

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

На правах рукописи

Милешко Анастасия Леонидовна

**Информационно-семиотическая специфика танца
как формы межкультурной коммуникации в
современных условиях**

**Специальность: 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства
Диссертация**

на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:

Белякова Ирина Геннадиевна

**(доктор культурологии, зав.
кафедрой языковой подготовки кадров
государственного управления, доцент)**

Москва - 2024

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОБОСНОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНОЙ ПРИРОДЫ ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ.....	26
1.1. Информационно-семиотический подход к рассмотрению танцевальной культуры.....	26
1.2. Формирование знаково-символических танцевальных систем как способа передачи информации.....	56
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОСРЕДСТВОМ ТАНЦА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ.....	77
2.1. Семиотика танца как маркер идентичности в контексте танцевальной коммуникации.....	77
2.2. Модели межкультурного взаимодействия посредством танца	95
2.3. Межкультурные проекты в танцевальном искусстве.....	119
ГЛАВА 3. ТАНЕЦ В ПРОСТРАНСТВЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ: КОММУНИКАТИВНЫЕ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ.....	143
3.1. Танец в современной культуре: цифровые аспекты коммуникации	143
3.2. Особенности восприятия информации в танце в условиях глобализации в экологически ориентированных хореографических постановках	172
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	197
Приложение 1	202
Приложение 2	203
Приложение 3	204
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	205

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. С возникновением новых форм коммуникации и распространением глобализационных процессов, количество межкультурных контактов значительно выросло. В связи с чем трансформации стали затрагивать локальные культуры, в том числе танцевальные, что характеризуется многообразием форм, стилей и направлений современной танцевальной культуры. В то же время, идея важности обеспечения культурного разнообразия и сохранения культурного наследия, значимости традиционных и локальных культур отражена в декларации ЮНЕСКО о культурном разнообразии¹. Уникальность танцевальной деятельности, позволяющая рассматривать ее как средство коммуникации, не только на индивидуальном, но и на уровне общекультурном, дает возможность рассмотреть данный феномен в рамках межкультурного взаимодействия.

В соответствии с этими положениями очевидна важность понимания механизмов и процессов межкультурных взаимодействий посредством танца. Так как феномен танца зачастую являет собой этническую самобытность каждой культуры, обеспечивая сохранение культурного наследия и разнообразия взаимодействующих групп и сообществ, вовлеченных в процессы глобализации. Таким образом, проявляется актуальность данного исследования, позволяющего выявить информационно-семиотическую специфику танца как формы коммуникации и механизмы межкультурного взаимодействия посредством танца.

Безусловно, многовековая история танца так или иначе связана с культурными заимствованиями. Но наибольшего объема такие взаимодействия достигли в XX веке. Урбанизация, глобализация, СМИ, интернет стали своеобразным катализатором в процессах развития новых направлений и форм, появления транснациональных танцевальных культур и новых исследований

¹ UNESCO. General Conference; 31st; Records of the General Conference, 31st session, Paris, 15 October to 3 November 2001, v. 1: Resolutions; 2002. Электронный ресурс:
https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/declarations/pdf/decl_diversity.pdf Дата обращения: 28.10.2020

феномена танца, междисциплинарного характера. В современном мире культурные контакты между представителями разных стран и этносов распространились во все сферы социума.

Доступность невербального общения и восприятия визуальных образов и паттернов танцевальных движений обусловила развитие взаимодействия между представителями разных культур в цифровой среде. Появление новых цифровых танцевальных практик подтверждает необходимость новых методов и подходов к исследованию танцевальной культуры и ее коммуникативных свойств, в том числе на межкультурном уровне. Современные технологии позволяют передавать и фиксировать танцевальную информацию на новом уровне. Интернет как средство коммуникации значительно расширил границы танцевального взаимодействия представителей различных культур, а технологии *“motion capture”* позволяют фиксировать танцевальную информацию с максимальной точностью, хранить и обрабатывать паттерны разных танцевальных культур.

Нарастающее распространение мультимодальных текстов в современном мире подтверждает актуальность исследований в области коммуникативных свойств невербальных средств передачи информации в социокультурном пространстве. Так, по мнению Г. Кресса в среде смысла и коммуникации в ближайшее время может происходить смещение с центральных позиций «языка» и замещение последнего на этих лидирующих позициях другими модусами, «в мультимодальности «материальные» ресурсы языка в своей многочисленности и своем разнообразии выходят далеко за пределы речи и письма».² Появление тезисов о кинестетическом мышлении и кинестетическом интеллекте в современных исследованиях танца при таком подходе оказывается вполне логичным. Благодаря применению цифровых технологий для сохранения информации по традиционным и другим видам танца, появилась возможность фиксировать информацию без использования нотационных систем и письма с

² Кресс Г. Социальная семиотика и вызовы мультимодальности // Политическая наука. №3. 2016. С. 78.

высокой степенью точности.

В исследованиях танца, связанных с его коммуникативной природой, информационная функция подчеркивалась авторами как в зарубежной, так и в отечественной литературе. Но детально специфика взаимодействия, а также исследования информационных моделей танца не являлись ранее предметом специальных научных исследований. Развитие технологических информационных систем идет стремительными темпами: появились нейросети, генерирующие различные художественные тексты от произведений литературы и картин до танцевальных композиций. Следовательно, актуальность исследований информационно-семиотической специфики культурных феноменов трудно переоценить.

Степень научной разработанности проблемы. Современные исследования танца все чаще приобретают характер междисциплинарных работ. Это связано как с многоаспектностью и сложностью самого феномена танца, так и с трансформациями культурных практик в современных условиях, развитием технологий и научного знания.

Различные аспекты коммуникативной природы танца, а также особенности языковой структуры данного феномена затронуты в работах М.Н. Жиленко,³ А.П. Кириллова⁴, В.Д. Нарожной⁵, Ю.А. Кондратенко, Л.К. Вычужановой⁶. В частности, М.Н. Жиленко достаточно подробно рассмотрены коммуникативные особенности хореографического искусства, Л.К. Вычужановой⁷, Н.В. Атитановой⁸,

³ Жиленко М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: дисс. ... канд. культурол. наук: Москва, 2000. 191 с.

⁴ Кириллов А. П. Язык танца: историко-системно-семиотическая разработка и обоснование: монография / А. П. Кириллов; Моск. гос. ун-т культуры и искусства. - М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусства, 2004. - 472 с.;

⁵ Нарожная В.Д. Невербальная коммуникация как этнокультурный феномен (теоретико-экспериментальное исследование): дис. ... докт. филол. наук: Кокчетав: КГУ, 2010. 245 с.;

⁶ Кондратенко Ю. А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: дис. ... док-ра иск.; Саранск, 2010. 327 с.; Вычужанова Л. К. Язык хореографического искусства как знаково-символическая система // Вестник Башкирского университета. том 14, №1, 2009, С. 230-234.

⁷ Вычужанова Л. К. Язык хореографии: философский анализ: дисс. ... канд. философ. наук. Уфа, 2009. 173 с.

⁸ Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к "движению" смысла: дис. ... канд. филос. наук: Саранск, 2000. 163 с.

Н.Ю. Степановой⁹, И.А. Герасимовой¹⁰ рассмотрены философские аспекты языка танца. Н.В. Курюмовой исследован современный танец в культуре XX века с позиций философских концепций телесности.¹¹

Рассмотрению танца как знаковой системы посвящена глава книги А.П. Лободанова «Семиотика искусства»¹². Коммуникативные и семиотические аспекты танца рассмотрены в работах Т.В. Тарасенко, Г.Ж. Назановой, Е.В. Кузнецовой, Е.С. Кудрявцевой, В.А. Сивицкого, Т.Н. Цепляевой, Л.Г. Тимошенко¹³. Ю.А. Гевленко проведен семиотический анализ танцевального искусства в рамках художественной коммуникации.¹⁴

Многоаспектность и мультифункциональность феномена танца обусловили обращение к трудам по теории коммуникации и общения М.С. Кагана, А.А. Леонтьева, И.И. Докучаева, Г.Г. Почепцова, О.В. Защириной, Ф.И. Шаркова¹⁵, по психологии восприятия, нейропсихологии и нейроэстетике Д.И. Дубровского¹⁶,

⁹ Степанова Н. Ю. Феноменология танца: движение в структуре временности: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01. - Комсомольск-на-Амуре. – 2010. – 217 с.

¹⁰ Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. №4. С. 50-63;

¹¹ Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: учебное пособие / Н.В. Курюмова. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021. – 208с.

¹² Лободанов А.П. Семиотика искусства. Лондон, Изд-во МАНВО, 2016. 804 с.

¹³ См. работы: Тарасенко Т.В., Назанова Г.Ж. Использование в ритмике коммуникативных игр-танцев. // Молодой ученый. №22 (156) июнь 2017г. Стр. 192-195; Кузнецова Е. В. Сюжетно-ролевой танец как средство развития невербальных средств общения дошкольников / Е. В. Кузнецова // Обучение и воспитание: методики и практика. – 2013. – № 6. – С. 214-217; Кудрявцева Е.С. Коммуникативный танец как средство развития культуры общения // В сборнике: Государственная культурная политика и образование как часть стратегии национальной безопасности Российской Федерации. материалы Межд. науч.-практ. конф. сост.: В.Р.Алиакберова, А.А.Мухаммадеева; науч. ред. Р.Р.Юсупов, Р.М.Валеев, Э.Р.Тагиров; Казан. госунар. инст-т культуры. 2015. С. 199-201.; Сивицкий В.А. Танец как средство общения // Язык. Культура. Общество. Материалы межвузовской научно-практической конференции. 2019. Издательство: Санкт-Петербургский университет Министерства внутренних дел Российской Федерации. Санкт-Петербург. 2019. С. 203-207; Цепляева Т. Н. Танцевальный язык Сибири / Т. Н. Цепляева, О. В. Усова // Стратегии развития современной науки: Сборник научных статей. Москва: Издательство «Перо». 2020. С. 15-18.; Тимошенко Л.Г. Знаково-символический аспект русского народного танца // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 6 (195). С. 182-185.

¹⁴ Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета, № 320, 2009, С. 87-89.

¹⁵ См. работы: Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988; Леонтьев А. А. Психология общения. М.: Смысл, 1999; Докучаев, И. И. Введение в историю общения: Монография / И.И. Докучаев; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. - СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2001- 173 с.; Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. М.: Смартбук, 2009. 651с.; Шарков Ф. И. Коммуникология: основы теории коммуникации / Ф. И. Шарков. — М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2010. -592 с.; Защириная О. В. Концептуальные представления о структуре общения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология, № 4, 2013, С. 89-98.

¹⁶ Дубровский Д.И. Психические явления и мозг: Философский анализ проблемы в связи с некоторыми актуальными задачами нейрофизиологии, психологии, кибернетики. – М.: Ленанд, 2021. 400с.

Дж. Гибсона¹⁷, Е. Я. Режабек, А.А. Филатовой¹⁸, М.В. Фаликман, М. Коул¹⁹, Л.В. Мурейко²⁰, Н.Н. Лебедевой, А.И. Зуфман, В.Ю. Мальцева²¹, З.Р. Слесаренко²², по изучению кинестетической эмпатии труды западных ученых Р. Мартина, Д. Рейнольса, М. Ризона, М. Смит, А. П. Ройс²³ и др. Комплексному исследованию способствовали материалы по концептуализации идентичности в трудах Э. Эриксона, И. В. Лысак, Л.Ф. Косенчук, И.В. Малыгиной, И.М. Дзялошинского²⁴, в том числе в контексте связи с танцевальными практиками М.А. Чистяковой, Е.Ю. Диденко, Е.К. Луговой, В.А. Супоненковой, Р. С. Попова, А.Г. Абакумовой, А.К. Жапаровой, Е.О. Макаровой²⁵.

¹⁷ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ./Общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. 464с.

¹⁸ Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. СПб.: Алетейя, 2010. 316 с.

¹⁹ Фаликман М.В., Коул М. «Культурная революция» в когнитивной науке: от нейронной пластичности до генетических механизмов приобретения культурного опыта // Культурно-историческая психология. 2014. Т. 10. № 3. С.4-18.

²⁰ Мурейко Л. В. Коммуникативная функция зеркальных нейронов: к теории масс-медиа // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2017. №4. С.102-113.

²¹ Лебедева Н. Н., Зуфман А.И., Мальцев В.Ю. Система зеркальных нейронов мозга: ключ к обучению, формированию личности и пониманию чужого сознания // Успехи физиологических наук. 2017, том 48, № 4, С.16-28.

²² Слесаренко З.Р. Эмпатия как атрибутивное свойство культуры: монография /З.Р. Слесаренко. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2017. 130с.

²³ См. работы: Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance // Dance Research Journal. 2010. Vol. 42, № 2. P. 49—75. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/23266898> (дата обращения: 26.03.2020); Martin, R. Toward a Decentered Social Kinesthetic / R. Martin // Dance Research Journal. 2010. Vol. 42. № 1. P. 77–80.; Smyth, M. Kinesthetic Communication in Dance. Dance Research Journal, 16(2), 1984. pp.19-22; Royce, A. P. The Anthropology of Dance. Bloomington: Indiana University Press, 1977, pp. 238

²⁴ См. работы: Эриксон Э. Детство и общество / Пер. с англ. Обнинск, 1993. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Пер. с англ. М., 1996; Лысак И.В., Косенчук Л.Ф. Формирование персональной идентичности в условиях сетевой культуры. – М.: Издательство «Спутник +», 2016, 147 с.; Малыгина И.В. Феномен идентичности в контексте историко-культурной динамики // Международный журнал исследований культуры. 2023 №2 (51). С. 44 – 55.; Дзялошинский И. М. Телесная идентичность в системе самосознания индивида // Corpus Mundi, Т. 1, №. 1, 2020, С. 36-58. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/telesnaya-identichnost-v-sisteme-samosoznaniya-individa> (дата обращения: 03.08.2022).

