

References

1. Efimova, N.N. (2015) *Zvuk v efire* [Sound on the broadcast]. Moscow: Academy of Media Industry.
2. Lissa, Z. (1970) *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka.
3. Mikheeva, Yu.V. (2023) Tembr-faktor muzyki fil'ma [Timbre-factor of the film's music]. *Muzykal'naya akademiya – Music Academy*. 4. pp. 70–83
4. Rusinova, E.A. (2021) *Formirovanie zvukovykh prostranstv v kinematografe* [Formation of sound spaces in cinematography]. Art History Dr. Diss. Moscow.
5. Rychkov, K.N. (2013) *Klassicheskaya muzyka v gollivudskom kino* [Classical music in Hollywood cinema]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
6. Evteeva, I.V. (2020) *Kinodramaturgiya i stroenie fil'ma* [Film drama and the structure of the film]. St. Petersburg: Lan, Planeta muzyki.
7. Tsitsishvili, Yu.G. (2013) *Muzyka kak dramaturgicheskiy faktor v kinointerpretatsiyakh romanov F.M. Dostoevskogo* [Music as a dramatic factor in the film interpretations of F.M. Dostoevsky's novels]. Art History Cand. Diss. Rostov-on-Don.
8. Shak, T.F. (2017) *Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the structure of the media text. Based on the material of art and animated films]. St. Petersburg: Lan, Planeta muzyki.
9. Shak, T.F., Semchenkova, A.V. (2010) *Muzykal'naya tsitata v strukture mediateksta: napravleniya analiza* [Musical quotation in the structure of the media text: directions of analysis]. *Vestnik Adygeyskogo gos. un-ta. Seriya "Filologiya i iskusstvovedenie" – Bulletin of the Adygea State University. Series "Philology and Art Criticism"*. 2(58). pp. 217–224.
10. Shak, T.F. (2010) *Analiz muzyki v mediatekste: metodologicheskiy podkhod* [Analysis of music in media text: a methodological approach]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 1. pp. 25–26.

УДК 793.3:7.01

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-83-91

А.Ю. Татаринцев, Н.А. Соловьёв

ФЕНОМЕН ТЕЛЕСНОСТИ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО ТАНЦА

Основные положения статьи относятся к области современного танца и восприятия его зрителем, которое становится полноценным при соответствующей танцевально-исполнительской культуре. Тема работы затрагивает эстетическую функцию хореографии, во многом связанную с репрезентацией современного танца в обществе. В данном проблемном поле вскрывается противоречие сторон исполнителя и зрителя в их недостаточной способности к коммуникации через искусство современного танца, отражающееся в его трактовке, системе сценических ценностей и, как итог, – в понимании друг друга в целом. Через постановку данной проблематики рассматривается роль телесности в раскрытии образа исполнителя и трансляции смыслов в искусстве современного танца, ее применение как подсознательного средства кинестетической коммуникации и воздействия на зрителя.

Ключевые слова: *телесность, хореография, кинестетика, современный танец.*

Актуальность темы исследования. Искусство есть способ общения посредством высоких материй. Мир современного искусства на данный момент находится под воз-

действием тенденций всеобщего ускорения процессов человеческой жизнедеятельности и увеличения проявлений различных видов и жанров творчества. Ввиду этого все острее встает вопрос о корректности восприятия искусства, способах его трансляции и «считывания» аудиторией. Для начала эффективного взаимодействия между смежными видами хореографии, а также зрителем и исполнителем, в частности, следует рассмотреть телесность как условие, влияющее на кинестетическую коммуникацию, что позволит, в свою очередь, раскрыть ранее скрытые понятия и смыслы. Из проблематики данной темы в дальнейшем возможно сделать предположение, что в современных условиях формирования современного танца в России грамотное понимание телесности исполнителя будет способствовать позитивному взаимному влиянию близких видов хореографии, их структурированному объединению и, возможно, появлению такого феномена, как российский современный танец.

Степень научной разработанности проблемы. Особенностью данной темы стало то, что в этой области занимаются исследованием деятели философии, психологии и хореографии. Психологией телесности – А.Ш. Тхостов, телесностью как психосоматическим симптомом феномена культуры – Г.А. Арина, феноменом телесности личности в танцевальных практиках – А.М. Айламазьян, Н.Ю. Шувалова, И.Е. Сироткина, Н.В. Курюмова.

