные культурные документы, требующие систематической интерпретации, а не только эстетического созерцания.

Главный вклад Панофского - трёхуровневая схема анализа, обеспечивающая систематический переход от непосредственного восприятия к глубокому культурному анализу. Эта структура чётко изложена в его «синоптической таблице» из «Исследований по иконологии» (60, p. 14–15).

Первый уровень – это «первичный или естественный предмет изображения», то есть мир художественных мотивов [59, p. 12]. На этом этапе необходимо:

- Определить чистые формы, изображающие людей, предметы, события;
- Узнать фактические (идентификация фигур) и экспрессивные (позы, выражения) элементы;
- Провести базовый формальный анализ без интерпретации связей [59, p. 1].

Для этого достаточно «практического опыта (знания предметов и событий)» [59, p. 12]. Панофский называет это «предиконографическим описанием» - «резюме того, что мы видим, без установления связей и без интерпретации» [60, p. 15].

Второй уровень – «вторичный или конвенциональный предмет изображения, мир образов, историй и аллегорий» [59, p. 12]. Здесь требуется:

- Установить связи между элементами;
- Определить конкретные темы, сюжеты, аллегории;
- Узнать традиционные сюжеты.

Для этого необходимы «знания литературных источников (знакомство с темами и концепциями)» [59, p. 12]. Это собственно иконография, которую Панофский отличает от иконологии: «Иконография - дисциплина, описывающая сюжет изображения (что изображено), а иконология - интерпретирует эти сюжеты» [59, p. 12].

Третий, самый глубокий уровень – «внутренний смысл или содержание, мир символических ценностей» [59, p. 12]. Здесь задача:

- Раскрыть глубинные культурные установки, философские и религиозные убеждения;

- Понять, как исторический, социальный, географический контекст повлиял на произведение;

- Воспринять работу как культурный документ своей эпохи.

Для этого требуется «синтетическая интуиция (знание основных тенденций человеческого мышления), обусловленная личной психологией и мировоззрением» [59, p. 12]. Это и есть «иконологическая интерпретация в глубоком смысле» [60, p. 3].

Метод Панофского – это сложная герменевтика, выходящая за рамки описания и затрагивающая интерпретацию визуальной культуры. Его схема предполагает «органическую герменевтическую ситуацию», включающую две операции: «одна возвращает смысл под форму как его эффективный источник; другая, более скрытая, вводит мировоззрение как третий элемент между формой и смыслом, связывая их» [61, p. 173].

Герменевтическая задача Панофского – преодолеть «разрыв между произведением, каким оно предстает нам, и его первоначальной причиной». Поскольку прямой доступ к замыслу художника невозможен, «принцип согласованности, то есть рациональность логических связей, становится критерием обоснованности интерпретации. В этом и заключалась идея метода Панофского» [59, p. 3].

В отличие от классической иконологии Эрвина Панофского, акцентирующей трёхуровневую схему, Борис Успенский фокусируется на диалоге культурных кодов внутри произведения. Его метод восходит к идеям Ю.М. Лотмана о культуре как «семиосфере» и наследует принципы структурной лингвистики.

Успенский отмечает, что «произведение старого искусства правомерно рассматривать как предмет дешифровки, где релевантны не только формальные элементы, но и их семиотическая нагруженность» [62, с. 221]. Это требует учёта:

- Условности знаковых систем (степень семиотичности элементов);

- Иерархии смыслов (различие между самостоятельными знаками и синтаксическими маркерами);

- Культурного контекста (реконструкция «действительности», стоящей за изображением) [62, с. 221].

Успенский предлагает модель интерпретации, объединяющую:

- Организацию пространства. Иконописное пространство структурировано через оппозицию «сакральное vs профанное». Например, в композиции «Страшного суда» правая сторона ассоциируется с раем, левая - с адом, что отражает бинарную символику христианской космологии [62, с. 297].

- Перспективные системы. Успенский выделяет два типа перспективы в иконе: Обратная перспектива - для передачи трансцендентного (лики святых); Прямая перспектива - для изображения земного (архитектурные элементы) [62, с. 246]. Этот приём создаёт «семантический синтаксис», где пространственные искажения сигнализируют об иерархии святости [62, с. 274].

- Символику жестов и атрибутов. Жест благословения Христа анализируется как многоуровневый знак: Денотат (благословение); Коннотации (власть, божественная благодать); Культурный код (византийская традиция власти) [62, с. 282].

Вместе с тем, Успенский подчеркивает, что «интерпретатор сталкивается с парадоксом: источники для верификации анализа совпадают с теми, что формируют саму интерпретацию» [62, с. 222]. Это требует герменевтического круга - постоянного уточнения гипотез через обращение к текстам эпохи.

Если Панофский акцентирует иерархию смыслов (от формы к символике), Успенский делает упор на поликодовость произведения в виде временной оси: наслоение архаичных и современных символов (например, языческие мотивы в христианских сюжетах) и пространственной оси: взаимодействие визуальных и текстовых кодов (надписи на иконах как «метатекст») [62, с. 304]. В качестве примера можно привести анализ Гентского алтаря Ван Эйка, который выявляет конфликт между «божественной» (обратная перспектива) и «человеческой» (прямая перспектива) точками зрения, отражающий кризис средневекового мировоззрения [62, с. 307].

Борис Успенский преобразовал иконологию в междисциплинарную герменевтическую практику, где семиотика служит инструментом диалога с культурной памятью. Его работы демонстрируют, что декодирование визуальных текстов требует не только знания кодов, но и понимания их динамики в историческом процессе.

Исследование эстетики спортивного бального танца в контексте метамодернизма требует комплексной методологической базы. Интеграция феноменологического и онтологического подходов направлена на преодоление ограничений классических аналитических парадигм, обеспечивая многомерное изучение танца как динамичной системы, где телесный опыт, семиотические коды и культурно-исторические смыслы взаимопроникают.

Феноменологический подход, опирающийся на труды Эдмунда Гуссерля, позволяет раскрыть эстетику танца через призму непосредственного переживания, исключая предзаданные теоретические конструкции. Применение метода эпохе («возврат к самим вещам») акцентирует внимание на интенциональности танцевального акта, где тело становится носителем «первичных содержаний», а движение - формой конституирования смысла. Теории Генриха Вёльфлина, с его акцентом на диалектике линейного и живописного, плоскостного и пространственного, а также Моисея Кагана с кинесическим, ритмическим и пространственным уровнями морфологического анализа позволили изучению формального анализа танца оформится в целостное, структурированное исследование. Формальный анализ Александра Габричевского, с его акцентуацией на диалектическом взаимодействии пространственно-временного отношения, статического и динамического времени, дополняется системой Рудольфа Лабана, рассматривающей движение как «психофизический процесс». Семиотический инструментарий Бориса Успенского и Юрия Лотмана расширяет рамки исследования в аспекте точек

зрения и интерпретируя танцевальные фигуры как элементы «семиосферы», где форма и содержание взаимодействуют через культурные конвенции.

Онтологический подход, базирующийся на герменевтической традиции (Х.-Г. Гадамер, Ф. Шлейермахер, Э. Бетти), фокусируется на интерпретации танца как текста, погруженного в исторический и культурный контекст. Теория «символических форм» Эрнста Кассирера подчеркивает роль танца как способа бытия-в-мире, где телесность выступает медиатором между индивидуальным и универсальным. Иконологический метод Аби Варбурга и Эрвина Панофского, актуализирующий анализ визуальных символов и их культурных референций, дополняется теоретическими разработками Бориса Успенского в аспекте соответствия формы символическим значениям.

Синтез этих подходов позволяет преодолеть дуализм субъекта и объекта, формы и содержания, выявляя специфику метамодернистской эстетики в спортивном бальном танце. Таким образом, предложенная методология не только структурирует исследование, но и отражает сущность метамодернизма как «переменчивого состояния между и за пределами бинарностей», что делает её релевантной для изучения современных культурных феноменов.

Выводы по первому разделу

Проведённое исследование демонстрирует, что метамодернизм, характеризуемый осцилляцией между модернистской искренностью и постмодернистской иронией, предоставляет уникальный концептуальный аппарат для анализа спортивного бального танца.

Этот культурный феномен, возникший как реакция на кризис постмодернистской деконструкции, актуализирует диалектику традиции и инновации, что находит отражение в хореографических практиках. Спортивный бальный танец, синтезирующий строгую формализацию движений с эмоциональной экспрессией, воплощает метамодернистский принцип «прагматического романтизма», где техническое совершенство сосуществует с аффективной вовлечённостью.

Разработанная методологическая стратегия, интегрирующая феноменологический и онтологический подходы в аспекте формального, семиотического и герменевтического анализа, позволила преодолеть ограничения узкодисциплинарных аналитических моделей.

В совокупности эти подходы демонстрируют, что спортивный бальный танец в период метамодернизма является не только художественной формой, но и онтологическим способом бытия, раскрывающим истину через динамическое взаимодействие формы, содержания и культурных смыслов.

Таким образом, исследование показывает, что эстетика танца в контексте метамодернизма требует комплексного, многомерного анализа, интегрирующего феноменологический и онтологический подходы через призму формального, семиотического и герменевтического анализа, что позволяет

глубже понять его роль как культурного текста, способа конституирования смысла и формы бытия.

2 ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ СПОРТИВНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНЫХ ПАРАДИГМ XX – XXI вв.

2.1 Модификация художественно-эстетических процессов спортивного бального танца в периоды модернизма, постмодернизма и метамодернизма

Исследование художественно-эстетических процессов спортивного бального танца в контексте культурных парадигм модернизма, постмодернизма и метамодернизма позволяет выявить закономерности трансформации танцевального искусства под влиянием доминирующих эстетических концепций каждой эпохи. Анализ эволюции форм европейской программы спортивных бальных танцев демонстрирует органическую связь между социокультурными тенденциями и развитием хореографической пластики спортивного бального танца, выражающуюся в художественном отражении метамодернистских принципов синтеза и гибридности.

В рамках данного раздела систематически проанализирована эволюция эстетических параметров и художественных концепций, характерных для каждого из указанных культурных и художественных периодов.

В рамках модернизма акцент делается на прогрессивных трансформациях формы и структуры танца, обусловленных социокультурными изменениями и развитием технических возможностей исполнителей, что выражается в упорядоченности и геометрической линейности хореографических фигур.

Постмодернизм, в свою очередь, характеризуется деструкцией традиционных форм, деконструктивными подходами и интертекстуальностью, что проявляется в выходе за рамки классической формы, использовании элементов эклектики и заимствований из иных жанров и стилей, а также в расширении репертуара и вариативности интерпретаций.

В период метамодернизма происходит синтез и осцилляция между противоположными эстетическими тенденциями, что выражается в интеграции классических и современных элементов, усилении спортивных аспектов, а также в переосмыслении формы через призму духовных и культурных ценностей, что отражается в динамике движения, эмоциональной насыщенности и символическом содержании.

Анализ данных процессов осуществляется посредством формального, семиотического и герменевтического методов, позволяющих выявить структурные, семантические и интерпретативные изменения в художественной практике спортивного бального танца, а также проследить их связь с культурными трансформациями эпох.

В результате выделяются ключевые тенденции модификации эстетики, такие как усиление экспрессивности, расширение формообразующих средств и переосмысление роли традиционных ценностей, что свидетельствует о глубокой

трансформации художественно-эстетического фона спортивного бального танца в контексте культурных эпох модерна, постмодерна и метамодерна.

2.1.1 Компаративистский анализ пространственно-временных параметров развития форм спортивного бального танца

Спортивный бальный танец (танцевальный спорт), отличающийся изысканной элегантностью и экспрессивной хореографией, традиционно занимает особое положение на пересечении искусства и спорта. В современную эпоху метамодерна, характеризующуюся интеграцией разнородных культурных и философских течений, эстетические параметры спортивного бального танца обретают новые смысловые коннотации и измерения. Он репрезентует собой своеобразное художественное отражение метамодернистских принципов синтеза и гибридности, в котором диалектически сочетаются элементы прошлого и будущего, классического и современного в рамках танцевальной пластики. В контексте текущей культурной динамики, отмеченной комплексным взаимодействием традиций и новаций, представляется актуальным исследование эстетики спортивного бального танца в парадигме метамодерна.

Метамодернистская парадигма характеризуется синтезом и диалогическим взаимодействием между различными философскими и художественными направлениями. Данный период предоставляет уникальную методологическую основу для изучения трансформации эстетических характеристик в контексте спортивного бального танца.

Спортивный бальный танец, являясь неотъемлемой частью богатой хореографической традиции, включает в себя гетерогенные стили и школы, каждая из которых детерминирует специфический характер и эстетическое выражение. В данном контексте эстетика спортивного бального танца выступает как отражение поливалентной природы метамодернизма, артикулирующего возможность интеграции технической сложности и глубокой эмоциональной насыщенности в процессе хореографического синтеза.

Настоящий подраздел посвящен попытке экспликации эстетических особенностей спортивного бального танца через призму сравнительно-сопоставительного анализа структуры и формы в хронологических рамках модернизма, постмодернизма и метамодернизма. В целях определения эволюционных векторов эстетики спортивного бального танца приоритетным является применение формального анализа в сочетании с культурно-историческим методом исследования, что обусловлено интегративной эвристичностью данного подхода в искусствоведческом дискурсе.

Эмпирическую базу исследования составили монографические труды и научные статьи искусствоведов, культурологов и философов, а также архивные видео- и фотоматериалы, документирующие выступления исполнителей спортивного бального танца в периоды модернизма, постмодернизма и метамодернизма.

Значимым методологическим инструментом выступает труд А.Г. Габричевского «Морфология искусства», в частности разработанный им метод

формального анализа, ориентированный на исследование художественного произведения в его пространственно-временной организации. Применение данного метода позволяет осуществить анализ эволюции хореографических форм, движений и поз. На примере европейской программы спортивного бального танца рассмотрена динамика развития базовых движений и их трансформация от статичной темпоральности к динамической, реализуемой посредством движения как интеграции пространственных и временных параметров.

С целью выявления динамики развития форм европейского танца, в частности эволюции парных взаимодействий и положений, мы обратились к ряду теоретических работ, посвященных изучению телесности и движения в пространстве. Фундаментальным исследованием в области хореографии XX века является труд Рудольфа Лабана, который рассматривает движение в трехмерном пространстве (вертикальной (y), горизонтальной (x) и сагиттальной (z) плоскостях), визуализированном в модели «икосаэдр» (см. рисунок 1), включающей 12 ключевых точек (по четыре на каждую плоскость).

Несмотря на то, что «с механической точки зрения наклон тела может быть проанализирован в любом направлении, однако, поскольку наклон (Sway) в спортивных бальных танцах осуществляется в боковом направлении тела (во фронтальной плоскости), наклон вперед или назад (в сагиттальной плоскости) исключается из анализа» [63], что отражает узкоспециализированный подход к анализу наклона. Разделяя методологическую целесообразность фокусировки на фронтальной плоскости при изучении наклона, необходимо отметить, что для целостного анализа эволюции формы в европейской программе спортивных бальных танцев представляется необходимым исследование формообразования во всех трех пространственных плоскостях, включая сагиттальную, что позволит обеспечить более полное понимание динамики развития танцевальных паттернов и парного взаимодействия.

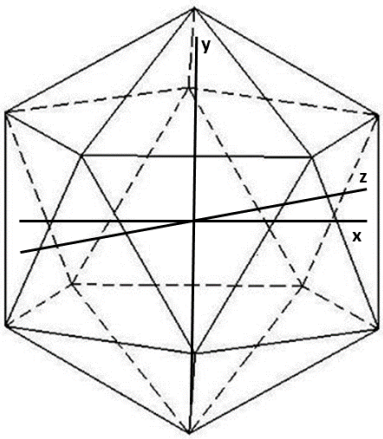


Рисунок 1 - Икосаэдр Рудольфа Лабана

Специфика позиционирования исполнителей в европейской программе спортивного бального танца детерминирует парную стойку,

характеризующуюся тесным физическим контактом партнеров в области центра тела, ориентировочно на уровне копчиковой зоны. В контексте пространственной модели икосаэдра, предложенной Р. Лабаном, центральная точка представляет собой пересечение всех координатных осей. В рамках настоящего исследования, опираясь на вышеуказанные теоретические положения, предлагается анализ динамики развития парной стойки и движений исполнителей с применением координатной системы, где исходной точкой является зона физического контакта партнеров, а дистальной – теменная область головы каждого исполнителя.

Генезис спортивных бальных танцев в их современной конфигурации приходится на начало XX столетия. На начальном этапе своего становления данный вид хореографического искусства не имел префикса «спортивные», поскольку его истоки заключались в европейских и латиноамериканских народных танцевальных формах, которые впоследствии эволюционировали и дифференцировались в различные стили, развивавшиеся вокруг аристократических и социальных танцевальных практик.

Хронологический период с конца XIX до середины XX века знаменуется эпохой модерна. Для данного этапа развития западноевропейского и американского общества характерны интенсивная индустриализация и стремительный технологический прогресс. Безусловно, данные макросоциальные факторы оказали существенное влияние на траекторию развития искусства и культуры, что нашло свое отражение в возникновении таких авангардных направлений, как кубизм, футуризм и кинетизм.

Танцевальные формы европейской программы спортивных бальных танцев модернистского периода репрезентируют собой дух соответствующей эпохи. Хореографические фигуры отличаются геометрической линейностью, что, в свою очередь, транслируется в упорядоченном композиционном рисунке. Для иллюстративного сопоставления приведем примеры, демонстрирующие освоение танцевального пространства на начальном этапе становления и современном этапе развития данного танцевального направления. В электронной публикации Ричарда Пауэрса «The Evolution of English Ballroom Dance Style» [64] на примере танца квикстеп отчетливо прослеживается структурированность и строгая упорядоченность танцевальных композиций, характерных для раннего периода развития спортивного бального танца (см. рисунок 2).

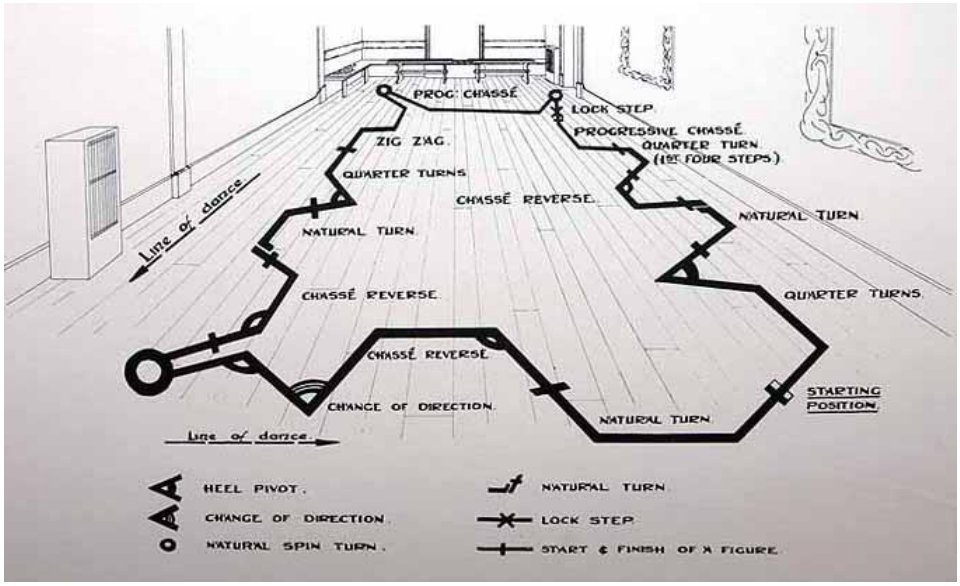


Рисунок 2 - Композиционное построение фигур танца «Квикстеп» начального периода

Анализируя современную стадию эволюции композиционного рисунка и освоения танцевального пространства, обратимся к иллюстративным материалам, представленным в исследовании «A time-motion analysis of ballroom dancers using an automatic tracking system» [65, p. 51] (см. рисунок 3). В частности, авторы демонстрируют траектории перемещения трех танцевальных пар категории «Взрослые» на примере исполнения танца квикстеп. Визуализация данных траекторий обнаруживает тенденцию к нелинейности перемещений танцевальных пар и более абстрактному характеру композиционного рисунка по сравнению с ранними этапами развития.

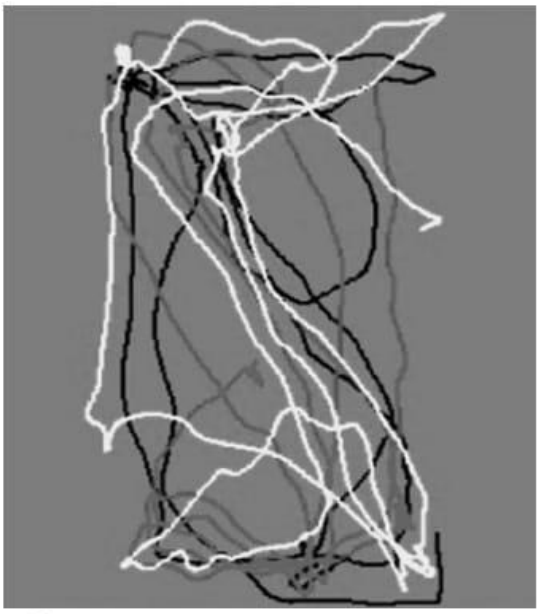


Рисунок 3 - Траектория перемещения трех танцевальных пар в танце «Квикстеп» на современном этапе

Применение разработанной А.Г. Габричевским концепции синтеза пространственно-временных отношений применительно к спортивному бальному танцу предоставляет необходимый аналитический инструментарий для изучения формы данного хореографического искусства в единстве его изобразительных и выразительных аспектов. В рамках категории пространства рассматриваются такие элементы, как парная стойка, фигуры, движения и позы, охватывающие все аспекты, связанные с расположением и перемещением физических тел танцоров. Как отмечает Е.В. Проворная, анализируя идеи А.Г. Габричевского, «Пространственная организация любого произведения начертательного искусства имеет общие принципы построения. Во-первых, она реализуется на поверхности, выступающей в роли своеобразной платформы для пространственно-временного синтеза. Поверхность как «граница объема» [22, с. 233] позволяет создать трехмерную материальную данность, в рамках которой формируется композиция произведения. Плоскости как вид поверхности задают координаты пространственных измерений и формируют композиционную структуру произведения. Габричевский выделяет два основных типа плоскости: вертикальный и горизонтальный» [66, с. 28]. Данная типология плоскостей используется нами при анализе постановки корпуса и взаимодействия партнеров в спортивных бальных танцах.

Категория времени в настоящем исследовании включает в себя музыкальное сопровождение и особенности интерпретации музыкального материала в европейской программе спортивного бального танца. Е.В. Проворная подчеркивает, что «в концепции Габричевского определяющей категорией выступает время. Данная категория является формообразующей не только для временных искусств - она также важна и для понимания свойств пространственных искусств» [66, с. 78].

А.Г. Габричевский относит танец к категории временных искусств, акцентируя первостепенное значение музыкального компонента в любом хореографическом произведении. Музыкальное содержание определяет характер, структурную организацию и драматургическое развитие танца. Анализируя категорию времени, А.Г. Габричевский выделяет два универсальных элемента: ритм и метр. Кроме того, проводится разграничение художественного времени на статическое и динамическое. Доминирование ритма в произведении свидетельствует о динамическом характере времени, в то время как преобладание метра указывает на статическое временное развертывание.

В рамках данного исследования также применяется феноменологический подход к изучению парной позиции в европейской программе спортивных бальных танцев. В.П. Погодин отмечает, что «Габричевский особое внимание уделял философии искусства, утверждая, что ее цель – понять структуру искусства в широком контексте культурфилософии. При этом философия искусства для него основывалась на феноменологии художественного, а качественная наука о бытии (природе как творческом целом) строилась на основе онтологии искусства» [67].

Анализируя спортивный бальный танец периода модернизма в контексте теоретических положений А.Г. Габричевского, категория пространства может быть охарактеризована следующим образом. В силу исторической преемственности от аристократических и социальных танцев, первоначальная манера исполнения отличалась «непринужденным, естественным и сдержанным» [64]. Как отмечает Алекс Мур, «Все движения легки, не аффектны, и их так легко можно испортить преувеличением. Лучшие танцоры – самые тихие; они не демонстрируют своего мастерства» [68].