²⁵ См. работы: Чистякова М.А. Танец как элемент идентичности и воплощение национального духа Испании // Studia Culturae. №20. 2014. С. 151-160; Диденко Е.Ю. Танец как способ формирования национальной идентичности ребенка с. 274 // Проблемы психолого-педагогической работы в современном образовательном учреждении. Сборник материалов II международной научно-практической конференции. 2017 Изд-во: ООО "НИЦ АРТ". Санкт-Петербург. С.272-275; Луговая Е. К. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №4 (39). С. 162-166; Супоненкова В.А. Формирование идентичности школьника в сфере дополнительного образования (на примере хип-хоп танца) // Современное образование: векторы развития. Роль Социально-гуманитарного знания в подготовке педагога. Материалы V международной конференции. Под общей редакцией М.М. Мусарского, Е.А. Омельченко, А.А. Шевцовой. 2020. С. 523-527; Попов Р. С. Формирование национально-культурной идентичности личности подростка в условиях самодеятельного творческого коллектива: на материалах коллектива бального танца: дис. ... канд. пед. наук: Санкт-Петербург, 2007. 177 с.; Абакумова А.Г. Особенности формирования гендерной культуры младших школьников средствами хореографии // Грани познания. № 2, 2010. С. 52 – 54; Жапарова, А. К. Социокультурная идентичность в контексте неоархаики современной танцевальной культуры / А. К. Жапарова // Социальные и культурные процессы в российском приграничье : Сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-

Следует отметить работы, в которых затронуты различные межкультурные аспекты танца, среди которых исследования А.Б. Афанасьевой, О. М. Бузской, В.Д. Нарожной, Ж.В. Пименовой, М.А. Ткачук, М.Я. Жорницкой, Э. А. Королевой, В.В.Мальми, А.А. Волковой, В. Уральской²⁶, а также труды по невербальной семиотике и коммуникации Г.Е. Крейдлина, В.П. Морозова, А. Меграбян, П.Экмана, К.А. Добриковой, Е.В. Кузнецовой, Е.К. Луговой.²⁷

Рассмотрение фундаментальных трудов по теории межкультурной коммуникации, таких как работы Э. Холла²⁸, Г. Чена²⁹, М. Херсковица³⁰, М. Беннета³¹, Р.Е. Портера, Л.А. Самовара³², Э. Стюарта³³, позволило выявить общие

практической конференции с международным участием, Омск, 10–12 октября 2017 года / редакционная коллегия: П.Л. Зайцев, Л.А. Закс [и др.]. – Омск: Автономная некоммерческая организация высшего образования "Гуманитарный университет", 2017. Макарова Е.О. Азербайджанский танец, как проявление национальной идентичности // Дни науки студентов Владимирского Государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. Сборник материалов научно-практических конференций. 2018 сс. 3845-3852.

²⁶ См. работы: Афанасьева, А. Б. Этнокультурное образование как феномен культурного поля: монография / А.Б. Афанасьева; Министерство образования и науки РФ. – СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2014; Бузская О.М. Танец как форма коммуникации культур России и Ирландии // Вестник Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова. Вступление. Путь в науку. 2016. № 1; Нарожная В.Д. Невербальная коммуникация как этнокультурный феномен (теоретико-экспериментальное исследование): дис. ... докт. филол. наук: 10.02.19. Кокчетав: КГУ, 2010. 245 с.; Пименова Ж. В. Эстетика жеста в контексте танцевальной коммуникации // Научный вестник МГТУ ГА. 2013. №191, С. 66-70; Ткачук М. А. Социальный танец в системе межкультурной коммуникации // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2012. №2 (21). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnyu-tanets-v-sisteme-mezhkulturnoy-kommunikatsii> (Дата обращения: 11.03.2020); Жорницкая, М.Я. Народные танцы Якутии / М.Я. Жорницкая. – М.: Наука, 1966; Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинёв: Изд-во «Штиница». 1977; Волкова, А. А. Феномен цыганской культуры в контексте концептуального осмысления диалога культур XIX-XX вв.: социально-философский анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук; М., 2020. 35 с.; Мальми В. В. Народные танцы Карелии. Петрозаводск: Карелия. 1978. 206 с.; Уральская В.И. Природа танца. М.: Сов. Россия, 1981, 110с.

²⁷ См. работы: Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение. 2002. 592с.; В. П. Морозов. Невербальная коммуникация. Экспериментально-психологические исследования. М.: «Институт психологии РАН»; 2011, 528с.; Меграбян А. Психодиагностика невербального поведения. СПб.: Речь.

2001. 256 с.; Экман П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь. СПб.: Питер, 2010. 334 с.; Добрикова К. А. Невербальные коды в межкультурной коммуникации // Перевод и сопоставительная лингвистика. № 11, 2015, С. 97-100.; Кузнецова Е. В. Сюжетно-ролевой танец как средство развития невербальных средств общения дошкольников / Е. В. Кузнецова // Обучение и воспитание: методики и практика. – 2013. – № 6. – С. 214-217.; Луговая Е.К. О невербальной форме общения в культуре / Танец как язык и миф // Вестник МГУ. 1991. № 3. С. 54 – 57. Нарожная В.Д. Этнокультурные функции иконических жестов в невербальной коммуникации танце // Язык: История и современность, №4, 2017 г., С. 94-104.

²⁸ Hall E. Beyond Culture. New York: Doubleday, 1976. 320 p.

²⁹ Chen G.M. A Review of the Concept of intercultural Sensitivity. The Biennial Convention of the Pacific and Asian Communication Association. Honolulu, 1997. p.

³⁰ Herskovits Melville J. The New World Negro: Selected papers in Afroamerican studies Unknown Binding. Publisher: Indiana University Press 1966, 370 p.;

³¹ Bennett Milton J. Toward Ethnorelativism. A Developmental Model of Intercultural Sensitivity // R. M. Paige (Eds.) Education for the Intercultural Experience. Yarmouth 1993. P.21 – 72.

³² Samovar L. A., Porter R. E. Intercultural Communcation: A Reader. Seventh Edition. Belmont, California: A Division of Wadsworth, Inc., 2012. 345 p.;

³³ Stewart Edward C. American Cultural Patterns: A Cross-Cultural Perspective. Boston. 1971. 192 p.

концептуальные основы механизмов восприятия при межкультурном взаимодействии посредством танца. Следует также отметить труды российских ученых А.П. Садохина³⁴, И.Г. Беляковой³⁵, О.Н. Астафьевой³⁶, С.Г. Тер-Минасовой³⁷, Ю.П. Тен³⁸, Л.Г. Почебут³⁹, способствовавшие комплексному исследованию вопросов танцевальной активности в контексте межкультурной коммуникации в современном социокультурном пространстве.

Важными источниками по информационному подходу в исследовании являются труды А. Моля⁴⁰, К.К. Колина, А.Д. Урсула⁴¹, О.В. Шлыковой⁴². Следует отметить монографию авторов Х.Г. Тхагапсоева, О.Н. Астафьевой, И.И. Докучаева, И.В. Леонова⁴³, в которой подробно отражена теория информационно-семиотической концепции. В рамках данной теории культура представляет собой совокупность множества информационных процессов. Эти процессы в социальном бытии представляют последовательность действий, которые производит субъект над информацией. Данные информационные процессы осуществляются по определенным алгоритмам в сопряжении с процессами общения и деятельности людей и составляют основу информационного бытия социума и человека, а значит суть культуры. Следовательно, рассмотреть такой феномен как танец в современной культуре без учета данной теории не представляется возможным. Новые формы и практики танца, новые способы трансляции и репрезентации танцевального искусства, новые способы фиксации и

³⁴ Садохин, А.П. Межкультурная коммуникация. – М.: Инфра-М, 2004 – 286с.; Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации: учебное пособие / А.П. Садохин. — М.: КНОРУС, 2014. — 254 с.

³⁵ Белякова И. Г. Эволюция моделей межкультурной коммуникации в многоязычном пространстве глобального информационного общества. Монография. М: Аналитика Родис, 2016. – 156с.

³⁶ Астафьева, О.Н. Взаимодействие культур: динамика моделей и смыслов // Вопросы социальной теории. –2012. – №6. – С. 97-107

³⁷ Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. М.: Слово/Slovo, 2000. 624 с.

³⁸ Тен Ю. П. Символ в межкультурной коммуникации. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮФУ, 2007. 304 с.

³⁹ Почебут Л.Г. Кросскультурная и этническая психология: учебн. пособие. СПб.: Питер, 2012. 336 с.

⁴⁰ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: «Мир», 1966. 352 с.

⁴¹ Колин К.К., Урсул А.Д. Информация и культура. Введение в информационную культурологию. – М.: Стратегические приоритеты. 2015. 288 с.

⁴² Шлыкова, О. В. Феномен мультимедиа = Multimedia Phenomenon: технологии эпохи электрон. культуры: монография / О. В. Шлыкова; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. М.: МГУКИ, 2003. - 268 с.

⁴³ Тхагапсоев, Х.Г. и др. Информационно-семиотическая теория культуры: введение: монография / д-р филос. н., проф. Х.Г. Тхагапсоев, д-р филос. н., проф. О.Н. Астафьева, д-р филос. н., проф. И.И. Докучаев, д-р культурологии, доц. И.В. Леонов. Санкт-Петербург: Астерион, 2020. 208 с.

хранения информации в хореографии требуют новых методологических приемов и подходов, которые позволяют изучить механизмы и модели, а также структурные компоненты и особенности функционирования танца в современных условиях.

В работах по межкультурной коммуникации в танце не фигурируют понятия кода, сообщения, структуры, информации, что является по меньшей мере некорректным, т. к. феномен межкультурной коммуникации невозможно рассмотреть без этих базовых понятий. К тому же появление новых исследований культуры в области нейроэстетики, нейрокогнитивистики, а также исследований особенностей восприятия искусства у представителей разного типа культур ставит под сомнение тезисы о некой универсальной природе восприятия танца, или постулаты о танце как об универсальном языке. Исследовать такие проблемы и устранить противоречия невозможно без учета специфики процессов культурной диффузии в современном информационном обществе, и изучения феномена танца в отрыве от таких категорий как код, сообщение, паттерн, система, модель и других базовых категорий информационно-семиотической теории.

Различные исследования танцевальной культуры О.Б. Буксиковой⁴⁴, В.В. Ромма⁴⁵, Н.Ю. Степановой⁴⁶, Ю.А. Кондратенко⁴⁷, Н.В. Курюмовой⁴⁸, Н.В.

⁴⁴ Буксикова, О. Б. Танец в истории культуры народов Сибири: автореферат дис. ... доктора искусствоведения: 24.00.01 / Буксикова Ольга Борисовна; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. - Санкт-Петербург, 2009. - 46 с.

⁴⁵ Ромм, В. В. К методике палеохореографического анализа / В. Ромм; Новосиб. гос. техн. ун-т, Каф. истории мировой культуры. - Новосибирск: НГТУ, 1994. – 126 с.

⁴⁶ Степанова, Н. Ю. Феноменология танца: движение в структуре временности: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 24.00.01 / Степанова Надежда Юрьевна; [Место защиты: Комсомольск-на-Амуре гос. техн. ун-т]. - Комсомольск-на-Амуре, 2010. - 23 с.

⁴⁷ Кондратенко, Ю. А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: автореферат дис. ... доктора искусствоведения; [Место защиты: Морд. гос. ун-т им. Н.П. Огарева]. - Саранск, 2010. - 36 с.

⁴⁸ Курюмова Н.В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: учебное пособие / Н.В. Курюмова. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2021. – 208с.

Атитановой⁴⁹, С.Л. Чернышовой⁵⁰, М.Н. Жиленко⁵¹ позволили комплексно проанализировать разные аспекты функционирования танца в современной культуре и выявить вопросы, связанные с коммуникативной функцией танца, требующие доработки и более глубокого изучения. А именно, в недостаточной степени исследованы механизмы межкультурного взаимодействия посредством танцевальной активности, а также отсутствует комплексный анализ информационной и семиотической специфики танца как основы такого рода взаимодействий.

Проследить в динамике развитие семиотических особенностей танцевального искусства было бы невозможно без изучения работ таких известных зарубежных и отечественных критиков и историков танца как Г. Кляйн⁵², Р. Бакла, Дж. Мартина⁵³, В. М. Красовской⁵⁴, Ю.И. Слонимского⁵⁵, Л.Д. Блок⁵⁶, И. Е. Сироткиной⁵⁷, В. Ю. Никитина⁵⁸, С.Н. Худекова⁵⁹, театроведов П. Пави⁶⁰ и Э. Фишер-Лихте⁶¹.

Также отметим, что важными материалами в контексте рассмотрения моделей межкультурной коммуникации на примере различных хореографических

⁴⁹ Атитанова, Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к "движению" смыслов: автореф. дис. ... кандидата философских наук: Мордовск. гос. ун-т им. Н. П. Огарева. - Саранск, 2000. - 18 с.

⁵⁰ Чернышова, С. Л. Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации: автореферат дис. ... кандидата культурологии; [Место защиты: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена]. - Санкт-Петербург, 2009. - 20 с.

⁵¹ Жиленко, М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: автореф. дис. ... канд. культурологии: Гос. акад. славян. культуры. Фак. культурологии. Каф. истории и теории культуры. - Москва, 2000. - 22 с.

⁵² Klein, G. (2012). Toward a Theory of Cultural Translation in Dance. In Manning S. & Ruprecht L. Eds., *New German Dance Studies*. 2012. pp. 247 -258. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1xcmdx.20 (дата обращения 11.08.2020).

⁵³ Martin, J. *American dancing: the background and personalities of the modern dance*. New York: Dance Horizons, Incorporated; 1968, p.132.

⁵⁴ Красовская В.М. *Западноевропейский балетный театр*. Л., 1981.

⁵⁵ Слонимский Ю. И. *Драматургия балетного театра XIX века*. СПб Изд-во: Планета музыки, 2021 г. 344с.

⁵⁶ Блок Л.Д. *Классический танец. История и современность*. М., 1987.

⁵⁷ Сироткина И.Е. *Танец: опыт понимания. Эссе. Знаменитые хореографические постановки и перформансы. Антология текстов о танце*. М.; СПб.: Изд-во Бослен, 2020. 256с.

⁵⁸ Никитин В.Ю. *Модерн джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника*. М.: ИД «Один из лучших», 2004. – 414с.

⁵⁹ Худеков, С.Н. *Искусство танца: История. Культура. Ритуал* / Худеков С. Н. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.

⁶⁰ Pavis P. *Theatre at the Crossroads of Culture* by Patrice Pavis Copyright Year 1992 Published December, 1991 by Routledge. 228p.

⁶¹ Фишер-Лихте Э. *Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров*. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. 319с.

проектов являются работы: Дж. Боссе, К. Иванаги, А. Грау, Р.Суэйн.⁶² Дж. Боссе рассмотрен этнографический проект, документирующий практику социальных парных танцев, изучены межкультурные заимствования танца сальса и его стилистических вариаций. К. Иванагой проанализировано распространение танца сальса за пределами его первоначального культурного контекста, в частности популяризация танца сальса в Японии. В статье Р. Суэйн рассмотрена серия межкультурных и транскоренных хореографических лабораторий, которые проводились в отдаленных и городских районах Австралии и Новой Зеландии. А. Грау рассматриваются некоторые аспекты Исследовательского проекта межкультурного исполнительского искусства.

