

## ТЕОРИЯ ИСКУССТВА / THEORY OF ART



Оригинальная статья / Original article  
<https://doi.org/10.15507/2658-5480.07.202501.027-040>  
EDN: <https://elibrary.ru/ksdbyp>  
УДК / UDC 792.8:159.955

### Пластическое мышление в хореографическом искусстве: к основам анализа и синтеза



**Н. А. Догорова**

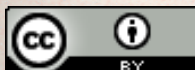
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,  
г. Москва, Российская Федерация  
[dogorovan@rambler.ru](mailto:dogorovan@rambler.ru)

#### Аннотация

**Введение.** Теоретическое исследование пластического мышления в хореографическом искусстве предполагает границы его измерения как антропоизменяемого феномена и практического вида художественной деятельности человека. Поскольку важность указанной проблематики усиливается в российской и зарубежной искусствоведческой практике, данная тема становится ключевой для современных методологических исследований. Цель исследования – изучить и представить модальность пластического мышления в хореографическом искусстве через анализ и синтез прикладного искусствоведения.

**Материалы и методы.** В качестве теоретической опоры использовались фундаментальные труды российских и зарубежных ученых, посвященные исследованию рациональных и внерациональных оснований творчества; историко-теоретические исследования природы хореографического искусства с включением смысловых значений танцевального творчества; современные научные модели анализа тела и специфичности его функционирования в хореографии. Иконографический анализ применялся для изучения взаимосвязи

© Догорова Н. А., 2025



Контент доступен под лицензией Creative Commons Attribution 4.0 License.  
The content is available under a Creative Commons Attribution 4.0 License

телесных практик с культурными и сценическими формами через движение. Формальный анализ использовался для классификации типологических сред танца (чувственная, интеллектуальная, экспериментальная и др.). Сравнительно-сопоставительный анализ проводился через сопоставление языка тела, пространства и времени в академическом и современном танце, что позволило выявить их ключевые различия и эволюцию. Историко-культурный анализ был задействован для изучения телесного опыта в танце как культурно-антропологического феномена в исторической перспективе.

**Результаты исследования и их обсуждение.** Исследование базируется на поиске новых типологических планов пластического мышления, тела и движения, а также выявлении новых когнитивных форм трансляции человеческого опыта в хореографическом искусстве с учетом комплексных подходов и междисциплинарных методических связей в философии и антропологии искусства. Анализируется пространствопонимание танца как феномен объемного смысла и структурности пластического мышления. Показано, как постепенно складывались структурно-системные образования пластического мышления в хореографическом искусстве в контексте теоретического и прикладного искусствоведения.

**Заключение.** Данное исследование вносит вклад в область историко-теоретических и философско-методологических основ искусствоведения. Основные части научной работы посвящены анализу роли пластического мышления в хореографическом искусстве в антропологическом аспекте. Полученные результаты могут быть полезны для исполнителей и педагогов хореографов, а также экспертов, интересующихся актуальными вопросами современного пластического театра.

*Ключевые слова:* пластическое мышление, хореография, язык тела, телесное пространство, когнитивные основания хореографического творчества

*Конфликт интересов:* автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

*Для цитирования:* Догорова Н. А. Пластическое мышление в хореографическом искусстве: к основам анализа и синтеза. // Бахтинский вестник. 2025;7(1):27–40. <https://doi.org/10.15507/2658-5480.07.202501.027-040>

## Plastic Thinking in Choreographic Art: Towards the Basics of Analysis and Synthesis

N. A. Dogorova

Lomonosov Moscow State University,  
Moscow, Russian Federation,  
[dogorovan@rambler.ru](mailto:dogorovan@rambler.ru)

### Abstract

**Introduction.** The theoretical study of plastic thinking in choreographic art suggests the boundaries of its measurement as an anthropogenic phenomenon and a practical type of human artistic activity. Due to the growing importance of this issue in Russian and foreign art practice, this topic becomes a key for modern methodological research. The purpose of the study is to research and present the modality of plastic thinking in choreographic art through the analysis and synthesis of applied art history.

**Materials and Methods.** The focus of research attention is on the cognitive foundations of creativity in the art of dance, the role and functions of plastic thinking in the history of choreography. As a theoretical support, the fundamental works of Russian and foreign scientists devoted to the study of rational and extra-rational foundations of creativity

were used; historical and theoretical studies of the nature of choreographic art with the inclusion of semantic meanings of dance creativity; modern scientific models of body analysis and specificity of its functioning in choreography.

**Results and Discussion.** The study is based on the search for new typological plans of plastic thinking, body and movement, as well as the identification of new cognitive forms of translation of human experience in choreographic art, taking into account complex approaches and interdisciplinary methodological connections in the philosophy and anthropology of art. The spatial understanding of dance as a phenomenon of volumetric meaning and structure of plastic thinking is analyzed. It is shown how the structural and systemic formations of plastic thinking in choreographic art gradually developed in the context of theoretical and applied art history.

**Conclusion.** This study contributes to the field of historical, theoretical and philosophical-methodological foundations of art history. The main part of the scientific work is the analysis of the role of plastic thinking in choreographic art in the anthropological aspect. The materials obtained can be useful for performers, teachers, choreographers and dance artists, as well as experts interested in topical issues of modern plastic theater.

*Keywords:* plastic thinking, choreography, body language, bodily space, cognitive foundations of choreographic creativity

*Conflict of interest:* The author declares no conflict of interest.