Цель работы состоит в исследовании того, что телесность исполнителя в современном танце является кинестетическим ключом, способствующим трансляции художественного замысла, индивидуальному подходу в раскрытии художественного образа, а в постановочной работе балетмейстера – лексическим базисом, полагающим основу почерку и языку автора.

Задачи исследования:

- выявить недостаточную степень понимания зрителем транслируемого исполнителем современного танца;
- исследовать роль телесности в раскрытии образа исполнителя и трансляции смыслов в искусстве современного танца;
- раскрыть механизм возникновения и становления телесности у исполнителя, восприятия ее зрителем.

Аналитическая часть исследования. С развитием философской мысли в европейской культуре уделялось все большее внимание несостоятельности разделения в человеческом бытии духовного и телесного. Современное понятие о телесности сформировалось только в начале XX века, но этому процессу способствовали воззрения философов начала XIX века. Например, А. Шопенгауэр в своих сочинениях смело вводил физиологию в метафизику, тем самым подчеркивая важность телесного и создавая дискурс тела. В этой новой обозначенной немецким философом области последующие мыслители старались расширять тему телесности. М. Мерло-Понти сформулировал синтетический подход к телу и духу следующим образом: «Необходимо, чтобы научное мышление – мышление обзора сверху – переместилось в изначальное “есть”, местоположение, спустилось на почву чувственно воспринятого и обработанного мира, каким он существует в нашей жизни, для нашего тела, – и не для возможного тела, которое вольно представлять себе как информационную машину, но для действительного тела, которое я называю своим, того часового, который молчаливо стоит у основания моих слов и моих действий» [1. С. 11].

В работе «Понимание средств коммуникации: продолжение человека», канадский философ, признанный классик в исследовании роли коммуникации в культуре, Г.М. Мак-Люэн утверждает, что из продуктов культуры и цивилизации человек, в силу эволюционных процессов, сумел выгодным для себя способом извлекать своего рода «протезы», помогающие ему в жизни в окружающей среде. Так, палка в руке человека будет не просто удерживаемым предметом, а продолжением руки, специфическим протезом,

а парик, надетый на голову, – эстетическим «протезом», выполняющим определенные социокультурные функции. По мнению И.Б. Архангельской, Г.М. МакЛюэн этими рассуждениями «хотел выразить мысль о том, что любой артефакт, независимо от того, является ли он средством коммуникации, выступает в качестве сообщения для общества в целом, его культуры путем формирования определенной модели человеческого мышления и поведения, взаимодействия его членов между собой» [2. С. 231].

Телесность в данных процессах с практической стороны обращения с предметом передает сигналы в мозг, как бы встраивая и рецепируя объект в человеческое тело, будь то молоток или машина; со стороны культурного аспекта телесность будет выполнять коммуникативные функции, считывая смыслы и значения. Важно отметить, что телесность является исключительно социальным конструктом человеческого мира, помогающим в усвоении и передаче знаний. «В настоящее время под телесностью в отечественной психологии понимается присвоенная субъектом в ходе онтогенеза система значений, на основе которых осуществляется культурная регуляция телесных функций» [3. С. 72].

Хореография, представляя собой специфический язык общения, включает в себя моторные и смысловые компоненты деятельности, считываемые посредством кинестетики. Данная связь между танцовщиком и зрителем с научной точки зрения рассматриваются в таком разделе науки, как нейрофизиология. Исследования в данной области утверждают, что во время просмотра исполняемого танца у зрителя в коре головного мозга активизируются зеркальные нейроны, запускающие синоптические связи, формирующие чувство сопричастности.

Подобно тому, как, согласно законам физики, наши голосовые связи резонируют со звуковыми волнами музыки, воздействующими на них, так и наше подсознание и даже состояние мышц и тела откликаются на наблюдаемый танец. «Какие бы изящные полеты ни совершала птица, какие бы грациозные прыжки ни делала серна, но все их эволюции не имеют ничего общего с искусством, начало которого положено человечеством с того момента, когда оно достигло известной степени цивилизации и когда был указан ему истинный путь к самосовершенствованию и к усвоению чувства прекрасного» [4. С. 11].