Анализ вышеуказанных научных источников позволяет утверждать, что несмотря на наличие работ в области исследования танца в контексте межкультурных взаимодействий, проблема рассмотрения информационно-семиотической специфики танца как формы межкультурной коммуникации остаётся недостаточно изученной. Анализ структурных элементов танца, позволяющих рассматривать его в контексте межкультурной коммуникации осуществлен не в полной мере. Не выявлены механизмы и модели межкультурного взаимодействия посредством танца, а также несмотря на обширное количество исследований танца как особой формы коммуникации, современные межкультурные коммуникации посредством танца не учтены в них в достаточной степени.

В работе проведено исследование информационно-семиотической специфики танца как формы межкультурной коммуникации, учитывающее

⁶² Grau A. Intercultural Research in the Performing Arts // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 10, No. 2 (Autumn, 1992), pp. 3-29, URL: <https://www.jstor.org/stable/1290652> Accessed: 10.03.2020;

Bosse J. Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context // *Dance Research Journal*, vol. 40, № 1, 2008, p.45-64.

Iwanaga K. Diffusion and Change in Salsa Dance Styles in Japan. In *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, edited by Sydney Hutchinson. Temple University Press. 2014. pp. 200–12.

Swain R. A Meeting of Nations: Trans-Indigenous and Intercultural Interventions in Contemporary Indigenous Dance // *Theatre Journal* 67, no. 3. 2015. pp. 503–521. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/24582544>. (дата обращения: 11.06.2022)

функционирование танца, в том числе в пространстве современной информационной культуры.

В связи с этим определены рамки исследования, объект, предмет, а также цель и задачи.

Объектом исследования является танец как форма межкультурной коммуникации в современных условиях.

Соответственно **предмет** данного исследования – это информационно-семиотическая специфика танца как формы межкультурной коммуникации.

Цель данной работы – выявление информационных и семиотических особенностей, позволяющих рассматривать танец как форму межкультурной коммуникации, определение специфики межкультурного взаимодействия посредством танца в современных условиях.

В соответствии с поставленной целью работы представляется необходимым в ходе исследования решить следующие **задачи**:

- изучить основные структурные компоненты танца в рамках информационно-семиотического подхода;
- рассмотреть формирование знаково-символических танцевальных систем как способа передачи информации;
- выявить специфику моделей межкультурного взаимодействия посредством танца в современной культуре;
- рассмотреть семиотику танца как маркер идентичности в процессах межкультурной коммуникации;
- проанализировать межкультурные проекты в танцевальном искусстве в контексте нелинейных моделей коммуникации;
- определить коммуникативные и межкультурные аспекты функционирования танца в пространстве информационной культуры;

- изучить особенности восприятия информации в танце в условиях глобализации на примере рассмотрения экологически ориентированных хореографических постановок.

Гипотеза исследования заключается в следующем: выявление информационно-семиотической специфики танца позволяет наиболее продуктивно оценивать его коммуникативный потенциал в сферах расширения и укрепления межкультурных связей в современном обществе, а также повышения уровня межкультурной компетентности индивида.

Теоретико-методологическую основу исследования составляют концепции культурного текста Ю.М. Лотмана, работы Ф. де Соссюра, Ч. М. Пирса; М.М. Бахтина, Р.О. Якобсона, У. Эко. Концептуальные основы, способствовавшие комплексному исследованию вопросов танцевальной активности в контексте межкультурной коммуникации отражены в работах Р.Е. Портера, Л.А. Самовара, Э. Холла, Г. Чена, М. Херсковица, М. Беннета, а также в трудах российских ученых А.П. Садохина, И.Г. Беляковой, С.Г. Тер-Минасовой, Ю.П. Тен, Л.Г. Почебут и др. Основу информационного подхода в исследовании составляют труды А. Моля, Н. Виннера, К. Шеннона, А.Н. Колмогорова, К.К. Колина, А.Д. Урсула. Следует отметить монографию авторов О.Н. Астафьевой, Х.Г. Тхагапсоева, И.И. Докучаева, И.В. Леонова, в которой подробно отражена теория информационно-семиотической концепции. В рамках данной теории культура представляет собой совокупность множества информационных процессов.

В рамках исследования семиотический подход, позволяет рассматривать танец как знаковую систему, как язык и аккумулятор культурных кодов и отнести знаково-символические танцевальные системы к средствам межкультурной коммуникации. А также трактовать танец как особый идентификатор культуры, повышающий уровень межкультурной компетентности индивида.

Информационный подход позволил определить особую информационную структуру танцевального сообщения и виды информации, передаваемой при помощи танца.

Междисциплинарный подход и изучение источников, связанных с психологией восприятия, нейроэстетикой и лингвистикой позволили выявить особенности каналов восприятия, способствующие усвоению информации между представителями разных культур на невербальном уровне.

Среди методов исследования необходимо отметить применение структурно-функционального и культурно-исторического метода, а также метод компаративного анализа. В качестве метода эмпирического исследования проведено анкетирование.

Научная новизна исследования:

1) Разработана модель информационной структуры танца. Дано определение танца в рамках информационно-семиотического подхода. Акцент на кинестетической стороне восприятия как на особом характерном для танцевальной деятельности сегменте информации позволил раскрыть многоуровневый характер танцевального взаимодействия. При танцевальном взаимодействии между представителями разных культур, в результате танцевального общения происходит усвоение различных видов информации одновременно. Передача информации происходит с помощью семантического, эмоционально-образного, кинестетического кодирования.

2) В рамках исследования расширен категориальный аппарат изучения культурных феноменов и их коммуникативных свойств. Вводится понятие «танцевального сообщения», как информации, переданной при помощи паттерна движения тела (статичные или динамичные позы, жесты, мимика) и ритма с определенной целью в реальном, виртуальном либо сетевом пространстве. Дается определение танцевальной культуры в рамках межкультурной коммуникации, танцевального знака в информационной системе танца. Определены факторы, обеспечивающие передачу информации в танце между представителями разных культур: восприятие на физиологическом уровне моторных реакций (визуально-кинестетическое восприятие), разница элементов культурного поведения (специфика культурного кода), первоначально возникшая на уровне этнических

общностей; общие социальные предпосылки (коллективные ритмизованные двигательные практики как истоки танцевальной культуры).

3) Впервые в поле культурологических исследований, связанных с коммуникативистикой, сделан акцент на информационно-семиотической специфике межкультурного взаимодействия посредством танца в современной культуре и представлены модели данного взаимодействия. Предложенные автором модели позволяют разграничить коммуникативные процессы в танцевальной культуре на уровне личностных взаимодействий и на уровне взаимодействия культур, а также классифицировать гибридные формы как индивидуальные творческие высказывания и как результаты процессов культурной диффузии. Рассмотренная автором семиотическая специфика танца, связанная с различными типами идентичности, позволяет определить механизмы межкультурной танцевальной коммуникации на индивидуальном и групповом уровне. Выявлена зависимость между объемами усвоения паттернов чужой танцевальной культуры и уровнем межкультурной компетентности индивида.

4) Выявлены цифровые аспекты коммуникационного функционала танца в современной культуре. Рассмотрен информационный потенциал танца в современном цифровом пространстве. Танцевальные взаимодействия, такие как: вирусные танцы, танцевальные челленджи в социальных сетях, танцевальные взаимодействия в TikTok, хореографические VR-проекты, цифровые обучающие танцевальные проекты отражают общую тенденцию к распространению горизонтальных связей в цифровых медиа. В танцевальной культуре в цифровой среде это обусловлено несколькими факторами: приоритет самопрезентации и самовыражения личности, наличие эмоционального отклика, удобная кинестетика, высокая скорость передачи и большие объемы хранения данных. Вводится понятие сетевых танцев, как танцевальных взаимодействий в интернет-пространстве, которые предполагают не только обмен информацией, но и возможность задавать тренды независимо от танцевальных компетенций. Определено, что при взаимодействии в виртуальном и сетевом пространстве

танцевальная коммуникация происходит по тем же принципам, что и в реальном, на основе сетевой идентичности, однако с некоторыми дополнительными условиями такими как: отсутствие тактильного контакта, вероятность возникновения технических шумов и искажений при восприятии собственного тела, а также с возможностью изменения физических свойств аватара в виртуальной среде.

5) Межкультурные проекты в танцевальном искусстве рассмотрены в рамках нелинейных моделей коммуникации. Выявлено, что в межкультурных проектах, связанных с обменом танцевальным опытом представителями разных культур, происходит культурная гибридизация. Обоснован тот факт, что креолизация в рамках межкультурного взаимодействия посредством танца как результат контактов разноэтнических групп обусловлена процессами аккультурации. Определены особенности танцевального взаимодействия, имеющие основополагающее значение в процессах межкультурных коммуникаций посредством танца: невербальный характер, знаково-символическая специфика, особая структура сообщения (ритм, паттерны движений, тело), специфика каналов восприятия.

6) Обоснованы и структурированы уровни восприятия информации в танце в условиях глобализации и межкультурных контактов на примере анализа экологически ориентированных хореографических постановок. Определено, что благодаря эмоционально-образному характеру восприятия, а также возможности вызывать кинестетическую эмпатию, хореография в экологических постановках вызывает сопереживание и отождествление зрителя с природными объектами, способствуя возникновению экологической эмпатии.

На защиту выносятся следующие положения и результаты:

1. При рассмотрении танца в рамках информационно-семиотической теории разработана схема информационной структуры танцевального сообщения, элементами которой являются информация (смысл), переданная от адресанта к адресату выраженная при помощи преобразующих средств (тело, ритм, паттерны

движений). Данные структурные компоненты танцевального сообщения являются базовыми, без них невозможно передать закодированную информацию, в том числе на межкультурном уровне. Культурный код в танце – это способ представления информации, позволяющий отнести танец к определенному типу культуры. На кинестетическом уровне – это форма представления паттернов и ритма движений, на семиотическом уровне – знаково-символическое содержание.

2. Генезис информационной структуры танца определен спецификой биосоциокультурной природы человека. На формирование уникальных танцевальных знаковых систем оказали влияние особенности физиологии и социокультурные факторы. Специфические танцевальные движения в мифоритуальном комплексе, вобрав в себя особенности двигательных паттернов ритмических, подражательных, трудовых процессов приобрели знаковый характер и форму материальных носителей информации. Выделившись из синкретического комплекса в отдельный вторичный язык, сформировали основу уникальных танцевальных форм, позволяющих отделять одну культурную общность от другой по знаковой специфике движений. Танцевальный знак в таких системах имеет трехкомпонентную структуру, «тело» знака, как информационный носитель, состоит из ритма и движений, воспроизводимых человеком. Соответственно, для успешной коммуникации в рамках одной танцевальной системы достаточно владеть общими знаковыми кодами. При взаимодействиях между представителями разных танцевальных культур, охарактеризованных процессами культурной диффузии, среди факторов влияющих при заимствовании на предпочтение одних элементов другим выделены: физиологический, эмоциональный, культурный.

3. Благодаря базовым структурным компонентам танец может оказывать влияние на этническую, культурную, а также телесную и сетевую идентичности. Своеобразными маркерами идентичности в танце являются разного вида знаки, формирующие семиотическую специфику определенными паттернами движения: для сетевой – это знаки повторения движения, для гендерной – гендерные

движения (ролевые), для этнокультурной – этноспецифические движения. Данные типы идентичности проявляются в межкультурном танцевальном общении. Так, на основе семиотических маркеров гендерной идентичности строится диалог в парных танцах, например, в социальных, где партнеры разного пола из разных культур могут легко взаимодействовать. Сетевая идентичность обеспечивает межкультурное общение при помощи танца в интернете, а благодаря культурной идентичности происходит осознание границ своей и чужой культуры. Приобщение к чужой танцевальной культуре путем освоения ее лексики, повышает уровень межкультурной компетентности. При сетевых взаимодействиях в интернет-пространстве восприятие некоторых танцевальных элементов может приобретать поверхностный характер и приводить к маргинализации. Для достижения взаимопонимания на уровне межкультурного общения в танце необходимо максимально возможное усвоение нескольких видов информации, переданных с помощью эмоционально-образного, семантического и кинестетического кодирования.

4. Танец может осуществляться как в рамках линейных, так и нелинейных моделей коммуникации. Линейная модель коммуникации, как процесс передачи информации характерна для танца, как зрелищного вида искусства. Механизм линейных моделей ограничен процессами восприятия и осмысления полученной информации. При просмотре хореографических постановок традиционной культуры другого этноса происходит ознакомление с семантической информацией, ее осмысление, осознание и анализ, противопоставление и сравнение с культурой родной. Одновременно с этим благодаря получению эмоциональной информации могут возникать оценочные реакции, формироваться положительный образ и толерантное отношение к культуре носителей воспринимаемой хореографии в целом. Механизм диалоговых моделей подразумевает обмен, заимствование или освоение паттернов чужой танцевальной культуры. В рамках нелинейных моделей, танец – это непосредственная интеракция индивидов, либо диалог культур, в результате которого образуются

гибридные формы танцев, способствующие межкультурному взаимопониманию и общению. В рамках диалоговых моделей танцевального взаимодействия происходит либо смешение лексики танцевальных культур с образованием новых форм (гибридизация, креолизация), либо взаимодействие при помощи искусственно созданного «посредника» (взаимодействие в интернет-пространстве, общий вирусный танец, повтор танцевальной лексики в TikTok). Креолизация в рамках межкультурного взаимодействия посредством танца характеризует взаимодействие разноэтнических групп, гибридизация может характеризовать взаимодействие в глобальных танцевальных культурах и творческих проектах.

5. Структурная универсальность восприятия кинестетической информации на физиологическом уровне, обеспечивает возможность обмена информацией на уровне культур, обогащая символический и лексический потенциал различных танцев, обеспечивая возможность восприятия танца представителями разных культур, не обладающими знанием вербального языка партнера по танцевальной коммуникации. Ознакомление с чужой танцевальной культурой в образовательных проектах повышает уровень межкультурной компетентности индивида, а также повышает уровень толерантности. Для принятия незнакомой танцевальной культуры, противоречащей или не совпадающей с культурным кодом адресата, индивидам необходимы условия (идея или семантика), которые обеспечивали бы следование собственным культурным особенностям.

6. В рамках теории информации танец – это сложное сообщение, передающееся по нескольким сенсорным каналам: визуальному, аудиальному, кинестетическому. Танец может передавать различные виды информации: от эстетической, до когнитивной и дейктической, что в свою очередь открывает широкие возможности для межкультурной коммуникации посредством танца, в том числе в цифровом пространстве. Мимическим кодам основных эмоциональных состояний практически не присуща культурная вариативность, соответственно эмотивную информацию проще кодировать и декодировать

представителям разных культур. Кинестетическая эмпатия, а также эмоционально-образный характер восприятия хореографии в экологически ориентированных постановках вызывает сопереживание и отождествление зрителя с природными объектами, способствуя возникновению экологической эмпатии. Трансляция информации об окружающей среде средствами хореографии способствует формированию экологического сознания на индивидуальном уровне.