*For citation:* Dogorova N.A. Plastic Thinking in Choreographic Art: Towards the Basics of Analysis and Synthesis. *Russian Journal of Bakhtin Studies*. 2025;7(1)27–40. <https://doi.org/10.15507/2658-5480.07.202501.027-040>

## Введение

Современный искусствоведческий дискурс заключается в диалоге хореографии и искусствоведения, который выстраивается в сближении научных методов изучения текстуальных пространств в культурологии, философии и антропологии искусства с естественнонаучным поиском и семиотическим подходом (А. Бергсон [1], В. В. Зеньковский [2], А. А. Потебня [3], Г. Г. Шпет [4]; М. М. Бахтин [5], М. С. Каган [6], Г. Е. Крейдлин [7], К. Леви-Стросс [8], А. Ф. Лосев [9], Ю. А. Лотман [10], А. Ю. Шеманов [11] и др.), а также с феноменологическими концепциями, принципами и методами в исследовании искусства (Э. Гуссерль [12] – формализованный опыт и его живое значение, Ж. Деррида [13] – деконструкция языка по отношению к мыслительному процессу и содержанию текста; М. Хайдеггер [14] – акт видения – сущность в созерцаемом объекте, трансцендентальные аспекты бытия и др.). Это качественно расширяет границы искусствоведения, поскольку становится возможным включение в поле исследования пластического мышления аналитических методов анализа и синтеза, когнитивных трансформаций и экзистенциальных механизмов творческого процесса из разных областей и видовых сред танца.

В чем состоит неоднозначность теоретизирования пластического мышления в хореографическом искусстве? Известно, что мышление – это нейронный процесс, осуществляемый благодаря непрерывной деятельности клеточной системы головного мозга. Автор не ставит своей целью проникновение в главный регулирующий орган человеческого тела и не пытается выяснить, как устроены те или иные механизмы мышления в коре головного мозга при помощи методологических установок и предпосылок научной мысли. Важно уловить акцентность в языке тела и то, как она смещается в мышлении формы: от внутреннего и невидимого к явленному и разум-

ному в теории предмета. Наконец, пластическое мышление в хореографическом искусстве – это физическое или структурное пространство творчества.

В исследовании аналитических характеристик пластического мышления в хореографии до сих пор отсутствует четкая методологическая конструкция поиска, анализа и синтеза. Это порождает некий тематический разброс и область пограничных состояний внутри отдельных хореографических и этнохореологических исследований (социокультурные формы происхождения хореографии, законы балетмейстерского творчества, специфика исполнительской техники танца, выразительные особенности воплощения языка тела как фактор коммуникативного процесса, феноменология этно-танца как воплощение творческого духа и мифологического мышления определенного этноса и др.). Безусловно, культурно-антропологическая целостность пластического мышления видится в разнообразии всех вышеперечисленных сторон предмета, но ее фундамент обеспечивают открытые возможности созерцательного акта познания и самосознания, а не готовые ресурсы альтернативной творческой деятельности.

### **Материалы и методы**

Объектом исследования выступает пластическое мышление, которое предстает одновременно как функция и инструмент познания, модальность и процессуальность пространствопонимания танца. Учитывая то, что именно этот ракурс проблематики недостаточно полно разработан и освещен в теории российского искусствоведения, автор статьи выделяет его в качестве единой методологической линии поиска, анализа и синтеза. Это означает, что культурно-антропологические аспекты пластического мышления объединяются в структуре когнитивной деятельности, поскольку пластическое мышление вбирает в себя все когнитивные ресурсы человека: от интуитивного ритмомышления и биологических форм созерцания окружающего мира до наукоемких (философско-методологических) оснований творчества с включением архитектурных конструкций, уникальных смысловых структур и сугубо точных смыслообразований пространства-времени танца.

Основные методы исследования: иконографический анализ (для идентификации антропологических признаков мышления в структуре человеческой деятельности через анализ и синтез движения с культурными и сценическими формами преобразования языка тела); формальный анализ (для раскрытия разнообразных типологических сред танца: чувственной, физической, интеллектуальной, ментальной, экспериментальной, лабораторной); сравнительно-сопоставительный анализ (при сравнении языка тела, организации пространства и времени в аспекте специфичности академической и современной культуры танца, что помогает выявить их особенности и эволюцию), историко-культурный анализ (исследование телесного опыта танцующего как культурно-антропологической проблематики в разные исторические эпохи позволяет понять, как телесные практики менялись в зависимости от культурных, ментальных и исторических контекстов, раскрывая антропологические свойства танцевального искусства).

### **Результаты исследования и их обсуждение**

Сегодня появляются новые смысловые и культурные формы интеллектуальной и телесной человеческой деятельности, которые диктуют и качественно новые представления анализа и синтеза; возникают современные направления в философии и психологии искусства – нейрофилософия и нейрофеноменология, нейропсихология и нейрофизиология. Эта тонкая настройка неизбежно проникает в осмысление творческих пространств, в том числе влияя на когнитивную деятельность в искусстве. Вполне возможно, что этот путь станет предметной проекцией исследования и в хореографии. Процессы обнаружения и считывания механизмов нейронных связей в поле пластического мышления, движения и тела (образующие суть феномена хореографического

творчества) действительно смогут быть отражены в теоретико-прикладной отрасли искусствоведения как смысловые измерения когнитивного функционирования мира человеческой жизни.

Поэтому есть, как минимум, две причины, указывающие на сложность изучения феномена пластического мышления в теории хореографического искусства. Первая – нераспознаваемые механизмы деятельности человеческого мозга, вторая – обнаружение их взаимосвязи (изучение роли памяти, воображения и чувствования) с телесной обусловленностью физического действия.