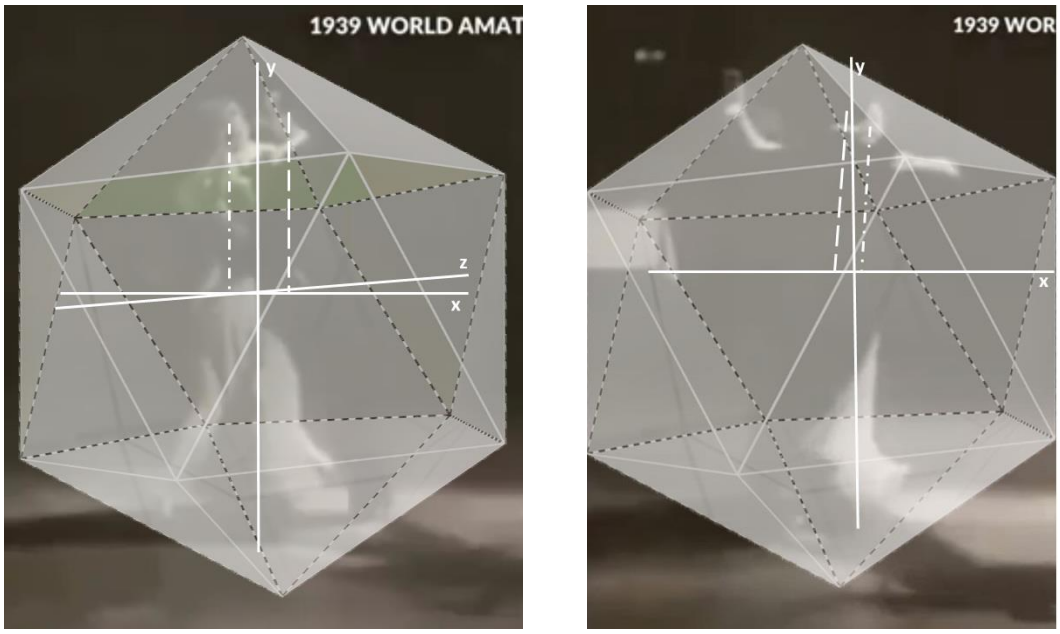


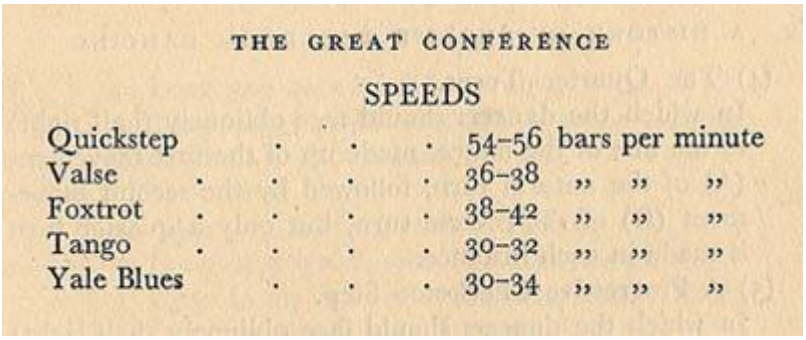
Рисунок 4 - Фото 1, 2. Джон Уэллс и Рене Сизонс, 1939 г.

Анализируя иллюстративный материал, представленный на фото 1 [69], демонстрирующем первый шаг фигуры «Правый поворот» в танце квикстеп, можно констатировать следующие характеристики парной позиции: строго вертикальное положение корпусов партнеров, отсутствие наклонов, расслабленная рамка, незначительная амплитуда шагов, а также визуальный контакт партнеров, направленный друг на друга. Противодвижение корпуса (СВМ) в сагиттальной плоскости выражено минимально.

Аналогичные характеристики наблюдаются и на фото 2 [69], где на третьем шаге фигуры также фиксируется вертикальное положение партнеров и практически полное отсутствие наклона. Общая энергетическая затратность танца того периода представляется невысокой, а манера исполнения – непринужденной. Таким образом, в контексте пространственной модели икосаэдра, танец в рассматриваемом варианте преимущественно задействует вертикальную плоскость, а условный диапазон охвата точек внутри икосаэдра является минимальным.

Анализ категории времени в спортивном бальном танце эпохи модерна свидетельствует о жанровом разнообразии музыкального сопровождения европейской программы, включавшего классические (вальс), джазовые

(квикстеп, фокстрот, блюз) композиции, а также музыку танго. В соревновательном контексте и на танцевальных вечерах музыкальное сопровождение обеспечивалось живыми выступлениями танцевальных оркестров и бэндов.



THE GREAT CONFERENCE

SPEEDS

Quickstep	. . .	54–56	bars per minute
Valse	. . . .	36–38	,, ,, ,,
Foxtrot	. . . .	38–42	,, ,, ,,
Tango	. . . .	30–32	,, ,, ,,
Yale Blues	. . .	30–34	,, ,, ,,

Рисунок 5 - Темпы танцев европейской программы, утвержденные на Великой конференции 1929 года

Приведенная иллюстрация (см. рисунок 5) демонстрирует таблицу «стандартизированной музыки и темпа бальных танцев, утвержденной на Великой конференции 1929 года» [70, p. 78]. Анализ данных таблицы показывает, что темп музыкальных композиций того времени был выше современных стандартов, за исключением танго, темп которого был несколько медленнее. Следует отметить, что венский вальс еще не входил в конкурсную программу, а блюз занимал его место.

Процесс формирования музыкального сопровождения спортивного бального танца сопровождался определенным противостоянием между музыкантами и исполнителями. Музыканты стремились к джазовым импровизациям и вариативности темпа, характерным для данного музыкального направления, в то время как исполнители предпочитали придерживаться привычного для них темпа. Разрешение данной ситуации было найдено в 1935 году, когда «британский чемпион мира Виктор Сильвестр сформировал первый британский оркестр «Strict Tempo», который делал разрешенные записи бальных танцев в стандартизированных темпах, которые продолжаются и по сей день» [64].

Анализ элементов ритма и метра, относящихся к категории времени в музыкальном исполнении европейской программы спортивного бального танца, выявляет следующую динамику: на ранних этапах становления доминировал метр. Например, в вальсе каждый шаг выполнялся на каждую долю такта, а в квикстепе один шаг приходился на две доли. Постепенное включение в танцевальный перечень фигур с синкопированными шагами стимулировало развитие ритмической составляющей в музыкальном исполнении спортивного бального танца. Данные тенденции позволяют заключить, что в контексте предложенного А.Г. Габричевским разделения художественного времени, начальный этап формирования танцевальной лексики спортивного бального танца характеризовался статическим временем, которое эволюционно перешло в

динамическое. Таким образом, наблюдается переход музыкального исполнения от статического к динамическому времени посредством движения, олицетворяющего синтез пространственных и временных характеристик. На данном этапе этот синтез проявляется в относительно пассивном перемещении исполнителей по танцевальной площадке.

Поскольку спортивные бальные танцы модернистского периода носили преимущественно социальный характер, эстетика и эмоциональная выразительность находили свое отражение в непосредственности исполнения и естественных эмоциональных проявлениях танцоров.

Вторая половина XX века в культуре и искусстве получила название периода постмодернизма, ключевой характеристикой которого являлось развитие массовой культуры. Деконструкция, эклектика и интертекстуальность выступали в качестве основополагающих принципов постмодернистской парадигмы. Как отмечает Н.В. Маньковская, «В процессе деконструкции как бы повторяется путь строительства и разрушения Вавилонской башни, чей результат – новое расставание с универсальным художественным языком, смешение языков, жанров, стилей литературы, архитектуры, живописи, театра, кинематографа, разрушение границ между ними. Именно такие эклектические миксы легли в основу эстетики постмодернизма» [71, с. 198]. Данные принципы нашли широкое применение и в эстетике спортивного бального танца. Комбинирование и заимствование движений из других видов не только хореографии, но и спорта стало неотъемлемой частью танцевального языка спортивного бального танца.

В контексте категории пространства европейская программа спортивных бальных танцев периода постмодернизма рассматривается в следующем аспекте:

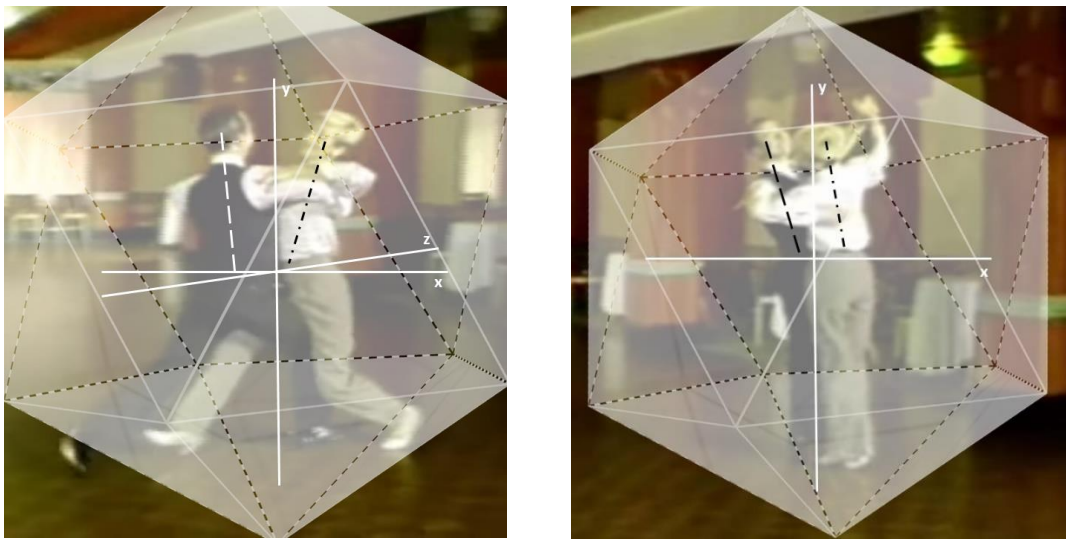


Рисунок 6 - Фото 3, 4. Ричард и Джанет Глив, 1979 г.

Анализ фото 3 [72], иллюстрирующего первый шаг фигуры «Правый поворот» в медленном вальсе, демонстрирует изменение парной позиции по сравнению с модернистским периодом. Наблюдается отклонение корпусов

партнеров друг от друга, большая жесткость рамки, увеличение длины шагов, а также смещение взгляда партнеров мимо друг друга. Противодвижение корпуса (СВМ) в сагиттальной плоскости становится более выраженным.

На фото 4 [72], отображающем третий шаг, также отмечается отклонение партнеров и появление наклона вправо (терминология действий дается относительно партнера). Таким образом, к доминировавшей ранее вертикальной плоскости формообразования парной позиции интегрируется горизонтальная плоскость. Данный стиль танцевания характеризуется большей энергозатратностью и активностью. В контексте пространственной модели икосаэдра парная позиция начинает заполнять горизонтальную плоскость, что приводит к увеличению условного охвата точек внутри икосаэдра.

«Относительно категории времени период постмодернизма характеризуется тем, что на конкурсах наряду с оркестровым исполнением музыки спортивных бальных танцев практикуется проигрывание звукозаписей. Также к репертуару классической, джазовой и музыки Танго добавляется эстрадная музыка» [73, с. 216]. В программу европейских танцев входит венский вальс (взамен блюза), а темп танцев стандартизируется в соответствии с действующими регламентами. Развитие ритмической составляющей в музыкальном исполнении спортивного бального танца данного периода продолжается, в то время как метр сохраняется преимущественно в венском вальсе и категориально относится к статическому времени. Синтез пространства и времени в эпоху постмодерна проявляется в более активном перемещении исполнителей по танцевальной площадке. «Эстетика спортивных бальных танцев этого периода отличалась умеренным выражением эмоций, выдержанным в духе аристократизма» [74, p. 276].

Термин «метамодернизм» приобретает доминирующее значение в философско-культурологической и искусствоведческой литературе, а также в цифровых изданиях с начала XXI века. Обращение к теме метамодернизма в искусствоведческом дискурсе представляет собой новую методологическую установку для концептуального анализа и идентификации его проявлений в искусстве. Если для модернизма были характерны наивность, рациональность, оптимизм и вера в прогресс, а для постмодернизма – ирония, цинизм, деконструкция и нигилизм, то метамодернизм характеризуется осцилляцией, прагматическим романтизмом, ренессансом духовности, искренности и чувственности.

Колебание (осцилляция) как центральная категория метамодернизма подразумевает динамическое взаимодействие и одновременное сосуществование между двумя диаметрально противоположными понятиями, например, «колебание между энтузиазмом и иронией» [75], конструкцией и деконструкцией, а также осцилляцию между культурными аспектами модернизма и постмодернизма. Эклектика современного танцевального искусства демонстрирует осцилляцию различных танцевальных культур, что ярко проявляется, в том числе, и в формах танца.

На современном этапе на художественные процессы и общую эстетику спортивного бального танца оказало значительное влияние включение данного вида хореографического искусства в спортивную сферу. «В 1997 году IDSF («Международная федерация танцевального спорта», прим. авт.) была признана официальной федерацией и членом МОК («Международный олимпийский комитет», прим. авт.) … для вступления танцевального спорта в Олимпийские игры» [76, p. 71]. Данный фактор способствовал развитию тенденции спортивности в спортивных бальных танцах. «Целью конкурсных танцоров является победа в соревновании. Чтобы оказаться на вершине турнирной таблицы, танцоры обязаны использовать все доступные средства, чтобы привлечь к себе внимание судей турнира, от которых зависит прохождение танцоров наверх по турнирной лестнице и оказаться на ее вершине» [77]. «… Судьи оказывают большое влияние на правила, судейство и, конечно же, на конечный результат танцевального выступления» [78].

Рассмотрим анализ категории пространства танцев европейской программы спортивных бальных танцев периода метамодернизма:

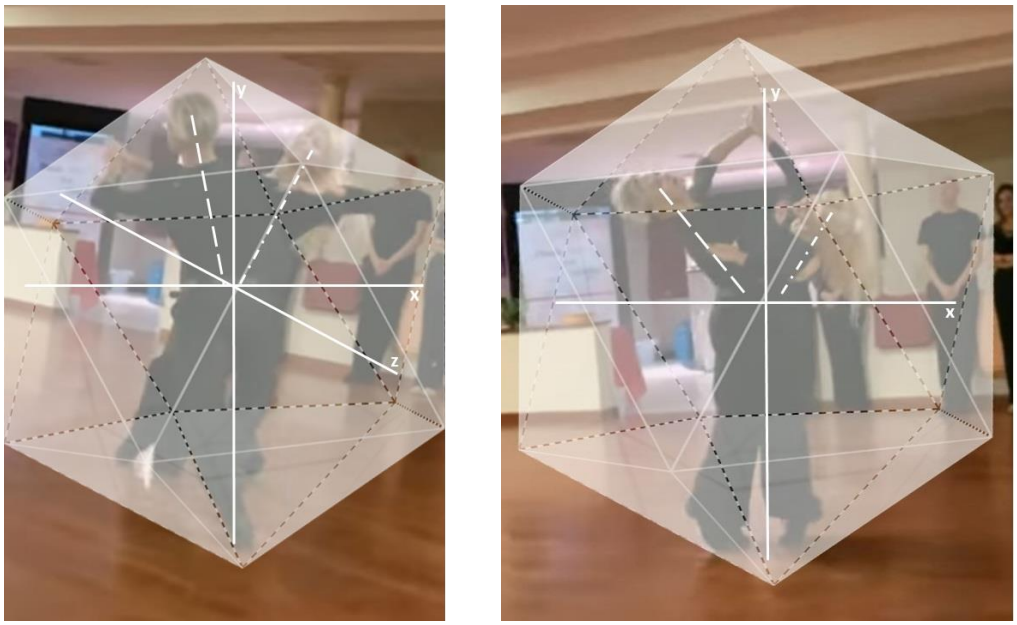


Рисунок 7 - Фото 5, 6. Доменико Канниццаро и Валерия Питталис, 2020 г.

Анализ фото 5 [79], иллюстрирующего первый шаг фигуры «Правый поворот» в медленном вальсе современного исполнения, демонстрирует значительное отклонение от вертикальной оси. Корпуса исполнителей отклонены не только друг от друга, но и имеют выраженный наклон влево. Рамка сохраняет жесткость, однако движения внутри данной формы приобретают большую пластичность. Длина шагов увеличивается, а взгляд партнеров направлен мимо друг друга и вверх. Противодвижение корпуса (СВМ) в сагиттальной плоскости становится отчетливо выраженным.

На фото 6 [79], отображающем третий шаг, наблюдается существенное отклонение партнеров друг от друга и увеличение наклона вправо. Интеграция

горизонтальной плоскости в формообразование парной позиции достигает наивысших значений. Данный стиль танцевания характеризуется максимальной энергозатратностью и динамичностью. Таким образом, в контексте пространственной модели икосаэдра отчетливо прослеживается доминирование горизонтальной плоскости, а условный охват точек внутри икосаэдра является наибольшим.

В контексте категории времени для данного периода характерно практически повсеместное отсутствие оркестрового музыкального сопровождения на конкурсных выступлениях, за исключением отдельных престижных турниров (таких, как Блэкпул и Кубок Кремля). В традиционный репертуар музыки спортивных бальных танцев активно интегрируются ремиксы популярных музыкальных композиций.

Представленная иллюстрация (см. рисунок 8) демонстрирует эволюцию категории времени, отображая различные ритмические рисунки фигур в танцах европейской программы. Данная инфографика наглядно иллюстрирует поступательное развитие ритмической основы танцев европейской программы в хронологической последовательности: модернизм (М), постмодернизм (ПМ) и метамодернизм (ММ).

Рисунок 8 - Анализ категории времени в европейской программе

Динамика развития ритмического элемента в музыкальном сопровождении европейской программы спортивного бального танца в рассматриваемый период характеризуется особой интенсивностью, проявляющейся в дроблении большинства долей такта в фигурах. Преобразования в ритмическом плане затрагивают и венский вальс. Несмотря на регламентированный предельный темп венского вальса, составляющий «60

тактов в минуту» [80, с. 17], его стремительность способствовала изменению ритмического рисунка в направлении уменьшения количества шагов на такт. В частности, в исполнительскую практику вошли фигуры, предполагающие выполнение двух шагов на три музыкальные доли. Таким образом, венский вальс в категориальном плане также перешел к динамическому времени.

Синтез пространственных и временных характеристик в метамодернистский период проявляется в скоростном перемещении исполнителей по танцевальной площадке. Эмоциональная составляющая выступлений отличается выразительностью и артистизмом танцевальных пар.

Эстетика спортивного бального танца в эпоху метамодерна характеризуется симбиотическим сочетанием классических и современных элементов. Данная интеграция позволяет сохранить традиционную основу этого вида искусства, одновременно открывая новые перспективы для творческой интерпретации и инноваций.

В заключение представляем таблицу (см. таблицу 1), всесторонне отражающую систематизированный анализ формального метода А.Г. Габричевского на примере спортивного бального танца в хронологических рамках модернизма, постмодернизма и метамодернизма. Также прилагается концептуальная карта (см. рисунок 9), визуализирующая общее развитие европейской программы спортивных бальных танцев в отечественном и зарубежном контекстах в связи с культурными течениями.

Таблица 1 - Формальный анализ европейской программы спортивных бальных танцев

	Модернизм	**Постмодернизм**	**Метамодернизм**
Пространство (положение, перемещение)	Вертикальное Непринужденное	Интеграция горизонтальной плоскости Активное	Увеличение горизонтальной плоскости Динамичное
Время (музыка, музыкальное исполнение, ритм, метр, статическое, динамическое)	Классическая, Джаз, Танго Метр → Ритм Статическое → Динамическое	Эстрадная музыка Ритм (метр*) Динамическое (статическое*)	Ремиксы на популярную музыку Ритм Динамическое
Синтез пространства и времени	Пассивное передвижение	Прогрессирующее передвижение	Скоростное передвижение
Тенденции развития	Разум, прогресс	Деконструкция, массовая культура	Колебание, движение
Примечание: * Категория метра и статическое время остается только в Венском вальсе.			

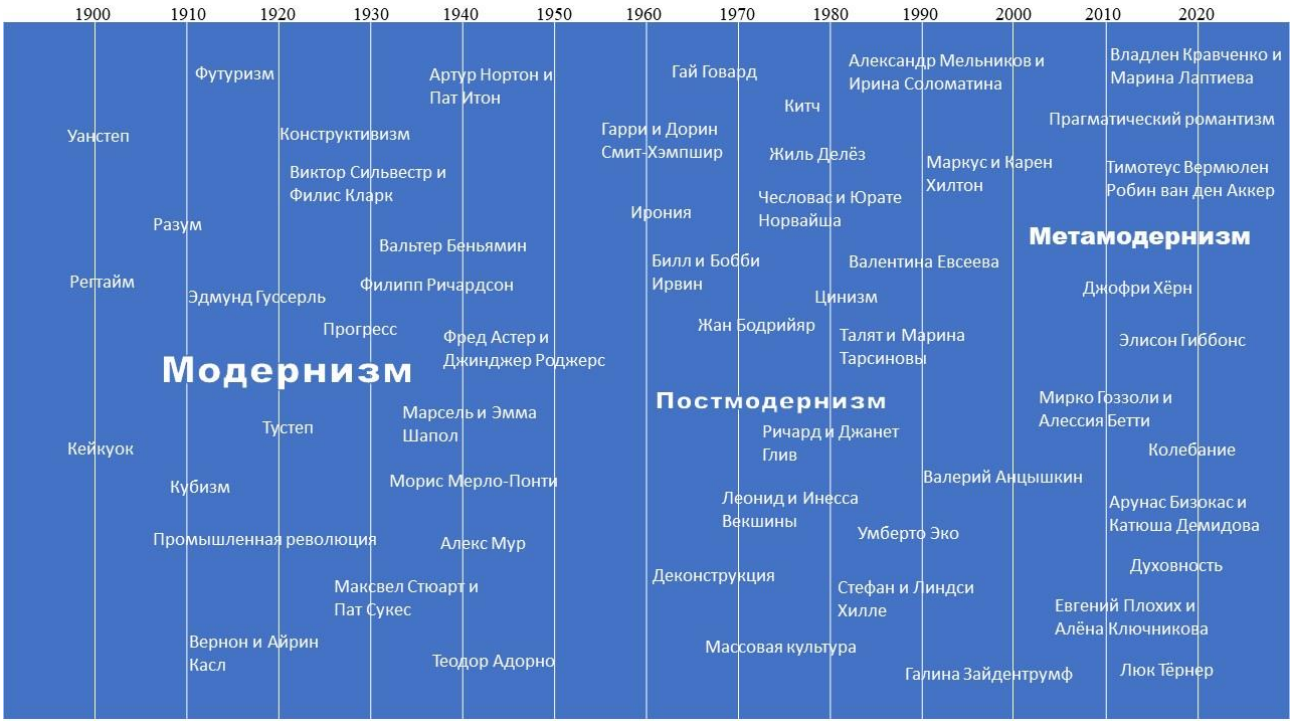


Рисунок 9 - Концептуальная карта развития европейской программы

В результате проведенного исследования были сформулированы следующие ключевые научные положения:

- Единство пространственно-временного континуума в европейском танце, рассмотренное как совокупность пространственных и временных параметров позволило раскрыть культурные и художественные смыслы модернизма, постмодернизма и метамодернизма;

- Проанализированы характерные черты трансформации внешней формы парного взаимодействия в европейской программе спортивных бальных танцев на протяжении исследуемых периодов;

- Установлено, что эволюционные изменения структурной организации формы внутри пары в европейской программе спортивных бальных танцев детерминированы эстетическими предпочтениями и вкусами, доминировавшими в периоды модернизма, постмодернизма и метамодернизма;

- Выявлена подчиненность художественного времени ритмической организации и упорядочивающая роль метрических чередований и движений в формировании общей композиции в художественном пространстве европейского танца;

- Синтез пространственно-временного континуума в европейских танцах исследуемых периодов рассматривается как онтологически обусловленный и отражающий культурные координаты и характерные особенности двигательной активности соответствующей эпохи.

Применение метода формального анализа А.Г. Габричевского позволило исследовать европейскую программу спортивного бального танца в аспекте пространственно-временных отношений, структурировать форму танца в вертикальной, горизонтальной и сагиттальной плоскостях, в соотношении

категорий ритма и метра, а также в контексте статического и динамического времени. На основе синтеза категорий пространства и времени были выявлены доминирующие тенденции развития эстетики танцев европейской программы в каждый конкретный исторический период. Использование феноменологического подхода предприняло попытку интегративного рассмотрения данного вида хореографического искусства, преодолевая дихотомию формы и содержания.