Теоретическая и практическая значимость работы определена актуальностью темы, связанной с появлением новых форм и практик танца, новых способов трансляции и репрезентации танцевального искусства и изучением его коммуникативных функций. Рассмотренные в исследовании явления и проекты демонстрируют специфику межкультурных коммуникаций посредством танца и сложные динамические процессы в танцевальном искусстве. Положения диссертационного исследования могут быть использованы при разработке учебных программ по таким дисциплинам как «искусствоведение», «культурология», «эстетика», а также при подготовке углубленных дисциплин по «межкультурной коммуникации» и «семиотике».

Выводы о том, что освоение паттернов чужой танцевальной культуры в образовательных проектах повышает уровень межкультурной компетентности индивида, а также разработанные автором модели информационной структуры танца и танцевального взаимодействия могут быть востребованы в практике учреждений культуры федерального и регионального уровней, учреждений дополнительного образования детей, учитываться при подготовке программ дошкольного воспитания, их практическом применении.

Рассмотрение межкультурных проектов в современном танцевальном искусстве в рамках предложенных автором исследования моделей, позволяет не только структурировать материал по подобным практикам, но и открывает широкое поле для творческих и образовательных экспериментов и лабораторий в области танца. Полученные выводы могут применяться на практике при

разработке и совершенствовании алгоритмов нейросетей. Схему восприятия и передачи информации в танце, предложенную автором можно применить при создании сложных моделей для обучения нейросетей, генерирующих танцевальные произведения.

Также следует отметить, что результаты работы позволяют не только углубить существующие теоретические представления о танце в истории и современной культуре, но и очертить проблемное поле, наметить перспективы, инициировать дальнейшее исследование танца в коммуникативных и информационных контекстах.

Основные положения диссертационного исследования были **апробированы в форме докладов** на международных и региональных научных конференциях:

Мультимодальность цифровых обучающих танцевальных проектов (Международная-конференц-сессия «Государственное управление и развитие России: цивилизационные вызовы и национальные интересы», 15-20 мая, 2023г.); Танец как средство межкультурной коммуникации в современном социокультурном пространстве: информационно-семиотический подход (Международная-конференц-сессия «Государственное управление и развитие России: глобальные тренды и национальные перспективы», 16-20 мая, 2022 г.); Танец как средство формирования различных видов идентичности личности (Международная междисциплинарная научная конференция Россия и мир: «Транснациональные коммуникации и взаимопроникновение культур», 22 апреля, 2022г.); Информационная специфика танца как формы коммуникации в экологически ориентированных хореографических постановках (Современные вопросы устойчивого развития общества в эпоху трансформационных процессов: III Международная научно-практической конференции, Москва, 11 ноября 2022 г.); Модели межкультурного взаимодействия посредством танца (Культурное наследие - от прошлого к будущему: программа и тезисы докладов, Санкт-Петербург, 08–10 ноября 2021 г.); Танец в современной культуре: цифровые аспекты коммуникации (VI Всероссийская научно-практическая конференция

«Крым в общероссийском культурном пространстве: реалии, проблемы и перспективы», 4-5 июня, Симферополь, 2021г.); Специфика межкультурного взаимодействия посредством танца в пространстве современной культуры (Международная конференция-сессия «Государственное управление и развитие России: проектирование будущего» 17-21 мая 2021 г.); Танец как аспект межкультурного взаимодействия (V Всероссийская научная конференция «Крым в общероссийском культурном пространстве: реалии, проблемы и перспективы», Симферополь, 28-30 июня 2020 г.)

Основные выводы и положения нашли отражение в 12 статьях, опубликованных в научных изданиях. Из них 6 работ опубликованы в изданиях **включенных в перечень рецензируемых научных журналов ВАК РФ**, в их числе одно исследование в журнале, **входящем в перечень изданий, утвержденный Ученым советом Академии:**

1. Милешко, А. Л. Коммуникативные коды в танцевальной культуре // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2023. Т. 14. №4. С. 1-8. (URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/59KLSK423.pdf>) (K3)
2. Милешко, А. Л. Гибридизация и креолизация как модели межкультурного взаимодействия посредством танца // Коммуникология. 2020. Т. 8. № 4. С. 52-62. (K2)
3. Милешко, А.Л., Белякова И. Г. Феномен танца в межкультурной коммуникации // Культура и цивилизация. 2020. Т. 10. № 3-1. С. 15-25. (K3)
4. Милешко, А.Л., Белякова И. Г. Искусство и экологическая устойчивость. Формирование экологической идентичности средствами хореографии // Обсерватория культуры. 2020. Т. 17. № 2. С. 187-200. (K1)
5. Милешко, А.Л., Белякова И.Г. Коммуникативные и межкультурные аспекты танца в пространстве информационной культуры // Художественное образование и наука. 2022. № 3. С. 57-65. (K2)
6. Милешко, А. Л. Возможности обеспечения экологической безопасности

средствами искусства // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2019. Т. 10. №3. С. 1-10. (URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/19KLSK319.pdf>) (К3)

7. Милешко, А. Л. Танец как средство межкультурной коммуникации в современном социокультурном пространстве: информационно-семиотический подход // «Государственное управление и развитие России: глобальные тренды и национальные перспективы»: Сборник статей международной конференц-сессии. Том 4. М.: Издательский дом «Научная библиотека», 2023. С. 146-148.

8. Милешко, А. Л. Информационная специфика танца как формы коммуникации в экологически ориентированных хореографических постановках / А. Л. Милешко // Современные вопросы устойчивого развития общества в эпоху трансформационных процессов: сборник материалов III Международной научно-практической конференции, Москва, 11 ноября 2022 года. М.: АЛЕФ. 2022. С. 198-202.

9. Милешко, А. Л. Специфика межкультурного взаимодействия посредством танца в пространстве современной культуры / А. Л. Милешко // Государственное управление и развитие России: проектирование будущего: Сборник статей международной конференц-сессии, Москва, 17–21 мая 2021 года. М.: Научная библиотека. 2022. С. 97-100.

10. Милешко, А. Л. Модели межкультурного взаимодействия посредством танца / А. Л. Милешко // Культурное наследие – от прошлого к будущему: программа и тезисы докладов, Санкт-Петербург, 08–10 ноября 2021 года / СПб: Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева. 2021. С. 121.

11. Милешко, А.Л. Функциональные особенности современной танцевальной культуры // В сборнике: Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования Сборник статей по материалам VIII международной научно-практической конференции. М., 2018. С. 26-33.

12. Милешко, А.Л. Цивилизационная специфика искусства танца (Восток, Запад) //

В сборнике: Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования Сборник статей по материалам IX международной научно-практической конференции. М., 2018. С. 43-49.

Работа выполнена в соответствии с областями исследования, обозначенными в паспорте научной специальности ВАК 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства: 38. Культура и коммуникация. Межкультурные коммуникации. 41. Диалог культур и их взаимообогащение. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира. 40. Языки культуры и языки культур. 36. Культура и национальный характер. 25. Искусство как феномен культуры. 72. Семиотика культуры. Ее принципы и подходы. 113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства. **Структура диссертации:** работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка, включающего 277 наименований источников и трех приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОБОСНОВАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-КОММУНИКАТИВНОЙ ПРИРОДЫ ТАНЦА В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

1.1. Информационно-семиотический подход к рассмотрению танцевальной культуры

Современные знания о деятельности мозга и ментальных процессах, о природе языка и речи позволяют по-новому взглянуть на знаково-символические аспекты культуры. Согласно представлениям современной науки, язык – это информация (информационная система), а деятельность мозга – это система нейросетевых и когнитивно-информационных процессов. В соответствии с таким подходом, человек способен творить информацию в разных формах, видоизменять данные формы и природу носителей информации. Данный факт требует учета в процессах познания культуры, ее форм и феноменов.⁶³

Информация все чаще рассматривается в качестве третьего компонента бытия, в совокупности с веществом и энергией.⁶⁴ В рамках данного исследования мы будем опираться прежде всего на тот вид информации, которую производит человек в постоянно возрастающих объемах, оперируя ее нарастающими объемами, решая разнообразные задачи собственного бытия. Это знаково-символическая информация, имеющая особое значение для культуры и культурного бытия. Она представляет собой базовый элемент когнитивных и ментальных процессов, с которыми имеет дело человек, на основе которых он выстраивает формы своей жизнедеятельности⁶⁵.

В данном параграфе автор определяет, как происходит танцевальное общение и какова информационная структура танца. Отметим, что в рамках

⁶³ Тхагапсоев, Х.Г. и др. Информационно-семиотическая теория культуры: введение: монография / д-р филос. н., проф. Х.Г. Тхагапсоев, д-р филос. н., проф. О.Н. Астафьева, д-р филос. н., проф. И.И. Докучаев, д-р культурологии, доц. И.В. Леонов. Санкт-Петербург: Астерион, 2020. С.53

⁶⁴ Современный философский словарь / Под общ. Ред. В.Е. Кемерова и Т.Х. Керимова. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2015. С. 269.

⁶⁵ Тхагапсоев, Х.Г. и др. Указ. соч. С.65

нашего исследования, мы рассматриваем танец как процесс и результат человеческой деятельности, прежде всего направленной на другого человека, и в соответствии с этим, представляющий общение. Для того, чтобы определить, как происходит общение посредством танцевальной деятельности, необходимо выявить базовые компоненты информационной структуры танца. Большинство исследователей определены основные элементы танца – это ритм, паттерны движений и собственно тело человека, как материальный носитель. Без данных базовых элементов невозможно определить танец. С точки зрения полноценного смыслового определения, данная схема подходит абсолютно любым жанрам, включая новейшие формы современного танца, любой народный или классический танец, контактную импровизацию и даже философские эксперименты перформативного «не-танца».

Танец определяется рядом исследователей как особая форма общения, либо как форма коммуникации. В связи с этим необходимо обратить внимание на проблему различия дефиниций общение и коммуникация. Не углубляясь в исследование различных подходов к данному вопросу, мы определим, что в рамках целей данного исследования, мы будем придерживаться мнения, согласно которому общение, не являясь синонимом термина коммуникация, имеет более широкое содержание. Коммуникация отражает в первую очередь информационные процессы, в то время как общение по мнению большинства психологов и культурологов имеет более сложную структуру, обусловленную многогранностью и многоаспектностью человеческих отношений.

Ряд исследователей выделяют основные компоненты структуры общения: коммуникативный (обеспечивает обмен информацией), интерактивный (обмен не только информацией, но и действиями, происходит взаимодействие между партнерами), перцептивный (обеспечивает восприятие и понимание партнера).⁶⁶

⁶⁶ См. об этом: Андреева Г. М. Социальная психология. М.: Аспект-Пресс, 2008; Зельдович Б.З. Деловое общение. М.: Издательство «Альфа-Пресс», 2007; Слободчиков В. И., Исаев Е. И. Основы психологической антропологии. Психология человека: Введение в психологию субъективности. М.: Школа-Пресс, 1995. 384 с.

М.С. Каган понимает общение как межсубъектное взаимодействие⁶⁷. О.В. Защинская обращаясь к классическим исследованиям Б.Ф. Ломова, отмечает, что и М.С. Каган и Б.Ф. Ломов особое значение придают субъектности процесса общения, усиливая значимость интерактивного структурного компонента в общении.⁶⁸

По мысли известного русского психолога и философа А.А. Леонтьева интеракция опосредована общением. Он определяет взаимодействие (интеракцию) как коллективную деятельность, рассматриваемую в аспекте «внешних» социальных форм ее осуществления.⁶⁹ В рамках деятельностного подхода, танец рассматривается как процесс человеческой деятельности⁷⁰. В этом смысле танец как деятельность обеспечивает общение между индивидами благодаря интерактивной стороне структуры. Ф.И. Шарков выделяет «социальную коммуникацию» как более широкое в отличие от общения понятие. Общение, таким образом, представляется как процесс обмена мыслями и чувствами в познавательно-трудовой и творческой деятельности, тогда как «социальная коммуникация» по Ф.И. Шаркову – это процесс передачи и восприятия информации как в межличностном, так и в групповом или массовом взаимодействии по разным каналам, с помощью различных средств. Многими авторами термин коммуникация употребляется в значении именно социальной коммуникации. В процессе коммуникации происходит обмен сообщениями, с помощью кодирования и декодирования смысла в рамках определенной символической системы.⁷¹

Отличие общения от художественной деятельности подчеркивает И.И. Докучаев, общение не исчерпывая последней, входит в ее структуру. Именно

⁶⁷ Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988. С.255.

⁶⁸ Защинская О. В. Концептуальные представления о структуре общения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология, № 4, 2013, С. 89-98.

⁶⁹ Леонтьев А. А. Психология общения. М.: Смысл, 1999. С.27.

⁷⁰ Милешко А.Л. Функциональные особенности современной танцевальной культуры // Сборник статей по материалам IX Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования». М., 2018. С. 27.

⁷¹ Шарков Ф. И. Коммуникология: основы теории коммуникации. М.: Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2010. С. 9-12.

поэтому общение в качестве основной категории художественной деятельности рассматривали представители немецкой герменевтики (Г.Г.Гадамер, Э.Штайгер), диалогической эстетики (М.М.Бахтин, В.С.Библер), представители рецептивной филологии и когнитивистики (У.Найссер, Л.Фестингер).⁷² И.И. Докучаев также определяет общение как процесс установления контакта, процесс деятельностного приобщения одного субъекта к другому, «процесс целостного сопереживания ему, и духовного, и практического».⁷³ Данное определение в каком то смысле перекликается с понятием эмпатии, а в контексте танцевальных практик и с кинестетической эмпатией. Таким образом, танец как многоаспектный социокультурный феномен может рассматриваться в различных парадигмах, как разные формы коммуникации. В форме художественной коммуникации как произведение искусства и художественный текст – как социальная коммуникация, при интерактивном, межличностном взаимодействии как общение и обмен чувствами индивидов, а в форме групповых танцев и как социальная коммуникация, и как общение и т.д.