Именно отсюда в искусствоведении тянется ниточка чрезвычайно узкого понимания пластического мышления как феномена коммуникации, скрытого от комплексного научного анализа и представлений о нем. Исключение составляют филологический и музыковедческий подходы к изложению смыслов в хореографии. С другой стороны, хореографическое искусство имеет свои собственные опоры в основах мышления [15], а значит, инструменты пространствопонимания танца – это архитектоника внутреннего и внешнего строения тела, создание формы движения и пространства, движение мысли в пространстве, физическая и духовная энергия тела и т. д.

Соответственно будет изначально правильным найти «меру»: что изучается в хореографическом искусстве, а также «что» и к «чему» относится. «Художник, фиксируя пространство, – пишет И. И. Иоффе, – фиксирует момент движения и в нем свое мышление о мире» [16, с. 594]. «Момент движения» – это и есть попытка уловить, зафиксировать и измерить внутренние границы практической действительности пластического мышления. Эта граница понимания мышления во времени переходит и в танец, ибо художник фиксирует не наличную форму мышления, а танцевальный язык как единичную форму существования мышления. Соответственно пластическое мышление в хореографии исследует пространство и время. Идея, образы, тема, сюжет, язык, тело, композиция, движение, форма, линии, точки – все это проецируемые действия автора – художника танца на пространство и время созерцаемой действительности. Одно и то же движение при его неоднократном воспроизведении способно воплощать новое содержание и новые смыслы (не путать с обобщением и коммуникацией), включая «ментальные интуиции тела» (И. А. Бескова).

Контекст понимания ментальности в современном танце через инструменты «пластическая выразительность – телесная выразительность» рассматривает И. В. Мухин, который утверждает: «Танцующее тело всегда отсылает нас к себе самому, и поэтому сам танец берется и понимается не в форме аутентичного выражения чего-то “внутреннего”, но идентифицируется со своим собственным “внешним”... В отличие от классического танцевального театра танец сегодня представляет собой беспрестанную игру знаков, которые упорядочены таким образом, который не дает телу исчезнуть под массой инотелесных образов, смыслов, контекстов и т. п.» [17, с. 53]. Столь же интересно размышление Мухина о протекании времени и пространства в танце: «...танец никогда не выражает собой что-то законченное, но осуществляет его» [17, с. 55]. Это высказывание не противоречит физической реальности тела в танце, которую ученый раскрывает через функцию проецирования: «...движения тела... представляют собой панораму самого тела, в которой спроецирована интенция движения на действительное... поскольку танцевальное движение – это способность к естественной, а не к иллюзорной выразительности» [17, с. 54]. Мухин рассматривает тело как динамическую систему: «Тело, проживая себя в танце, всегда стремится к выражению как своему полному завершению, однако при этом оно находится в состоянии некоторого неведения относительно своей интенциональности...» [17, с. 54].

Теоретик хореографического искусства Ю. А. Кондратенко, рассуждая о художественных свойствах реальности в танце, пишет: «Движение, в отличие от звука, не обладает

своим особым автономным существованием, оно принадлежит телу, а это значит, что не оно управляет телом, скорее наоборот, мыслящее тело управляет движением. Очевидно, что в этом случае танцевальное движение актуализирует внутреннее, потенциальное состояние тела, которому оно принадлежит. Подобная трактовка дает возможность иначе взглянуть на проблему смыслообразования. Для этого необходимо принять тело в качестве материала искусства танца, а движение – в качестве инструментального средства, позволяющего реализовывать его потенциальную выразительность» [18, с. 1366].

Можно предположить, что пластическое мышление в хореографическом искусстве выступает как феномен объемного смысла и структурного понимания пространства, разворачивающегося в поле чувственного, ментального, телесного, интуитивного и интеллектуального. Однако именно соотнесение потенциального (естественного языка физического тела) и актуального (художественно преобразованного) в границах пластического мышления до сих пор остается незавершенной теоретико-познавательной проблемой.

Подобное расширение предмета в истории хореографического искусства не всегда было явным, но именно в этом направлении оно прогрессировало. Первобытная культура – интуитивность, синкретичность и перманентность ритмомышления. Античность – гармония и порядок мироустройства через мёропонимание и познание «числа». Средневековье – «фигура» и канон глубинно и весомо поставлены во главу угла мироздания. Они дали определение началу сущности Бытия человека, позднее сменив священные и ритуальные смыслы в фольклоре, выдвинули архитектурный принцип построения пространства танца. Просвещение выдвинуло методы логики и анализа как инструменты научного доказательства явлений опытным путем. Новое время выделило феномен рефлекса как обучающую систему и физиологический механизм тела, обеспечивающий власть человека над внешней природой (Р. Декарт).

Изложенные типологические признаки человеческого мышления оказываются непрерывными в рамках культурологической перспективы и составляют теоретико-прикладной фундамент развивающихся свойств пластического мышления в танцевальном искусстве. Проблема заключается в том, что в конце XIX – начале XX в. традиционная система представлений и базовая категориальность европейского классицизма становятся ограниченными для понимания пластического мышления, производимого на языке телесных динамик (расширение образов понимания движущей системы в разных танцевальных пространствах), культурно-философских смыслов и художественных процессов осязания формы. К тому же, как известно, пластическое мышление ставило своей целью исполнительскую разверстку стилей, а не чисто технические задачи танца. В научно-теоретической мысли исследование пластического мышления не поднимается до междисциплинарного уровня (связь антропологии и философии искусства, естествознания и физики, естествознания и геометрии) и культурной трансляции смыслов. Соответственно пластическое мышление в хореографическом искусстве не культивировалось объемно как трансформация телесных образов создания движения для максимально точного его понимания в теории.