Визуализация эволюции развития позиции в паре с помощью икосаэдра Р. Лабана позволила наглядно идентифицировать происходящие изменения. Сравнительно-сопоставительный анализ структуры и формы в периоды модернизма, постмодернизма и метамодернизма выявил отличительные характеристики развития художественных процессов в европейской программе спортивных бальных танцев. Следует подчеркнуть, что представленная дифференциация танцевальных форм, равно как и периодизация культурных эпох, носит обобщающий характер. Так, например, спортивный бальный танец 1950-х и 1990-х годов в рамках постмодернистской эпохи демонстрировал существенные различия.

Результаты формального анализа европейской программы спортивного бального танца отражают специфические тенденции, характерные для каждого из исследуемых периодов. В модернизме прослеживается «прогресс» в организации структурных элементов фигур и композиций танца; в постмодернизме – «деконструкция», проявляющаяся в выходе за установленные рамки формы и конструкции; в метамодернизме – «колебание» между категориями спорта и искусства.

2.1.2 Семиотический анализ языка спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа

Введение семиотического анализа в область исследования спортивного бального танца можно рассматривать как новаторский методологический подход, способствующий углублённому концептуальному осмыслению и выявлению специфических черт данного вида хореографического искусства. Данный подход позволяет не только расширить понятийный аппарат искусствоведческого анализа, но и выявить скрытые механизмы формирования художественного смысла в бальной хореографии, что особенно актуально в условиях динамично развивающихся культурных практик.

Необходимость обращения к метамодернистским тенденциям в хореографическом искусстве обусловлена стремлением к комплексному теоретическому осмыслению культурных трансформаций, характерных для этой парадигмы. Метамодернизм, как новая культурная парадигма, синтезирует течения модерна и постмодерна, что требует переосмысления устоявшихся исследовательских стратегий и поиска новых методологических решений. При этом полноценное раскрытие сущности метамодернизма невозможно без сопоставления с эстетическими основаниями, заложенными в эпохах модерна и

постмодерна, поскольку именно в диалоге с ними формируется особая художественная логика.

В рамках настоящего исследования предпринята попытка анализа точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа) в европейской программе спортивных бальных танцев, рассматриваемых сквозь призму семиотического анализа в контексте модернистских, постмодернистских и метамодернистских художественных практик.

В качестве ключевого методологического инструмента выбран метод семиотического анализа, разработанный Б.А. Успенским, с акцентом на различие внешней и внутренней точек зрения. Применение данного метода позволило осуществить комплексное рассмотрение эстетики спортивного бального танца с точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа), что обеспечило многогранность и глубину анализа. Семиотический подход способствует выявлению не только структурных, но и семантических особенностей танцевального произведения, позволяя рассматривать его как сложную систему знаков, функционирующих в определённом культурном контексте.

В дополнение к этому был использован формально-стилистический анализ Г. Вёльфлина, который расширил теоретическую базу исследования в аспекте формального анализа произведения искусства. Кроме того, в работе применялся культурно-исторический метод, оправданный своей интегративной эвристичностью для искусствоведческого дискурса. Данный метод дал возможность рассмотреть танец как феномен, отражающий социокультурные изменения и ценностные установки соответствующих эпох.

Значимым аспектом данного исследования стало использование феноменологического подхода, поскольку он позволяет преодолеть традиционную дихотомию формы и содержания (в формально-стилистическом анализе), а также означающего и означаемого (в семиотическом анализе) в структуре художественного произведения. Феноменологический подход акцентирует внимание на опыте непосредственного восприятия танца, что способствует более глубокому проникновению в смысловую ткань произведения и позволяет учитывать субъективные аспекты взаимодействия между участниками художественной коммуникации.

Хореографическое искусство по своей природе обладает диалогическим характером. В рамках коммуникативного процесса танец может быть интерпретирован как сообщение, где автор выступает в роли отправителя, а зритель - в роли адресата. В этом контексте выделяются три ракурса восприятия: точка зрения автора (отправителя), точка зрения зрителя (адресата) и точка зрения персонажа (хореографического образа), который реализует содержание сообщения. Такая структура коммуникации позволяет рассматривать танец как сложную систему взаимодействия, в которой каждый участник занимает определенную позицию и вносит вклад в формирование общего художественного смысла. Следует подчеркнуть, что понятие «точка зрения» в данном случае трактуется как ракурс восприятия художественного

произведения, обусловленный как индивидуальными, так и культурно-историческими факторами.

Позиция зрителя, как правило, является внешней по отношению к хореографическому произведению, в то время как позиция персонажа - внутренней. Позиция автора может варьироваться между этими двумя полюсами, а в некоторых случаях и зритель способен занимать как внешнюю, так и внутреннюю точку зрения.

Теоретические основания для анализа внешней и внутренней точек зрения в искусстве были заложены Б.А. Успенским в работе «Семиотика искусства». Как отмечает учёный: «использование внутренней или внешней точки зрения в изобразительном искусстве может проявляться, в частности, в системе перспективы. Так, прямая и линейная перспектива, характерная для ренессансной и позднейшей живописи (предполагающая сокращение предметов по мере их удаления от зрителя), представляет мир таким, как он воспринимается извне (со стороны), с какой-то фиксированной точки зрения – внешней по отношению к изображаемой действительности. Напротив, так называемая обратная перспектива, характерная для древнего искусства (предполагающая сокращение предметов по мере их приближения к зрителю картины, т.е. к переднему плану), соответствует позиции именно внутреннего наблюдателя» [62, с. 173].

В связи с этим особую актуальность приобретает рассмотрение проблемы «рамок», то есть границ художественного произведения, что особенно важно в хореографическом искусстве, обладающем выраженными изобразительно-выразительными возможностями. Как подчёркивает Б.А. Успенский: «В самом деле, в художественном произведении – будь то произведение литературы, живописи и т.п. – перед нами предстает некий особый мир – со своим пространством и временем, со своей системой ценностей, со своими нормами поведения, – мир, по отношению к которому мы занимаем (во всяком случае, в начале восприятия) позицию по необходимости внешнюю, т.е. позицию постороннего наблюдателя. Постепенно мы входим в этот мир, т.е. осваиваемся с его нормами, вживаемся в него, получая возможность воспринимать его, так сказать, «изнутри», а не «извне»; иначе говоря, читатель становится – в том или ином аспекте – на внутреннюю по отношению к данному произведению точку зрения. Затем, однако, нам предстоит покинуть этот мир – вернуться к своей собственной точке зрения, от которой мы в большей степени абстрагировались в процессе восприятия художественного произведения» [62, с. 174].

«При этом чрезвычайную важность приобретает процесс перехода от мира реального к миру изображаемому, т.е. проблема специальной организации «рамок» художественного изображения. Эта проблема предстает как проблема чисто композиционная; уже из сказанного может быть ясно, что она непосредственным образом связана с определенным чередованием описания «извне» и описания «изнутри», – иначе говоря, переходом от «внешней» к «внутренней» точке зрения, и наоборот» [62, с. 174].

Таким образом, интеграция семиотического, формально-стилистического, культурно-исторического и феноменологического подходов в исследование спортивного бального танца позволяет не только выявить многоуровневую структуру художественной коммуникации, но и проследить эволюцию смыслов, форм и эстетических установок в рамках различных культурных эпох. Такой междисциплинарный анализ открывает новые перспективы для дальнейших исследований в области современной хореографии и способствует формированию целостного представления о специфике спортивного бального танца как феномена художественной культуры.

Точка зрения автора. Эпоха модерна. Страной происхождения конкурсных бальных танцев является Англия. Именно здесь были учреждены первые объединения преподавателей бального танца, которые заложили фундамент для развития данного хореографического жанра, сформулировали ключевые идеи и унифицировали технику исполнения.

Как отмечает исследователь Котова, «В то время в Англии большую роль в развитии конкурсного бального танца играл журнал «The Dancing Times», редактором которого был Филипп Ричардсон. По его инициативе в 1929 г. была создана организация, объединяющая ассоциации учителей бальных танцев – Official Board of Ballroom Dance (OBBD). OBBD, а также общества учителей бальных танцев в других странах популяризировали и развивали конкурсный танец. Они определили стили и стандарты исполнения, создали систему медальных тестов, проводили экзамены для учителей, а также регулярно сессии конгрессов для распространения информации. Очень важным для развития бальных танцев оказался выход в свет в тридцатые годы первых книг по этой теме. Особую роль сыграл изданный в 1936 г. первый учебник «Ballroom Dancing» Алекса Мура, где были описаны фигуры всех танцев европейской программы. В том же году вышла книга Виктора Сильвестра и Филиппа Ричардсона «The Art of Ballroom». С конца 30-х гг. в Англии начинают издаваться два журнала “Ballroom Dancing Times” и “Alex Moore Monthly Letter Service”» [81].

В модернистский период авторами бальной хореографии преимущественно выступали теоретики танца, которые занимались стандартизацией техники исполнения и систематизацией фигур европейской программы. Основными источниками информации в этот период служили периодические издания и специализированная литература.

Анализируя период модернизма с позиций формально-стилистического анализа Г. Вёльфлина, можно заключить, что восприятие автора бальной хореографии, формировавшее движения, фигуры и композиционный рисунок, было обусловлено социокультурными тенденциями того времени и, в частности, физическими возможностями исполнителей, телесностью. «Различные эпохи порождают различное искусство» – данной фразой Г. Вёльфлин подчеркивал необходимость анализа истории искусства в контексте социокультурных условий его развития (экономики, политики, истории народа и его культуры, моды и т.д.), ориентируя искусствознание на изучение художественных форм во

взаимосвязи с мироощущением, характерным для определенной эпохи. «Но если присмотреться поближе, то увидишь, что изменению подверглась не одна лишь обстановка, окружающая человека, большая и малая архитектура, не только его утварь и одежда, – сам человек в своем телесном облике стал другим, и именно в новом впечатлении от его тела, в способе держать его и придавать ему движение скрыто настоящее ядро каждого стиля» [82, с. 235].

Формообразование танцевальной пары оказывало первостепенное влияние на инструментарий автора. Вертикальное положение в паре и непринужденное перемещение находили отражение в геометрически простых фигурах и линейном рисунке передвижения. В данном контексте возникает проблема «рамок» художественного произведения, в нашем случае – хореографического образа. Танцевальная пара и ее положение выступают в качестве своеобразных «рамок» хореографического образа. Ограниченный материал в виде вертикализированного положения в паре обусловливал создание хореографии и композиционного рисунка преимущественно поступательного характера. Таким образом, авторы в определенной степени находились в «рамках» при создании хореографической лексики, что отражается во внутренней точке зрения автора.

Что касается внешней точки зрения автора, можно предположить, что она формировалась, прежде всего, самой хореографией авторов, стремлением к совершенствованию танцевания. Поскольку на начальном этапе существовало ограниченное число педагогов-теоретиков, взгляд на хореографию под иным ракурсом представлялся затруднительным.

Эпоха постмодерна. В эпоху постмодерна, когда спортивный бальный танец достиг полной формализации в отношении программы танцев и регламентации музыкального сопровождения, параллельно эволюционировала динамика движения танцевальных пар. Следовательно, для обеспечения динамичного движения возникла необходимость в совершенствовании положения в паре. Для выполнения фигур с большей амплитудой шага, увеличенной степенью поворота и наклонов требовалась более жесткая рамка и небольшое отклонение партнеров друг от друга для создания противовеса, что привело к более выраженному повороту головы влево у обоих партнеров (взгляд мимо друг друга также обеспечивал ориентацию и контроль на танцевальной площадке). Формирование данного положения в паре происходило имманентно и преимущественно эмпирическим путем исполнителей. Развитие исполнительского мастерства обусловило делегирование части творческих задач от автора к исполнителям. В данном контексте уместно привести высказывание Г. Вёльфлина о том, что «смена стилей не зависит от сознательной воли художников. Развитие художественных форм становится внутренне обусловленным, имманентным процессом, подчиняющим себе все остальные моменты творческой деятельности, независимо от информационных сведений о художниках, которые, следовательно, для понимания искусства играют второстепенную роль» [82, с. 235]. Отсюда следует известный вёльфлиновский тезис: не «история художников», а «история искусства без имен».

Исследователь Н.В. Атитанова характеризует пластическую интонацию как базовый элемент и средство характеристики танцевального образа персонажа, как изначальную категорию любого танца, обладающую значительной выразительной силой и задающую тон всему танцевальному произведению. Она может быть создана не только автором первоначального хореографического текста, но и исполнителем, создающим новую интерпретацию известного произведения [83]. Действительно, ведущие мировые танцевальные пары задавали тон всему танцевальному сообществу, пропагандируя собственный стиль и манеру исполнения. В отличие от эпохи модерна, где основными источниками информации служили периодические издания и литература по бальной хореографии, эпоха постмодерна характеризуется активной деятельностью исполнителей в качестве лекторов на мастер-классах и конгрессах, а также распространением видеозаписей лекций. Все эти факторы способствовали тому, что границы между внутренней и внешней точками зрения автора в определенной степени «растворились» в многообразии предлагаемых вариантов исполнения бальной хореографии.

Эпоха метамодерна. Спортивный бальный танец в эпоху метамодерна характеризуется, прежде всего, вхождением данной дисциплины в состав Международного олимпийского комитета и потенциальным участием в программе Олимпийских игр. Данное обстоятельство стимулировало повышение спортивной составляющей в эстетике этого вида хореографического искусства. Тенденция спортивности в танце привела к усложнению пластической выразительности, ритмической основы и динамики движения. Эти факторы также отразились на формообразовании пары в европейской программе. Так, интеграция горизонтальной плоскости в формирование положения в паре достигает максимальных значений, что обеспечивает возможность исполнения технически сложной хореографии. Вместе с тем, тенденция спортивности повлияла на мотивацию как авторов хореографии, так и исполнителей, где агональность выступает в качестве смыслообразующего параметра. В данном контексте уместно привести высказывание Артура Шопенгауэра: «Наше тело знакомит нас и с физическими, и с психическими переменами: в движениях его нам нередко дана причинность в форме и бывания, и мотивации» [84]. В то же время, наряду со спортивной тенденцией, на точку зрения автора в эпоху метамодерна отчасти повлиял возросший темп жизни, который находит отражение в динамичном построении хореографии. Следует также отметить, что спортивная составляющая отразилась не только на эстетике и хореографии спортивных бальных танцев, но и на терминологии. В WDSF (Всемирная федерация танцевального спорта), одной из ведущих мировых организаций, признанной Международным олимпийским комитетом, принято использовать термин «танцевальный спорт» для обозначения спортивных бальных танцев.

В эпоху метамодерна наряду с мастер-классами, конгрессами и видео-лекциями источники информации в области бальной хореографии пополнились

онлайн-уроками, что приобрело особую актуальность во время пандемии коронавируса.

Подводя итог разделу о точке зрения автора, можно заключить, что эволюция ракурса восприятия автора была тесно связана с социокультурными течениями каждой из эпох, а также с трансформацией телесности и формы. Важным моментом стал отход от доминирующей позиции автора и усиление роли исполнителя как создателя новых стилей и тенденций, что привело к размыванию границ между внутренней и внешней точками зрения автора.

Точка зрения зрителя. Эпоха модерна. Первоначально конкурсные бальные танцы представляли собой новое явление для публики. До того, как бальные танцы оформились в соревновательную дисциплину, они развивались как социальные танцы, где зрители одновременно выступали и в роли исполнителей. Более четкое разделение на зрителей и исполнителей произошло после институционализации конкурсных бальных танцев.

Во-вторых, проводя параллель со сценическими видами хореографии, следует отметить различие в ракурсах восприятия зрителей бальных и сценических танцев. Если, к примеру, при просмотре балета зритель наблюдает за действием с фиксированной точки из зрительного зала, то танцевальная площадка бальных танцев имеет четыре стороны и окружена зрителями со всех сторон. В данном случае сама танцевальная площадка функционирует как своеобразная «рамка» художественного произведения. Танцевальные пары предстают перед зрителем в различных ракурсах, на переднем и заднем плане, в удалении и приближении. Задача зрителя заключается в фокусировании внимания либо на всей площадке, либо на определенной паре, партнере или партнерше, либо в сравнительном анализе нескольких пар. Как отмечает Б.А. Успенский, «Именно «рамки» - будь то непосредственно обозначенные границы картины (в частности, ее рама) или специальные композиционные формы – организуют изображение и, собственно говоря, делают его изображением, т.е. придают ему семиотический характер. Здесь можно вспомнить глубокие слова Гилберт К. Честертона о том, что пейзаж без рамки практически ничего не значит, но достаточно поставить какие-то границы (будь то рама, окно, арка и т.п.), как он может восприниматься как изображение. Для того чтобы увидеть мир знаковым, необходимо (хотя и не всегда достаточно) прежде всего обозначить границы: именно границы и создают изображение. (Характерно в этой связи, что в некоторых языках «изобразить» этимологически связано с «ограничить»)» [62, с. 177].

Рассматривая внешнюю и внутреннюю точку зрения зрителя, следует отметить, что на начальном этапе восприятия зритель естественным образом занимает внешнюю позицию по отношению к художественному произведению. Однако при определенных обстоятельствах зритель способен занять и внутреннюю точку зрения. В данном контексте целесообразно обратиться к концепции «образованного глаза», разработанной Г. Вёльфлиным. В основе теории Вёльфлина лежит идея о различных «методах видения», характерных для определенных исторических эпох. Данное различие обусловлено эволюцией

психической природы человека, что приводит к изменению зрительного восприятия предметного мира и, как следствие, к трансформации форм его воспроизведения в искусстве.

Анализируя положение в паре в европейской программе спортивных бальных танцев через призму формального анализа, можно констатировать, что на начальном этапе развития бальной хореографии зрительное восприятие формировалось по мере эволюции формы танца. Сформировавшийся конкурсный бальный танец представлял собой своего рода феномен для зрителя, и первоначально зрительное восприятие адаптировалось к этому феномену. Впоследствии, после адаптации, уже зрительное восприятие становилось одним из основных факторов эволюции формы танца, что обусловливает неизменную популярность бальных танцев у публики. Если для зрителя эпохи метамодерна бальный танец эпохи модерна может показаться примитивным, то для зрителя эпохи модерна он являлся эталоном эстетики. Стоит подчеркнуть, что под зрительным восприятием подразумевается охват всех участников процесса, включая зрителей, судей, авторов и исполнителей.

Применительно к внутренней точке зрения зрителя и понятию «образованный глаз», следует отметить, что способность зрителя занимать внутреннюю позицию напрямую зависит от его культурного уровня. В эпоху модерна бальными танцами преимущественно увлекались высшие слои общества, проявлявшие интерес к живописи, литературе, театру, музыке и другим видам искусства. Весь этот круг интересов способствовал более глубокому сопереживанию и пониманию художественных произведений, а также формированию развитого эстетического вкуса у массового зрителя. В данном аспекте можно предположить, что зрительное восприятие непринужденного исполнения и относительно пассивного перемещения в бальном танце эпохи модерна компенсировалось внутренне насыщенным духовным миром реципиента.

В разработке аспекта внутренней точки зрения также оказался полезным фундаментальный труд А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», в котором он проводил разграничение между миром как волей и миром как представлением. Согласно данной концепции, весь окружающий нас мир представляет собой лишь наше представление о нем. «Для нашего интеллекта дан лишь мир - представление, но непосредственное чувство внутренним путем вводит нас в сущность всякого бытия, в волю» [84]. Чем ближе человек к воле, тем меньше он связан с многообразием мира представлений. Шопенгауэр связывает близость человека к воле с эстетическим опытом, утверждая, что в процессе эстетического переживания мы утрачиваем черты своей индивидуальности и сливаемся с художественным объектом.

Эпоха постмодерна. Эпоха постмодерна, характеризующаяся развитием массовой культуры, оказала значительное влияние и на зрительное восприятие спортивных бальных танцев. Принципы высокого искусства отошли на второй план в силу ряда объективных причин, среди которых можно отметить массовое увлечение бальными танцами и изменение музыкальных предпочтений от

классической музыки к эстрадной. Продуктами зрительного восприятия стали элементы китча в бальных танцах, что особенно заметно в танцах латиноамериканской программы. На фото 7 и 8 [85] можно наблюдать один из ярких примеров – элемент, заимствованный из фигурного катания, где партнер вращался на одной ноге, отводя вторую в сторону или назад, а партнерша, находясь в контакте с ним, оббегала его по окружности. Данный элемент использовался исключительно в развлекательных целях. В этом контексте можно провести аналогию с одной из ключевых тенденций постмодернизма – деконструкцией. «Деконструкция» в данном случае проявляется, с одной стороны, в распаде традиционных принципов исполнения, а с другой – в интеграции в бальный танец элементов не только других танцевальных направлений, но и спорта, а также шоу.

Рисунок 10 - Фото 7, 8. Пара слева: имена неизвестны, пара справа: Майкл Стилианос и Лорна Ли, 1971 г.

Однако в европейской программе спортивных бальных танцев тенденции китча не получили распространения. «Напротив, более активное перемещение на танцевальной площадке, повлекшее за собой совершенствование формообразования в паре, увеличение наклонов, перетекания из вертикальной плоскости в горизонтальную и наоборот придало европейским танцам в большей мере изящество и мастеровитый характер исполнения» [86, с. 78]. В данном контексте «деконструкция» в европейской программе проявляется в выходе за пределы «рамок» танцевальной пары, то есть в отходе от строго вертикализированной формы, характерной для эпохи модерна.

Что касается зрительного восприятия и внутренней точки зрения в постмодернистский период, можно утверждать, что рост информационного потока (телевидение, радио) способствовал эволюции зрительного восприятия, что, в свою очередь, привело к трансформации форм репрезентации в искусстве, в частности, в спортивном бальном танце, выразившейся в активном и прогрессирующем перемещении исполнителей на паркете. Таким образом, можно предположить, что в эпоху постмодерна зрительное восприятие в массовом плане, сформировавшееся в контексте массовой культуры, но

сохранившее интерес к театру, литературе и другим видам искусства, находилось в определенном балансе с художественно-эстетическими процессами, происходившими в европейской программе спортивного бального танца.

Эпоха метамодерна. Тенденция спортивности, охватившая спортивный бальный танец в конце XX века, оказала существенное влияние на зрительное восприятие. Во-первых, если в эпоху модерна и постмодерна зритель выступал в роли интеллигентного наблюдателя художественного действия, то в современное время зритель спортивных бальных танцев по своей эмоциональной вовлеченности практически не отличается от зрителя спортивных единоборств, к примеру. Крики, возгласы и активная эмоциональная поддержка своих пар стали неотъемлемой частью соревнований по спортивным бальным танцам. Разумеется, подобная поддержка исходит преимущественно от зрителей, имеющих личную связь с той или иной танцевальной парой, таких как родители, близкие, друзья и педагоги-тренеры. Можно предположить, что данная модель зрительного восприятия спортивных бальных танцев препятствует реципиенту полноценно занять внутреннюю точку зрения, поскольку интенция зрителя направлена на удовлетворение сугубо личных интересов.

Во-вторых, применительно к концепции «образованного глаза» Г. Вёльфлина, эпоха метамодерна характеризуется интенсивным развитием глобальной цифровизации, что также отразилось на зрительном восприятии человека. Интернет, социальные сети, мессенджеры и постоянное взаимодействие с мозаичной структурой интернет-контента (новостные ленты, сторис, баннеры, всплывающие окна) способствовали развитию клипового, фрагментарного типа мышления и восприятия. Зрительное восприятие становится эпизодическим: внимание пользователя концентрируется на ярких, динамичных и эмоционально насыщенных образах, в то время как глубокая обработка и анализ информации уступают место поверхностному сканированию. Это приводит к снижению концентрации, сокращению времени удержания внимания на одном объекте и формированию привычки к постоянному переключению между различными визуальными стимулами. В данном аспекте можно утверждать, что зрительное восприятие являлось одним из ключевых факторов эволюции формы и эстетики спортивного бального танца, что нашло свое выражение в динамичном передвижении и экспрессивной эмоциональной подаче. Вместе с тем, в массовом плане современное общество проявляет меньший интерес к театру, живописи, литературе и другим видам искусства, что, несомненно, сказывается на способности глубокого восприятия художественного произведения и занятия внутренней точки зрения. Таким образом, можно предположить, что в эпоху метамодерна зрительное восприятие менее насыщенного духовного мира реципиента компенсируется динамичным, скоростным и экспрессивным характером исполнения спортивного бального танца.