По мнению Т.В. Тарасенко, Г.Ж. Назановой танец и коммуникация имеют ряд общих элементов, таких как 1) пространственно-временная структура, 2) невербальные знаки и сигналы и 3) установление взаимоотношений. Опираясь на структуру общения, включающую коммуникативную, интерактивную и перцептивную стороны Т.В. Тарасенко, Г.Ж. Назанова отмечают наличие всех этих трех сторон общения в *коммуникативном танце*. Благодаря чему такого вида танцы активно применяются в педагогике в качестве средства формирующего и развивающего взаимоотношения с партнером и группой, а также развивающего эмпатию и эмоциональность. «В коммуникативных танцах развивается динамическая сторона общения – легкость вступления в контакт, инициативность, готовность к общению».⁷⁴

⁷² Докучаев, И. И. Основы теории коммуникации. – Комсомольск-на-Амуре: ФГБОУ ВПО «КнАГТУ», 2013. С.15.

⁷³ Там же. С. 24.

⁷⁴ Тарасенко Т.В., Назанова Г.Ж. Использование в ритмике коммуникативных игр-танцев // Молодой ученый. №22 (156) июнь 2017г. С. 193.

Пожалуй, коммуникативный танец наиболее ярко демонстрирует на практике динамическую сторону общения – установление контакта, готовность к общению, проявление инициативы. В процессе коммуникации партнер по общению демонстрирует сигнальный комплекс, информирующий собеседника о психологическом состоянии этого партнера. Е. В. Кузнецова подчеркивает, что в данном комплексе объединены невербальные средства общения – мимика, пантомимика, жесты, фонационные компоненты и т.д. Исследователь отмечает недостаточную развитость социально-перцептивных навыков у современных дошкольников, и предлагает применение сюжетно-ролевого танца для развития навыков невербального общения детей дошкольного возраста.⁷⁵ И здесь мы отметим акцент автора на социально-перцептивной стороне общения в процессе танцевальной активности.

Коммуникативный танец как средство развития культуры общения рассматривается Е.С. Кудрявцевой. Понятие «коммуникативный танец», возникшее в XX веке в научно-педагогических трудах, автор определяет как танцевальные движения с элементами невербального общения и импровизацией, направленные на развитие взаимоотношений с партнером и группой. Именно в коммуникативном танце акцент на интеракции, так как все присутствующие становятся участниками и создателями танцевального действия. В заключении статьи приводится определение танца как «совокупности невербальных сигналов и знаков, имеющих пространственно-временную структуру и несущих информацию о психологических особенностях личности и группы».⁷⁶

Личностное, межличностное, групповое, межгрупповое танцевальное общение выделяет В. А. Сивицкий. На личностном уровне подчеркивается когнитивное общение, одиночный индивидуальный или приватный танец

⁷⁵ Кузнецова Е. В. Сюжетно-ролевой танец как средство развития невербальных средств общения дошкольников / Е. В. Кузнецова // Обучение и воспитание: методики и практика. 2013. № 6. С. 215.

⁷⁶ Кудрявцева Е.С. Коммуникативный танец как средство развития культуры общения // В сб.: Государственная культурная политика и образование как часть стратегии национальной безопасности Российской Федерации. Материалы Международной научно-практической конференции сост.: В.Р. Алиакберова, А.А. Мухамедеева; Казан. государ. инст-т культуры. 2015. С. 199-201.

характеризуются рефлексией и эмпатией, в парном танце передача эмоций возможна посредством тактильного общения. Социальный парный танец позволяет устанавливать деловые, личностные информационные, межнациональные контакты. Групповой танец выполняет функцию объединения людей, вырабатывает чувство коллективного единства. Межгрупповой также выполняет социальную функцию вырабатывает командный дух.⁷⁷ В групповом танце соответственно акцент происходит на кооперации как взаимодействии, а в межгрупповом – на конкуренции. Таким образом, подчеркиваются процессы когниции, интеракции, коммуникации в танцевальном общении.

Применение коммуникативного танца как средства развития навыков общения детей рассматривается в статье О. Б. Бубновой. Автор анализирует элементы коммуникативного танца, включающего в себя все составляющие общения: коммуникацию, интеракцию и перцепцию. Приводит примеры танцев, развивающих и формирующих взаимопонимание с партнером и группой, рассматривает невербальные средства общения бытового танца. О.Б. Бубнова отмечает, что исторически проксемические особенности бытового танца усложнялись от свободных движений в группе к тактильным прикосновениям в парных танцах. В коммуникативных танцах развивается эмпатия, эмоциональность, динамическая сторона общения.⁷⁸

С этой точки зрения в большей степени при коммуникации в танце происходит обмен знаково-символической информацией между танцором и зрителем, или танцором и группой, интеракция актуализирована в групповых, парных танцах, и других контактных формах между танцующими, перцепция происходит как между танцующими, так и между зрителем и танцором.

Соответственно, исследователи выделяют в танцевальном общении в

⁷⁷ Сивицкий В.А. Танец как средство общения // Язык. Культура. Общество. Материалы межвузовской научно-практической конференции. 2019. Издательство: Санкт-Петербургский университет Министерства внутренних дел Российской Федерации. Санкт-Петербург. 2019. С. 206.

⁷⁸ Бубнова О.Б. Коммуникативный танец как средство развития навыков общения младших школьников на уроках ритмики в музыкальной школе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 88. С. 251-255.

большей или меньшей степени в зависимости от специфики и вида танца разные стороны общения: коммуникативную, интерактивную, перцептивную.



Рис. 1 Танец как общение

В рамках педагогических и психологических исследований рассмотрение *коммуникативного танца* позволило сделать акцент на практическом применении танца в коммуникации. Но необходимо отметить, что в таких формах происходит общение внутрикультурное. Тем не менее, коммуникативные процессы в танце могут происходить и между представителями разных культур. Межкультурная коммуникация – это особый тип общения, для которого характерны определенные исключения, отличающие его от коммуникации внутрикультурной. И для того, чтобы выявить эту специфику, необходимо определить механизмы взаимодействия в танце и структуру танцевального сообщения.

Итак, рассматривая танец, как особый вид общения в рамках информационно-семиотического подхода, мы можем определить, что для танцевального общения характерны и межкультурные виды контактов. Ряд исследователей рассматривает танец как язык культуры, по аналогии с естественными языками, выделяя в качестве основы различные виды танцевальных знаков. Такой подход позволил хореографам и историкам танца проанализировать танцевальные культуры различных этносов. И такие семиотические исследования способствовали подробному изучению ценностных и смысловых аспектов народной культуры. Часть исследований акцентирована на художественно-образной природе танца как вида искусства. Но наиболее близким к целям нашей работы является пласт исследований танца как формы

невербальной коммуникации. Также важным аспектом в исследованиях восприятия танца являются исследования кинестетического канала. Акцент на кинестетической стороне восприятия как на особом характерном для танцевальной деятельности сегменте информации позволяет обосновать и исследовать многоуровневый характер танцевального взаимодействия. Учитывая все особенности знаково-символических, художественно-образных и невербальных систем коммуникации, в данном параграфе мы представим схему структуры информационного танцевального сообщения.

Пониманию танца как языка или как формы коммуникации посвящено немало исследовательских работ. Все они затрагивают различные аспекты языковой природы танца, и происходит это в разных дискурсах и научных дисциплинах. Мы рассматриваем танец как форму коммуникации, как особый вид общения, для которого характерны и межкультурные виды контактов. Рассматривая танцевальную культуру как языковую структуру, мы акцентируем внимание на информации, которой обмениваются взаимодействующие в процессе танцевальной коммуникации. В современном мире, происходит рост танцевальных информационных потоков, это связано и с фиксацией танца на видео и цифровые носители, когда происходит передача танца на расстоянии во времени и пространстве.

По аналогии с языковыми коммуникационными моделями, предположим, что танец может осуществляться как в рамках линейных, так и нелинейных моделей коммуникации. С точки зрения классической линейной модели, коммуникативный акт подразумевает адекватную передачу информации от адресанта к адресату.⁷⁹ Тогда с точки зрения нелинейной, диалоговой важное значение приобретает интеракция в танце, как процесс взаимодействия индивидов в группе. Кратко представим линейную модель взаимодействия посредством танца на семиотическом уровне в виде следующей схемы, составленной автором

⁷⁹ Современный философский словарь / Под общ. Ред. В.Е. Кемерова и Т.Х. Керимова. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2015. С.312-313.

на основе лингвистической модели коммуникации:

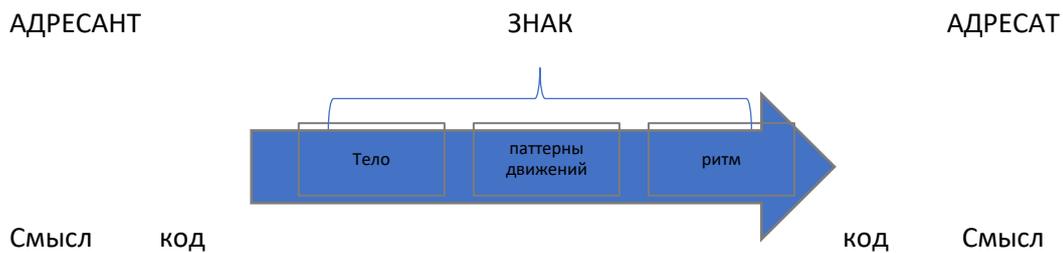


Рис. 2 Передача информации при танцевальном взаимодействии.

Таким образом, элементами информационной структуры танца будет смысл, переданный от адресанта к адресату выраженный в коде при помощи преобразующих информацию средств (тело, ритм, паттерны движений). Термин паттерны в данном контексте употребляется как образцы, устойчивые схемы.

В танце отдельные выразительные движения, обозначенные нами термином «паттерны движений» составляют определенную композицию, образуют единое целое, объединенное общим смыслом. В парном или социальном танце, где на первое место выходят процессы интеракции, на первый план выходят отдельные паттерны движений, образующих знак или сообщение, передающее информацию от отправителя к получателю и обратно.

Обратим внимание, что еще Р.О. Якобсон отмечал: структурирование визуальных знаков всегда связано с пространством, и может либо абстрагироваться от времени, например, в живописи, либо привносить временной фактор, например, в кино. «Две наиболее сложные системы чисто аудиальных, временных сигналов — устный язык и музыка — имеют, как сказали бы физики, строго прерывную, «гранулированную» структуру. Они построены из дискретных элементарных единиц — принцип, совершенно чуждый пространственным семиотическим системам. Эти элементарные единицы, их комбинации и правила образования сложных структур являются специальными, сформулированными именно для данного случая средствами.»⁸⁰ В этом и заключается сложность выявления танцевального знака, мы можем выделить его достаточно условно. Так

⁸⁰ Якобсон Р.О. Избранные работы. М., Прогресс, 1985. С. 323.

как танец относится к пространственно-временным видам искусства, ритм образует временной фактор, а тело – пространственный.

Таким образом, танцевальное сообщение – это информация, переданная при помощи паттерна движения (па статичные или динамичные позы, жесты, мимика) и ритма с определенной целью. С пространственно-временной позиции эта информация ограничена рамками танцевальной фразы (относительно законченного танцевального фрагмента). Такое сообщение, содержащее смысл, позволяет конструировать текст культуры.

Но смысл в данном случае более широкое понятие, он не сводим к передаваемой информации. Восприятие смысла здесь зависит от интерпретации. Смысл в танце связан с образом, но не эквивалентен ему. Смысл в танце как раз связан с «танцевальными компетенциями» зрителя, но здесь компетенция именно в значении употребляемом А. Кепплер⁸¹ – не самостоятельное владение техникой танца, а опыт знакомства с данной танцевальной лексикой или культурой. Именно при межкультурном взаимодействии такая компетенция проявляется наиболее ярко, так как совершенно не знакомый не обладающий такого рода компетенциями зритель, может не воспринимать и образ в полной мере.

Подобные определения знаковой структуры танцевального сообщения рассмотрены исследователями хореографического искусства. А.П. Лободанов выделяет хореографический знак как знак поведения человека, взаимоотношения людей. Соответственно референтом танцевального знака будет «поведение человека в действии».⁸² Так, по Лободанову танцевальный знак – это поведение, т. е. по сути процесс, или, другими словами, движения в определенном ритме.

Хореографический образ, по мнению, А.В. Мелехова, может выражать не только через танцевальный язык, движения, но и при помощи поз, мимики, ракурса и жестов. Поза в хореографии – это неотъемлемая часть движения, поза

⁸¹ Каепплер А. L. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. // Dance Research Journal, vol. 32, no. 1, 2000, pp. 116–125. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jstor.org/stable/1478285. (дата обращения: 07.04.2021)

⁸² Лободанов А.П. Семиотика искусства. Лондон, Изд-во МАНВО, 2016. С.312.

может быть ключом к раскрытию образа, мимика – передает эмоциональное состояние, реакцию, а ракурс помогает наиболее эффективно передавать движения в пространстве, жест – «любой знак, производимый головой, рукой, ногой, телом и выражающий эмоции или сообщающий информацию».⁸³ Но тем не менее, А.В. Мелехов подчеркивает, что сценический образ является сложным сплавом внутренних и внешних черт личности исполнителя.

Необходимо также отметить, что при рассмотрении хореографических постановок в театре, балете мы не исключаем расширения знаковой сферы. Специфика театрального искусства достаточно подробно рассмотрена исследователями в категориях семиотики. Э. Фишер-Лихте предложен перечень знаков, в театральных постановках, к ним относятся: шумы, музыка, лингвистические знаки, паралингвистические знаки, мимические знаки, жестикуляционные знаки, проксемические знаки, грим, прическа, костюм (относятся к пьесе), пространственное решение, декорации, реквизит, освещение (относятся к пространству).⁸⁴ Все эти знаки за исключением лингвистических, паралингвистических можно также отнести и к танцевальным сценическим композициям. В традиционной индийской хореографии особое значение имеет символика цвета в костюме исполнителя. Так, например, желтый связан с образом Вишну, Шивы, Ганеши, белый – с образом Брахмана, Богини Сарасвати, синий символизирует силу в образах воинов, крестьян и т.д.⁸⁵ Э. Фишер-Лихте также подчеркивает гетерогенность театральных знаков и выделяет принципы их комбинаций. При комбинации знаков, принадлежащих к разным знаковым системам, структуризация происходит по принципу доминирования знаковых систем. Именно доминанты определяют специфику жанров. Так, например, для театра танца характерна проксемическая доминанта.⁸⁶ Таким образом, искусство

⁸³ Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца. Екатеринбург, 2015. С.24.

⁸⁴ Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С.67.

⁸⁵ Астапова К.Д., Волкова Т.А. Социокультурные основания традиционной индийской хореографии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, № 44. 2018. С. 53.

⁸⁶ Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // Театроведение Германии: Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте,

балета действительно представляет собой гетерогенную семиотическую систему, состоящую из разноструктурных и разных с точки зрения биологической релевантности знаков.