Тем не менее к середине XX в. в российском искусствоведении сформировались два крупных направления исследовательской деятельности, в рамках которых осуществлялись: 1) анализ исторических эпох и форм развития западно-европейской хореографической культуры (в основном традиционной); 2) изучение творческих биографий легендарных личностей балетмейстеров, хореографов и педагогов в истории мирового балетного театра. Теоретики и практики хореографии (Л. Д. Блок [19], А. Л. Волынский [20], А. Я. Левинсон [21], В. М. Гаевский [22], В. М. Красовская [23], Ю. И. Слонимский [24] и др.) осмыслили культурно-исторические события в эволюции техники классического танца. Через призму эмпирических

законов обсуждались темы и художественно-эстетические задачи аспектов балетмейстерской деятельности.

В начале 1900–1920-х гг. условия «пространствопонимания» [25, с. 272] как целостного миропредставления и чистого ума, основанного на строгой закономерности природы и непрерывности всех ее явлений, обсуждал П. А. Флоренский. В контексте изучения пластического мышления в хореографии остается актуальным доказательство его теории о двойном пространстве и/или геометрии мнимостей. Ученый писал: «Расширить область двухмерных образов геометрии так, чтобы в систему пространственных представлений вошли и мнимые образы... и при том ничего не отнимая от уже занявших свои места образов действительных» [26, с. 10]. Хотя Флоренский размышляет здесь о геометрическом пространстве, он поднимает важные проблемы метафизических особенностей мышления в искусстве, образов физического и структурного целого. Биодинамика в пластическом мышлении танцевального пространства тесно смыкается с естествоведческой и физическо-геометрической концепцией Флоренского. Она служит основой для понимания динамического тела в хореографии. Однако у них разная акцентность. Если физиологические процессы организма в формировании человеческого опыта и культуры являются общими для всех людей и закрепляются в любых искусствах, то динамическое тело уточняет движение и его активность непосредственно через экспрессивные аспекты и биосостояния. Характер связи этих явлений близок к хореографическому, поскольку «динамическая» форма тела представляет собой комплексную (а не только биофизическую) структуру с переменными свойствами, способными изменяться и изменять пространство вокруг себя (практические теории Р. Лабана, Х. Лимона и др.). Динамическое тело можно рассматривать как системно-структурное обра-

зование, которое не разрывает знание (научное понимание, а также личный опыт) и практику (методы) со способами мышления в хореографии.

Благодаря методологическим изысканиям В. В. Зеньковского о связи тела с идеями в мире [27], сегодня можно говорить о пластическом мышлении как о феномене, порождающем в телесной форме культурные и хореографические смыслы, тяготеющие к философским (рис. 1).

В. П. Зинченко уточняет, что тело человека проявляет себя как энергия самосохранения, принцип жизни, центр телесного и рефлексивного опыта. Охватывая проблематику соотношения человеческого тела и души как некое живое существо движения и «путь реальности», ученый поясняет свою мысль: «...в движениях живого тела (или в живом движении) души не меньше, чем тела... Душа в такой же мере может быть внутренней формой тела, в какой она же может быть и внешней. В последнем случае тело оказывается внутренней формой души» [28, с. 122].



Рис. 1. Анна Павлова в хореографической миниатюре «Умиравший лебедь»

Fig. 1. Anna Pavlova in the choreographic miniature "The Dying Swan"

Источник: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/12-22/1260/>

Source: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/history/12-22/1260/>

В первой четверти XX в. архитектурная телесность и ритмопластическая интонация движения появились в осмыслении формы танца в творчестве балетмейстера М. М. Фокина [29] и его исполнителей, в хореографии В. Ф. Нижинского (рис. 2). Физическими танцовщиками можно назвать артистов хореографа и педагога Ф. В. Лопухова [30].

Этот специфический вектор измерения хореографического творчества указывает на то, что в практической хореографии первой четверти XX в. уже произошли важные перемены – типологическая и телесно-ориентированная соотнесенность средств, связанная с синтаксисом и морфологическими признаками ритмопластического движения. Причем это произошло как в неклассическом (С. М. Волконский, Э. Жак-Далькроз, Ф. Дельсарт, А. Дункан), так и в академическом танце [31, с. 240] (рис. 3).

В пластическое мышление проникают «ломанные» перспективы (звуко- и светотранслируемые смыслы) пространства-времени, осязательные фактуры, масса и объемы, производимые в физических параметрах и гравитационных величинах движения (рис. 4, 5). Эти компоненты телесной формы и осознанности языка послужили основой для измерения концептуальных пространств пластического мышления в современной хореографии.