Подводя итоги раздела о точке зрения зрителя, следует отметить, что, занимая заведомо внешнюю позицию по отношению к художественному

произведению, зритель также обладает способностью занимать внутреннюю позицию. При этом исследование показало, что если на начальном этапе зрительное восприятие формировалось по мере эволюции формы танца, то впоследствии именно зрительное восприятие стало одним из основных факторов эволюции танцевальной формы. Кроме того, в массовом плане способность зрителя к более глубокому занятию внутренней точки зрения демонстрирует тенденцию к снижению от эпохи модерна к эпохе метамодерна. Однако процесс зрительного восприятия реципиентом компенсируется эволюцией формы и выразительности в спортивном бальном танце.

Точка зрения персонажа (хореографического образа). Эпоха модерна. Если автор и зритель рассматриваются как объекты, а их точки зрения как субъекты, то персонаж (хореографический образ) и его точка зрения позиционируются нами как субъекты. «То, что все познает и никем не познается, это - субъект. Он, следовательно, носитель мира, общее и всегда предполагаемое условие всех явлений, всякого объекта: ибо только для субъекта существует все, что существует. Таким субъектом каждый находит самого себя, но лишь поскольку он познает, а не является объектом познания. Объектом, однако, является уже его тело, и оттого само оно, с этой точки зрения, называется нами представлением» [84]. Согласно А. Шопенгауэру, мир как представление имеет две неотъемлемые составляющие. «Первая из них - объект: его формой служат пространство и время, а через них множественность. Другая же половина, субъект, лежит вне пространства и времени: ибо она вполне и нераздельно находится в каждом представляющем существе» [84]. В данном контексте также представляется важным отметить позицию французского философа М. Мерло-Понти, изложенную К.Л. Лукичевой в статье «О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства»: «Носителем субъективности для французского философа является человеческое тело в совокупности всех его качеств и свойств; именно оно в процессе многообразного восприятия мира конструирует и осмысливает этот мир. Подобная трактовка антропологического аспекта искусства очень точно высвечивает роль живого, психосоматического «я». Это «я» выходит в окружающий мир, одновременно вбирая его в себя; в этом взаимодействии и рождается произведение искусства, в котором отражаются одновременно и характеристики мира (оформившиеся в визуальном восприятии человека), и антропологическая специфика “я”» [87, с. 190].

В спортивных бальных танцах образ исполнителей непосредственно связан с эмоциональным выражением. В отличие от латиноамериканской программы, где эмоции могут быть выражены всем телом, в европейской программе основным индикатором эмоционального состояния исполнителей является лицо. Как отмечает Р.Е. Воронин, «В европейских же танцах из-за того, что партнёры почти весь танец исполняют в сомкнутой позиции, “художественность может быть выражена только красивой осанкой, красотой линий в позах, красотой самого движения и мимикой, максимальной передачей характера танца”» [46, с. 64]. На выражение лица и мимику исполнителей изначально оказывала влияние музыка. Именно музыку А. Шопенгауэр считал высшим из искусств, определяя

ее как непосредственную копию самой воли. «Музыка позволяет почувствовать универсальные чувства и эмоции, очищенные от повседневных деталей… Музыка лишена любого материального воплощения в отличие от живописи, скульптуры, и даже поэзии» [88]. Однако следует подчеркнуть неразрывную связь танца с музыкой, где тело танцора выступает инструментом объективации музыкального содержания.

В эпоху модерна, когда бальные танцы исполнялись под классическую музыку (вальс), джазовую музыку (фокстроты) и музыку танго, был заложен образ, напрямую связанный с процессом восприятия музыки определенного характера. Аналогию эмоциональной выразительности можно провести с мимикой дирижера оркестра. Известно, что классическая музыка берет свои истоки от церковной музыки Средневековья, и с тех времен в ней транслируются нравственные ценности христианства, одной из центральных среди которых является чувство сострадания. Именно сострадание и сопереживание чувствуются при прослушивании классической музыки и, соответственно, отражаются в эмоциональном состоянии слушателя. Таким образом, можно предположить, что одним из ключевых образов у исполнителей европейской программы спортивных бальных танцев эпохи модерна являлось сострадание (рисунок 11).

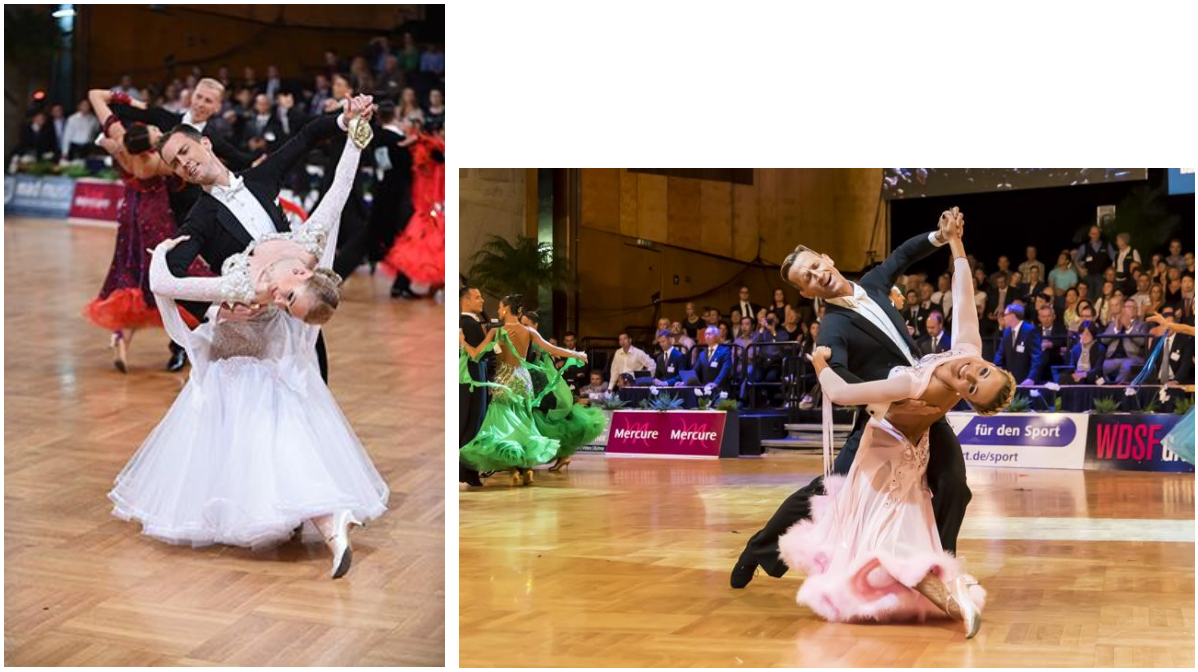


Рисунок 11 - Фото 9, 10. Пара слева: имена неизвестны, пара справа: Мирко Гоззоли и Эдита Даниуте.

Эпоха постмодерна. Несмотря на трансформацию музыкальных предпочтений от классической музыки к эстрадной, образ танцевальной пары, сформировавшийся в эпоху модерна, сохраняется и в период постмодернизма. Вместе с тем, возросшая динамика перемещений на танцевальной площадке обусловила изменения в эмоциональной выразительности танцевальных пар. В

частности, совершенствование танцевальной формы, увеличение длины шага, амплитуды движения, наклонов и усложнение ритмического рисунка способствовали усилению эмоциональной подачи. Амплитуда движения выступает ключевым показателем эмоционального выражения танцевальных пар как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости, обеспечивая пропорциональное наполнение движения эмоциональной нагрузкой, что способствует достижению естественности исполнения.

Для иллюстрации можно сопоставить спортивный бальный танец эпохи модерна и метамодерна. В случае, если танец будет исполнен с амплитудой движения, характерной для модерна, но с эмоциональным выражением, присущим метамодерну (которое, забегая вперед, усиливается), результат окажется неестественным и чрезмерно драматизированным. Обратный вариант - исполнение с амплитудой движения метамодерна и эмоциональным выражением модерна - будет восприниматься более предпочтительно, поскольку широта танца привлекает основное внимание, однако эмоциональное наполнение может оказаться недостаточным для полноценного эстетического восприятия.

Эпоха метамодерна. Эпоха метамодерна характеризуется также отходом от музыкального сопровождения, доминировавшего в постмодерне, в настоящее время преобладают ремиксы популярных музыкальных композиций. Несмотря на это, базовый образ танцевальной пары сохраняется, а тенденция к увеличению амплитуды движения, начавшаяся в постмодерне, продолжает развиваться. Помимо увеличения амплитуды, значимым фактором усиления эмоционального выражения становится тенденция к спортивности. Стремление спортсменов к завоеванию призовых мест отражается в доведении эмоциональной выразительности до уровня экспрессии, что особенно заметно в латиноамериканской программе, где экспрессия может достигать степени неестественности исполнения.

Кроме того, если в европейской программе зрительный контакт между партнерами практически отсутствует из-за специфики парной позиции и необходимости ориентации на площадке, то в латиноамериканской программе зрительный контакт обусловлен повествовательностью танца и взаимодействием внутри пары. Однако в эпоху метамодерна наблюдается тенденция к минимизации зрительного контакта в латиноамериканской программе, что негативно сказывается на аспектах повествования, взаимоотношении в паре и общем эстетическом восприятии. Причиной этого, как отмечалось ранее, является стремление спортсменов к завоеванию призовых мест, при котором пары пытаются установить зрительный контакт с судьями и зрителями с целью привлечь внимание к себе и заработать дополнительные очки. Вместе с тем, тренд минимизации зрительного контакта между партнерами можно связать с социокультурными условиями развития общества в эпоху метамодерна, характеризующимися стремлением мужчин и женщин к независимости и гендерному равенству.

Исходя из изложенного, можно констатировать, что точка зрения персонажа (хореографического образа), возникшая в эпоху модерна и связанная с

музыкальным сопровождением, претерпевала трансформации во времени. Эти изменения обусловлены не сменой музыкального сопровождения, а увеличением амплитуды движения, при сохранении хореографического образа.

В результате проведенного исследования были сформулированы следующие ключевые научные положения:

- Определено влияние социокультурных тенденций эпох модерна, постмодерна и метамодерна на точку зрения автора в европейской программе спортивных бальных танцев;
- Выявлена тенденция ослабления роли автора по отношению к роли исполнителя;
- Установлено, что точка зрения зрителя формировалась параллельно развитию танцевальной формы, однако впоследствии именно зрительное восприятие стало ключевым фактором эволюции формы танца;
- Выявлена тенденция снижения глубины восприятия внутренней точки зрения зрителя в массовом плане от модерна к метамодерну, в противовес развития художественно-эстетических процессов в спортивном бальном танце;
- Установлена прямая связь точки зрения персонажа (хореографического образа) с музыкальным сопровождением европейской программы спортивных бальных танцев;
- Выявлена роль амплитуды движения как основного индикатора развития эмоциональной выразительности в европейской программе спортивного бального танца.

На основе семиотического анализа европейской программы спортивного бального танца проведено исследование синтеза хореографического искусства и спорта с позиций автора, зрителя и персонажа (хореографического образа). В качестве основного теоретического инструментария использованы разработки Б.А. Успенского, обеспечившие анализ внешней и внутренней точек зрения и углубленное понимание эстетики спортивного бального танца. Теоретические положения Г. Вёльфлина дополнили исследование в области формального анализа и внутренней точки зрения зрителя, применительно к концепции «образованного глаза».

В заключение приводим рисунок (см. рисунок 12), отражающий систематизированный анализ семиотического метода Б.А. Успенского на примере спортивного бального танца в хронологических рамках модернизма, постмодернизма и метамодернизма.

Рисунок 12 - Семиотический анализ европейской программы спортивных бальных танцев

2.2 Герменевтический анализ интерпретации художественного образа спортивного бального танца (культурологический аспект)

Возрождение духовности и неоромантическая чувственность, характерные для метамодернистского дискурса, формируют новую методологическую основу для концептуального анализа и идентификации этих явлений в хореографическом искусстве. Анализ тенденций метамодернизма, отличающихся интеграцией и взаимодействием различных культурных и философских направлений, позволяет рассматривать эстетику спортивного бального танца с новых научных позиций.

В данном подразделе предпринята попытка раскрыть особенности эстетики спортивного бального танца посредством методов герменевтического и иконологического анализа, при этом приоритет отдается междисциплинарному подходу, объединяющему достижения культурологии, искусствоведения и религиоведения.

Объектом исследования выступает образ танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев. В центре внимания находятся вопросы интерпретации, что соответствует основным задачам герменевтики и иконологии, ориентированных на реконструкцию смыслового содержания художественного образа. Анализ носит экзегетическую направленность.

В исследовании реализован междисциплинарный подход, сочетающий искусствоведческий и культурологический анализ. Ключевым методом выступает герменевтический анализ, разработанный Э. Бетти, который

акцентирует внимание на эпистемологических аспектах понимания и процесса интерпретации. Применение иконологического метода, основанного на теоретических положениях Б.А. Успенского относительно соотношения правой и левой сторон в иконописных изображениях позволило выявить соответствие между формой и символическим значением. Также использовался культурно-исторический подход, отличающийся интегративной гибкостью в области искусствоведческого исследования.

Онтологический подход был задействован для раскрытия сущностных характеристик образа танцевальной пары европейской программы спортивных бальных танцев.

Эмпирическую базу исследования составили монографические и журнальные публикации специалистов в области искусствознания, культурологии, философии и религиоведения, а также архивные видеоматериалы и фотодокументы. Особую ценность представляли полевые исследования, проведённые в Государственном музее истории религии и ведущих музеях Санкт-Петербурга.

Центральное понятие герменевтики Э. Бетти - «репрезентативная форма», то есть объект интерпретации, который «охватывает все возможные смыслосодержащие выражения человеческой субъективности, все формы «объективации духа», будь то письменный текст или произведение искусства, чья-либо речь или поступок, символ или жест» [52, с. 86]. Основной функцией репрезентативной формы выступает презентация (сознательная или имплицитная) заключенного в ней смысла. Согласно теории Бетти, интерпретация представляет собой «процесс, в котором задействованы три стороны: субъективность автора, субъективность интерпретатора и репрезентативная форма, выступающая как посредник, через которого осуществляется их сообщение» [52, с. 86].

Методологические принципы теории интерпретации Бетти отражаются в четырех канонах: два канона относятся к объекту интерпретации, два – к субъекту. «Первый канон – канон автономии интерпретируемого объекта – требует от интерпретатора бережного отношения к содержащемуся в нем смыслу и недопущения привнесения в него чужеродных смыслов «…» смысл должен не «вноситься», а «выноситься». Этот канон подразумевает, что интерпретатор должен уйти от собственной субъективности, стараясь исключить возможные влияния собственных предрассудков, мнений, идеологических пристрастий, которые могут извратить корректность интерпретации. Вместе с тем Х.-Г. Гадамер отмечал, «что сам интерпретатор всегда находится в процессе исторического изменения и поэтому не имеет возможности занять абсолютную, т.е. вневременную, точку зрения. Поэтому герменевтики в противоположность феноменологам считают невозможным существование беспредпосылочного мышления» [54].

«Второй канон – целостности, или смысловой связанности – воспроизводит у Бетти исходный методологический принцип герменевтики Шлейермахера, требующий от интерпретатора соотнесения части и целого для

прояснения смысла толкуемого объекта» [52, с. 87]. В данном контексте уместно привести слова Ф. Шлейермахера: «…как целое понимается из отдельного, но и отдельное может быть понято только из целого, имеет такую важность для данного искусства и столь неоспоримо, что уже первые же операции невозможно проделать без применения его, да и огромное число герменевтических правил в большей или в меньшей степени основывается на нем…» [55, с. 218].

Третий канон, именуемый «актуальность понимания», предполагает способность интерпретатора переносить чужую мысль в актуальность собственной исторической жизни. И четвертый канон – «канон герменевтического смыслового соответствия, или адекватности понимания, – подразумевает открытость интерпретатора духу, создавшему произведение, необходимость настроить себя на созвучие с мыслью автора, что предполагает “широту горизонта интерпретатора, которая порождает родственное, конгениальное с объектом интерпретации состояние духа”» [52, с. 87].

Если герменевтический метод выступает структурообразующим в данном исследовании, то использование иконологического метода позволило дешифровать художественное значение и приблизиться к раскрытию глубинного смысла образа танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев. В данном случае задача иконологии заключается в распознавании архетипического образа в его новой форме.

«Иконология, понимаемая как герменевтика канонического, «сакрального» искусства, «…» являющаяся одним из направлений семантического подхода к произведениям искусства, выросла из иконографии как первичной формы исследования средневекового (религиозно-канонического) искусства. «…» выполненные в духе иконологического анализа работы (… Э. Маля, Э. Панофского, Б. Успенского, Ю. Лотмана) являются примерами искусствоведческого интерпретационного подхода к каноническому искусству» [89].

В статье «Семиотический анализ спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа)» авторы, исследуя точку зрения персонажа (хореографического образа), приходят к выводу, что «в спортивных бальных танцах образ исполнителей непосредственно связан с эмоциональным выражением. В отличие от латиноамериканской программы, где эмоции можно выразить всем телом, в европейской программе основным индикатором эмоций у исполнителей является лицо. На выражение, мимику лица изначально повлияла музыка. «…» Как мы знаем, классическая музыка берет свои истоки от церковной музыки Средневековья. С тех времен в классической музыке транслируются нравственные ценности христианства. Одной из центральных ценностей христианства является чувство сострадания. Именно сострадание, сопереживание чувствуется при прослушивании классической музыки и, соответственно, отображается в эмоциях слушателя. Таким образом, можно предположить, что одним из основных образов у исполнителей европейской программы спортивных бальных танцев является сострадание» [86, с. 79].

Принимая во внимание то, что истоки возникновения бальных танцев берут свое начало в средние века, при этом важно отметить, что положение тела в бальных танцах, имея модификацию формы в различные периоды от менее выраженного крестообразного положения к более проявленному сохранила свою суть, которая не поддавалось изменению с момента ее зарождения по сегодняшний день и встречается во всех пяти танцах европейской программы. Данный факт может рассматриваться как некая печать эпохи Средневековья, где тело становится неким транслятором, отражающее ценности власти Средневековья – церкви, пропагандировавшей религиозное воззрение.

Рассматривая образ танцевальной пары в европейской программе с точки зрения христианских ценностей, можно предположить наличие аналогии между положением в паре и архетипическим образом Иисуса Христа (рисунок 13).

В данном контексте танцевальная пара рассматривается как художественный образ, «универсальный феномен искусства и художественного мышления, специфическая форма познания в искусстве, особое средство воплощения размышлений и переживаний о мире «…» Расчленяя произведение искусства, в нем выявляют две взаимосвязанные стороны: содержательную (значимую) и формальную (знаковую). Содержание – это духовное наполнение, духовный смысл, духовная информация, заключенная в данном произведении. Форма – материальное воплощение этой информации, этого смысла в слове, звуке, рисунке, цвете, объеме. «…» Всеобщим элементом формы является композиция. Форма – это материализация содержания» [90, с. 158].

Рисунок 13 - Фото 11, 12. Фото слева: Мирко Гоззоли и Эдита Даниуте, фото справа: скульптура Иисуса Христа в церкви монастыря Сан-Пабло, Паленсия, Испания

Рассматривая содержание как духовную составляющую, следует отметить, что в христианском богословии «Духовность – одна из трех ипостасей триединого Бога. Через свою третью ипостась – Святого Духа – Бог дает

человеку ту «силу и энергию», благодаря которым по благодати Божией человеку дано быть «образом и подобием Божиим»» [91, с. 69].

«Художественный образ в искусстве – это цельная и законченная характеристика жизненного явления, соотнесённая с художественной идеей произведения, данная в конкретно-чувственной и эстетически-значимой форме» [92, с. 107].

Анализируя художественный образ как композицию, детально рассмотрим положение в паре в европейской программе спортивных бальных танцев. Начнем с вертикального формообразования танцевальной пары и его взаимосвязи с христианской культурой. «Особенность христианской традиции танца – осознание положительной значимости вертикали тела, направленной снизу вверх. Понятие «верха-низа», выражает движение от материи к духу, от греха к святости и т.д. «…» Эта направленность сакральной сферы христианского сознания вверх определяет акцент в движении частей тела в танце» [93, с. 209]. В данном аспекте направленность снизу вверх в свинговых танцах европейской программы отчетливо прослеживается посредством подъемов и снижений, где в максимальной точке подъема взгляды партнера и партнерши устремлены вверх. Здесь уместно привести слова Климента Александрийского: «Человек – по телесному своему устроению обращен ввысь, дабы он мог созерцать небо» [94, с. 222].

Августин Аврелий также подчеркивает выдающееся значение вертикального положения человеческого тела: «Фигура человеческого тела имеет вертикальное положение для созерцания неба и указывает, что даже тело человеческое, как думают, создано по подобию Божию» [95, с. 139].

Следующим аспектом в исследовании положения в паре является точка соприкосновения партнера и партнерши, а именно их правые стороны. Контакт правых сторон, или сама правая сторона, в христианском сознании также обладает сакральным смыслом. Известный антрополог Р. Херц полагает, что «на заложенные первыми цивилизациями основы большое влияние оказывал закон полярных противоположностей, согласно которому вся вселенная делится на контрастные пары. С развитием религиозных представлений человек в повседневной жизни оказывается перед лицом изменений и контрастов как мира природы (день противоположен ночи, женщина – мужчине, вода – огню, земля – небу, рождение – смерти и т.д.), так и социального порядка (законность – нарушение закона, снаружи – внутри, работа – отдых, горе – радость и т.д.). Все вещи изначально разделены по этому дуальному признаку. Так у человека возникает представление о двух всеобъемлющих категориях, одной положительной, другой отрицательной, к которым принадлежат эти противоположности: категории священного и мирского (чистого и греховного, хорошего и плохого). И таким образом, “и общество, и вся вселенная в целом рассматриваются как имеющие сторону священную, благородную, драгоценную, и сторону мирскую, обычную; сторону мужскую, сильную, активную, и женскую, слабую, пассивную, или, другими словами, правую и левую стороны”» [96, с. 18].

Расположение партнерши с правой стороны от партнера также может нести символический подтекст. Обращаясь к теории внутренней и внешней точек зрения, изложенной в труде Б.А. Успенского «Семиотика искусства», попытаемся рассмотреть образ танцевальной пары с позиции иконописного изображения. Так, иконописное изображение «ориентировано по преимуществу на внутреннюю зрительную позицию, т.е. на точку зрения наблюдателя, представляемого внутри изображаемой действительности и находящегося визави по отношению к зрителю картины» [62, с. 297]. Здесь важно отметить, что «по иконописной терминологии правая часть изображения считалась «левой» и, напротив, левая часть изображения – «правой». Иначе говоря, отсчет производится не с нашей (зрителя картины) точки зрения, а с точки зрения нашего визави – внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображаемого мира» [62, с. 297]. В изображении распятого Христа «правая (от Христа) сторона связывается с верой, а левая – с неверием. Одновременно правая сторона связывается с верхом, а левая – с низом» [62, с. 298].

В этом отношении убедительный пример связи правого и левого с иными пространственными (и временными) отношениями был обнаружен А.А. Салтыковым. Он ссылается на композицию дидактического содержания XVII – нач. XVIII в. из Третьяковской галереи с раскрывающей содержание надписью: «Смертный человек: Бойся того, кто над тобою. Не надейся на то, что пред тобою. Не уйдешь от того, кто за тобою. Не минешь того, что под тобою» (Рисунок 14). Данная надпись представляет собой ключ к анализу пространственной организации изображения. В его центральной части изображена человеческая фигура «смертного человека», обращенная лицом к зрителю. «То, что находится перед ним, согласно надписи, есть изображение земных богатств, помещенное в левом секторе. С противоположной, правой, стороны художник поместил образ смерти с косой, стоящей за человеком. Все три изображения выдвинуты на первый план... Для нас интересно то, что человеческая фигура является как бы осью, вокруг которой поворачиваются пространство и время; передняя часть сдвинута влево, задняя, соответственно, вправо» [97, с. 33].