Рассматривая язык хореографического искусства, Л.К. Вычужанова акцентирует внимание на неоднозначности символа в отличие от знака, и подчеркивает конвенциональный характер знака в танце и интерпретативный – символа. Язык хореографии определяется Л.К. Вычужановой как «знаково-символическая система ритмически упорядоченных жестов и движений человеческого тела в пространственно-временном континууме, служащая для передачи эмоциональных состояний исполнителя, а также социальной и культурной информации»⁸⁷. Обратим внимание, что язык танца относится в группе вторичных языков, так как является коммуникативной структурой, надстроенной над уровнем естественных языков⁸⁸.

С точки зрения знаково-символического понимания рассматривают танцевальную культуру Сибири Т.Н. Цепляева, О.В. Усова. Они определяют, заложенную в лексике и рисунках танца информацию, как комплекс знаковых систем. Основу танцевальной лексики, по мнению авторов статьи составляет информация, закодированная в жестах, движениях (паттернах) рук, головы, ног, корпуса танцоров. Авторами проанализированы особенности жизни и быта в Сибири, повлиявшие на формирование видов традиционного танца и его лексики. Проанализированы основные элементы и рисунки русского танца с позиции семиотики, раскрыта их содержательная составляющая⁸⁹.

По аналогии с делением знаков на три группы в общей семиотике Л.Г. Тимошенко, ссылаясь на Л.К. Вычужанову также предлагает разделить знаки танцевального языка на «знаки изображения (рисунки танца, образные движения),

А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. С.69.

⁸⁷ Вычужанова Л. К. Язык хореографического искусства как знаково- символическая система // Вестник Башкирского университета. том 14, №1. 2009. С. 233.

⁸⁸ Тхагапсоев, Х.Г. и др. Указ. соч. С. 119

⁸⁹ Цепляева Т. Н. Танцевальный язык Сибири / Т. Н. Цепляева, О. В. Усова // Стратегии развития современной науки: Сборник научных статей. – Москва: Издательство «Перо». 2020. С. 15-18.

знаки-признаки (подражательные движения в танце) и условные знаки (искусственно разработанные движения и жесты)»⁹⁰. Проведя семиотический анализ основных элементов русского танца Л.Г. Тимошенко выявлена смысловая содержательность языка танца. В статье, посвященной исследованию знаково-символического аспекта русского народного танца, последний представлен как система хранения информации, в которой собраны особенности быта русского народа, формирования его нравственных и коммуникативных навыков.⁹¹

Язык обеспечивает культурную идентификацию, усвоение языка означает приобщение к национальной культуре. Если говорить о культуре общения, то по мнению Г.А. Орынхановой, Ж.Б. Жардамалиевой, К.С. Абдикалык, важно отметить, что применяемые в процессе общения средства и инструменты — это продукты культуры. В этом смысле практически все способы поведения, посредством которых происходит общение (слова, интонации, мимика, жесты, пантомимика и др.), т. е. все то, что обеспечивает межличностное взаимодействие и взаимопонимание — относится к культуре общения.⁹²

Хореографический текст определяется И. И. Ирхен, С. В. Лавровой как кодированное особым образом сообщение с признаками системности и целостности составляющих его танцевальных поз и движений, характеризующее наличие системообразующих смысловых конфигураций, развернутой во времени последовательности знаков в формате социальной коммуникации. Также в статье авторы подчеркивают, отсутствие единой системы нотации в танцевальном искусстве, несмотря на неоднократные попытки создания в течении всей истории танцевальной культуры различных систем нотации хореографических текстов⁹³.

⁹⁰ Тимошенко Л.Г. Знаково-символический аспект русского народного танца // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 6. С. 182-183.

⁹¹ Там же. С. 184.

⁹² Орынханова Г.А., Жардамалиева Ж.Б., Абдикалык К.С. Культура общения и ее особенности // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук, № 2-1, 2015, С.265.

⁹³ Ирхен И.И., Лаврова С.В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. №3. С. 40

Анализирует специфику танца применяя лингвистический категориальный аппарат Г. Баннерман. По ее мнению, танец структурирован подобно естественному языку, однако основными способами коммуникации в танце являются культурные и «внутри-танцевальные» коды. Танец, подобно поэзии обладает широким спектром ассоциативных и коннотативных значений.⁹⁴ Но тем не менее, танец отличается от языка, во-первых, потому, что денотативная или референциальная функция не выражены в достаточной степени, а во-вторых, потому, что фразы, фрагменты или отрывки движения представляют собой высказывания, а не предложения. С другой стороны, о танце вполне обоснованно можно говорить в терминах лексики, синтаксиса и других лингвистических функций, таких как семантика. Это связано с тем, что большинство хореографических стилей представляют собой набор движений или действий, которые мы называем словарем и применяем особые методы организации словаря в фразы танцевального материала или синтаксиса. Так, Н.В. Аттанова в качестве минимальной дискретной единицы танцевального искусства выделяет пластический мотив или интонацию.⁹⁵ О.Г. Диванян выделяет в качестве основы семантики танца – простое движение, шаг (па).⁹⁶ Но, по мнению Г. Баннерман, несмотря на наличие лексики и синтаксиса в танце, танцевальное движение само по себе производит высказывания, а не предложения. Она подчеркивает, что когда хореографы стремятся передать историю или передать тонкости социальной, либо политической информации, требуются вспомогательные или контекстуальные элементы, такие как декорации, музыка, костюм и во многих случаях лингвистический текст. Тем не менее, если с точки зрения смысла танец не может представлять полное высказывание, как оно выражено в лингвистическом предложении, в некоторых случаях танец все же принимает форму

⁹⁴ Bannerman H. Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication. // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 32, № 1, 2014. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jstor.org/stable/43281347> (дата обращения: 12.11.2022) P. 69.

⁹⁵ Аттанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: дис. ... канд. филос. наук. МордГУ, 2000. С. 41.

⁹⁶ Диванян О.Г. Семиотические предпосылки языка танца: социально-философский аспект // Вестник Армавирского государственного педагогического университета. 2020, № 2, С. 81.

перформативного речевого акта. Так, жесты, подобные жестам классической балетной пантомимы, по мнению Баннерман, являются виртуальными речевыми актами.⁹⁷

Кодирование информации И.Г. Белякова определяет как «преобразование сигнальных систем, а код как одно из ключевых понятий в теории межкультурной коммуникации. Она отмечает, что внешний (вербальная и невербальная форма) или внутренний (язык мыслеформ) код применяется в качестве шифра для конвертирования информации».⁹⁸

Лингвистические концепции кода были предложены Ф. де Соссюром, Р.О. Якобсоном, Р. Бартом, У. Эко, Ю. М. Лотманом и другими исследователями языка и текста. Наиболее близка к пониманию определения кода в танце позиция У. Эко о коде как основе, определяющей формирование сообщения с помощью комбинации различных знаков.⁹⁹

В толковом словаре по культурологии даны два толкования культурного кода: 1) «ключ к пониманию данного типа культуры (дописьменный, письменный, экранный периоды), позволяет понять преобразование значения в смысл» 2) «совокупность знаков (символов), смыслов (и их комбинаций), которые заключены в любом предмете материальной и духовной деятельности человека.»¹⁰⁰

В современном философском словаре код определен как совокупность правил или ограничений, обеспечивающих речевую деятельность или функционирование любой знаковой системы. Он должен быть понятен для всех участников коммуникативного процесса, соответственно должен носить

⁹⁷ Bannerman H. Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication. // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 32, № 1, 2014. P. 77.

⁹⁸ Белякова И.Г. Модели межкультурной коммуникации в условиях культурно-цивилизационных трансформаций: дис. ... докт. культ. [Рос. акад. народного хоз-ва и гос. службы при Президенте РФ]. Москва. 2018. С.14.

⁹⁹ Буевич А.А. Код: понятие и его варианты в гуманитарных дисциплинах // Веснік МДПУ імя І. П. Шамякіна. 2014. №2. С. 90

¹⁰⁰ Кононенко Б.И. 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.termyny.info/literature/encyclopedia-of-cultural-studies/kulturnyy-kod> (дата обращения: 05.05.2023).

конвенциональный характер.¹⁰¹

По сути рассматривая передачу информации в танце мы пользуемся языковой моделью коммуникации Р.О. Якобсона, в которой успех коммуникативного акта зависит от общего для адресанта и адресата кода.¹⁰²

Однако Ю.М. Лотман подчеркивал абстрактность такой модели, предполагающей полную идентичность (совпадение кода), передающего и принимающего. Для нормального общения действительно необходимо наличие «исходной неидентичности говорящего и слушающего», «идеально одинаковые передающий и принимающий будут хорошо понимать друг друга, но им не о чем будет говорить».¹⁰³ Однако для танцевального невербального взаимодействия наличие общего кода очень важно. Но эти коды будут совершенно другими, нежели в структуре естественного языка. Учитывая тот факт, что танец прежде всего принадлежит к визуальным феноменам культуры, обратимся к семиологии визуальных сообщений У. Эко. Предпринимая попытку семиологической интерпретации визуальной коммуникации, У. Эко вводит следующую классификацию кодов: «коды восприятия (изучаются психологией восприятия), коды узнавания (преобразуют совокупность условий восприятия в образ), коды передачи (определяют первоначальные условия восприятия), тональные коды (собственно системы коннотации), иконические коды (образуют фигуры, знаки, семы), иконографические коды (на основе иконических кодов), коды вкуса и сенсорные коды (подвижные коннотации на основе всех вышеперечисленных кодов), риторические коды (на основе необычных изобразительных решений), стилистические коды (оригинальные решения, стилистические находки, авторский почерк), коды бессознательного (вызывают реакции, передают психологические состояния)».¹⁰⁴ Другими словами код – это определенная модель,

¹⁰¹ Современный философский словарь / Под общ. Ред. В.Е. Кемерова и Т.Х. Керимова. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2015. С.309.

¹⁰² Якобсон Р.О. Избранные работы. М., Прогресс, 1985. С. 319-322.

¹⁰³ Лотман Ю.М. (2019). Культура и взрыв. Москва: Изд. АСТ. С. 13.

¹⁰⁴ Эко У. «Отсутствующая структура. Введение в семиологию». ТОО ТК «Петрополис», 1998. С.159-160.

в пределах правил которой формируются сообщения.¹⁰⁵ Тогда исходя из такой позиции кинестетические ощущения в танце будут относиться к кодам бессознательного. Соответственно передавать информацию согласно нашей схемы на кинестетическом уровне. Таким образом, применив общие принципы классификации кодов по У. Эко и применив данные схемы кодирования к коммуникации в танце, мы можем сделать вывод, что при передаче танцевального сообщения, происходит эмоционально-образное кодирование, а также семантическое и кинестетическое кодирования информации.

Понятие «эстетического идиолекта» вводится У. Эко для обозначения особого специфического кода произведения искусства, правила, по которому совершается «нарушение нормы» в эстетическом сообщении. «Идиолект рождает множество имитаций, определенную манеру, стилистический прием и в конце концов новую норму, как свидетельствует вся история искусства и культуры. Когда эстетика утверждает, что целостный облик произведения искусства можно угадать даже в том случае, когда оно неполно, разрушено, попорчено временем, это объясняется тем, что код сохранившихся слоев произведения позволяет восстанавливать код отсутствующих частей, провидя их».¹⁰⁶

Тогда код в традиционных видах танца будет связан с этнической информацией. Это определенный способ представления паттернов движений, включающий физиологические особенности, а также знаково-символический аспект. Он может быть охарактеризован как диалект или манера движения, то, что в невербальной семиотике определяется как культурная специфичность кинетического поведения.

С точки зрения теории коммуникации код – ряд фиксированных правил для передачи сообщения от адресанта к адресату. Восприятие сообщения в теории коммуникации зависит от обладания этим рядом фиксированных правил, не имея доступа или не обладая информацией о коде – мы не воспринимаем информацию

¹⁰⁵ Эко У. Указ соч. С.160.

¹⁰⁶ Там же. С.85.

в полной мере. Так, человек не знакомый с танцевальной культурой Индии, не воспринимает сообщение в полной мере. Тем не менее художественный образ может быть воспринят при помощи комплекса вспомогательных элементов: музыки, костюма, декораций. Таким образом происходит знакомство с культурными образцами. Здесь мы говорим о восприятии на семиотическом уровне. Тогда вполне логичен вывод о том, что человек при восприятии информации, декодирует ее на кинестетическом уровне, воспринимает эмотивную информацию, кинестетическую, но при этом семантический сегмент остается недоступным в полной мере ввиду того, что адресат не обладает необходимым способами декодирования, или просто не имеет таких целей.

Наиболее сложным аспектом анализа являются смыслы конкретных движений и значений системы движений в целом. Смысловые характеристики танца обычно связаны с коммуникацией, а также с представлением себя другому. Опираясь на концепции Н. Хомского и Ф. де Соссюра, А. Кэплер утверждает, что знания о конкретной танцевальной традиции (другими словами, танцевальную компетентность) индивид приобретает подобным образом, как компетентность в разговорном языке.¹⁰⁷ Другими словами, *компетентность* относится к когнитивному усвоению *общих правил определенной танцевальной традиции*, поскольку язык приобретается (усваивается, воспринимается) по методу Ф. де Соссюра. Зритель может понять последовательность движений, которую он никогда раньше не видел, именно благодаря такой *компетентности*. А. Кэплер отмечает, что зритель должен обладать коммуникативной компетентностью, чтобы понимать сообщения паттернов движения.¹⁰⁸ Автор проводит аналогии между естественным языком и языком танца, отсылая нас к термину «языковая компетенция», введенному американским лингвистом Н. Хомским.¹⁰⁹

Согласно М.С. Кагану форма процесса общения имеет сигнально-знаковый,

¹⁰⁷ Каеплер А. Л. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. // Dance Research Journal, vol. 32, no. 1, 2000, pp. 116–125. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jstor.org/stable/1478285. (дата обращения: 07.04.2021)

¹⁰⁸ Там же. С.122.

¹⁰⁹ Хомский Н. Язык и мышление. Язык и проблемы знания. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. 254 с.