На протяжении всего XX столетия научные изыскания искусствоведов и философов приводят к смысловому измерению хореографии как вида художественной деятельности. Оно было обращено на поиск обновления языка классического танца в балете и построение монументального (симфонического) произведения хореографического искусства. Однако не



Рис. 2. Лидия Нелидова (Лупандина) и Вацлав Нижинский в балете «Послеполуденный отдых Фавна»

Fig. 2. Lidiya Nelidove (Lupandina) and Vaclav Nijinsky in "The Afternoon of a Faun"

Источник: <https://dzen.ru/a/YPaNVZRX2RFZDbpl>

Source: <https://dzen.ru/a/YPaNVZRX2RFZDbpl>



Рис. 3. Вацлав Нижинский в партии Петрушки из одноименного балета

Fig. 3. Vaclav Nijinsky in the party of Parsley from the ballet of the same name

Источник: <https://var-veka.ru/blog/velikie-tancory-vaclav-nizhinskiy.html>

Source: <https://var-veka.ru/blog/velikie-tancory-vaclav-nizhinskiy.html>

было понимания выразимости языка тела, т. е. объемной структурной основы пластического мышления в культурно-антропологическом срезе, поскольку была потеряна изначальная функция языка, отправляющая к проникновению в смысл и связь явлений через мышление. Пластическое мышление в хореографическом искусстве чаще всего сравнивалось с тайнами творчества либо, наоборот, представлялось как коммуникационно-сконструированный процесс события, тогда как смысловой акт физического действия в хореографическом движении пересекается с естественными (первичными) формами языка, но уходит в синтезирующую способность человеческого мышления, души, духа и тела.

Еще в XIX в. А. А. Потебня сформулировал критерии самопознания как объективацию фактов непрерывной душевной жизни в образе слова, данного человеку в виде акта движения мысли (познание и познаваемое) и достигаемого через механизмы воплощения и восприятия. Эта схема, сочетающая изначальную когнитивную функцию слова, остается актуальной до сих пор: «Мир является нам лишь как ход изменений, происходящих в нас самих... Познание своего я есть другая сторона познания мира, и наоборот» [3, с. 305]. Исходя из логики анализа и синтеза теории самопознания Потебни, можно заключить, что произведение хореографического искусства представляет собой сложную систему мыслей. Это создаваемый художником в танце поток элементов, движений, фраз, предложений, а также интонационных систем движения, одновременно порождающий и впечатление, и отношение автора к некоему знаку.

Начиная с середины XX в. системность в хореографическом искусстве складывалась в межпредметном русле смысловых и стилистических компонентов. Наибольшую роль в этом процессе сыграла объективация исполнительских систем в театре, музыке, живописи и танце предыдущих эпох. Новые художественные направления и течения – импрессионизм и индивидуальный хореографический стиль (А. Дункан); импрессионизм и реализм в русском балете (А. Горский, М. Фокин); западный экспрессионизм (М. Вигман, К. Йоз, Р. Лабан); неоклассика (Дж. Баланчин, М. Бежар, Л. Мясин); конструктивизм, авангард и личные жанры в хореографии (Л. Мясин, Ф. Лопухов); модерн (А. Дункан, Л. Фуллер; М. Грэм, Р. Сен-Дени и др.) – давали новые семантические формы понимания практической и духовной жизнедеятельности человека. Эти процессы в мировом культурном пространстве во многом были синхронизированы.



Рис. 4. Институт ритма. Групповые упражнения. Петроград, начало 1920-х гг.  
Fig. 4. Rhythm Institute. Group exercises. Petrograd, early 1920s



Рис. 5. Студия «Гептахор». Петроград, начало 1920-х гг.  
Fig. 5. Studio "Heptahor". Petrograd, early 1920s

Источник: Сироткина И. В. Свободное движение и пластический танец в России. М., 2014. URL: <https://design.wikireading.ru/3711> (дата обращения: 10.01.2025).  
Source: Sirotkina I.V. Free Movement and Plastic Dance in Russia. Moscow; 2014. Available at: <https://design.wikireading.ru/3711> (accessed 10.01.2025).

В XX в. в российской искусствоведческой мысли появляется новый практический синтез – описание чувственных сигналов в теле, понимание направленности и ненаправленности, законченности и открытости, наконец, интерпретации двигательной активности тела, содержащей отчасти и традиционные способы хореографического построения (вертикаль, силы гравитации, центр тяжести, устойчивость, выворотность, позиции). Все эти образования становятся предметом исследования будущей теории хореографического движения.

Несмотря на то, что уже в теоретико-творческих концепциях Б. В. Асафьева [32], Л. Д. Блок [19], В. В. Ванслова [33], А. Л. Волынского [34], А. А. Горского [23], П. М. Карпа [35], А. Я. Левинсона [21], Ф. В. Лопухова [36], Е. Я. Суриц [37], М. М. Фокина [36], в исполнительском искусстве Л. Ф. Мясина, В. Ф. Нижинского, А. П. Павловой, О. И. Преображенской содержались личностные смысловые коннотации пластического мышления в хореографическом искусстве, они долгое время были недоступными для междисциплинарной теории. И лишь в конце XX – начале XXI в. стали предметом исследования опытных и молодых ученых (Н. В. Атитанова [38], Ю. А. Кондратенко [18], И. В. Мухин [17], Т. В. Портнова [39]).

Однако и эта позиция не является исчерпывающей в анализе и синтезе пластического мышления. Появляется еще одно смысловое измерение творчества в хореографии – этнопластическое. Здесь этнический компонент изначально выступает сегментом, изоморфной и периферийной сущностью пластического мышления, а в культурном многообразии творчества – его доминантной предпосылкой и предметной детерминантой. Это означает, что этнопластическое в мышлении формы не столько обуславливает и/или дополняет механическую структурность движения в национальном ключе (в особенности расставляя приоритеты между достижениями академического и народного творчества), сколько преобразует потенциальный ресурс в языке пространственной координаты (труд, быт, стереотипы поведения, особенности характера, мировосприятие, ценности, традиции и другие жизненные формы) в чрезвычайно важную телесную компоненту на физиологическом, поэтическом, интеллектуальном и чувственном уровнях. Отсюда следует, что пластическое и этнопластическое являются не взаимоисключающими, но достраивающими друг друга и взаимопроникающими процессами. Этнопластический поток сознания сохраняется и в академическом искусстве танцовщика (он существует генетически), выступая неотъемлемой частью и предпосылками человеческого мышления в целом.