На данном основании логично утверждение, что от уровня владения исполнителем, в частности, современным танцем и «насмотренности», компетентности в этой области зрителя зависит и степень восприятия произведения. Данную погруженность в танец, осознанность тела исполнителя в нем, называют «самость», «вчувственность». «Следует отметить, что философские воззрения на единство и неразрывность триады духа, души и тела (аксиологическая концепция культуры), сложившиеся в ходе культурно-исторического процесса развития традиционной общественной модели, послужили выработке понятия “телесность” в хореографии, которое представлялось до недавнего времени в виде понятийной конструкции: дух – душа, душа – тело» [5. С. 87].

Телесность в хореографии современного танца подразумевает под собой двигательные и позно-тонические паттерны, способы хореографического мышления, укоренившиеся у исполнителя на основе профессионального опыта и базирующиеся на индивидуальных особенностях его темперамента, характера, пола, гендерной идентичности, психофизических и возрастных особенностях.

Исторически в России сформирован высокий уровень культуры и, в частности, хореографии. При этом поддержка государством приходится на «проверенные» и «знакомые» жанры хореографии, такие как классический и народный танец. Многие обыватели смогут воспроизвести движения и музыку из балета «Лебединое озеро» и танца «Калинка», но при этом затруднятся ответить, что такое современный танец. Недостаточная освещенность сущности современного танца, его базовых принципов и особенностей в силу исторических, социокультурных, общественных и политических факторов,

понижают порог входа в данную область, затрудняют его восприятие и осмысление как части культуры в целом. Именно поэтому развитие современного танца с эмпатической точки зрения сформирует более пластичное представление о данном феномене. «Как всегда в России, интеграция в мировой процесс развития хореографического искусства протекает своим, особенным путем» [6. С. 232].

На основе вышесказанного необходимо сделать вывод о том, что кинестетика в хореографии является ключевым компонентом в сопереживании движения и семантики изображаемого от танцующего к зрителю. Эмпатический аспект кинестетики телесности способен при должном уровне исполнения располагать к себе смотрящего и вовлекать в процесс современного танца, тем самым расширяя границы его влияния в хореографии в целом.

Само же понятие хореографии в современном танце в настоящее время широко используется в качестве обозначения структурирования движения и порой даже не обязательно движения людей. Современный танец может предусматривать как виды выполняемых действий, так и их последовательность или прогрессию, автором которых может являться не только один человек. У каждого постановщика хореография значительно варьируется с точки зрения того, насколько конкретен и детализирован ее план и смысловое наполнение. Специфика ее деятельности заключается в том, что иногда обозначаются мельчайшие аспекты движения или, альтернативно, обрисовываются широкие контуры действия, в пределах которых могут возникать вариации. Хореография в современном танце или других видах современного искусства представляет собой план или партитуру, в соответствии с которыми разворачивается движение.

Современный танец, в частности, *contemporary dance* отвечает веяниям современного искусства, поиску и трансляции новых смыслов. Исходя из этого, в современном танце можно выделить несколько его особенностей и функций. Современная хореография, имея линейную иерархию исполнителей и необязательность одного автора, исследует вопросы свободы воли, ее места и роли в хореографии, когда танцы не имеют автора. Данная возможность позволяет в зависимости от специфики хореографии рассмотреть, в какой степени танцоры проявляют свободу воли в своих индивидуальных выступлениях. Иногда хореография интерпретируется, наоборот, как противопоставление импровизированным или спонтанным элементам в танцевальном исполнении, в других случаях как партитура или набор принципов, которые руководят спонтанным изобретением.

Хореография может быть осмыслена как теоретизация идентичности – телесной, индивидуальной и социальной и быть направлена на то, чтобы оспорить восприятие танца как представления своего рода зрелища. Танец как гипотетическое изложение того, что собой может являть человеческий организм и каким он может быть, основанный на решениях, принятых на репетиции и в спектакле относительно его идентичности, в каждый момент наблюдения за ним может быть «считан» во время его исполнения как результат выбора движения танцовщиком, изобретенного или отобранного, относительно того, какие типы тел и предметов появляются и конструируются в процессе и какие аргументы о них выдвигаются зрителем. Эти решения, принятые коллективно или индивидуально, спонтанно или перед танцем, могут быть представлены как своего рода запись действий, которая является долговременной и делает возможным как повторение танца, так и его анализ.