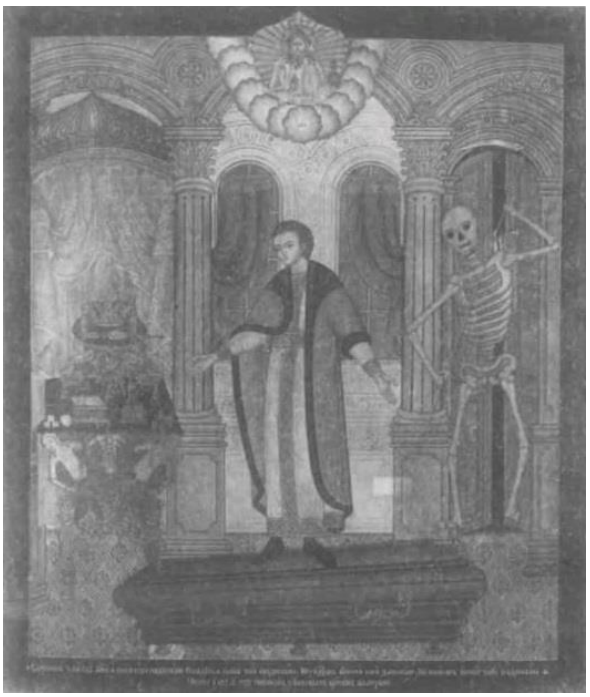


Рисунок 14 - Композиция дидактического содержания XVII – XVIII века. Связь правого и левого с пространственными и временными отношениями

Таким образом, на приведенной иллюстрации «правая (с точки зрения внутренней ориентации, то есть для нас левая) часть данного изображения соотносится с передним планом, а левая – с задним. Одновременно передний план – и тем самым правая сторона – связывается с настоящим, а задний план – и, значит, левая сторона – с будущим. «…» направление времени в христианском искусстве, как правило, обозначается слева направо для зрителя картины (применительно к позднему европейскому искусству о данной закономерности писал Г. Вёльфлин, исследовавший влияние этого фактора на психологию зрительного восприятия) и, соответственно, справа налево – для внутреннего наблюдателя, представляемого внутри изображения, – иначе говоря, от его настоящего к его будущему (или, при соответствующем сдвиге по временной оси, от прошлого к настоящему)» [62, с. 299]. Искусствовед С.В. Полякова, анализируя данное изображение, «связывает подобное размещение эпизодов сюжета – при котором «будущее не предстоит настоящему, а следует за ним» - с “архаическим... представлением о вращающемся наподобие колеса чувственном и тем самым пространственном времени. Его отрезки вследствие кругового движения сменяются, так что возможной оказывается позиция, при которой настоящее „перегоняет" будущее”» [62, с. 299].

Следовательно, проводя аналогию между положением танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев и принципами построения иконописного изображения, можно выявить общие композиционные закономерности в их организации (Рисунок 15).

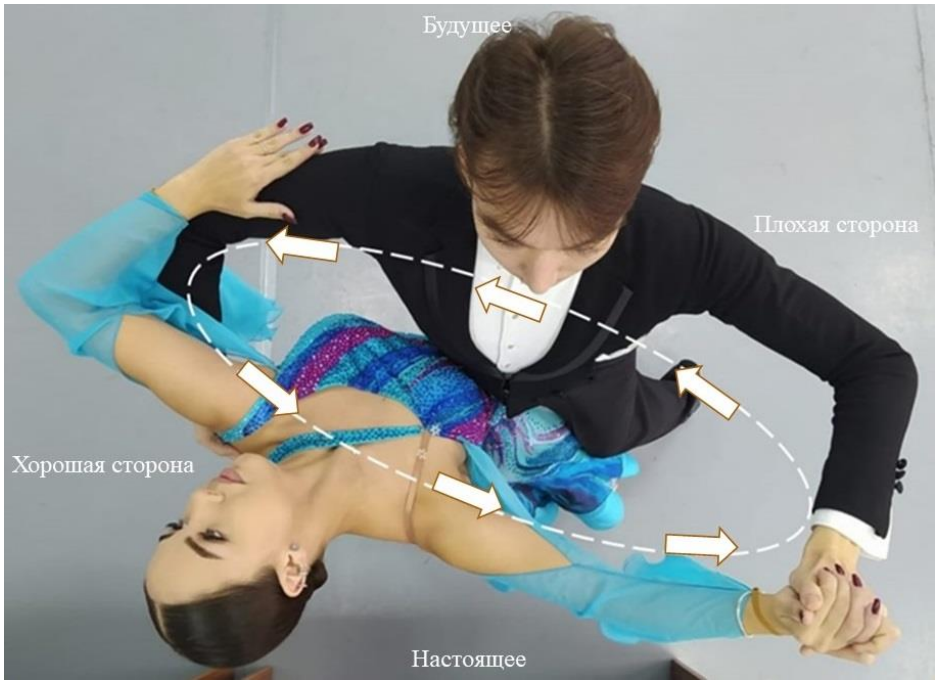


Рисунок 15 - Положение танцевальной пары в призме композиционного построения иконописного изображения

В рамках данной интерпретации партнер рассматривается как олицетворение «смертного человека», а партнерша – как воплощение добродетели. Центральной фигурой выступает партнер, в то время как партнерша располагается на «праведной» стороне. Левая рука партнера, ассоциирующаяся в христианской культуре с греховностью, находится на «плохой» стороне. Как утверждал Святой Августин, «Правой рукой совершаются добрые дела, праведные и справедливые; левой рукой совершаются дела худые, неправедные и несправедливые» [96, с. 21].

Что касается трактовки настоящего и будущего, то «Настоящее», воспринимаемое как реальная жизнь и проживание жизни в моменте, сопоставляется с движением вперед, а «Будущее», неизбежно ожидающее каждого человека, то есть смерть, – с движением назад (в обоих случаях направление движения определяется относительно партнера).

В отношении направления времени слева направо или справа налево (в зависимости от ракурса), характерного для христианского искусства и отображаемого на примере танцевальной пары, приводятся следующие аргументы о неслучайности данного направления движения внутри пары: «перед началом танца партнер приглашает партнершу, выводя свою левую руку вперед в направлении партнерши, партнерша, принимая приглашение подходит к партнеру и свою правую руку вкладывает в левую руку партнера, тем самым передает импульс в левую руку партнера, который далее направляется в правую руку партнера, затем правая рука партнера ложится под левую лопатку партнерши, замыкая круговое движение» [98, с. 23]. Таким образом, смотря сверху прослеживается круговое направление времени против часовой стрелки в положении танцевальной пары и обнаруживаются общие принципы построения

композиции с иконописным изображением. Кроме того, следует отметить, что перемещение танцевальных пар по паркету в европейской программе также осуществляется против часовой стрелки, что может свидетельствовать о закономерности влияния направления времени слева направо в христианском искусстве на психологию зрительного восприятия.

Вместе с тем, важно подчеркнуть, что положение партнера и партнерши лицом друг к другу может нести символическое значение. Так, авторы монографии «Танец в традиции христианской культуры» Т.А. Акиндинова и А.В. Амашукели отмечают, что «Положение тела лицом, а не спиной доминирует в танце христианской традиции, что относится и к круговому танцу, так же обращенному лицом к центру. Положение спиной воспринимается негативно. Это следствие отсутствия значимых частей со спины тела танцующего. По словам Серафима Саровского, «в Таинстве Крещения, священно запечатлеваются Миропомазанием главнейшие, Святою Церковью указанные места плоти нашей, как вековечной ее (благодати) хранительнице». Все эти части тела находятся спереди и, в основном, вверху: лоб, уши, грудь, внешняя сторона кисти, колени или подъем» [93, с. 216].

Заключительная интерпретация исследования заключается в том, что положение танцевальной пары олицетворяет собой цель человеческого существования – баланс и гармонию противоположностей, взаимодополнение мужчины и женщины. Символическое осмысление положения танцевальной пары, где у партнера и партнерши соприкасаются «хорошая» и «плохая» руки, демонстрирует, что при условии баланса этих противоположностей человек, обладая как положительными, так и отрицательными чертами, достигает «целостности», подразумевающую гармонию с самим собой, ближними и природой.

Таким образом, предположение о внешнем сходстве положения танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев с архетипическим образом Иисуса Христа представляется обоснованным.

В ходе исследования были разработаны и сформулированы следующие научные результаты:

- Определена имманентная связь внешнего сходства положения танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев с архетипическим образом Иисуса Христа;
- Проанализирован вертикальный аспект формообразования танцевальной пары в контексте христианской культуры;
- Выявлено символическое значение правой стороны при формировании положения танцевальной пары;
- Установлено, что в аспекте пространственно-временного хронотопа круговое направление времени внутри пары осуществляется против часовой стрелки и имеет общие принципы построения композиции с иконописным изображением.

Известно, что европейское танцевальное искусство, подобно архитектуре, музыке и живописи, возникло на почве христианской культуры. Однако,

предметные исследования спортивного бального танца в этом аспекте практически отсутствуют. Образ танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев, исследованный через призму герменевтического и иконологического анализа, предстал в новом свете и понимании, что позволило рассмотреть глубинные смыслы, заложенные в форме данного вида хореографического искусства.

Согласно теории Э. Бетти, в качестве репрезентативной формы выступило положение танцевальной пары. Для постижения смысла, заключенного в объекте интерпретации, необходимо было рассмотреть процесс понимания как движение по герменевтическому кругу, то есть соотнести целое и составляющие его элементы. В данном случае под целым понималось положение танцевальной пары, а под элементами – вертикальный аспект, значение правой стороны и т.д. И если для нас как интерпретаторов идея формальной ассоциации положения танцевальной пары с крестом являлась основанием исследования и, соответственно, целым, то выведение смыслов из элементов объекта интерпретации было бы невозможно без этой первоначальной идеи. Аналогично, без прояснения элементов понимание целого, объекта интерпретации, представлялось бы невыполнимой задачей.

На основе иконологического анализа европейской программы спортивных бальных танцев удалось исследовать данный синтез хореографического искусства и спорта в символическом значении правого и левого в аспекте внешней и внутренней точек зрения, а также в направлении времени внутри пары. Основным инструментарием послужили теоретические разработки Б.А. Успенского, обеспечившие более глубокое понимание эстетики спортивного бального танца.

Следует отметить, что интерпретация сходства положения танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев с архетипическим образом Иисуса Христа носит романтически направленный характер и не является догмой. Данное предположение позиционируется как приглашение к научной дискуссии с целью углубления искусствоведческого дискурса в области спортивного бального танца. В связи с этим, хочется повторить слова немецкого натурфилософа и писателя Новалиса: «Наш мир нужно представлять в романтическом ключе, идеализировать. Так мы сможем обнаружить его исконный смысл. Идеализация есть не что иное, как качественное преувеличение (Potenzierung). В этом процессе низшее «я» отождествляется с лучшим «я» … Насколько я представляю банальное – значимым, обычное – загадочным, близкое – подобающим, чуждым, и конечное – подобием бесконечного, настолько я его и идеализирую» [16].

Выводы по второму разделу

Анализ показывает, что спортивный бальный танец эволюционировал в тесной связи с доминирующими культурными парадигмами – модернизмом, постмодернизмом и метамодернизмом.

В период модернизма (конец XIX – середина XX вв.) танец характеризовался геометрической линейностью, строгой формализацией фигур и вертикальной ориентацией корпуса, что отражало влияние индустриализации и рационализма. Постмодернизм (вторая половина XX в.) привнёс деконструкцию классических форм, эклектику стилей и расширение семиотического диапазона за счёт заимствований из других жанров. В метамодернистский период (начало XXI в.) наблюдается синтез противоположностей: осцилляция между технической стандартизацией и эмоциональной экспрессией, интеграция спортивных и артистических элементов, что соответствует принципам «прагматического романтизма».

Трансформации форм и содержаний танца отражают изменения в социокультурных ценностях, эстетических предпочтениях и философских концепциях каждой эпохи. Использование методов формального, семиотического и герменевтического анализа позволило выявить взаимосвязь между формой, содержанием и культурным контекстом, подчеркнув роль символики, интерпретации в формировании эстетической идентичности спортивного бального танца.

В целом, исследование подтверждает, что художественно-эстетические изменения в танце являются отражением более широких культурных трансформаций, а интеграция философских подходов способствует более глубокому пониманию его смысловых и структурных особенностей в историческом контексте.

3 НОВЫЕ РЕГИСТРЫ МЕТАМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ В СПОРТИВНОМ БАЛЬНОМ ТАНЦЕ

3.1 Идентификация категорий метамодернизма в эстетике спортивного бального танца как новой стратегии культуры и искусства

Культурный ландшафт конца XX – начала XXI веков ознаменовался появлением метамодернизма – многогранной теоретической концепции, позиционируемой как ответ на предполагаемое истощение и критические ограничения постмодернизма. В то время как постмодернизм в значительной степени характеризовался всепроникающим этосом деконструкции, радикального релятивизма и иронической отстраненности, метамодернизм предлагает нюансированный сдвиг, выступая за возвращение к таким понятиям, как искренность, аффект и трансцендентность, хотя и без отказа от критических идей, полученных от постмодернистской мысли. Эта новая чувствительность не представляет собой упрощенный возврат к модернистским идеалам, а скорее динамическую осцилляцию между, казалось бы, противоположными позициями. Как формулируют Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер в своем основополагающем тексте, метамодернизм определяется «чувствительностью к осцилляции», где «вместо постмодернистской циничной отстраненности мы наблюдаем возвращение к искренности, но с сохранением иронии» [1, с. 5]. Это присущее колебание между противоположными полюсами – такими как ирония и серьезность, апатия и аффект, конструирование и деконструкция, или даже знание и вера – составляет основную онтологическую и эпистемологическую характеристику метамодернистского состояния [1, с. 9].

Ключевым понятием в метамодернистском дискурсе является новая искренность. Она принципиально отличается от некритической искренности модернизма тем, что остро осознает свою сконструированность, свой потенциал для деконструкции и свою присущую уязвимость. Тем не менее она активно принимает и утверждает «подлинную эмоциональную вовлеченность и приверженность» [2, с. 34]. Это не ностальгическая тоска по ушедшей эпохе романтизма или сентиментальности, а скорее обдуманное и сознательное решение развивать подлинный эмоциональный опыт и вовлеченность, одновременно признавая присущую сложность, неоднозначность и зачастую противоречивый характер современного существования. Это понятие неразрывно связано с идеей аффекта, который, в теоретических рамках Брайана Массуми, относится к интенсивным, доперсональным и часто нерепрезентативным эмоциональным состояниям. В отличие от более когнитивно опосредованных «чувств», «аффект является непосредственным и недифференцированным» [99, p. 27]. В метамодернизме аффект служит мощным механизмом преодоления всепроникающей постмодернистской дистанцированности и цинизма, тем самым способствуя более глубокому, хотя зачастую и неоднозначному, взаимодействию с художественными выражениями и проживаемой реальностью. В рамках исследования аффект идентифицируется

в положениях, выдвинутых в подразделе «2.1.2 Семиотический анализ языка спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа», где в аспекте точки зрения персонажа (хореографического образа) в эпоху метамодерна прослеживается экспрессивная эмоциональная выразительность и тенденция минимизации зрительного контакта в паре. Тенденция минимизации зрительного контакта отчетливо прослеживается в латиноамериканской программе спортивного бального танца. В данном аспекте аффект выражается в колебании между эмоциональной вовлеченностью и отстраненностью.

Важным аспектом метамодернизма является его телеологическое стремление к трансцендентности. Это проявляется как поиск смысла, цели и возвышенного в кажущемся обыденным и повседневным, представляя собой попытку выйти за рамки чисто материалистических и утилитарных перспектив [100, p. 120]. Это не возврат к традиционной религиозной или духовной трансцендентности, а скорее экзистенциальный и часто светский поиск, направленный на «приращение бытия» – расширение границ человеческого опыта и сознания. Это стремление к трансцендентности часто опосредовано метарефлексией, которая включает в себя сознательное осознание и критический анализ самих процессов художественного творчества, восприятия и интерпретации. В метамодернистских художественных практиках создатели часто обращают внимание на свои собственные методологии, на присущую условность нарративных структур, тем самым способствуя рефлексивному диалогу со зрителем относительно фундаментальной природы художественного производства [11, с. 203]. С этим связаны научные изыскания, которые отразились в подразделе «2.2 Герменевтический анализ интерпретации художественного образа спортивного бального танца (культурологический аспект)». В рамках герменевтического анализа спортивного бального танца, особенно в контексте метамодернистской парадигмы, особое значение приобретает понимание трансцендентных аспектов, проявляющихся через символизм и архетипические образцы, заложенные в хореографической практике. Анализируя образ танцевальной пары с позиций герменевтики Э. Бетти и иконологического метода Б.А. Успенского, удалось выявить не только внутренние смысловые слои, связанные с религиозными и культурными архетипами, но и их экзистенциальное значение как средств расширения границ человеческого опыта. В этом контексте, трансцендентность выступает не как возвращение к догматическим формам, а как динамическое созерцание и переосмысление смыслов, позволяющее исполнителям и зрителям выйти за пределы обыденного восприятия, достигая уровня духовного и эстетического приращения. Такой подход способствует формированию диалога между формой и содержанием, где каждый элемент танца становится носителем не только эстетического, но и метафизического смысла, а сам процесс интерпретации превращается в акт поиска и постижения высших смыслов, что соответствует ключевым тенденциям метамодернистского дискурса. Таким образом, герменевтический и иконологический анализ в данном случае служит

инструментом не только деконструкции культурных кодов, но и платформой для реализации телеологического стремления к трансцендентности, реализуемого через художественное творчество и его интерпретацию.

Кроме того, телеологическое стремление к трансцендентности в спортивном бальном танце красноречиво выражается через неустанное стремление к совершенству и постоянные усилия по преодолению физических, технических и художественных ограничений. Для многих практикующих спортивный бальный танец выходит за рамки простого атлетического занятия или рекреационного времяпрепровождения, превращаясь в глубокое средство самовыражения и путь к целостному духовному и физическому развитию. Моменты, когда танцевальная пара достигает состояния идеальной синхронности и легкой плавности, часто описываемого как «поток» [101, p. 57], могут быть интерпретированы как экзистенциальное «приращение бытия» – расширение границ человеческого опыта и сознания. Это неустанное стремление к идеалу, эта кропотливая работа по совершенствованию своих физических и художественных способностей, направленная на достижение максимальной выразительности и эстетической гармонии, составляет неотъемлемый компонент метамодернистского стремления к возвышенному [102, p. 112]. Каждый исполнитель стремится превратить свое выступление из простой последовательности движений в убедительное художественное произведение, способное вызывать глубокие эмоциональные отклики у зрителей.

Метамодернизм также характеризуется выраженной гибридностью и эклектичностью. Это проявляется в преднамеренном слиянии и смешении разрозненных стилей, жанров, медиа и культурных традиций. В отличие от часто фрагментированного и деконтекстуализированного коллажа, характерного для постмодернизма, метамодернистская гибридность стремится создать новое, цельное из гетерогенных элементов, стремясь синтезировать кажущиеся противоположности и обнаруживать гармоничные отношения внутри диссонанса [15, с. 89]. В этом контексте особую значимость приобретает понятие флуктуации. Оно относится к непрерывным колебаниям и динамическим сдвигам, которые не обязательно завершаются окончательным разрешением или стабильным равновесием, а скорее генерируют постоянно развивающееся и яркое поле значений и интерпретаций [1, с. 7]. Это постоянное движение и нестабильность рассматриваются не как недостатки, а как присущие метамодернистскому состоянию качества, способствующие адаптивности и открытости новым возможностям.

Гибридность и эклектичность глубоко укоренены в историческом генезисе и продолжающейся эволюции спортивного бального танца. Его корни лежат в гибридизации различных европейских светских и придворных танцев, которые впоследствии поглотили и интегрировали элементы африканских и латиноамериканских музыкальных и хореографических традиций, тем самым сформировав новую и самобытную художественную форму [103, p. 134]. Современный спортивный бальный танец продолжает развиваться, постоянно ассимилируя влияния из различных хореографических стилей, музыкальных

жанров и исполнительских практик. Это не просто поверхностное смешение, а скорее органический синтез, движимый императивом раскрытия новых выразительных возможностей.

Спортивный бальный танец, будучи высокоспециализированной формой хореографического искусства и соревновательной атлетической деятельности, представляет собой убедительный объект для эстетического анализа через призму метамодернизма. На первый взгляд, спортивный бальный танец с его строгой стандартизацией, тщательно определенными правилами и выраженным акцентом на техническую виртуозность может показаться анахроничным явлением, кажущимся несовместимым с текучими и часто противоречивыми принципами метамодернизма. Однако более глубокое и нюансированное исследование выявляет многочисленные точки соприкосновения, позволяющие идентифицировать спортивный бальный танец как квинтэссенцию проявления метамодернистской эстетики, особенно в его присущей осцилляции между категориями спорта и искусства.

В контексте описания эстетики спортивного бального танца и его культурологических изменений, осцилляция проявляется в противопоставлении таких концепций, как традиционное и современное, классическое и инновационное, а также между различными художественными и философскими парадигмами – модернизмом, постмодернизмом и метамодернизмом. Эти аспекты отражают неустойчивое, циклическое или колебательное взаимодействие, при котором элементы каждого периода не исчезают полностью, а сосуществуют и взаимодействуют, формируя сложную диалектическую динамику. Так, в подразделе «2.1.1 Компаративистский анализ пространственно-временных параметров развития форм спортивного бального танца» были изложены ключевые положения. В частности, в рамках пространственно-временного анализа проявляется колебание между вертикальной и горизонтальной плоскостями, статическим и динамическим временем, а также между техническими и эмоциональными аспектами исполнения, что подчеркивает синтез и противоречивость эстетических параметров в эпоху метамодерна.

В подразделе «2.1.2 Семиотический анализ языка спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа» мы видим, как колебание выражается в отходе позиции автора к позиции исполнителя, в снижении глубины восприятия внутренней точки зрения зрителя в массовом плане от модерна к метамодерну, в противовес развития художественно-эстетических процессов в спортивном бальном танце; в роли амплитуды движения как основного индикатора развития эмоциональной выразительности в европейской программе спортивного бального танца.

Фундаментальная характеристика осцилляции глубоко укоренена в самой сущности спортивного бального танца. Она проявляется в динамическом взаимодействии между строгими требованиями классических форм и обширными возможностями художественной выразительности, между стремлением к техническому совершенству и тончайшими нюансами

эмоциональной интерпретации, и, что крайне важно, между интенсивным соревновательным азартом и глубокой художественной экспрессией. Исполнители постоянно балансируют на грани этих кажущихся антитез, тем самым порождая ощутимое напряжение и динамизм, что в высшей степени характерно для метамодернистской эстетики. Тем не менее именно в этих жестких границах элитные пары стремятся достичь максимальной выразительности, культивировать индивидуальную художественную идентичность и передать глубокие эмоциональные нарративы. Это создает сложный диалог между приверженностью традиции и новаторской интерпретацией, между предписанной формой и возникающим содержанием, что служит мощной иллюстрацией метамодернистской осцилляции.

Центральным тезисом этого анализа является то, что спортивный бальный танец служит примером метамодернистской осцилляции, особенно в его динамическом взаимодействии между категориями спорта и искусства. Эта осцилляция – не просто сосуществование двух отдельных сфер, а непрерывное, часто напряженное и в конечном итоге продуктивное движение между ними, где каждый полюс информирует и трансформирует другой. Бенджамин Лоу в своей основополагающей работе «Красота спорта: междисциплинарное исследование» (1984) предоставляет ценную основу для понимания того, как эстетическая ценность может быть неразрывно связана с атлетическим усилием, что весьма актуально для спортивного бального танца. Лоу утверждает, что «спорт на своих высших уровнях выходит за рамки простого физического напряжения и может достигать моментов глубокой красоты, сродни художественному выражению» [104, с. 15]. Эта перспектива прямо подтверждает идею о том, что спортивный бальный танец, являясь, несомненно, соревновательной физической активностью, одновременно функционирует как мощное художественное средство. «Необходимо, однако отметить, что, задавшись целью раскрыть многоуровневый характер красоты спорта, Лоу вольно или невольно формирует у читателя представление об эстетике лишь как об учении о красоте: «Лоу, рассматривая спорт как искусство…, основывается на том, что искусство… это высокое индивидуальное умение, «превосходная степень мастерства», деятельность, связанная с созданием прекрасного». Поскольку смысловая значимость эстетики как философской дисциплины очень высока в становлении эстетики спорта, позволим себе напомнить, что в переводе с греческого эстетика означает «относящийся к чувственному восприятию», что и нашло отражение в предмете её изучения – выразительные формы, соответствующие представлениям о прекрасном и безобразном, возвышенном и низменном, трагическом и комическом и т.д.» [46, с. 77].