### Заключение

Таким образом, пластическое мышление в западноевропейском искусстве танца формировалось на протяжении нескольких веков (начиная с эпохи Средневековья) и лишь сегодня обретает устойчивую форму благодаря многогранному анализу языка тела и синтезу пространства-времени в теории и практике хореографического искусства. Историческая и культурно-антропологическая периодизация позволяют выстроить генезис пластического мышления, рассматривая его как феномен смыслового измерения хореографических пространств творчества, где анализ и синтез неразрывно связаны.

Выделим уже сложившиеся единицы пластического мышления в хореографии и уточним их наполнение: внутренние процессы и способности – воображение, экологическая память, слух, чувствование, ощущение; величины измерения времени – хореографическая фраза, протяженность линии движения, тактовая, долевая, ритмическая и музыкальная структура; хореографический синтаксис – интонация, пластический мотив, пространственные уровни и артикуляция движения; язык тела – это мощная процецируемая система, содержащая все возможные разновидности форм (представление, повествование, высказывание) и идентичности телесного выражения через ассоциативный, чувственный, интеллектуальный, ритмопластический и физический комплекс действий; архитектурная структура тела – это мера и позиции тела, упорядочивающие его в границах анатомической и координационной системы мышления, высту-

пая важным критерием профессионализма (точность, функциональность, эстетическая выразительность); пространство – это не только физическое место для танца, но и осознанные способы интерпретации и функциональные образы понимания действительности, протекающие в реальном времени танца.

В каждую эпоху пластическое мышление усложнялось и кодифицировалось. Так, архитектурная структура тела проявилась отчетливо в XVII в., однако станок и зеркало (рубеж XVIII–XIX вв.) не только изменили ее функциональные свойства и вызвали трансформацию обучаемого хореографического пространства, но и приблизили их понимание к новой функциональности языка – академической эстетике танца. Антропологический поворот в искусстве хореографии, произошедший на рубеже XIX–XX столетий, тонко интегрировал образовательный и художественный компоненты танца, но при этом перестроил традиционную модель хореографического знания, предъявив всему западноевропейскому миру новую парадигму пластического мышления – свободное тело. Безусловно, эти преобразовательные процессы в хореографии существенно расширили прежние представления о художественном смысле и формообразовании, однако происходили они не только на основе анализа, но и внутри теории пространствопонимания танца и практического синтеза разных искусств. Романтический балет переставал быть только романтическим. Однако, перерождаясь в классическое балетное произведение, он не терял своих аналитических корней и архитектурного устройства. Благодаря такой внутренней спаянности единиц мышления идея, образ, тема, композиция, сюжет, техника, стиль исполнения становились уровнями единого функционального замысла пространства и его морфологических свойств, первоначально – на основе действенной кодификации танца, затем – в способах «чистого» образа языка движения и, наконец, – в кристаллизации самостоятельного языка драматургии со своей семантикой и поэтическими смыслами. Кульминацией пластического мышления в хореографическом искусстве можно считать симфонический синтаксис (условно-обобщенный и изобразительно-выразительный план) движения, в котором трансформировались и интегрировали изначально разнородные по своему положению в сознании (академические и неакадемические) величины языка тела, способы понимания пространства и времени, а также антропологические, морфологические и типологические границы телесности.

В свете современных дискуссий проблема пластического мышления приобретает особую актуальность, поскольку она сопряжена со сложной системой познания предмета и междисциплинарностью поля искусствоведения. На стыке естественноведческого и философско-методологического объекта человеческой экзистенции возникает теоретико-практическая модальность пластического мышления в хореографии, высвечивающая ценность историко-типологического анализа и синтеза. Таким образом, можно полагать, что, соединяя культурно-антропологическую линию развития танца с исторической, искусствоведение обретает возможность исследовать вопросы генезиса пластического мышления и его смысловых основ в хореографическом искусстве на глубинном уровне (отражая как преемственность и перспективы пластического мышления в фокусе разных школ, так и культурно-антропологические риски).

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск : Харвест, 1999. 1408 с.
2. Зеньковский В. В. Проблемы воспитания в свете христианской антропологии. М. : Изд-во Свято-Владимирского Братства, 1993. 224 с.
3. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М. : Искусство, 1976. 614 с.
4. Шпет Г. Г. История как проблема логики. Ч. 2. Архивные материалы / реконструкция Т. Г. Щедриной. М. : Университетская книга, 2019. 278 с.
5. Бахтин М. М. Собрание сочинений. В 7 т. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х – 1970-х гг. М. : Русские словари ; Языки славянской культуры, 2002. 800 с.



6. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1972. 440 с.
7. Крейдлин Г. Е. Жестовое и глазное визуальное коммуникативное поведение // Труды по культурной антропологии. Памяти Григория Александровича Ткаченко. М. : Восточная литература; Муравей. 2002. С. 236–251.
8. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. 512 с.
9. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М. : МГУ, 1982. 500 с.
10. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Избранные статьи в 3-х т. Т. 1: статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. С. 243–247.
11. Шеманов А. Ю. Воплощенность личности и ресурсы инклюзии: от психологической к социокультурной перспективе // Обсерватория культуры. 2014. № 5. С. 15–22.
12. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философии. Философия как строгая наука. Минск : Харверст ; М. : АСТ, 2000. 752 с.
13. Деррида Ж. Подпись Событие Контекст // Поля философии. М. : Академический проект, 2012. С. 349–375.
14. Хайдеггер М. Поворот // Время и бытие. М. : Республика, 1993. С. 253–258.
15. Догорова Н. А. Антропологические интерпретации в основах мышления и языка телесности в танце // Теория и история искусства. 2024. № 1/2. С. 263–271.
16. Иоффе И. И. Избранное. Ч. 1. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. М. : ООО «РАО Говорящая книга», 2010. 655 с.
17. Мухин И. В. Тело в танце: эстетическая выразительность // Эстетика сегодня: состояние; перспективы: материалы научной конференции (20–21 окт. 1999 г.). СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. С. 53–55.
18. Кондратенко Ю. А. К проблеме искусствоведческого анализа речевого высказывания в танце // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11, № 4 (5). С. 1366–1370.
19. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. М. : Искусство, 1987. 556 с.
20. Волынский А. Л. Книга ликований. Азбука классического танца. М. : Артист. Режиссер. Театр, 1992. 297 с.
21. Левинсон А. Я. Мастера балета. СПб. : Изд-во Н. В. Соловьева, 1915. 132 с.
22. Гаевский В. М. Хореографические портреты. М. : Артист, режиссер, театр, 2008. 608 с.
23. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX в. Танцовщики. 2-е изд. испр. СПб. : Планета музыки, 2009. 528 с.
24. Слонимский Ю. И. Мастера балета: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа. М. : Искусство, 1937. 286 с.
25. Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М. : Мысль, 2000. 446 с.
26. Флоренский П. А. Мнимости в геометрии. М. : Поморье, 1922. 74 с.
27. Зеньковский В. В. Проблема космоса в христианстве // Живое предание. Православие в современности. М. : Свято-Филаретская московская высшая православно-христианская школа, 1997. С. 63–81.
28. Зинченко В. П., Моргунов Е. Б. Человек развивающийся : очерки российской психологии. 2-е изд., уточн. и доп. М. : ТОО «Тривола», 1994. 333 с.
29. Фокин М. М. Против течения. М. : Искусство, 1981. 510 с.
30. Лопухов Ф. В. Пути балетмейстера. Берлин : Петрополис, 1925. 173 с.
31. Лопухов Ф. В. Шестьдесят лет в балете : Воспоминания и записки балетмейстера. М. : Искусство, 1966. 367 с.
32. Асафьев Б. В. О балете : Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л. : Музыка. Ленинградское отделение, 1974. 296 с.
33. Ванслов В. В. Балет в ряду других искусств // Музыка и хореография современного балета : в 5 вып. Вып. 2. М. : Музыка, 1977. С. 5–32.
34. Волынский А. Л. Плачущий дух // Жизнь искусства. 1923. № 8 (27 февр.). С. 4–5.
35. Карп П. М. Балет и драма. Л. : Искусство, 1979. 246 с.
36. Догорова Н. А. Хореографическое искусство: проблемы режиссуры и актерского/исполнительского мастерства : избранные лекции. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2011. 56 с.
37. Суриц Е. Я. Хореографическое искусство 20-х гг. Тенденции развития. М. : Искусство, 1979. 360 с.

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

39. Портнова Т. В. Балет в ряду пластических искусств (Проблема синтеза и формы взаимодействия) : лекции. М. : Фотохудожник, 1996. 165 с.