Рассматривая функции современного танца, можно сделать вывод о том, что телесность, являясь теоретизацией идентичности, помогает зрителю в раскрытии образа исполнителя и передаче смыслов в искусстве современного танца. Разбирая данный тезис, следует обратиться к наглядному и популярному примеру. Вследствие обширной распространенности в культурных кругах, наиболее понятным полем для объяснения станет классический танец. Контрастным примером для более точного раскрытия данной

темы станут два ярких и непохожих представителя своего цеха – Н.М. Цискаридзе и И.В. Васильев.

Будучи виртуозными солистами, они вправе выбирать себе исполняемую роль, соответственно подбирая ее под свой типаж, что уже представляет собой проявление телесности в хореографии. Искрящийся и взрывной И.В. Васильев прославился благодаря своим ролям в балетах «Корсар» и «Дон Кихот». Феноменальный прыжок, бравадные движения – все это отличает и подчеркивает индивидуальность данного исполнителя, рисуя в воображении зрителя задолго до его выхода на сцену определенный героический образ и, соответственно, телесность. Противоположность этому, но отнюдь не по таланту составляет образ Н.М. Цискаридзе. Утонченный и изысканный, пластичный и воздушный образ Н.М. Цискаридзе поражал с эстетической точки зрения. Граф Альберт в балете «Жизель» и Герман в балете «Пиковая дама» являются одними из высочайших точек в балетной карьере данного артиста и составляют представление о его образе у зрителей также задолго до выхода на сцену.

Ознакомившись с творчеством данных исполнителей, зритель уже знает, что ожидать от выступления, или, наоборот, испытывает удивление при выходе артистов в близких к комичности ролям. Таким образом, полнота раскрытия образа исполнителя и, следовательно, трансляция им смыслов в хореографическом произведении зависит от соответствия телесности артиста, его типажа, психофизических особенностей драматическому и смысловому наполнению его роли.

Данное утверждение предрасполагает к поиску приемов трансформации и работе с телесностью в хореографии. Современный танец, как проявление индивидуальности, служит хорошим подспорьем в данных изысканиях. «Наследственность делает каждого из нас уникальным индивидом в отношении физической структуры, внешности и способов действия» [7. С. 161]. Приходя в contemporary dance, обучающиеся значительно отличаются как в психофизическом плане, так и в плане опыта. Для грамотного развития индивидуальности в данных областях принято использовать импровизацию в танце. Особенность спонтанного танцевания заключается в его неповторимости, ускользании времени. С психологической точки зрения глубокий анализ этого процесса демонстрирует американский психиатр Э. Берн в книге «Игры, в которые играют люди». «Наиболее обычным практическим методом структурирования времени является взаимодействие в первую очередь с материальной стороной внешней реальности: то, что обычно называют работой... Материальное планирование возникает как реакция на различного рода неожиданности, с которыми мы сталкиваемся при взаимодействии с внешней реальностью» [8. С. 4]. В то время как музыка заставляет исполнителя не останавливаться, подсознание выдает движенческие паттерны, которые и составляют телесность танцовщика в современной хореографии.

Для понимания формирования «самости» и «вчувствования» в современной хореографии требуется рассмотреть некоторые приемы работы с ощущениями тела в танце. Остановимся на данных приемах и заданиях подробнее. Основываясь на телесных откликах, задания строятся на аналогиях, сравнениях и воображении. Так как качество тела, его состояние в движении – жесткое или мягкое, растянутое или собранное – зависит от состояния мышц, перцептивная деятельность фантазии происходит по большей степени с ними. Например, для поиска нового движения и ощущения в теле исполнителю предлагается представить, что его руки – это большие лезвия, рассекающие пространство. Данная задача одновременно развивает координацию, воображение и внимание. Телесное, отвечая на запрос фантазии, складывает пальцы танцующего вместе, выпрямляет кисти и двигает руками по четким геометрическим линиям ребром ладони вперед, разрезая воздух. Данный вид задания развивает телесность с физической стороны тела, с точки зрения танцевальной формы. Данный вид преобразований детально рассматривает Дж. Баттерворт в работе «Танец. Теория и практика»: «Наконец,

после того, как студенты пройдут через процесс предоставления и получения конструктивной критики по хореографии, им необходимо развить навыки рефлексии и критического анализа как собственной, так и чужой работы» [9. С. 90].