коммуникативный характер, что позволяет говорить о языках человеческого общения как особых семиотических системах. Причем художественные языки Моисей Самуилович выделяет как отдельный третий класс языков (помимо «языков сообщений» и «языков общения»), отмечая, что паралингвистические средства могут служить самостоятельным языком человеческого общения. «Именно на паралингвистические средства и на все экспрессивно-оценочные возможности самого словесного языка непосредственно опираются художественные языки – поэтический, актерский, музыкальный, хореографический».¹¹⁰ М.С. Каган подчеркивает, что трудность осмысления художественных языков в семиотике связана с тем, что выводы в данном направлении основываются на изучении общения только как коммуникации, тогда как к художественным языкам данный подход применять некорректно. Между тем решение данной проблемы ученый видит в объединении законов структурирования и функционирования знаковых систем, которые применяются и в общении, и в художественном квазиобщении. Здесь важно упомянуть о художественном образе и важности воображения в процессе декодирования художественных текстов, в отличие от нехудожественных¹¹¹. Также Моисей Самуилович отмечает возможность рассмотрения ритуала как специфического семиотического образования, включенного в поток социокультурной коммуникации.¹¹²

В статье Е.Н. Поповой находим подтверждение связи эмоционального восприятия танца с воздействием на зрителя художественного образа. Искусство танца при помощи ассоциативного языка (лексика и стили танца) воздействует на созерцателя эмоционально. Художественный образ, возникающий в результате восприятия и понимания человеком хореографического текста способен оказывать сильнейшее эмоциональное воздействие на зрителя.¹¹³

¹¹⁰ Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М.: Политиздат, 1988. С. 277.

¹¹¹ Там же. С.279.

¹¹² Там же. С.280.

¹¹³ Попова Е.Н. Анализ видов деятельности танцовщика по созданию художественного образа // Известия

По нашему мнению, культурный код в танце может быть связан с образом, точнее с художественным образом, если мы говорим об искусстве. Так, М.С. Каган отмечает, что человек не знакомый с культурой к которой принадлежит произведение искусства, может вообще не воспринимать это произведение.¹¹⁴ Таким образом, необходимо рассматривать образную художественную систему кодирования и знаково-символическую в совокупности. Это позволило бы дать общее полное всеобъемлющее и конструктивное определение танца, учитывающее его функции и свойства, как феномена сферы быденной жизни и как вида искусства, включающего классические, современные и другие танцевальные направления.

Таким образом, рассмотрение культурного кода, как системы правил, по которым осуществляется функционирование языка, в контексте нашего исследования является очень важным вопросом. Большинство работ, посвященных танцевальному языку, или танцу как средству коммуникации рассматривают какую-то одну сторону вопроса, то проблему художественного образа, и танца как художественного языка, или рассматривают язык танца как знаково-символическую систему, или танец как особую коммуникативную систему. Однако если мы говорим о взаимодействии посредством танца между представителями разных культур, то таких односторонних подходов явно недостаточно. Так, Л.К. Вычужанова говоря о символике белого и черного лебедя в балете П.И. Чайковского «Лебединое озеро», утверждает, что восприятие Одетты (белый лебедь), как символа чистоты и непорочности, и черного лебедя, символизирующего зло и порок, понятно всем.¹¹⁵ Однако, если рассматривать символику цвета в разных культурах, то черный, например, черная символика у племени ндембу амбивалентна, черный ил (malowa) является символом

Самарского научного центра Российской академии наук., том. 13, № 2-3, 2011, С. 741.

¹¹⁴ Каган М.С. Указ. соч. С.278.

¹¹⁵ Вычужанова Л. К. Язык хореографического искусства как знаково- символическая система // Вестник Башкирского университета. том 14, №1, 2009, С. 233.

плодородия и супружеской любви¹¹⁶, а некоторые племена аборигенов связывали черный с мужественностью и мощью¹¹⁷. И каким образом воспримет этот спектакль представитель не знакомый с западноевропейской культурой совершенно не ясно.

Механизмы межкультурного взаимодействия в форме танцевальной активности современными исследователями изучены в недостаточной степени, и необходим комплексный анализ данного вопроса, позволяющий учитывать как культурные, социальные, так и нейрофизиологические предпосылки этих механизмов.

Исследования восприятия незнакомых танцевальных культур ведутся, однако эмпирического материала в данной области накоплено недостаточно, к тому же с появлением новых исследований в области зеркальных нейронов, возникает вопрос об особенном кинестетическом восприятии танцевальных движений представителями разных культур. Так западные ученые Д. Рейнольдс, М. Ризон, проведя качественное исследование аудиторий представителей разных культур с различным танцевальным опытом, выявили особую связь культурной компетентности и опыта с положительными эмоциями и удовольствием респондентов, и обнаружили особое влияние кинестетической эмпатии при восприятии танцевальных постановок¹¹⁸.

Рассматривая кинестезию как понятие применительно к танцу Т. В. Гордеева подчеркивает, что развитие кинестетической осознанности танцовщиков меняет модус восприятия у зрителя. Это создает ситуацию соучастия, недостижимую для выражения в речевом дискурсе.¹¹⁹ Объясняя особенности процессов восприятия танца зрителем наличием кинестезии и кинестетического

¹¹⁶ Тернер В. Символ и ритуал. Цветовая классификация в ритуале ндембу. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A2/turner-viktor/simvol-i-ritual/5> (дата обращения: 20.04.2021).

¹¹⁷ Эванс, Г. История цвета. Как краски изменили наш мир. Москва: Эксмо, 2019. С. 188.

¹¹⁸ Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42, № 2. P. 49—75.

¹¹⁹ Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // *Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой*, № 1, 2015, С. 95.

интеллекта, И. Сироткина говорит о наличии также и кинестетического воображения, необходимого хореографу, придумывающему новые движения и танцы. «Хороший хореограф не просто видит паттерны, образы движения глазом — он ощущает их в своем теле. Или же доверяет найти эти паттерны танцовщику, который так же ищет их, отталкиваясь от собственных кинестетических ощущений».¹²⁰

Исследуя вопросы языковой когниции, Е.Я. Режабек, А.А. Филатова подчеркивают, что языковая деятельность — это лишь один из модусов мышления. «Помимо языковой когниции как вербального способа кодирования существует целый ряд невербальных кодов (в том числе визуальных). Концепты, фреймы, скрипты, ментальные сценарии и схемы могут существовать в сознании, вообще не имея языкового способа представленности.»¹²¹ Таким образом, танец как невербальный способ представления информации может обладать свойствами когнитивных структур.

Мэри Смит в работе посвященной исследованию кинестетической коммуникации в танце предполагает, что в танце как особой форме общения задействованы не только зрительный и слуховой канал восприятия партнера, но и кинестетический, характерный для данного вида активности. По мысли М. Смит танец часто сравнивают с языком, иногда потому, что отношения между структурой и значением можно сравнить с синтаксисом и семантикой. Однако если мы рассматриваем язык как вербальную коммуникацию, то мы можем также сравнить его с кинестетической коммуникацией и исследовать понятие «канал» в этом контексте. Чтобы передать смысл, слова должны быть видны, слышны или осязаемы. Люди с нормальным зрением и слухом воспринимают письменные и произносимые слова с одинаковым смыслом. Если, с другой стороны, мы говорим о вербальном канале коммуникации, то мы подразумеваем, что понимание

¹²⁰ Сироткина И. Как танец действует на зрителя. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1431> (дата обращения: 21.04.2021).

¹²¹ Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. СПб.: Алетейя, 2010. С. 30.

передается через слова. В случае с танцем нас может заинтересовать, как различные виды сенсорного ввода соотносятся с абстрактным представлением смысла. Было бы бессмысленно ссылаться на вербальные, визуальные и слуховые каналы коммуникации, потому что мы смешивали бы различные варианты использования понятия «канал», и именно это происходит, если мы говорим о кинестетических, визуальных и слуховых каналах коммуникации. Танец, как и многие другие виды искусства, не всегда может передать легко вербализируемые идеи, хотя в некоторых культурах стилизованные паттерны танца имеют согласованные значения, которые могут быть вербализируемы.¹²²

В трактовке смысла в танце А. П. Ройс опираясь на различие между паттернами, имеющими денотативное значение, и «эмпатическую подсознательную коммуникацию»¹²³, утверждает, что танец может передаваться подсознательно. Это может означать, что подсознательный опыт не опосредован зрением или слухом, или это может просто означать, что танец может передавать несколько значений одновременно.¹²⁴

Однако Мэри М. Смит подчеркивает, что подсознательный (subliminal) стимул восприятия – это стимул, который находится ниже порога обнаружения (limen - порог). Подсознательное восприятие возникает, когда стимул, который не может быть обнаружен, влияет на дальнейшее поведение человека, который не смог его обнаружить. Такое восприятие часто путают с восприятием без осознания, и, если мы обнаруживаем, что реагировали на перцептивные сигналы, не осознавая этого, мы говорим, что восприняли эти сигналы подсознательно. В большинстве случаев, если нам говорят, каковы именно соответствующие сигналы, мы прекрасно можем их обнаружить, то есть они вообще не подсознательны. Получение «впечатления» способами, которые не могут быть определены, не означает, что процесс получения имел дело с подсознательными

¹²² Smyth, M. Kinesthetic Communication in Dance. *Dance Research Journal*, 16(2), 1984. pp.19-22.

¹²³ Royce, A. P. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press, 1977. P.195.

¹²⁴ *Ibidem*. P.200.

перцептивными сигналами¹²⁵.

Термин кинестетическая эмпатия был введен танцевальным критиком Джоном Мартином с 1930-х по 1960-е годы. Фактически он объединил два термина «эмпатия» и «кинестетический». Сам Мартин использовал ряд терминов для описания того, что мы называем кинестетической эмпатией, включая «мышечную симпатию» и «метакинез». Он также использовал термин «заражение», имея в виду ощущение, заставляющее зрителя прочувствовать на собственной мускулатуре усилия, которые он наблюдает в чужом исполнении. Для Мартина современный танец был в первую очередь направлен на передачу эмоциональных переживаний посредством движения. Он утверждал, что современный танцор вместо того, чтобы использовать совокупные источники академической традиции, напрямую обращается к источнику всего танца, который заключается в связи между движениями и эмоциональными состояниями.¹²⁶

В рамках культурологии знаково-символическая информация по сути является носителем знания (смыслов), но расшифровать эти знания и смыслы мы можем только, если владеем кодами того типа (формы) социальной информации, которая выступает в роли носителя. Таким образом, в соответствии с постулатами информационно-семиотической теории культуры знание и информация разделены. Информация как объективная сущность, как вещество, энергия, она существует в природе независимо от человека и связана с материей, а знание – это идеальное, ментальное, существующее только в сознании человека. Соответственно с точки зрения культурологического подхода, они соотносятся как форма с содержанием, так как в социокультурном бытии знание и информация существуют слитно.¹²⁷

Рассматривая информационные процессы, протекающие в сложных

¹²⁵ Smyth M. P.20

¹²⁶ Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance // Dance Research Journal. 2010. Vol. 42, № 2. P.53.

¹²⁷ Тхагапсоев, Х.Г. и др. Информационно-семиотическая теория культуры: введение: монография / д-р филос. н., проф. Х.Г. Тхагапсоев, д-р филос. н., проф. О.Н. Астафьева, д-р филос. н., проф. И.И. Докучаев, д-р культурологии, доц. И.В. Леонов. Санкт-Петербург: Астерион, 2020. С.81.

самоорганизующихся системах (в качестве последних могут выступать как отдельный организм, так и клетка), Д.И. Дубровский утверждает, что информационный процесс представлен множеством уровней и разновидностей сигналов. Д.И. Дубровский, выделяя личность как самоорганизующуюся систему различает внешнюю форму бытия знакового сигнала (в его статическом и динамическом состояниях) и внутреннюю форму бытия знакового сигнала в виде высокоорганизованных мозговых нейродинамических структур. По сути, это та же идея о знании и информации. «Идеальное не выносимо за пределы личности как самоорганизующейся системы, связано лишь с информационным процессом, протекающим в контурах ее головного мозга. <...> Психический образ, мысль, есть не сигнал информации, а информация как таковая, освобожденная как бы от своего материального носителя; в такой «освобожденности» она выступает во всяком случае для личности».¹²⁸

Отметим, что, анализируя коммуникативное поведение представителей разных культур, Э.Т. Холл пришел к выводу, что кинетическое поведение людей во время диалога синхронизируется, однако существует некий диссонанс при взаимодействии людей из разных культур. Изучая паттерны движений во время общения путем замедленной раскадровки видео, он приходит к выводу о существовании различий в кинесике представителей разных культур. Синхронизация, схожий темп и ритм на бессознательном уровне присутствует у людей из одной культуры в большей степени. Однако, он отмечает, что именно ритмы используются для синхронизации группы. Также Холл отмечает способность одного человека – бессознательного лидера, задавать ритм всей группе даже без музыкального сопровождения. Так, в качестве одного из примеров такого поведения он описывает движения детей на игровой площадке, где единственный самый активный ребенок во время подвижных игр задал ритм, в соответствии с которым синхронизировала внутренние двигательные ритмы вся

¹²⁸ Дубровский Д.И. Психические явления и мозг: Философский анализ проблемы в связи с некоторыми актуальными задачами нейрофизиологии, психологии, кибернетики. – М.: Ленанд, 2021. С.263.

группа на площадке. Также им подчеркивается общее значение ритма в процессах коммуникации, как вербальной, так и невербальной.¹²⁹

Тем не менее не ясно куда же нам отнести кинестетическую информацию? Возможно с точки зрения психологии – это сигналы, но вот с точки зрения культурологии – это информация, несущая определенные сведения (форма), без которой невозможно адекватно воспринимать сообщения (содержание). Тогда уровни восприятия будут распределяться таким же образом. При таком подходе, все то, что не ощущается как то, например, мы не чувствуем, как свет попадает на сетчатку – все сигналы. Личность оперирует информацией в чистом виде, не имея способности к интроспекции мозговых физиологических явлений. Таким образом, Д.И. Дубровский предполагает, что на допсихическом уровне информация для самоорганизующейся системы не отличается от сигнала, но на уровне психического управления происходит выделение информации из сигнала и возникает субъективная форма отображения.¹³⁰ В то же время отметим, что в рамках нашего исследования мы говорим о культурных формах и явлениях в социокультурной среде, поэтому всегда необходимо учитывать диалектическое единство информации и знания.

Но справедливо ли в таком случае считать кинестетические ощущения сегментом информации? По нашему мнению, есть два ключевых аспекта, которые необходимо учитывать при рассмотрении данного вопроса. Первый связан с физиологией восприятия. Обратимся к трудам американского психолога и автора экологической теории зрительного восприятия Дж. Гибсона, который полагал, что зрение «кинестетично в том смысле, что оно регистрирует движение тела точно так же, как это делает система «мышца-сустав-кожа» или вестибулярная система». По Гибсону человек воспринимает информацию как об окружающем мире, так и о самом себе, своем теле и его позиции.¹³¹

¹²⁹ Hall E.T. *Beyond Culture*. USA, Publisher: Anchor Books, 1976. – 320p.

¹³⁰ Дубровский Д.И. Указ соч. С.264.

¹³¹ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ./Общ. ред. и вступ. ст. А. Д.