## REFERENCES

1. Bergson A. [Creative Evolution. Matter and Memory]. Minsk: Kharvest; 1999. (In Russ.)
2. Zenkovsky V.V. [Problems of Education in the Light of Christian Anthropology]. Moscow: St. Vladimir Brotherhood Publ.; 1993. (In Russ.)
3. Potebnya A.A. [Aesthetics and Poetics]. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1976. (In Russ.)
4. Shpet G.G. [History as a Problem of Logic. Part 2. Archival Materials / reconstruction of T.G. Shchedrina]. Moscow: Universitetskaya kniga; 2019. (In Russ.)
5. Bakhtin M.M. [Collected Works. In 7 vols. Vol. 6. Problems of Dostoevsky's Poetics, 1963. Works of the 1960s – 1970s.]. Moscow: Russkie slovari; Yazyki slavyanskoj kultury; 2002. (In Russ.)
6. Kagan M.S. [Morphology of Art. Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the Art World]. Leningrad: Iskusstvo Publ.; 1972. (In Russ.)
7. Krejdlin G.E. [Gesture and Eye Visual Communicative Behavior]. In: Works on Cultural Anthropology: In memory of Grigory Alexandrovich Tkachenko. Moscow: Vostochnaya literatura; Muravej Publ.; 2002. (In Russ.)
8. Levi-Stross C. [Structural Anthropology]. Moscow: EKSMO-Press; 2001. (In Russ.)
9. Losev A.F. [Sign. Symbol. Myth]. Moscow: MGU; 1982. (In Russ.)
10. Lotman Yu.M. [Canonical Art as an Information Paradox]. In: [Yu. M. Lotman. Selected Articles in 3 vols. V. 1: Articles on Semiotics and Typology of Culture]. Tallin: Aleksandra; 1992. p. 243–247. (In Russ.)
11. Shemanov A.Yu. [The Embodiment of Personality and Inclusion Resources: From Psychological to Sociocultural Perspective]. *Observatory of Culture*. 2014;(5):15–22. (In Russ.)
12. Husserl E. [Logical Investigations. Cartesian Meditations. The Crisis of the European Sciences and Transcendental Phenomenology. The Crisis of European Man and Philosophy. Philosophy as a rigorous science]. Minsk: Harverst Publ.; Moscow: AST; 2000. (In Russ.)
13. Derrida J. [Signature Event Context]. In: [Margins of Philosophy]. Moscow: Akademicheskii Proyeckt; 2012. p. 349–375. (In Russ.)
14. Heidegger M. [The Turn]. In: [Being and Time]. Moscow: Respublika Publ.; 1993. (In Russ.)
15. Dogorova N.A. Anthropological Interpretations in the Basics of Thinking and the Language of Physicality in Dance. *Theory and History of Art*. 2024;(1/2):263–271. (In Russ.)
16. Ioffe I.I. [Selected Works. Part 1. Synthetic History of Arts. Introduction to the History of Artistic Thinking]. Moscow: RAO Govoryashchaya kniga; 2010. (In Russ.)
17. Mukhin I.V. [Body in Dance: Aesthetic Expressiveness]. In: 20–21 okt. 1999 g. St. Petersburg: St. Petersburg Philosophical Society; 1999. p. 53–55. (In Russ.)
18. Kondratenko Yu.A. Speech Act in Dance: To the Problem of Art Analysis. *Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*. 2009;11(4–5):1366–1370. (In Russ., abstract in Eng.)
19. Blok L.D. [Classical Dance. History and Modernity]. Moscow: Iskusstvo; 1987. (In Russ.)
20. Volynsky A.L. [The Book of Exaltations: The ABCs of Classical Dance]. Moscow: Artist; Rezhisser; Teatr; 1992. (In Russ.)
21. Levinson A.Ya. [Ballet Masters]. St. Petersburg: N.V. Solovev; 1915. (In Russ.)
22. Gayevsky V.M. [Choreographic Portraits]. Moscow: Artist; Rezhisser; Teatr Publ.; 2008. (In Russ.)
23. Krasovskaya V.M. [Russian Ballet Theater in the Beginning of the XX Century: Dancers]. 2<sup>nd</sup> ed., revised. St. Petersburg: Planeta Muzyki; 2009. (In Russ.)
24. Slonimsky Yu.I. Ballet Masters: K. Didelot, J. Perrault, A. Saint-Leon, L. Ivanov, M. Petipa]. Moscow: Iskusstvo; 1937. (In Russ.)
25. Florensky P.A. [Articles and Research on the History and Philosophy of Art and Archaeology]. Moscow: Mysl; 2000. (In Russ.)
26. Florensky P.A. [Imaginaires in Geometry]. Moscow: Pomore Publ.; 1922. (In Russ.)
27. Zenkovsky V.V. [The Problem of the Cosmos in Christianity]. In: [Living Tradition. Orthodoxy in Modern Times]. Moscow: St. Philaret Moscow Higher Orthodox Christian School Publ.; 1997. (In Russ.)

28. Zinchenko V.P., Morgunov E.B. [A Developing Person]. In: [Essays on Russian Psychology]. Moscow: Trivola; 1994. (In Russ.)
29. Fokin M.M. [Against the Current]. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1981. (In Russ.)
30. Lopukhov F.V. [The Ways of the Choreographer]. Berlin: Petropolis; 1925. (In Russ.)
31. Lopukhov F.V. [Sixty Years in Ballet]. Moscow: Iskusstvo; 1966. (In Russ.)
32. Asafiev B.V. [About Ballet]. In: [My Life: Articles. Reviews. Memories]. Leningrad: Muzyka; 1974. p. 45–50. (In Russ.)
33. Vanslov V.V. [Ballet among Other Arts]. In: [Music and Choreography of Modern Ballet]: in 5 iss. Iss. 2. Moscow: Muzyka; 1977. p. 5–32.
34. Volynsky A.L. [Crying Spirit]. *Zhizn iskusstva*. 1923;8(Feb.,27):4–5. (In Russ.)
35. Karp P.M. [Ballet and Drama]. Leningrad: Iskusstvo Publ.; 1979. (In Russ.)
36. Dogorova N.A. [Choreographic Art: Problems of Directing and Acting/Performing Skills: Selected Lectures]. Saransk: Mordovia University Publ.; 2011. (In Russ.)
37. Suritz E. Ya. [Choreographic art in the 20s. Development trends]. Moscow: Iskusstvo; 1966. (In Russ.)
38. Atitanova N.V. [Dance as a Semantic Universal: From Expressive Movement to the “Movement” of Meaning. Cand. Sci. Diss. (Philosophy)]. Saransk; 2000. (In Russ.)
39. Portnova T.V. [Ballet in the Series of Plastic Arts (The Problem of Synthesis and the Form of Interaction): Lectures]. Moscow; Fotokhudozhnik; 1996. (In Russ.)

### Об авторах

**Догорова Надежда Александровна**, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры театрального искусства Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова (119991, Российская Федерация, г. Москва, Ленинские горы, д. 1),

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5419-5614>,

SPIN-код: 4347-7765,

e-mail: dogorovan@rambler.ru

Автор прочитал и одобрил окончательный вариант рукописи.

Поступила 31.01.2025; одобрена после рецензирования 24.02.2025; принята к публикации 03.03.2025.

### About the author

**Nadezhda A. Dogorova**, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor, Professor in the Chair of Theatrical Arts, Lomonosov Moscow State University (1 Leninskiye Gory, Moscow 119991, Russian Federation),

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5419-5614>,

SPIN-code: 4347-7765,

e-mail: dogorovan@rambler.ru

The author has read and approved the final manuscript.

Submitted 31.01.2025; revised 24.02.2025; accepted 03.03.2025.