Второй вид упражнений прорабатывает связь между ощущениями исполнителя и его психофизическими, интеллектуальными и профессиональными возможностями восприятия семантической сути задания, «художественного зерна». Танцовщику предлагается картина с определенным предметом, желательно наделенным разнообразными качествами, например, дерево, покрытое мхом, посреди зеленого леса. Задание состоит в отражении, «протанцовывании» человеческой натурой этого дерева. В процессе импровизации нарабатываются умения исполнителя выявлять, интерпретировать и отражать разные по значимости детали произведения. В данном случае – изображать скрюченные ветви дерева, скользить по мокрому мху, расправлять широкую крону. Сложность данного задания состоит в удержании и трансляции общей атмосферы картины, что требует от танцовщика достаточно глубоких знаний, умений и навыков современного танца.

Необходимо отметить, что при такой работе в импровизации с позно-тоническими, движенческими паттернами исполнителю представляется возможность найти свое индивидуальное движение, выявить личные танцевальные привычки и движения повторяющиеся, упрощающие палитру танцовщика. Данная работа позволяет раскрыть представление как о собственной телесности, так и об образе другого.

Движение тела, являясь волевым действием психомоторики, приобретает художественный смысл в хореографии при подчинении мысли, по смыслу резонирующей со зрителем. Телесность исполнителя обуславливает определенное восприятие его зрителем и погружает смотрящего в предлагаемые обстоятельства движений танцовщика, происходящих из физических и ментальных возможностей танцующего. Импровизируя в технике современного танца, движения исполнителя вне зависимости от степени контроля сознания подчинены его мысли. Для успешного исследования телесности данное утверждение следует сопоставить с утверждением английского исследователя транзакционного анализа Э. Берна. В книге «Игры, в которые играют люди» он говорит о том, что человек испытывает эмоции не в результате событий, а создает такие события, чтобы испытывать привычные эмоции [8]. В итоге получается логическая цепочка: мысль – событие – привычные эмоции. Отталкиваясь от данного утверждения, можно вывести следующий механизм действий и процессов психомоторики танцующего человека, влияющий на кинестетическую коммуникацию. Мысль есть физическое воплощение нейронных связей, передающихся по выработанным и закрепленным путем повторения нейронным каналам. В процессе импровизации в современном танце, как утверждалось ранее, вне зависимости от контроля сознанием, мысль танцовщика рождает танцевальное движение, вкладывая в него смысловое наполнение. Далее, движение, полученное из привычного потока мыслей, выработанного нейронными путями, вызывает привычную эмоцию у танцовщика. «Воспринимая свои мысли как реальность, существующую наряду с тем, что мы называем “материальной действительностью”, вы приблизились к пониманию уникальной взаимосвязи этих двух явлений» [10. С. 15]. Влияние мысли на жизнедеятельность человека в книге «Игры с разумом. Принципы оптимального мышления для бизнеса, карьеры и личной жизни» подробно рассматривает наш современник, психолог Альберт Сафин. «Любой результат во внешнем мире – это следствие решений, которые вы принимаете в своем внутреннем мире» [11. С. 17]. В дополнение к этому автор объясняет, что эмоция – это мысль, прожитая телом. Данное суждение можно экстраполировать на хореографическую область, тем самым сделав вывод о том, что определенная последовательность танцевальных движений вызывает у исполнителя определенное эмоциональное состояние, то есть комбинацию нескольких прожитых эмоций. Следует заметить, что хореография как синтетический вид искусства также

воздействует на эмоциональное состояние при помощи других его видов – музыки, изобразительного искусства, драматургии, что только подтверждает вышеизложенный тезис. Далее движения, вызвавшие привычную эмоцию или эмоциональное состояние, проживаемое танцовщиком, активизирует механизм работы зеркальных нейронов у зрителя, рождающий кинестетическую эмпатию. В свою очередь, кинестетическая эмпатия, как процесс понимания и вчувствования чужого движения, порождает впечатление от исполнения хореографии и, как следствие, эмоцию, чувственное осознание художественного образа и природной органики исполнителя, в частности.

Подводя итоги работы, следует выделить следующие аспекты: понятие телесности в контексте искусства и танца охватывает глубокий смысл, отражающий важность физического тела как основного средства выражения и коммуникации. Телесность представляет собой не просто физическую оболочку или инструмент исполнителя, а целостную концепцию, включающую в себя эмоциональную, психологическую и духовную составляющие. Через тело танцовщик передает свои мысли, чувства и внутренний мир, создавая уникальные и глубокие искусственные образы. Телесность в танце позволяет артисту не только выполнять хореографию, но и открывать новые уровни самовыражения, расширяя возможности воздействия на зрителя и создавая эмоциональные связи.