Спортивный бальный танец по своей сути стирает традиционные границы между спортом и искусством. С одной стороны, строгая физическая подготовка, требование к предельной выносливости, силе и гибкости, а также стремление к измеримым результатам (очки, рейтинги) прочно помещают его в область спорта. Однако этот атлетизм последовательно эстетизируется. Каждое движение, каждая поза, каждый переход тщательно прорабатываются не только

для эффективности и мощи, но и для визуальной привлекательности, грации и эмоционального резонанса. «Красота спорта» в спортивном бальном танце заключается именно в этой плавной интеграции выдающегося физического мастерства с изысканным эстетическим исполнением. И наоборот, художественные элементы спортивного бального танца – хореография, музыкальность, эмоциональное выражение и нарратив – подвергаются процессу «атлетизации». Эта постоянная взаимосвязь между выразительной свободой искусства и дисциплинированной строгостью спорта является ярким примером метамодернистской осцилляции.

В спорте успех обычно измеряется объективно с помощью очков, времени или расстояний. В искусстве оценка часто субъективна и основана на эстетическом восприятии и эмоциональном воздействии. Спортивный бальный танец существует в лиминальном пространстве между этими двумя полюсами. Хотя судьи выставляют числовые баллы на основе технического исполнения, хореографии и художественного впечатления, компонент «художественного впечатления» (презентации) по своей сути включает субъективную интерпретацию. Осцилляция здесь заключается в постоянной попытке объективировать субъективное и привнести субъективность в объективное. Это динамическое напряжение, при котором одновременно ценятся и преследуются как объективное мастерство, так и субъективное воздействие, является отличительной чертой метамодернистской мысли.

Модернизм характеризовался верой в линейный прогресс и стремлением к утопическим идеалам. Постмодернизм, напротив, часто воспевал фрагментацию, прерывистость и невозможность грандиозных нарративов. Метамодернизм в спортивном бальном танце колеблется между этими двумя перспективами. В спортивном бальном танце существует неоспоримый нарратив прогресса – исполнители стремятся совершенствоваться, достигать более высоких результатов, осваивать все более сложные техники. Это отражает модернистскую веру в непрерывное развитие и стремление к идеалу. Однако одновременно существует неявное понимание того, что абсолютное совершенство недостижимо, и что красота часто кроется в «недостатках» или уникальных интерпретациях, которые возникают во время выступления. «Новая искренность» допускает моменты уязвимости, чистые эмоции, которые, возможно, не являются идеально «чистыми» технически, но при этом глубоко аутентичны. Это принятие как устремлений, так и несовершенства, стремление к идеалу при одновременном признании присущих человеческим усилиям ограничений и сложностей, является основной характеристикой метамодернизма.

В заключение, спортивный бальный танец представляет собой убедительный пример применения метамодернистской эстетической теории. Его присущая двойственность, динамично колеблющаяся между строгими требованиями соревновательного спорта и выразительной свободой художественного творчества, позиционирует его как квинтэссенцию метамодернистского феномена. Эстетизация атлетизма и атлетизация искусства,

постоянное напряжение между объективным измерением и субъективной интерпретацией, активная и эмоционально вовлеченная роль аудитории, а также нюансированный нарратив прогресса, смягченный принятием несовершенства, – все это служит мощными показателями глубокого резонанса спортивного бального танца с метамодернистскими категориями. Изучая спортивный бальный танец через эту призму, мы получаем более глубокое понимание его сложной эстетической привлекательности и его значимости как современной культурной практики, которая выходит за рамки традиционных бинарных оппозиций, предлагая яркое пространство для синтеза, казалось бы, противоречивых сил.

3.2 Перспективы развития спортивного бального танца в Казахстане в пространстве диалога культур Запада и Востока (в контексте традиционной казахской культуры)

В предыдущих разделах спортивный бальный танец рассматривался внутри предмета исследования и касательно тенденций развития его природы в контексте различных культурных парадигм (модерн, постмодерн, метамодерн), где получены наглядные результаты и выводы в аспекте развития формы танца, знаковой системы, смыслосодержательной основы, квинтэссенции бальной хореографии.

Крайне интересно становится развить новый взгляд изучения спортивного бального танца с позиции совершенно другой культуры. Данный подраздел посвящен изучению спортивного бального танца в контексте казахской традиционной культуры, предполагающий возможность определения диалога между танцевальными культурами Запада и Востока.

Исторически известно, что территория Казахстана представляла собой связующее пространство разных культур, берущее свое начало еще с далекого Шелкового пути. Осуществление политики советской власти в виде депортации различных этносов на территорию Казахстана, создание конц. лагерей для политических заключенных и др. в первой половине XX века создало условия развитию Казахстана как многонационального государства, воспитывая в нем толерантность и открытость к различным инородным культурам.

Традиционная культура Казахстана в современном географическом положении, находящаяся между Европой и Азией, в то же время не относящаяся ни к азиатской культуре, ни к радикальному исламизму, вместе с тем, создавшая благоприятные условия развитию европейской академической культуры, представляет собой некое мозолистое тело, объединяющая Восток и Запад, логико-аналитическое мышление и созерцательно-творческое начало, повлиявшая формированию светской модели государства. Светскость в понимании открытости миру, культурам, искусству, науке. «Ее («традиционную культуру Казахстана» прим. авт.) отличают открытость внешним влияниям и способность к ассимилированию отдельных черт соседних культур при сохранении своих сущностных констант» [105, с. 15].

В данном ключе рассматривая предмет исследования, а именно спортивный бальный танец, известно, что история его становления в Казахстане берет свое начало в 1960-х годах прошлого столетия и тесно связана с деятельностью первых профессиональных энтузиастов данного направления [106]. Следует отметить, что период 60-х годов прошлого столетия, обозначенный периодом «оттепели», характеризуется популяризацией эстрадного жанра в музыкальном и танцевальном искусстве (вокально-инструментальный ансамбль «Дос-Мукасан», эстрадно-молодежный ансамбль «Гульдер»). Так, например выражение моды на западные ритмы запечатлены в казахском кинематографе, а именно, танец «Твист» в исполнении актрис – первого состава эстрадно-молодежного ансамбля «Гульдер» в фильме Шакена Айманова «Ангел в тюбетейке».

Развитие спортивного бального танца в педагогическом аспекте берет свое начало в 1987 году, инициаторами введения данной дисциплины в ЖенПИ (ныне КазНацЖенПУ) были Леонид и Лия Векшины. Формирование организационных структур для развития бальной хореографии началось в 1989 году, когда энтузиастами конкурсного бального танца в Казахстане была создана Ассоциация бального танца Казахской ССР. В 2001 году на базе Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова была открыта специализация «Педагог бальной хореографии» Валентиной Евсеевой. Данные исторические факты демонстрируют развитие спортивного бального танца от этапов становления любительских танцевально-спортивных клубов, профессиональных исполнителей, призеров международных конкурсов до уровня взращивания педагогических кадров.

Обозначив историческую хронологию развития спортивного бального танца в Казахстане, обратимся к вопросу сосуществования Западноевропейской танцевальной культуры в пространстве наследия номадической культуры.

В контексте идентификации категорий метамодернизма в эстетике спортивного бального танца, в котором осцилляция является одной из центральных вопросов соотношения спортивного бального танца к категориям спорта и искусства, где одновременно важно проявление элементов атлетизма, скорости и искусного владения техникой, порождает изучение вопроса с позиций ритмочувствования.

Одним из аспектов исследования является анализ ритмического мышления казахского этноса в освоении западной танцевальной культуры, который проводится через феноменологический анализ ритма как системообразующего элемента в обеих танцевальных традициях, изучается процесс культурной диффузии между восточной и западной танцевальной парадигмами.

Для глубинного понимания процесса взаимовлияния западной и восточной танцевальных традиций необходимо обратиться к феноменологическому методу исследования. Согласно Э. Гуссерлю, феноменологический метод «осуществляется исключительно в рефлексии сознания на свою собственную “жизнь”» [107]. В контексте данного исследования феноменологический подход позволяет рассматривать танец не просто как культурное явление или

художественную практику, но как особый способ бытия человека в мире, имеющий собственную онтологическую значимость.

Танец с феноменологической точки зрения представляет собой «культурную практику повседневности, представляющую собой ритмически организованную и ментально наполненную двигательную активность» [108]. При этом танец, по своей сути, «совмещает в едином акте две ипостаси бытия: «предельное присутствие», бытие-здесь-и-сейчас, и экстаз бытия» [109]. Данное понимание позволяет выделить три важных свойства природы танцевальных движений: «они совершаются спонтанно под действием положительных эмоций, связаны с особым психическим состоянием человека, способствуют гармонизации жизненного мира» [110].

Ритм в данном контексте выступает как фундаментальная категория, организующая танцевальное действо и связывающая его с глубинными структурами человеческого сознания и тела. Как отмечается в исследованиях, «ритм можно рассматривать в качестве обозначающего обозначает точки перехода, где энергия либо сдерживается, либо получает новый толчок, и этот узор из сдерживания и толчков создаёт особый индивидуальный ритмический рисунок танца» [111].

Особое значение в традиционной казахской культуре имеет ритм как выражение космической упорядоченности. В диссертации А.Т. Молдахметовой подчеркивается значение «ритмомышления» казахов как стремления древних познать «формулу божественной упорядоченности космоса «…» Ведь именно ритм являлся основополагающим явлением танцевального действия в древние времена, он был первоначален, важнее формы. К тому же, в формировании эмоционального подъёма перед предстоящим сражением звучание ударных, как ничто иное, настраивали человека на определённый ритм телодвижения, что служило «к появлению почти мистического чувства единения друг с другом…, где возникает колоссальный по мощности однонаправленный заряд человеческой энергии, способный сделать каждого несколько раз сильнее» [53, с. 88]. Это ритмомышление находило свое воплощение в различных формах традиционного искусства, включая танец. Исходя из вышесказанного, напрашивается вывод о том, что определенный ритмический рисунок несет в себе информативную содержательность. Распространение определенных ритмических вибраций находят отклик в теле, которое закладывается в подсознательной составляющей, в генной памяти.

Концепция ритмомышления представляет собой сложный культурно-когнитивный конструкт, отражающий особенности восприятия времени и пространства в традиционной казахской культуре. Кочевой образ жизни казахов, тесно связанный с цикличностью природных процессов, сформировал специфическое восприятие ритма как основы мироустройства.

Этот феномен можно рассматривать как особую форму организации мышления, в которой ритм выступает не только эстетической, но и гносеологической категорией. Ритмомышление казахов проявляется в музыке (кюй), поэзии (жыр, толгау), и, безусловно, в танцевальной культуре.

Развивая мысль о связи ритмической организации тела и психических процессов, можно отметить, что «в действиях человека существует ряд ритмов, периоды которых связаны с длительностью его собственной единицы времени» [110]. Это позволяет предположить, что ритмомышление казахов как культурный феномен имеет глубинные психофизиологические основания, что является основополагающим явлением в освоении представителями казахской культуры сложных ритмических структур западных танцевальных традиций.

С точки зрения феноменологии, спортивный бальный танец представляет собой сложную систему воплощенного ритма, где тело танцора становится инструментом репрезентации музыкальной и духовной гармонии. В процессе исполнения спортивного бального танца происходит интериоризация внешних ритмических структур и их трансформация в пластический язык тела.

Особый интерес представляет феноменологический анализ момента перехода от восприятия ритма к его воплощению в танце. Этот процесс можно рассматривать как пример «редукции», когда происходит «очищение» опыта до его априорных оснований [107]. В случае с танцем эти основания связаны с фундаментальными пространственно-временными структурами человеческого существования.

Успешное освоение спортивного бального танца казахским этносом можно объяснить не только техническими аспектами, но и глубинной совместимостью ритмического мышления, присущего казахской культуре, и ритмической организации бальной хореографии. При этом ритм выступает как своеобразный «мост» между разными культурными традициями, позволяющий осуществлять продуктивный диалог между ними.

Традиционная казахская музыка и танцевальное искусство обладают своей специфической ритмической организацией. Музыка казахского народа характеризуется разнообразием ритмических рисунков, часто связанных с кочевым образом жизни, сменой времен года и различными обрядовыми практиками. Такие жанры, как кюи (инструментальные пьесы), айтысы (импровизационные песенные состязания), народные песни и танцы демонстрируют сложные ритмические структуры, включающие синкопы, полиритмию и вариативность темпа.

Искусствовед А.Т. Молдахметова говоря о танце «Балбраун», отмечает: «…музыкально-хореографическая целостность пластически представлена движениями, точно выражающими динамику ритмов кюя Курмангазы. Они в едином сплаве представляют образ, где «музыка и танец в добровольном союзе облечены в зримые формы хореографического текста». Создание аутентичного, колоритного, манерного и исконно традиционного характера – отличительная особенность режиссёрской интерпретации Д.Т. Абирова. Эстетика выражения мужской ловкости, темперамента степного наездника, традиционная манера, искусно переданная хореографической лексикой, музыкальной композицией, в целом, являются проявлением выражения идеи национального в вертикальном понимании» [53, с. 85].

Также, хочется отметить танец «Алқа қотан», описанный в диссертационном исследовании Молдахметовой: «…музыкально-хореографическую целостность этого произведения, заключающуюся в соответствии ходов чётким ритмам ударных инструментов «дауылпазов», мы видим проявление контекстуального значения, передающего «ритмомышление» [53, с. 88].

Музыкальные ритмоформулы являются фундаментальным элементом организации времени в музыкальном искусстве, однако их характеристики и принципы построения существенно различаются между европейской и казахской традиционными музыкальными культурами. Эти различия обусловлены историческими, социальными и эстетическими контекстами формирования каждой из традиций.

Если европейская музыка развивалась в рамках метрической системы, характеризующейся регулярностью и иерархией, то казахская традиционная музыка отличается преобладанием неметрических и вариативных ритмов, гибкостью и тесной связью с речевыми интонациями, и восприятием времени.

Исходя из исследования применения музыкального материала в разных художественных эпохах, было выявлено, что квадратная ритмоформула музыки европейской программы спортивного бального танца, прошедшая развитие с метрического строя периода модернизма, сохраняя квадратность, но с существенным разнообразием ритмического рисунка периода метамодернизма, выражающая эволюцию и расширение ритмического рисунка внутри формы демонстрирует приближенность к ритмочувствованию и природе не квадратной музыкальной структуры, присущей Центральноазиатской музыкально-танцевальной культуре.

Так, в диссертационном исследовании Е.Н. Дрягиной под научным руководством Л.А. Жуйковой отмечается, что «европейская квадратность ритмоформул не свойственная казахскому вальсу и не укладывается в привычные периоды 8 тактов + 8 тактов, 4 такта + 4 такта, а может быть нечётной: 4 такта + 3 такта. Казахский вальс перенял национальный кочующий ритм. Примером являются вальсы Саденова Ж.Р. Во вступлении вальса «Күзгі жапырақтар» («Осенние листья»), написанный в 2016 году, ярко прослушивается неполный квадрат, в который входят не привычные 8 тактов, а 6. В песне «Астана ару қала» (2007) периоды содержат и 5, и 6, и 7, и 8 тактов» [112, с. 25].

Несмотря на категориальные различия в организации ритмической структуры, фундированной во временных представлениях европейской и традиционной казахской музыки, философская традиция обеих культур обнаруживает определенные точки соприкосновения в осмыслении феномена времени.

В рамках западной философской традиции феноменологический подход Э. Гуссерля предлагает глубокое понимание структуры временности как базовой характеристики сознания. Согласно Гуссерлю, время не является внешней данностью, а имманентно присуще сознанию, обеспечивая связь между непосредственным восприятием и процессами рефлексии. Как отмечает

исследователь Г.А. Карцева, «время в сознании, по Гуссерлю, несет в себе и смыслообразующую функцию, заключающуюся в том, что временной поток сознания в момент фиксации смысла отраженного явления или его части как бы приостанавливается, создавая тем самым ритмическую паузу» [113, с. 23]. Этот темпоральный континуум выступает медиатором, синхронизирующим этапы ментальной активности: от первичного впечатления до формирования устойчивых концептов.

Анализируя природу временных объектов, философ обращается к музыкальным феноменам, подчеркивая: «для Гуссерля временность представляет собой фундамент сознания, определенную последовательность различных этапов переживания: восприятия, воспоминания и прочего» [113, с. 23]. Звучание тона, лишенное пространственных характеристик, демонстрирует, как сознание удерживает целостность опыта через механизмы преемственности. Каждая фаза звука (начало, развитие, завершение) воспринимается как актуальное «сейчас», несмотря на его непрерывную трансформацию. Ключевым в этом контексте становится понятие ретенции, определяющееся автором следующим образом: «первоначальное впечатление переходит в ретенцию, которая как бы растягивает настоящее мгновение и удерживает запечатленное содержание, создавая единство в сознании настоящего и прошлого» [113, с. 23]. Этот механизм объясняет способность психики интегрировать дискретные элементы опыта в связное нарративное поле, где каждое последующее состояние наслаивается на предыдущее, формируя непрерывный поток осознавания. Таким образом, гуссерлевская концепция времени раскрывает его как имманентную форму организации ментальных процессов, где ритмические паузы и ретенционные сдвиги обеспечивают когерентность субъективного опыта.

Интересно отметить, что некоторые аспекты гуссерлевской феноменологии временности находят определенные параллели в традиционном мировосприятии времени, характерном для кочевых народов, в частности казахов. Как отмечает К.Ш. Нурланова, «Глубина и своеобразие отношения к окружающему миру особенно ярко проявляются в осознании таких универсальных категорий, как время и пространство, в их преломлении в искусстве в художественное время и художественное пространство. Представления о времени и пространстве – неотъемлемый компонент представления человека о мире, это один из важнейших моментов, характеризующих мировосприятие определенной культуры. Кочевым народам, их общественному сознанию присущи специфические временные представления. Время для кочевника – не векторное время, текущее из прошлого в будущее, а цикличное, вращающееся по кругу. В сознании человека линейное время подчинено циклическому восприятию жизненных явлений. Круговое время лежит в основе мировоззренческих представлений кочевника» [114, с. 226]. Это цикличное восприятие времени, основанное на ритмах природы и социальных циклах, перекликается с гуссерлевским пониманием временности как непрерывного потока переживаний, удерживаемого сознанием через ретенцию.

Далее К.Ш. Нурланова пишет: «Время воспринималось как вращение по кругу годичных сезонов и повторение человеческих индивидов в череде поколений. В представлении, восприятии и переживании времени как цикличного зафиксировано движение, понятие о «времени идущем». «…» В жизни кочевого общества неточность определения времени была обусловлена спецификой ритма общественно-трудовой практики. Нерасчлененность времени на точные отрезки отразилась в словесном обозначении временных состояний. Слова эти объемные, без указания на четкость деления единицы времени (уақыт, заман - время, эпоха)» [114, с. 226]. Это «нерасчлененность времени на точные отрезки» может быть сопоставлена с гуссерлевским пониманием времени как непрерывного потока, где каждый момент удерживает в себе отголоски прошлого и предвосхищение будущего.

Важным моментом является и акцент на содержательности времени в казахской традиции: «Кочевника интересует не линейное протекание времени, а то, что происходит в нем. Время – это не пустая длительность, а заполненный напряженной жизнью промежуток от одного обозначенного состояния до другого» [114, с. 227]. Это фокусирование на «происходящем» во времени, а не на его абстрактной длительности, находит некоторое соответствие в гуссерлевском внимании к содержанию сознания, заполняющему временной поток.

Наконец, К.Ш. Нурланова отмечает: «…время для него (кочевника - прим. авт.) не момент, а более широкое и емкое понятие, не отсеченное от предшествующего временного состояния, так же, как и от предстоящего, должного наступить временного состояния. Здесь налицо своеобразное осмысление времени, в известном смысле пространственное понимание его» [114, с. 227]. Это «неотсеченность» настоящего от прошлого и будущего перекликается с гуссерлевской концепцией ретенции и протенции, где сознание постоянно удерживает след прошлого и предвосхищает будущее в настоящем переживании. Более того, «С понятием циклического времени связано и другое представление: все модусы времени - и прошедшее, и настоящее, и будущее расположены как бы в единой плоскости. Свято соблюдаемые традиции и обычаи – это овеществленное прошлое, живущее в настоящем» [114, с. 228]. Это представление о «единой плоскости» времени, где прошлое присутствует в настоящем через традиции, может быть интерпретировано как культурная аналогия гуссерлевской идеи о непрерывной связи временных модусов в сознании.

Таким образом, несмотря на различные методологические основания, феноменологическая концепция временности Э. Гуссерля и традиционное восприятие времени у кочевых народов, в частности казахов, демонстрируют определенные схожие черты. Обе перспективы подчеркивают нелинейность и взаимосвязанность временных переживаний, будь то на уровне индивидуального сознания или коллективного культурного опыта. Эти параллели могут способствовать более глубокому пониманию процессов культурной адаптации и

интеграции, в том числе и в сфере танцевального искусства, где ритм и временная организация движения играют фундаментальную роль.

Основываясь на исследовательские труды вышеприведенных ученых, известно, что круговая форма уклада номадической культуры нашло свое отражение в музыкальной, танцевальной, орнаментальной культуре народов Центральной Азии. В этом контексте важно отметить, что круговое (цикличное) выражение времени в культуре народов Центральной Азии и пространственное перемещение в европейской программе спортивных бальных танцев с его истоков возникновения в пространственно-временном континууме демонстрируют форму круга, где общим объединяющим является спиралевидное развитие движения и во времени, и в траектории движения.

Исследование показывает, что ритмомышление казахского этноса, сформированное в рамках традиционной культуры является благоприятным условием в освоении западной танцевальной традиции. Более того, можно предположить, что именно глубинное понимание ритма как культурно-онтологической категории способствовало быстрому и успешному развитию спортивного бального танца в Казахстане.

Сегодня спортивный бальный танец в Казахстане продолжает динамично развиваться, что подтверждается участием и победами казахстанских пар на международных соревнованиях. Среди наград спортсменов нашей страны золотые, серебряные и бронзовые медали на Чемпионатах и Кубках мира и Азии в различных дисциплинах, что свидетельствует об успешной интеграции Казахстана в мировое танцевальное сообщество. Так, например, достойно представляли Казахстан на международной арене Хамит Бекежанов, Аян Жуматаев, Лия Казбекова, Абылай Аккубеков, Жания Жарменова, Аида Каиргалиева, Нариман Ашенов, Аружан Алдашева, Алибек Жусипбай, Алуа Каргабаева и др.

Аспект ритмочувствования демонстрирует точку соприкосновения двух разных культур. Если рассмотреть палитру ритмоформул в спортивных бальных танцах и ритмомышление, характерное для казахской культуры и исходящее из кочевого образа жизни, то само руководство человека разными ритмами демонстрирует «игру» в самой сути ее понимания, а позиция человека, находящегося над этим процессом, руководящего этой игрой является моментом начала его собственной самоидентификации, где человек выступает в виде «творца». Сам феномен «игры» онтологически являет сущность состязательности (агональности). Это представляет дальнейшее изучение спортивного бального танца в разрезе диалога культур.

Спортивный бальный танец в Казахстане представляет собой синтез западноевропейской хореографической традиции и этнокультурных особенностей казахского народа. Этот феномен демонстрирует не только межкультурный диалог, но и онтологическую связь между традиционными формами состязательности и современными танцевальными практиками. В рамках данного исследования также делается акцент на роли игры как фундаментального аспекта человеческого бытия, а также на духе

соревновательности, укорененном в казахской ментальности, который стал катализатором освоения, в том числе и спортивного бального танца.

Исследование поведенческих стереотипов кочевников демонстрирует, что агональное начало представляет собой один из фундаментальных принципов, детерминирующих специфику традиционной казахской культуры. Анализируя различные аспекты жизнедеятельности казахского этноса, можно констатировать манифестацию во всём многообразии социокультурных практик. В соответствии с результатами этнокультурологических изысканий, состязательность как доминантное качество транслируется посредством генетического наследования из поколения в поколение, формируя устойчивую поведенческую парадигму.

Номадическое общество, развиваясь в условиях необходимости постоянной готовности к отражению потенциальных нападений, сформировало особый тип социализации, при котором владение верховой ездой становилось обязательным навыком независимо от гендерных и возрастных характеристик индивидуума. «Самое характерное для степи – это конь. Над этим долго думать не надо было. Конь и всадник – это самый конкретный и любимый образ степной поэзии. Вдохновение, которое объединяет коня и всадника, – атака» [115, с. 13]. Данный социокультурный феномен обусловил формирование специфической парадигмы взаимоотношений между кочевником и лошадью.