Таким образом, понятие телесности в искусстве танца объединяет физическое, эмоциональное и духовное измерения, открывая новые горизонты самовыражения и взаимодействия с аудиторией. Телесность играет ключевую роль в искусстве современного танца, там, где физическая материя становится основным средством выражения и передачи эмоций. В этом виде искусства движение тела не только служит средством технической реализации хореографии, но и является мощным инструментом для коммуникации и воздействия на зрителя. Используя свой физис как средство выразительности, танцор может передать сложные эмоции, идеи и концепции без слов, обращаясь к подсознательным уровням восприятия зрителя. Кинестетическая коммуникация через движение тела позволяет создать глубокое эмоциональное взаимодействие между исполнителем и зрителем, заставляя последнего переживать историю или концепцию через свою собственную сущность. Следовательно, телесность, играя важнейшую роль в раскрытии образа исполнителя и трансляции смыслов в искусстве современного танца, становится мощным инструментом воздействия на аудиторию, работая на уровне подсознания и вызывая посредством кинестетической коммуникации глубокие эмоциональные реакции у зрителей.

Литература

1. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992. 63 с.
2. Архангельская И.Б. Г.М. МакЛюэн и его книга «Понимание средств коммуникации: продолжение человека» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Филология. Исствоведение. 2008. № 4 С. 228–232.
3. Айламазьян А.М., Шувалова Н.Ю. Феномен телесности личности в танцевальных практиках // Вопросы психологии. 2010. № 5. С. 71–82.
4. Худеков С.Н. Всеобщая история танца. М.: Эксмо, 2009. 606 с.
5. Трофимов Р.В., Климова И.А., Соловьёв Н.А. Философия телесности в хореографии как культурно-смысловая парадигма // Наука. Искусство. Культура. 2023. № 2 (38). С. 77–88.
6. Никитин В.Ю. Современный танец в России: тенденции и перспективы // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 2 (52). С. 232–238.
7. Ивашковский А.А. Хореокоррекция: теоретические и практические основы. Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2006. 440 с.

8. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений / пер. с англ. М.С. Мацковского. СПб.; М.: Университетская книга; АСТ, 1997. 400 с.
9. Баттерворт Д. Танец: Теория и практика. Харьков: Гуманитар. центр, 2016. 242 с.
10. Кехо Дж. Подсознание может все! Минск: Попурри, 2017. 158 с.
11. Сафин А.Р. Игры с разумом. Принципы оптимального мышления для бизнеса, карьеры и личной жизни. М.: Эксмо, 2023. 261 с.

The Phenomenon of Physicality in the Art of Modern Dance

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 2 (93), 83–91.

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-83-91

Andrei Y. Tatarintsev, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: alaystyle@yandex.ru

Nikolay A. Soloviev, Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation). E-mail: nikolaysolovyov98@gmail.com

Keywords: physicality, choreography, kinesthetics, modern dance.

The main provisions of the article relate to the field of modern dance and its perception by the viewer, which becomes full-fledged with the appropriate dance and performing culture. The theme of the work touches on the aesthetic function of choreography, largely related to the representation of modern dance in society. In this problematic field, the contradiction between the sides of the performer and the viewer is revealed in their insufficient ability to communicate through the art of modern dance, reflected in its interpretation, the system of stage values and, as a result, in understanding each other as a whole. Through the formulation of this problem, the role of physicality in revealing the image of the performer and the translation of meanings in the art of modern dance and its application as a subconscious means of kinesthetic communication and influence on the viewer is considered. This paper examines the following aspects: the importance of the physical body as the main means of expression and communication in the context of art and dance. Physicality is a holistic concept that includes emotional, psychological and spiritual components. The transmission of thoughts, feelings and inner world through the dancer's body, through the creation of unique and deep artificial images. Physicality in dance allows the artist to discover new levels of self-expression and expand the possibilities of influencing the viewer through the creation of emotional connections. The article argues that the concept of physicality in the art of dance, being a means of expression for a dancer, combines physical, emotional and spiritual dimensions, opening up new horizons of self-expression and interaction with the audience.

References

1. Merlot-Ponty, M. (1992) *Oko i dukh* [The Eye and the Spirit]. Translated from French, preface and comments by A.V. Gustyr. Moscow: Iskusstvo.
2. Arkhangelskaya, I.B. (2008) *G.M. Maklyuen i ego kniga “Ponimanie sredstv kommunikatsii: prodolzhenie cheloveka”* [G.M. McLuhan and his book “Understanding the means of communication: the continuation of man”]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta imeni N.I. Lobachevskogo. Filologiya. Iskusstvovedenie – Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N.I. Lobachevsky. Philology. Art history*. 4. pp. 228–232.
3. Aylamazyan, A.M. & Shuvalova, N.Yu. (2010) *Fenomen telesnosti lichnosti v tantseval'nykh praktikakh* [The phenomenon of personality physicality in dance practices]. *Voprosy psikhologii – Questions of psychology*. 5. pp. 71–82.
4. Khudekov, S.N. (2009) *Vseobshchaya istoriya tantsa* [The universal history of dance]. Moscow: Eksmo.

5. Trofimov, R.V. & Klimova, I.A. & Solovyov N.A. (2023) *Filosofiya telesnosti v khoreografii kak kul'turno-smyslovaya paradigma* [Philosophy of corporeality in choreography as a cultural and semantic paradigm]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura – Science. Art. Culture*. 2 (38). pp. 77–88.

6. Nikitin, V.Yu. (2013) *Sovremennyy tanets v Rossii: tendentsii i perspektivy* [Modern dance in Russia: trends and prospects]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*. 2(52). pp. 232–238.

7. Ivashkovsky, A.A. (2006) *Khoreokorreksiya: teoreticheskie i prakticheskie osnovy: uchebno-metodicheskoe posobie* [Choreocorrection: theoretical and practical foundations: an educational and methodical manual]. Kaluga: K.E. Tsiolkovsky KSPU.

8. Bern, E. (1997) *Igry, v kotorye igrayut lyudi: Psikhologiya chelovecheskikh vzaimootnosheniy* [The games that people play: The psychology of human relationships]. Translated from English. General edition by M.S. Matskovsky. St. Petersburg; Moscow: Universitetskaya kniga, AST.

9. Butterworth, D. (2016) *Tanets: Teoriya i praktika* [Dance: Theory and practice]. Kharkiv: Gumanitarnyy tsentr.

10. Kehoe, J. (2017) *Podsoznanie mozhet vse!* [The subconscious mind can do anything!]. Minsk: Popurri.

11. Safin, A.R. (2023) *Igry s razumom. Printsipy optimal'nogo myshleniya dlya biznesa, kar'ery i lichnoy zhizni*. (2023) [Mind games. Principles of optimal thinking for business, career and personal life]. Moscow: Eksmo.

УДК 78.02

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-2-91-97

У Мина, Чэнь Синюй

ХУАН ЦЗЫ И МИР ДЕТСТВА: ОСОБЕННОСТИ ОТРАЖЕНИЯ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА В ШКОЛЬНЫХ ПЕСНЯХ

В центре внимания статьи – камерно-вокальное и хоровое творчество Хуан Цзы – композитора, теоретика, стоящего у истоков профессионального музыкального образования в Китае. Предмет исследования – воплощение образа человека в музыке Хуан Цзы. Методы и подходы: историко-стилевой, системный; методы герменевтики, компаративистики, музыковедческого анализа. Новизна исследования состоит в изучении образно-художественного мира композитора как системы, отражающей исторические и культурные факторы изменяющейся реальности.

Ключевые слова: Хуан Цзы, «Потешки», «Убеждать учиться», «Пробираясь по снегу в поисках цветущей сливы», «Песня сопротивления врагу», жанровые основы, музыка для детей, стилистический синтез.

Актуальность исследования обусловлена особой ролью Хуан Цзы (1904–1938) в становлении академической культуры и профессионального музыкального образования в Китае. В 2024 году в КНР отмечается 120-летие со дня рождения композитора. Как педагог он объединил традиции китайского музыкального обучения с постижением теоретических основ европейского музыкального искусства и воспитал выдающихся художественных деятелей, которые составляют гордость музыкальной культуры Китая, – Хэ Лутина, Чэнь Тяньхэ, Цзян Динсяня, Лю Сюэяня. Хуан Цзы был первым человеком в