Анализируя свидетельства состязательных игровых практик, исследователи отмечают их полифункциональность: определение уровня мастерства участников, демонстрация физических качеств (выносливость, ловкость), а также манифестация специфических умений, необходимых для жизнедеятельности в условиях степи. «Элементы соперничества присутствуют в национально-спортивных играх, таких, как қазақша күрес (борьба), байге (конные скачки) и др., в свадебном обряде қайым-айтыс или жар-жар (песенно-поэтические состязания между группами юношей и девушек), в военном искусстве поединки батыров и т.д. Различаясь по названиям, которые обусловлены формой и средствами выражения, все эти виды состязаний объединены одной целью выявить степень мастерства, ловкости, умения, выдержки состязающихся сторон» [116, с. 153].

Исследование национальных игровых практик казахов позволяет идентифицировать их как наиболее репрезентативные проявления принципа состязательности. Среди релевантных примеров можно дифференцировать такие агональные формы, как джигитовка, кокпар, байге и другие. Этнографический анализ демонстрирует, что джигитовка, представляющая собой конкурс мастерства верховой езды, реализуется в формате скачек с темпоральным регламентом либо с преодолением обусловленных препятствий. В научном дискурсе отмечается, что навыки конной джигитовки послужили генезисом для формирования популярной состязательной игры «күміс алу» или «теңге алу» (извлечение монеты), в рамках которой участники должны, находясь на галопирующей лошади, поднять с земли платок с монетой. Анализ игровой практики «аударыспак» (борьба верхом на лошадях) позволяет исследователям

проследить трансформацию военно-прикладных навыков в агональную форму культуры. Игра «Кокпар» (козлодрание), целью которой является извлечение из группы соперников туши обезглавленного козла, также демонстрирует конверсию боевых навыков в состязательную практику.

Конноспортивные игры нашли свое отражение и в танцевальном творчестве казахов: «В танцевальном номере «Кокпар» характер исполнения танцовщика передает дух соревнования. Успеть быстрее остальных схватить тушку козленка или выстрелить точно из лука, «…» весь характер этих движений подчинен большой скорости, ловкости, точности. Значит, и степенное восседание на коне здесь неуместно. Соответственно характеру танца корпус исполнителя сильно наклонен вперед, как бы прижат к шее коня, правой рукой он погоняет его камчой, левой держит повод. В это время ноги танцовщика, повторяя дробные удары ногами, передают бешеный ритм галопа» [117, с. 63]. Учитывая, что движение лошади имеет разные темпы и ритмы, в частности, ритм делится на три основных вида: шаг (четырехтактный), рысь (двухтактный) и галоп (трехтактный), можно утверждать, что этот фактор повлиял, в том числе на ритмочувствование. Принимая во внимание то, что формированию танцевального искусства способствовали навыки подражания человека повадкам животных, явлениям природы и доказательством тому являются примеры движений «Жорға желіс» (бег рысью), разновидности движений «Атшабыс» (скачки) в казахском танце, которые демонстрируют человека руководящим игрой разных ритмов, а вместе с тем состязательную природу.

Подтверждением тому приведем описание первых сценических опытов интерпретации танца «Кара жорга» искусствоведом А.Б. Шанкибаевой, в первом казахском музыкальном спектакле «Айман-Шолпан», поставленном в 1934 году: «…наиболее близко к фольклорному первоисточнику, сочинил танец «Кара жорга» и Али Ардобус. Танец был поставлен на одноименный народный кюй. В нем балетмейстер воспроизвел картину популярного конного состязания байги. «…» Стремительно двигаясь по кругу, линиями, диагоналями, наездники обгоняют друг друга, демонстрируя легкость прыжка или замысловатый подскок. Имитация скачки – ритмически четкие подскоки с одной ноги, большие прыжки с изогнутым корпусом – перемежались танцевальными приемами. Народная мелодия танца «Кара жорга», четкая, резкая, упругая, и движение, подчиненное ритму скачки, удачно сливались в единый зрительный образ смелых джигитов-наездников, в совершенстве владеющих искусством верховой езды» [117, с. 62, 63]. Как правило, среди танцевальной лексики казахского танца существуют различные виды движений раздела «Атшабыс» (скачки), которые имеют различный ритмический рисунок. Так, применение хореографом А. Ардобусом различных видов движения «Атшабыс» позволяет достичь эффекта состязательности. Наличие разного ритмического рисунка в практике наездника предполагает по своей сути некую игру ритмами, где позиция человека находится над событийным рядом, управляющим этими ритмами. Отсюда исходит вывод о том, что ритмомышление и состязательность являются равными явлениями, составляющими друг друга.

Этномузыкологическое исследование традиционной казахской музыки обнаруживает имманентность состязательного принципа в форме конкурсов, демонстрирующих исполнительское мастерство участников. В научном дискурсе айтыс рассматривается как одно из наиболее значительных явлений казахской устной музыкально-поэтической традиции, представляющее собой импровизационное состязательное искусство. Фундаментальным основанием айтыса как сферы реализации мастерства акынов выступает поэтическое соревнование, характеризуемое исследователями как «творческий турнир» или «импровизаторское единоборство» на предустановленную тему. Анализируя тематическую структуру айтыса, научное сообщество отмечает её многоаспектность и полисемантичность, детерминированную системой социальной организации, жизнедеятельностью и эстетическими нормами казахского этноса. «Обрядовая же «вражда», связанная с дуалистической мифологией, предполагает соперничество родов на основе добровольного участия в состязании, при этом ни один из родов не ставит своей целью моральное или физическое уничтожение другого. К таким формам обрядовой борьбы и относятся диалогические состязания в культуре казахов: айтыс и тартыс» [116, с. 157].

Диалогические состязания (айтысы, тартысы), согласно этнографическим исследованиям, проводились при значительной зрительской аудитории в контексте традиционных национальных празднеств и торгово-экономических мероприятий. Исторический анализ показывает, что айтыс как типология состязательного искусства прошёл множество эволюционных этапов, от архаических обрядовых песен импровизационного характера до конституирования в качестве самостоятельного музыкально-поэтического жанра. «В процессе диалогического состязания слушатели становились сопричастными к священнодействию – созданию произведения, его первому исполнению. События такого рода были яркими и запоминающимися, они не могли оставить равнодушными присутствующих, а потому каждое удачное состязание надолго сохранялось в памяти народа, рассказ о нем передавался из поколения в поколение» [116, с. 154].

В спортивном бальном танце игровой элемент проявляется через структурированные правила, систему оценок и конкурсный формат. Как и в традиционных играх, здесь присутствует драматургия противостояния, где каждый участник стремится к совершенству исполнения. Этот аспект подчеркивается в работе Е.Р. Твороговой, где танец рассматривается как «способ передачи эмоций и смыслов через телесную экспрессию» [118, с. 240].

Обращаясь к теории Й. Хейзинги, следует отметить, что «истоки игры, в работах ряда учёных происходят от древних ритуалов. Аргументом в пользу ритуального происхождения игр А.К. Байбурин считает, то обстоятельство, что «игра может быть с успехом использована в качестве материала для реконструкции архаического ритуала». Исходя из данного утверждения, мы можем предполагать, что танец «Алқа қотан» есть праобраз определённого ритуала» [53, с. 88]. В основе этого танца лежит древнекипчакская игра.

Согласно Й. Хейзинге, игра – это неотъемлемая часть человеческой культуры, предшествующая возникновению искусства, науки и философии. В казахской традиции игра выполняла не только развлекательную, но и социализирующую функцию, формируя навыки стратегического мышления, физической ловкости и коллективного взаимодействия. В.В. Жовтянская отмечает, что игры представляют собой «деятельность, предметом которой является формирование субъективного переживания» [119, с. 68], что коррелирует с феноменологическим пониманием танца как воплощенного ритма.

Данное исследование базируется на фундаментальном постулате философии Х.-Г. Гадамера относительно определяющей роли концепта «игры» в конструировании онтологических оснований искусства и спортивной деятельности. Экспликация игры как формы бытийственности эстетического и агонального феноменов представляется центральным элементом онтологического анализа, учитывая многочисленные эпистемологические трансформации в интерпретации игры, её функциональности в культурогенезе, социальной эволюции и антропологическом становлении субъекта. Традиционно феномен игры конституировался преимущественно как предмет естественнонаучной рефлексии, локализованной в дискурсивном поле антропологии, психологии и этологии, в то время как философская рецепция данного концепта длительное время характеризовалась избирательностью и периферийностью.

Лишь во второй половине XX столетия, с утверждением постмодернистской парадигмы, концепт «игры» трансформируется в методологический инструментарий концептуализации фундаментальных отношений между субъектами, а также между человеком и различными системами естественного и искусственного происхождения. В соответствии с указанными теоретическими положениями, разработка категориального аппарата игры в философской герменевтике осуществляется в едином концептуальном континууме как с теорией понимания, так и с коммуникативной теорией. При определении функциональности игры в процессе когнитивного освоения ментальных структур наблюдаются определённые дивергенции в философских интерпретациях: игра концептуализируется как модус экзистенции человеческой свободы, как высшая интеллектуальная страсть, как культурогенетический потенциал социума, и как самоценная деятельностная модальность.

В современном философском дискурсе игра дефинируется как «форма человеческой активности или интеракции, в которой субъект трансцендирует границы своих обычных функций или утилитарного применения объектов» [120, p. 28], а в новейшем философском тезаурусе – как «вид физической и интеллектуальной деятельности, лишенной прямой практической телеологии и предоставляющей индивиду возможность самореализации, трансцендирующей рамки его актуальных социальных ролей» [121, p. 10]. Однако в обоих случаях наблюдается редукция игры исключительно к антропологическому измерению, что, возможно, допустимо лишь в рамках авторских исследований, фокусирующихся на роли игры в трудовой деятельности человека. В

философском же дискурсе игра заслуживает рассмотрения в наиболее широком онтологическом контексте.

У Гадамера феномен игры интерпретируется как природное явление: «Движение, конституирующее игру, лишено телеологической финальности; оно регенерируется в бесконечных итерациях... Так, мы артикулируем игру хроматических элементов, не подразумевая при этом наличие некоего цвета, вступающего в игровые отношения с другим; мы референцируем к определённому процессу или модусу, демонстрирующему вариативное многообразие визуальных проявлений» [44, с. 103].

В ещё более широком онтологическом контексте ставится вопрос у Й. Хёйзинги: «Существует давняя философская традиция, согласно которой при анализе любой человеческой деятельности до предельных границ нашего познания, она может быть интерпретирована не иначе как игра. Тем, кто удовлетворён подобным метафизическим выводом... лично я не считаю его достаточным для игнорирования игры как специфического фактора всего, что конституирует нашу реальность» [120, p. 3]. Человеку как природному феномену также свойственна игровая активность, однако, будучи социальным существом, его игровая деятельность ограничена определёнными требованиями. Й. Хёйзинга критикует исследователей, рассматривающих человеческую игру через призму её функциональной утилитарности, за отсутствие интереса к глубинной эстетической значимости игры, постулируя, что сущностная специфика игры заключается в интенсивности поведенческих паттернов «homo ludens» и его способности индуцировать экстатические состояния у реципиентов. Процесс игровой деятельности у людей достигает своей телеологической цели при полной иммерсии играющего, когда «игра обретает статус игры не благодаря внешней соотнесённости с серьёзным, но только благодаря имманентной серьёзности самой игровой деятельности» [44, с. 106], где для играющего субъекта «внешнее» нивелируется, и он поглощён игрой, характеризующейся «движением, осуществляемым без напряжения, как бы автоматически» [44, с. 104].

Гадамер делает вывод, что результатом игры является онтологическое приращение бытия человека, трансцендируя играющего из его субъективности и мобилизуя его интеллектуальные и духовные ресурсы, расширяя возможности самопревосхождения и стимулируя нестандартные поведенческие и когнитивные паттерны, что приводит к психоэмоциональному подъёму у атлета и вдохновению у художника. Именно в игровой деятельности конституируется всё наиболее совершенное из созданного человеком: «Антропологический субъект реализует игровую активность только при условии полной актуализации своей человеческой сущности, и он обретает статус человека в полном смысле этого слова лишь в процессе игры» [44, с. 107]. Подтверждением этого служит древнегреческая культура, где, по мнению исследователей, отсутствие концептуализации игры было связано с тем, что жизнь эллинского социума была настолько глубоко структурирована в соответствии с игровыми принципами, что сама игра не осознавалась как дискретный феномен. Современные

отечественные философы, соглашаясь с тем, что фундаментальное отличие антропологических игр базируется на способности человека к самотрансцендированию, определяют игру «как феномен избыточности, онтологически утверждающий сверхнатуральный характер положения человека в космосе, а человеческую экзистенцию позволяющий интерпретировать как ускользающую от тотальных дефиниций. Следовательно, в онтологическом аспекте, игра существует как экзистенциальная структура, генерирующая личность и способствующая приращению человеческого бытия» [122, с. 25]. Потенциальность этой «экзистенциальной структуры» в полной мере реализуется в феномене гениальности, который Гадамер интерпретирует не как личностную характеристику, а как состояние, имманентное любому креативному субъекту.

В зависимости от «структурной организации альтернативного игрового движения в пространстве, модифицируется сущностная специфика игры, выделяются репрезентативные игровые формы, где свободная смысловая взаимосвязь сопряжена с изображением, интенционально направленным на реципиента» [123], и где имплицитная возможность подобной референции конституирует специфику игрового характера искусства: «замкнутое пространство игрового мира допускает частичное разрушение своей изоляции» [44, с. 110]. При этом зрелищная игра не редуцируется к тому, что изображает, а содержит референцию, направленную во внешнее пространство, на наблюдателя: «Такая, имманентная представлению референция, инкорпорированная в него, функционирует как конститутивный элемент бытия искусства» [44, с. 111].

Феноменологический анализ зрительской рецепции игры показывает, что в целостной системе играющих и зрителей полную иммерсию в игру должен осуществить именно зритель, а не исполнитель, поскольку «даже наиболее глубоко интерпретированная и представленная именно в таком виде, в каком она была концептуально задумана, она будет не тем, кто в ней непосредственно участвует, а тем, кто выступает в роли наблюдателя. В нём игра как бы элевируется до своего идеального состояния» [44, с. 117]. Присутствие зрителя в игровом пространстве кардинально трансформирует структуру взаимоотношений. «Включая зрителей в основные действующие силы репрезентирующих игр, Гадамер не мог не дать емкой характеристики зрительской аудитории. Восстановив изначальное наименование понятия «зритель» - «теорос», он раскрыл как назначение зрителя в древности - участник праздничной миссии, не имеющего там иной функции, нежели при ней находиться, так и значение первоначального понятия «теория» - подлинное участие, «претерпевание». Усматривая в зрительской аудитории лиц, просто любопытных, отдыхающих от повседневности (им все равно, что смотреть), он выделяет тип подлинных зрителей (теоросов), отличающихся полной отдачей, пониманием и преданностью игре, для которых она “не исчерпывается только вовлеченностью в мгновение, но заключает в себе притязание на длительность самого притязания”» [46, с. 38].

Этим объясняется активная вовлеченность современного зрителя в лицезрении такого, казалось бы, высококультурного действия, как спортивные бальные танцы, в частности, европейской программы. Анализируя точку зрения зрителя в эпоху метамодерна в статье «Семиотический анализ спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа)», авторы отмечают, что «Крики, возгласы, эмоциональная поддержка своих пар стали неотъемлемой частью соревнований по спортивным бальным танцам. Разумеется, такого рода поддержка относится в первую очередь к зрителям, имеющим отношение к той или иной танцевальной паре, будь то родители, близкие, друзья, педагоги-тренеры» [86, с. 78].

Уместно дополнить, что «Привнесение в состязание родовых интересов характеризует соперничество участников не только как борьбу отдельных личностей, но и тех родов, которые они представляют. Из этого следует, что победа участника не есть его личный успех – она принадлежит всему роду, всем его членам. Соответственно, поражение также касается всех. Отсюда становится понятен тот интерес, который проявляют зрители-сородичи к состязанию. Они подбадривают соперников восклицаниями, поддерживая тем самым высокий накал борьбы. И вполне понятно, что увлеченность присутствующих проистекает не только от того, что их захватывает спортивный дух состязания, она многократно усилена родовыми интересами, желанием видеть в качестве победителя представителя своего рода. Победивший награждается титулами лучший, непревзойденный и т.д., в то время как побежденный это худший, слабый и пр.» [116, с. 156]. Таким образом, в традиционном казахском обществе соревновательные мероприятия нередко приобретали значение репрезентации родовых интересов, что обусловливало повышенную эмоциональную вовлеченность зрителей, чья идентификация с участниками усиливала агональный аспект состязания и определяла специфику зрительской рецепции.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что спортивный бальный танец представляет собой уникальный культурный феномен, где проявление элементов спорта и искусства существуют в одновременном созвучии.

Изучение перспектив развития спортивного бального танца в Казахстане в пространстве диалога культур Запада и Востока показало, что богатство этнокультурного наследия казахского народа является благоприятным ресурсом в глубоком понимании таких механизмов межкультурного взаимодействия и адаптации танцевальных практик в новом социальном контексте как ритмочувствование и состязательность.

Проведенный феноменологический анализ показал, что ритм выступает как системообразующий элемент, создающий своеобразный «мост» между различными танцевальными традициями. В этом аспекте руководство человека разными ритмами демонстрирует игру, а позицию человека, находящегося над этим процессом как началом собственной самоидентификации, т.е. в виде «творца». Руководство этой игрой, представляющее основу концепции «ритмомышления», характерной для казахской культуры и исходящая из

кочевого образа жизни, является благоприятной почвой в успешном освоении западных танцевальных форм.

Особого внимания заслуживает обнаруженная параллель между гуссерлевской феноменологией временности и традиционным казахским восприятием времени. Несмотря на различные методологические основания, обе перспективы демонстрируют схожие черты в понимании нелинейности и взаимосвязанности временных переживаний, что создает глубинную основу для культурного диалога в танцевальном искусстве.

Исследование показало, что агональное (состязательное) начало, глубоко укорененное в казахской культуре, стало значимым катализатором для развития спортивного бального танца в Казахстане. Традиционные формы состязательности, проявляющиеся в национальных играх, музыкальных состязаниях и других культурных практиках, создали благоприятный контекст для принятия конкурсного формата бальных танцев.

Выводы по третьему разделу

Проведённый анализ выявляет спортивный бальный танец как сложный культурный феномен, в котором органично сочетаются метамодернистская эстетика и этнокультурные особенности казахской традиции. Метамодернизм проявляется через динамическую осцилляцию между противоположными категориями – искренностью и иронией, спортом и искусством, техническим совершенством и эмоциональной выразительностью, что формирует уникальную парадигму художественного и атлетического синтеза. Эта осцилляция служит ключевым принципом, отражающимся в пространственно-временной динамике танцевальных форм, семиотической насыщенности языка танца и методологическом плюрализме.

Феноменологический подход позволяет рассматривать танец не только как эстетическую практику, но и как особую форму бытия, где тело выступает медиумом смыслопорождения и воплощением ритмической организации сознания. В этом контексте ритм выступает системообразующим элементом, создающим «мост» между западноевропейской танцевальной традицией и традиционной казахской культурой, где ритмомышление, основанное на цикличном восприятии времени и космической упорядоченности, способствует успешной интеграции и адаптации спортивного бального танца.

Агональное начало, глубоко укоренённое в казахской культуре через традиционные состязательные игры и музыкально-поэтические практики, становится катализатором принятия конкурсного формата бальных танцев, усиливая эмоциональную вовлечённость и коллективную идентичность исполнителей и зрителей. Онтологическая концепция игры, раскрытая в философии Гадамера, подчёркивает её роль как формы приращения человеческого бытия, что находит отражение в соревновательной природе спортивного бального танца.

Таким образом, спортивный бальный танец в Казахстане предстает как уникальный культурный синтез, в котором метамодернистская эстетика осцилляции, феноменологическая временность и этнокультурные традиции взаимодополняют друг друга, создавая богатое пространство для дальнейших междисциплинарных исследований и практического применения в области искусствоведения, культурологии и эстетики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное диссертационное исследование заключается в проведении комплексного анализа динамики развития и трансформации языка спортивного бального танца в контексте культурных парадигм модерна, постмодерна и метамодерна.

Проведенное исследование позволяет сделать ряд обобщающих выводов о характере эволюции европейской программы спортивного бального танца с начала XX века по сегодняшний день. В основе исследования лежит концептуальный синтез феноменологических, онтологических, морфологических, семиотических, герменевтических и культурологических подходов, позволяющий рассмотреть танец как сложную динамическую систему, отражающую диалектическое взаимодействие формы и содержания, культурных смыслов, а также традиций и инноваций.

Анализ культурных кодов, символики, временных и пространственных структур продемонстрировал, что данный вид искусства и спорта выступает как микрокосм культурной дифференциации и синтеза, способствуя формированию новых форм художественного самовыражения и межкультурного диалога. Комплексное исследование подтверждает, что спортивный бальный танец в современной эпохе является не только объектом эстетического восприятия, но и онтологической платформой, способствующей расширению границ человеческого бытия, а его изучение в рамках междисциплинарных методов открывает перспективы для дальнейшего развития теории культуры, искусства и эстетики в условиях сложных социокультурных изменений.

Во-первых, представлен методологический инструментарий, обеспечивающий комплексный подход к анализу художественно-эстетических аспектов, характерных для спортивного бального танца, разработанный в контексте категорий метамодернизма, предполагающий исследование эволюции формы, ритмического рисунка, эмоционального выражения, в целом, раскрывающий смыслосодержательный аспект и характерные особенности развития предмета исследования в рамках данной культурной парадигмы.

Во-вторых, применение методов формального, семиотического и герменевтического анализа позволило раскрыть взаимосвязь между формой, содержанием и культурным контекстом, а также подчеркнуть роль символики и интерпретации в формировании эстетической идентичности танца.

Метод формального анализа предоставил возможность определить характер внешнего изменения формы внутри пары в европейской программе спортивных бальных танцев, в ходе которого раскрыто единство пространственно-временного хронотопа в европейском танце, рассматриваемого как пространственно-временные параметры выражения культурных и художественных смыслов модерна, постмодерна и метамодерна.

Так, в **модерне** прослеживается «прогресс» в организации структурных элементов фигур и композиций танца, которому характерна геометрическая линейность, строгая формализация фигур и вертикальная ориентация корпуса,

что отражало влияние индустриализации и рационализма; применение музыкального материала в классическом жанре, где при исполнении танцевальных фигур основной акцент уделяется использованию метрического строя в ритмоформуле;

В **постмодерне** – «деконструкция», проявляющаяся в выходе за установленные рамки формы и конструкции, а именно в положение корпуса интегрируется горизонтальная и сагиттальная плоскости, более активное передвижение; музыкальный материал дополняется эстрадной музыкой, широкое применение синкопы в ритмоформуле;

В **метамодерне** – «колебание» между категориями спорта и искусства, проявленное элементами атлетизма и искусного владения техникой, в которой положение корпуса находится в активной смене между вертикальной, горизонтальной и сагиттальной плоскостями, что характеризует еще более выраженное расширение пространственного заполнения; в передвижении пар колебание выражается в контрасте между скоростным и замедленным перемещением; в музыкальном материале колебание демонстрируется обращением как к классической, эстрадной музыке, так и к ремиксам на поп-музыку, адаптированным под ритмы спортивных бальных танцев, применение множественных синкоп в ритмоформуле.

В-третьих, семиотический анализ показал, что на знаково-символическую систему в европейской программе спортивных бальных танцев повлияли эстетические вкусы и предпочтения модерна, постмодерна и метамодерна. На основе семиотического анализа удалось исследовать синтез хореографического искусства и спорта с точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа):

В **модерне** с точки зрения автора: преимущественно преобладание роли автора. Авторство фигур ярко выражается в информационных источниках, в виде журналов и книг. Вертикальное формообразование способствовало формированию линейных и геометрически простых фигур;

С точки зрения зрителя: зрительное восприятие простой формы, выраженной в вертикальном формообразовании, в непринужденном исполнении и в пассивном перемещении компенсируется внутренне насыщенным духовным миром реципиента;

С точки зрения персонажа (хореографического образа): программность классической музыки, заключающая идею вертикали, тяги к высшему способствовала формированию образа сострадания в эмоциональном выражении.

В **постмодерне** *с точки зрения автора*: преимущественное смещение роли автора к роли исполнителя; техника исполнения фигур, требующая высокого исполнительского мастерства, выдвигает фигуру «исполнителя» на первый план. Рост ценности практического носителя способствует тенденции развития более усложненной хореографической лексики (фигуры с большей амплитудой шага и степенью поворота). С развитием массовой культуры популярность набирают видео-лекции ведущих исполнителей.

С точки зрения зрителя: прослеживается баланс между внутренним духовным миром реципиента и художественными процессами в виде интегрирования горизонтальной и сагиттальной плоскостей, динамичного передвижения.

С точки зрения персонажа (хореографического образа): усиление эмоциональной выразительности посредством увеличения амплитуды движения.

В **метамодерне** с точки зрения автора: отсутствие принадлежности к авторству, хореографическая лексика как общее достояние танцевального сообщества; тенденции исполнительского мастерства выделяются динамичным и объемным исполнением; в условиях цифровизации популяризация спортивных бальных танцев происходит, в том числе посредством онлайн-уроков.

С точки зрения зрителя: зрительное восприятие менее насыщенного духовного мира реципиента компенсируется динамичным, скоростным и экспрессивным характером исполнения спортивных бальных танцев.

С точки зрения персонажа (хореографического образа): продолжается увеличение амплитуды движения, вследствие чего наблюдается возрастание эмоциональной выразительности.

В-четвертых, с помощью герменевтического анализа раскрыта художественная образность положения танцевальной пары в европейской программе спортивного бального танца в трансцендентном аспекте. Образ танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев, исследованный через призму герменевтического и иконологического анализа, предстал в новом свете и понимании, что позволило рассмотреть глубинные смыслы, заложенные в форме данного вида хореографического искусства.

Выявлена имманентная связь между морфологией положения и крестообразным формообразованием танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев и архетипической репрезентацией Иисуса Христа.

Символическое значение правой стороны при формировании положения танцевальной пары, а также пространственно-временной хронотоп циклически ориентированного движения времени внутри пары, осуществляемого против часовой стрелки, представляют общие принципы композиционного построения, изоморфные иконографической традиции и артикулирующие аксиологические доминанты христианской культуры.

В-пятых, идентификация метамодернистских категорий выражается в колебании художественно-эстетических процессов спортивного бального танца в аспекте культурных парадигм, категориально между спортом и искусством, в контрасте между скоростным и замедленным передвижением танцевальных пар, в музыкальном материале колебание демонстрируется обращением как к классической, эстрадной музыке, так и к ремиксам на поп-музыку, адаптированным под ритмы спортивных бальных танцев.

Аспекты символического значения и архетипического образа, отражающиеся в интерпретации художественного образа положения танцевальной пары в европейской программе спортивного бального танца,

категориально идентифицируются в телеологическом стремлении к трансцендентности (возрождение духовности, прагматический романтизм); гибридность и эклектичность проявляется в преднамеренном слиянии разрозненных стилей, жанров, культурных традиций и смешении категорий спорта и искусства.

В-шестых, исследование специфики интеграции спортивного бального танца в культурное пространство Казахстана, рассмотренное с позиций диалога культур Запада и Востока, позволило выявить определенные точки соприкосновения между западноевропейской танцевальной традицией и традиционной казахской культурой.

Ритм, являясь системообразующим элементом предстает своеобразным «мостом» между различными танцевальными традициями. Так, квадратная ритмоформула музыки европейской программы спортивного бального танца, прошедшая развитие с метрического строя периода модернизма, сохраняя квадратность, но с существенным разнообразием ритмического рисунка периода метамодернизма, выражающая эволюцию и расширение ритмического рисунка внутри формы демонстрирует приближенность к ритмочувствованию и природе не квадратной музыкальной структуры, присущей Центральноазиатской музыкально-танцевальной культуре. В данном аспекте руководство разными ритмами выступает как проявление «игры». Игра как экзистенциальная структура одновременно генерирует и выражает сущность состязательности, что находит отражение в соревновательной природе спортивного бального танца.

Таким образом, проведенное диссертационное исследование представляет общую картину развития и эволюции европейской программы спортивного бального танца, рассмотренное в морфологическом, семиотическом, герменевтическом аспектах, выявляющее характерные особенности выражения ее эстетики в рамках культурных парадигм модерна, постмодерна и метамодерна.

Ценность данного исследования заключается в существенном вкладе в научные изыскания искусства танца, в частности, спортивного бального танца в искусствоведческом, культурологическом, философском аспектах, в расширении научно-исследовательского ракурса в представлении методологического инструментария, обладающего потенциалом проецирования на другие направления хореографического искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1 Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме // Metamodern. // http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism. 18.12.2023.

2 Вермюлен Т., Аккер Р., Гиббонс Э. Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / пер. с англ. В. М. Липки; вступит. ст. А. В. Павлова. – М.: РИПОЛ классик, 2019. – 493 с.

3 Zavarzadeh M. “The Apocalyptic Fact and the Eclipse of Fiction in Recent American Prose Narratives.” // Journal of American Studies. - 1975. - Vol. 9, № 1. - P. 69–83. JSTOR. // http://www.jstor.org/stable/27553153. 03.04.2025.

4 Вермюлен Т., ван ден Аккер Р. Недопонимания и уточнения. Заметки о «Заметках о метамодернизме» / пер. с англ. В. Сербинской / Notes on metamodernism. // https://metamodernizm.ru/misunderstandings-and-clarifications/ 07.04.2025.

5 Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction. New York: Routledge, 1988. – 284 p.

6 Павлов А.В., Ерохина Ю.В. Образы современности в XXI веке: альтермодернизм. Философские науки. - 2019. - №62(2). – P.7-25. https://doi.org/10.30727/0235-1188-2019-62-2-7-25 10.04.2025.

7 Eshelman R. Performatism, or the End of Postmodernism. The Davies Group Publishers, 2008. – 288 p.

8 Toth J. The Passing of Postmodernism: A Spectroanalysis of the Contemporary. Albany: SUNY Press, 2010. – 200 p.

9 Samuels R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected.Edited by Tara McPherson. The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning. Cambridge, MA: The MIT Press. - 2008. – P. 219–240.

10 Samuels R. New Media, Cultural Studies, and Critical Theory after Postmodernism. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2009. – 267 p.

11 Павлов А.В. Образы современности в XXI веке: диджимодернизм: рецензия на книгу Алана Кирби // Философия. Журнал высшей школы экономики. - 2018. - Т. 2, № 2. - С. 197-212.

12 Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Montreal: New World Perspectives, 1986. – 320 p.

13 Lipovetsky G. Time Against Time, or The Hypermodern Society//Supplanting the Postmodern. An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century/Rudrum D., Stavris N. (eds.). New York-London-New Delhi-Sydney: Bloomsbury Academic, 2015. – 368 p.

14 Афанасов Н., Павлов А. Образы современности в XXI веке: космодернизм. Знание. Понимание. Умение. - 2019. doi:http://dx.doi.org/10.17805/zpu.2019.2.4 12.04.2025.

15 Тёрнер Л. Манифест метамодерниста // http://metamodernizm.ru/manifesto/ 09.04.2025.

16 Novalis Fragmente und Studien 1797–1798 // Novalis Werke, ed. G. Schulz. Munchen: C.H. Beck. - 2001. - P. 384–385 (цит. по: Тимотеус Вермюлен, Робин ван ден Аккер. Заметки о метамодернизме) (русский пер.) // http://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/ 14.04.2025.

17 Венкова А.В. Политики идентификации в искусстве метамодернизма // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2018. - № 32. - P. 203-213.

18 Хрущева Н. Метамодерн в музыке и вокруг нее. – М.: РИПОЛ классик, 2020. – 304 с.

19 Stewart N. To the Motion Itself: Toward a Phenomenological Methodology of Dance Research. In Dance Research Methodologies: Ethics, Orientations, and Practices Taylor and Francis. - 2023. - P. 164–181. https://doi.org/10.4324/9781003145615-15. 19.05.2025.

20 Bouzioti D. Introducing the Phenomenological Model of Performance Practice (PMPP): Phenomenological Research Design and the Lived Experience in Performance. // International Journal of Qualitative Methods. - 2023. https://doi.org/10.1177/16094069231211142. 25.05.2025.

21 Karoblis G. Controlling Gaze, Chess Play and Seduction in Dance, 2010. - 340 p.

22 Габричевский А.Г. Морфология искусства. – М.: Аграф, 2002. – 864 с.

23 Blower J. Translation: Heinrich Wölfflin, Principles of Art History: The Problem of the Development of Style in Early Modern Art, 2015. // Https://Www.Academia.Edu/13278207/Translation_Heinrich_W%C3%B6lfflin_Principles_of_Art_History_The_Problem_of_the_Development_of_Style_in_Early_Modern_Art_1915_. 29.03.2025.

24 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусства: Проблема стиля в изобразительном искусстве / пер. с нем. М. Г. Левиной. - М.: Ладомир, 1994. - 352 с.

25 Husserl E. Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen und ihrer Bilder. Texte aus dem Nachlass (1898–1925) / Hrsg. von Eduard Marbach. - Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980. - 470 p.

26 Ionescu V. The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wölfflin and Worringer. In // Journal of Art Historiography Number. - 2013. - Vol. 8. – 24 p.

27 Каган М.С. Морфология искусства. - Л.: Искусство, 1972. - 488 с.

28 Каган М.С. Философия культуры. - СПб.: СПбГУ, 1996. - 352 с.

29 Кан Х. Народный танец: социокультурные характеристики и функции // Теория и история культуры, искусство. - 2024. - № 3. - 604 с.

30 Boyette M.C. The Universality of Laban Movement Analysis. Virginia Commonwealth University, Richmond, VA. - 2012. – 86 p.

31 Сайт Александра Гиршона: танец и психология. Танцевальные, психологические тренинги, выступления, статьи, фотографии, расписание

занятий, импровизация, перфоманс. (n.d.). // Http://Old.Girshon.Ru/Txt/Laban.Htm. 09.03.2025.

32 Хореограф, D.-Lab. (n.d.). Инструмент экспрессии не тело, а пространство... Трансформация языка танца от Рудольфа Лабана. // Https://Dzen.Ru/a/YIUh-HB3aApZYreF. 21.04.2025.

33 Salazar S. Laban's Choreosophical Model: Movement Visualisation Analysis and the Use of Graphic Media in Dance Studies. Dance Research. - 2012. - P. 147-168. ISSN 0264-2875

34 Rodrigo Alves do Nascimento Yuri Lotman and the Semiotics of Theatre. Bakhtiniana, São Paulo. - 2019. – P. 208-229.

35 Lotman Y. On the semiosphere. // Https://Www.Ceeol.Com/Search/Article-Detail?Id=14996. 27.05.2025.

36 Nöth W. Yuri Lotman on metaphors and culture as self-referential semiospheres // Semiotica. - 2006. - P. 249–250.

37 Semiotics of conflict A LOTMANIAN PERSPECTIVE. Edited by Daniele Monticelli, Merit Maran and Franciscu Sedda. Tallinn University. – 343 p.

38 Husserl E. The Phenomenology of Internal Time-Consciousness - Блумингтон: Indiana University Press, 1964. – 188 p.

39 Uspensky B. The Semiotics of the Russian Icon - Lisse: Peter de Ridder Press, 1976. – 101 p.

40 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия - СПб.: Ювента, 1999. – 608 с.

41 Успенский Б.А. Поэтика композиции - М.: Искусство, 1970. – 258 с.

42 Uspenskij B. Semiotics and culture: The perception of time as a semiotic problem. Sign Systems Studies. - 2017. – Vol. 45(3/4). – P. 230–248. https://doi.org/10.12697/SSS.2017.45.3-4.02. 15.06.2025.

43 Лотман Ю.М. Семиосфера. - СПб.: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.

44 Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. - М.: Прогресс, 1988. - 704 с.

45 Bourgeois J. The Aesthetic Hermeneutics of Hans-Georg Gadamer and Hans Urs von Balthasar // Marian Library Faculty Publications. - 2007. - 7 p. // https://ecommons.udayton.edu/imri_faculty_publications/7. 28.05.2025.

46 Воронин Р.Е. Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства (спортивный бальный танец, вторая половина XX века): дисс. ..канд. искусствоведения: 17.00.09 – СПб., 2007. – 207 с.

47 Schleiermacher F. Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament. Berlin: Reimer, 1838. – 389 p.

48 Schmidt L.K. Understanding Hermeneutics. Stocksfield: Acumen, 2006. – 184 p.

49 George T. Hermeneutics // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2025 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2025/entries/hermeneutics/>. 22.06.2025.

50 Schleiermacher F. Hermeneutics and Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – 284 p.

51 Gill S. Play – 3: Hans-Georg Gadamer. Lecture PDFs. – 6 p.
52 Россиус Ю. «О теории интерпретации Э. Бетти». История философии. - 2012. - № 17. - С. 83-89.
53 Молдахметова А.Т. Режиссёрская интерпретация казахского танца в хореографическом искусстве Казахстана конца XX-начала XXI века: дис. … док. филос. (PhD): 6D040600. – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2020. – 151 с.
54 Бабушкин В.У. Феноменологическая философия науки: критический анализ. - М.: "Наука", 1985, С. 13-100, 174-188.
55 Шлейермахер Ф. «Академические речи 1829 года». - М., Науч. изд., 1987. - С. 109-220.
56 Cassirer E. (1923). The Philosophy of Symbolic Forms, Language. Trans. S.G. Lofts. Routledge, 2021. - Vol. 1. – 314 p.
57 Cassirer E. (1925). The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 2: Mythical Thought. Trans. S.G. Lofts. Routledge, 2021. – 285 p.
58 Rampley M. Iconology of the interval: Aby Warburg's legacy. Word and Image. - 2001. – P. 303–324. https://doi.org/10.1080/02666286.2001.10435723. 01.04.2025.
59 Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [К проблеме описания и толкования содержания произведений изобразительного искусства]. // Logos, Bd. 21, 1932. – 28 p.
60 Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance [Исследования по иконологии]. New York: Oxford University Press, 1939. – 19 p.
61 Gilbert A. H., Janson H. W. Erwin Panofsky, Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. The Art Bulletin. - 1940. – P. 172–175. https://doi.org/10.1080/00043079.1940.11409310. 11.02.2025.
62 Успенский Б.А. Семиотика искусства. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. - 360 с.
63 Shioya T. Analysis of sway in ballroom dancing. Proceedings. – 2018. - Article 223. // https://www.mdpi.com/2504-3900/2/6/223. 19.02.2024.
64 Powers R. «The Evolution of English Ballroom Dance Style». Social dance at Stanford: // https://socialdance.stanford.edu/syllabi/English_ballroom_style.htm. 11.09.2023.
65 Zaletel P., et al. «A time-motion analysis of ballroom dancers using an automatic tracking system». Analiza Gibanja Plesalk in Plesalcev V Standardnih Plesih Z Uporabo Sledilnega Sistema. Kine-siol Slov. – 2010. - P. 46–56.
66 Проворная Е. Теория пространственных искусств А.Г. Габричевского: проблема классификации. Маг. дисс. - М., 2018. // https://www.hse.ru/edu/vkr/219360642. 07.09.2023.
67 Pogodin F. Alexander Gabrichevsky. Experiment. - 1997. – P. 200–201. https://doi.org/10.1163/2211730X97X00279. 26.05.2024.
68 Moore A. The Practical Side of Teaching // The Dancing Times, October 1935 issue. London: The Dancing Times. - P. 36–48.

69 «1939 John Wells and Renee Sissons - Quickstep». YouTube, загружено Old dancing videos, 1 марта 2021, youtube.com/watch?v=MiTyscXS-cc. 19.09.2023.
70 Richardson P.J.S. A History of English Ballroom Dancing. London: Herbert Jenkins Ltd, 1945. – 167 p.
71 Маньковская Н. Постмодернизм в эстетике // Энциклопедический поиск, 2018. - Т. 4, № 1. - С. 192–230. DOI: 10.21146/2414-3715-2018-4-1-192-230
72 «1979 Richard and Janet Gleave Honour Dance as The World Professional Ballroom Champions - MUNICH». YouTube, загружено Old dancing videos, 5 марта 2021, youtube.com/watch?v=MiTyscXS-cc. 10.09.2023.
73 Исалиев А.Т., Молдахметова А.Т. Метод формального анализа Александра Габричевского в исследовании хореографии спортивных бальных танцев // Central Asian Journal of Art Studies. - 2024. - Т. 9, № 1. - С. 209-226. doi:10.47940/cajas. v9i1.800.
74 Issaliyev A., Moldakhmetova A. Creativity of formal analysis in the study of ballroom dancing choreography. Creativity Studies. - 2025. – P. 269–281. https://doi.org/10.3846/cs.2025.21747. 17.07.2025.
75 Vermeulen T., van den Akker R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. - 2010. - №1(2). - P. 56–77. DOI:10.3402/jac.v2i0.5677.
76 Picart C.J. From Ballroom to DanceSport: Aesthetics, Athletics, and Body Culture. New York: SUNY Press, 2012. – 167 p.
77 Кондрашев И. Эстетические категории европейских и латиноамериканских танцев или похвала вульгарности // Dancesport.ru, 2022. // http://dancesport.ru/news/news_10315.html. 22.10.2023.
78 Premelč J., Vučković G., James N., Leskošek B. Reliability of judging in dancesport // Frontiers in Psychology. - 2019. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01001. 02.11.2024.
79 «Domenico Cannizzaro & Valeria Pittalis 4k - SLOW WALTZ Demonstration». YouTube, загружено Domenico Cannizzaro, 2020. // youtube.com/watch?v=O-xqpPcSRBk&t=28s. 19.06.2023.
80 Исалиев А.Т. Еуропалық билерді оқытудың теориясы мен әдістемесі (Теория и методика преподавания европейских танцев). - Алматы, Goodprint, 2015. – 343 с.
81 Котова С. Бал зажигает огни. Российский танцевальный союз. // www.rdu.ru/post/bal-zazhigaet-ogni. 11.08.2024.
82 Вёльфлин Г. Классическое искусство. - СПб., Алетейя, 1997. – 328 с.
83 Мамыкина Т. Семиотика в хореографии и ее значение // Infolesson. www.infolesson.kz/doklad-semiotika-v-horeografii-i-ee-znachenie-3150140.html. 20.08.2024.
84 Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Lib.ru www.az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml. 02.09.2024.
85 «1971 ICBD World Professional Latin Dance Championships - WEST BERLIN». YouTube, загружено Old dancing videos, 2020. youtube.com/watch?v=65MUtGxgRP0. 15.09.2024.

86 Исалиев А.Т., Молдахметова А.Т. Семиотический анализ спортивного бального танца в аспекте точек зрения автора, зрителя и персонажа (хореографического образа) // Central Asian Journal of Art Studies. 2024. – Т. 9, № 4. - С. 70-87. doi:10.47940/cajas. v9i4.947.

87 Лукичева К. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. - 2011. - №17 (79). - С. 189–195.

88 YouTube-канал Правое полушарие интроверта «Философия Шопенгауэра за 10 минут». youtube.com/watch?v=ocBoBsWx_H0&t=496s. 19.08.2024.

89 Курасов С. Иконология как герменевтика канонического искусства // Культура и цивилизация. – 2014. - С. 42-56.

90 Золотарёва Л. Описание и анализ произведения искусства эстетико-искусствоведческий и педагогический инструментарий // Известия Алтайского государственного университета. 2012. - № 2-1. - С. 157-162.

91 Шумихина Л. Искусство как бытие духовного // Онтология искусства. - Екатеринбург, 2005. - С. 67-79.

92 Выготский Л.С. Психология искусства: анализ эстетической реакции. - М.: Лабиринт, 1998. – 416 с.

93 Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд. испр. и доп. - СПб., РХГА, 2015. – 239 с.

94 Александрийский К. Строматы 6.26. – М., Отцы и учители Церкви IV века, 1996. – 816 с.

95 Блаженный А. О книге Бытия. – М., Творения, 1997. – 187 с.

96 Бертран П.-М. Зеркальные люди. История левшей. – М., Новое литературное обозрение, 2016. – 304 с.

97 Салтыков А. О некоторых пространственных отношениях в произведениях византийской и древнерусской живописи // Древнерусское искусство XV—XVII вв. – М., 1981. – С. 32–55.

98 Исалиев А.Т., Молдахметова А.Т. Герменевтический подход в исследовании образа танцевальной пары в европейской программе спортивных бальных танцев // Central Asian Journal of Art Studies. - 2025. - Т. 10, № 2. - С. 16-30. doi:10.47940/cajas. v10i1.1032.

99 Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Duke University Press, 2002. – 352 p.

100 Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1991. – 460 p.

101 Csikszentmihalyi M. Flow: The Psychology of Optimal Experience. HarperPerennial, 1990. – 303 p.

102 Foster S.L. Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. Routledge, 2012. – 296 p.

103 Burt R. The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities. Routledge, 1995. – 236 p.

104 Лоу Б. Красота спорта: Междисциплинарное исследование. / Пер. с англ. Под общ. ред. В. И. Столярова, послесловие и комментарии В.И. Столярова и М.С. Сарафа. - М.: Радуга, 1984. – 255 с.

105 Берікболова А.Е. Историко-аналитические аспекты становления и развития вузовкой педагогики спортивного бального танца в Казахстане: дис. … маг. искусствоведения.: 7М02178. – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2022. – 81 с.

106 Исалиев А.Т. История спортивного бального танца. – Алматы: Goodprint, 2012. – 151 с.

107 Феноменологический метод. (n.d.). // Https://Ponjatija.Ru/Node/866. 22.02.2025.

108 Самойленко Е.В. Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX–XXI вв.): научно-технический отчет о выполнении 4 этапа государственного контракта № 14.740.11.1311 от 20 июня 2011 г. / Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина». – Екатеринбург, 2012. – 137 с. // https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21947/1/Samoilenko_Otchet_po_GK_14.740.11.1311.pdf. 18.05.2025.

109 Костина А.В. Феноменология танца: движение в структуре временности: дисс. ...канд.философ.наук: 09.00.13. – М., 2005. – 191 с. // https://www.dissercat.com/content/fenomenologiya-tantsa-dvizhenie-v-strukture-vremennosti. 18.05.2025.

110 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. // http://philsoc.psu.ru/89-nauka/1671-k-problemnym-voprosam-filosofii-tantsa-semioticheskij-i-ontologicheskij-aspekty-tantsevalnykh-dvizhenij. 18.05.2025.

111 Козлов В.В., Гиршон А.Е., Веремеенко Н.И. Танец как психокультурный феномен и средство социальной коммуникации // Наука і освіта = Science and Education. – 2008. – №8–9. – С. 8–14. // https://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/doc/2008/8_9_2008/2.pdf. 18.05.2025.

112 Дрягина Е.Н. Новые технологии и инновации в педагогике спортивного бального танца: дис. … маг. исс.: 7М02178 – Алматы: КазНАИ им. Т.К. Жургенова, 2023. – 88 с.

113 Карцева Г.А. Феноменология и постструктурализм о ритме человеческого бытия // Вестник ТГУ. - 2003. - №1. // https://cyberleninka.ru/article/n/fenomenologiya-i-poststrukturalizm-o-ritme-chelovecheskogo-bytiya. 17.05.2025.

114 Нурланова К.Ш. Символика мира в традиционном искусстве казахов. В кн. Кочевники. Эстетика: Познание мира традиционным казахским искусством. – Алматы: Гылым, 1993. – 264 с.

115 Наурзбаева А.Б. Концептосфера стихотворения «Аргамак» как семиотическая предтеча картины мира Олжаса Сулейменова // Central Asian Journal of Art Studies. - 2021. // https://doi.org/10.47940/cajas.v6i3.459

116 Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - 544 с.

117 Кишкашбаев Т., Шанкибаева А., Мамбетова Л. и др. История хореографии Казахстана. - Алматы: Издат Маркет, 2005. - 272 с.

118 Творогова Е.Р. К проблеме бытия танцевального образа: онтология выразительности // Философско-культурологические исследования, 2023. - №(4). - С. 239-244.

119 Жовтянская В.В. Онтология игры // GISAP: Psychologycal sciences, 2013. - С. 67-70.

120 Huizinga J. Homo ludens: A study of the play-element in culture. Beacon Press, 1955. – 232 p.

121 Caillois R. Man, play, and games. University of Illinois press, 2001. – 224 p.

122 Быховская И.М. Homo ludens? К философскому обоснованию теории физической культуры и спорта // Теория и практика физической культуры, 2003. - С. 23-27.

123 ИИ-инструмент Perplexity AI. Разработчик: Perplexity AI. // [https://www.perplexity.ai/] 20.09.2025.