Однако, при восприятии разного рода объектов, а в частности при социальном взаимодействии есть некоторые особенности. Так, Р. Харри, М.В. Куджала утверждают, что другие человеческие существа отличаются от всех остальных “раздражителей” тем, что имеют большое сходство с самими воспринимающими. Таким образом, будущие действия других людей могут быть в некоторой степени предсказаны с помощью собственного опыта воспринимающего, например, возможных движений. Люди обладают сильной склонностью искать посреднические и причинно-следственные объяснения любым событиям. Например, треугольники, квадраты и сферы, движущиеся внутри большего прямоугольника и из него, описываются не как сталкивающиеся или натыкающиеся друг на друга, а скорее как преследующие, следующие друг за другом и даже обучающие друг друга. Сравнительные записи позитронно-эмиссионной томографии выявили активацию в верхней височной борозде, обычно связанную с биологическим движением, а также в областях, связанных с атрибуцией психических состояний, таких как медиальная префронтальная кора и височные полюса.¹³² Таким образом, при рассмотрении особенностей восприятия танцевальных движений мы должны учитывать второй аспект. Это социальный аспект, который актуален, когда мы воспринимаем другого человека и его тело, как объект, имеющий большое сходство с нашим телом. Таким образом, наличие телесности как образа при восприятии информации в танце является ключевым фактором при когнитивном восприятии. Совершенно очевидно, что мы не воспринимаем движение облака или дерева, гнущегося на ветру как танец. Мы воспринимаем движение, образ, но мы не воспринимаем это движение как танец, пока не увидим нечто внешне воспринимаемое нами как тело человека (конечности, туловище, голова). Соответственно отрицать кинестетические ощущения как сегмент информации мы не можем.

Таким образом, мы совершенно точно можем рассматривать

Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. С. 263.

¹³² Hari R, Kujala MV. Brain basis of human social interaction: from concepts to brain imaging. *Physiol Rev.* 2009 Apr;89(2). P.455.

кинестетические ощущения как особый сегмент информации присущий танцу, так как человек может воспринять и передать информацию в процессе коммуникации на кинестетическом уровне, совершенно не наделяя ее семантической составляющей. Это одно из важных свойств информационных систем – передача и хранение информации. Следовательно, если культура оперирует смыслами и знаниями, соответственно ценностными категориями информации, в гуманитарных науках семиотический подход будет справедлив для определения количественной меры информации в сообщении. Невозможно в таком случае отрицать наличие кинестетических ощущений, так как в данном случае мы исключаем и саму информацию как объективную сущность.

Отметим, что при рассмотрении каналов межкультурной коммуникации, осуществляемой посредством танца, помимо мимики, жестов, зрения, необходимо отметить влияние механизма эмпатии, возникающей в процессе перцепции при танцевальном общении на восприятие информации. При помощи данного механизма передаются эмоции и эмоциональное состояние от исполняющего танец к воспринимающему субъекту, либо же к другому исполняющему, если мы говорим о групповом танце.

Таким образом, культурный код в танце – это способ представления информации, позволяющий расшифровать хореографический язык определенной танцевальной культуры. То есть именно культурный код обосновывает контекст определенного хореографического текста. Механизмы общения в танце, такие как перцепция и интеракция позволяют обойти сложные контексты, и минуя культурный код вступать в общение посредством танца представителям разных культур. В современном мире, происходит рост информационных потоков. Данный процесс характерен и для танцевальной культуры. Это связано и с фиксацией танца на видео и цифровые носители, благодаря СМИ и интернету стала возможна передача танца на расстоянии во времени и пространстве. Общение посредством танца может осуществляться как в рамках линейных, так и нелинейных моделей коммуникации. С точки зрения классической линейной

модели, коммуникативный акт в танце подразумевает адекватную передачу информации от адресанта к адресату. А с точки зрения нелинейной, диалоговой – важное значение приобретает интеракция в танце, как процесс взаимодействия индивидов в группе.

Итак, рассмотрев танец, как особый вид общения в рамках информационно-семиотического подхода, мы определили, что для танцевального общения характерны и межкультурные виды контактов. Ряд исследователей рассматривает танец как язык культуры, по аналогии с естественными языками, выделяя в качестве основы различные виды танцевальных знаков. Такой подход позволил хореографам и историкам танца проанализировать танцевальные культуры различных этносов. И такие семиотические исследования способствовали подробному изучению ценностных и смысловых аспектов народной культуры. Часть исследований акцентирована на художественно-образной природе танца как вида искусства. Но наиболее близким к целям нашей работы является пласт исследований танца как формы невербальной коммуникации.

Также важным аспектом в исследованиях восприятия танца являются исследования кинестетического канала. Акцент на кинестетической стороне восприятия как на особом, характерном для танцевальной деятельности сегменте информации позволил раскрыть многоуровневый характер танцевального взаимодействия. Таким образом, учитывая все особенности знаково-символических, художественно-образных и невербальных систем коммуникации, нами представлена схема структуры информационного танцевального сообщения. При танцевальном взаимодействии происходит передача от адресанта к адресату смысла, выраженного в коде при помощи преобразующих информацию средств – тела, ритма, движений.

Рассмотрение нами исследований коммуникативного танца позволило сделать акцент на практическом применении танца для развития коммуникативных навыков. Но в таких формах происходит общение внутрикультурное. Тем не менее, коммуникативные процессы в танце могут

происходить и между представителями разных культур. Межкультурная коммуникация – это особый тип общения, для которого характерны определенные исключения. И для того, чтобы выявить эту специфику, необходимо определить характер и механизмы взаимодействия в танце, а также информационные особенности такого взаимодействия.

Отметим также, что в русле современных исследований культурной нейронауки снимается противопоставление между природой и культурой, подчеркивается, что «структуры и процессы в мозге выстраиваются и организуются под влиянием культурного контекста».¹³³ Так, в работах ряда исследовательских групп получены подтверждения различий в ходе зрительного восприятия в вентральном зрительном пути мозга между представителями западных и восточных культур. У представителей восточных культур в большей степени активны зоны, связанные с обработкой информации о контексте, в котором представлен объект, а у западных – выше активность зон, связанных с обработкой информации о самих объектах.¹³⁴ Соответственно, и сама специфика форм танцевального искусства представителей разных культур и особенности их восприятия могут зависеть от этих факторов. Следовательно, именно информационно-семиотическая концепция познания культуры и различных ее форм позволяет рассматривать феномен танца в контексте современной культурологии, учитывая результаты самых актуальных научных исследований.

Таким образом, применив общие принципы классификации кодов и схемы речевого кодирования к коммуникации в танце, а также обобщив положения исследователей танца о языковой, художественной и коммуникативной природе танца мы пришли к выводу, что при передаче танцевального сообщения, происходит эмоционально-образное кодирование, а также семантическое и кинестетическое. То есть, передача смысла в танце обеспечивается совокупностью

¹³³ Фаликман М.В., Коул М. «Культурная революция» в когнитивной науке: от нейронной пластичности до генетических механизмов приобретения культурного опыта // Культурно-историческая психология. 2014. Т. 10. № 3. С. 7.

¹³⁴ Там же. С. 11.

различных видов кодирования. А процессы восприятия такой информации зависят от социокультурного опыта индивида, его этнической принадлежности и субъективных черт. Соответственно, кинестетическое кодирование мы можем определить как основу визуальной формы танцевального знака. Так движения, выполняемые телом танцовщика в определенном ритме, представляют основу, передающую от адресанта к адресату значение. В то же время художественный образ дополняется костюмом, эмоциональным выражением исполнителя. А общая семантика танца также включает символические элементы, так, например, движения по кругу, как солярный или циклический символ.

Следовательно, в рамках танцевальной коммуникации при передаче сообщения задействовано несколько форм кодирования информации, позволяющих в полной мере передать смысловые аспекты таких сообщений. Так семантическое, эмоционально-образное и кинестетическое кодирование обеспечивают передачу всего многообразия смысловых характеристик танцевального сообщения.

Таким образом, информационно-семиотический подход к рассмотрению танца открывает возможности изучения данного феномена как особой формы межкультурной коммуникации и выявления знаково-символических и информационных аспектов коммуникаций такого вида.

1.2. Формирование знаково-символических танцевальных систем как способа передачи информации

В рамках нашего исследования обращение к истокам формирования информационной структуры танца и знаково-символических танцевальных систем продиктовано необходимостью выявления ее базовых элементов в контексте междисциплинарных исследований, что в свою очередь обусловлено спецификой танцевального взаимодействия индивидов. Исторически так сложилось, что происхождение танца рассматривалось именно как вида искусства, в работах историков танца, искусствоведов, хореографов. Сложность данного вопроса

обусловлена отсутствием древних источников, собственно ученые прежде всего опирались на изображения, самые ранние из которых датировались периодом палеолита. Данные предположения и гипотезы существовали в рамках биологических и социальных концепций происхождения танца.

Однако, новые исследования в области нейрофизиологии, в частности открытие системы зеркальных нейронов в 1992 году, итальянскими учеными под руководством Дж. Риззолатти¹³⁵, лишь подтвердило несостоятельность узконаправленных концепций происхождения танца, закрепив за данным феноменом общекультурную обусловленность.

В научной среде под системой зеркальных нейронов (зеркальной системой мозга) понимают «совокупность определённых нейронных сетей, активизирующихся как при целенаправленных моторных актах человека, так и при наблюдении за выполнением этих действий другими или при воображении таких движений. Ансамбли зеркальных нейронов человека располагаются в различных структурах головного мозга, но выполняют единые функции: понимание намерений, эмоций и особенностей мышления других людей, реализация механизмов сопереживания, обучения и подражания».¹³⁶

Следует отметить, что некоторыми учеными ставится под сомнение ключевая функция зеркальных нейронов, как понимания намерения других. Так, Р. Бертоном ставится под сомнение прямая связь подражательных действий и эмпатии¹³⁷. Так, Л.В. Мурейко, уточняя нейрофизиологические факторы возможности социальной коммуникации в масс-медиа, утверждает, что ядром функционирования зеркальных систем мозга является «производство формальной матрицы значений процессов и предметов, расширяющейся посредством

¹³⁵ Лебедева Н.Н., Зуфман А.И., Мальцев В.Ю. Система зеркальных нейронов мозга: ключ к обучению, формированию личности и пониманию чужого сознания // Успехи физиологических наук. 2017, том 48, № 4, С.17

¹³⁶ Португальская А.А., Левенчик Г.Я., Павленко В.Б. Активность зеркальной системы мозга при восприятии речи и ее взаимосвязь с уровнем интеллекта и эмпатии // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Биология. Химия. 2021. №1. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktivnost-zerkalnoy-sistemy-mozga-pri-voopriyatii-rechi-i-ee-vzaimosvyaz-s-urovнем-intellekta-i-empatii> (дата обращения: 10.05.2023).

¹³⁷ Бертон Р. Разум VS Мозг. Разговор на разных языках/ Перевод Ю. В. Рябининой. М.: Эксмо. 2015 г. 304с.

искусственной системы знаков (прежде всего культурных символов) и технических средств»¹³⁸ (так как рассматривается среда масс-медиа).

Таким образом, принимая во внимание тот факт, что эмпатия не всегда является основой социальной коммуникации. А основанием последней может быть формальная когнитивная способность, автор подчеркивает необходимость применения комплексного подхода к исследованию истоков танца, который выявит взаимозависимость различных концепций происхождения танца, взаимосвязь природных, социальных и культурных основ возникновения этого феномена и его структуры в рамках информационного подхода. Структура информационного сообщения в танце рассмотрена в первом параграфе главы, в качестве основных структурных элементов определены паттерны движений, ритм, тело человека.

На сегодняшний день существует несколько концепций происхождения танца. В соответствии с биологической концепцией, предпосылки возникновения танца человека определяются в животном мире.¹³⁹ При таком рассмотрении танец человека является не чем иным, как проявлением двигательно-моторных реакций, генетически восходящих к соответствующим реакциям животных. «Архаические подражательные танцы многих народов исполнялись без аккомпанемента и продолжались длительное время – до тех пор, пока промысловые животные или птицы не «появятся сами».¹⁴⁰

Отмечая схожесть основных линий символики, которые повторяются в ритуалах приветствия народа яномама, балийцев и европейцев, И. Эйбл-Эйбесфельдт, показывает, что основными элементами ритуала являются сочетание символического выражения агрессии и доброжелательного отношения: «на Бали гостя встретят угрожающим мужским танцем и умиротворяющим

¹³⁸ Мурейко Л. В. Коммуникативная функция зеркальных нейронов: к теории масс-медиа // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. № 4, 2017, с. 102-113.

¹³⁹ Амашукели А.В. Эстетика танца // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века: Материалы научной конференции (10 октября 2001г.): Серия «Symposium», СПб., 2001. С.12.

¹⁴⁰ Буксикова О.Б. Танцевально-пластические образы в петроглифическом наследии Сибири. // Вестник МГУКИ. №1. 2008. С.246.

женским, у яномама – агрессивными демонстрациями со стороны взрослых мужчин и танцем детей».¹⁴¹

Этологи заметили подобные проявления и в животном мире. В брачном танце трехиглой колюшки присутствует серия зигзагообразных движений, отделенных отчетливыми паузами. Этологи трактуют элемент стремительный «заг», как агрессивное нападение, а движение в противоположном направлении, «зиг», как приглашение самки. Весь «танец» состоит из ритмичного повторения этих зигзагообразных бросков.¹⁴² Похожие примеры К. Лоренц приводит при рассмотрении брачного танца журавлей.¹⁴³

По мнению этологов, в животном мире существуют своеобразные языки, так или иначе связанные с передачей определенной информации при помощи сигналов. Ранее предполагалось, что имеются и символические языки, такие, например, как язык «танца» медоносной пчелы. Пчелы используют разные по степени конкретности способы передачи информации: круговой «танец» передает информацию о том, что нужно искать в пределах малых расстояний, на дальний поиск указывает виляющий «танец». Если же нужно мобилизовать пчел на дальний поиск, разведчица исполняет внутри улья, на сотах, виляющий танец.¹⁴⁴ Так называемые «танцы» в животном мире ограничены, они одинаковы у всех особей вида, набор особенностей движения генетически обусловлен.¹⁴⁵

У высших приматов существуют предпосылки ритуального поведения. Это, прежде всего так называемые «танец дождя» или «карнавал» у шимпанзе.¹⁴⁶ Важным отличием между танцами «людей и животных является то, что нейродинамический стереотип животного биологически обусловлен и прирожден, а у человека он социально обусловлен и требует научения. Вылупившись из яйца

¹⁴¹ Этология человека на пороге XXI века: новые данные и старые проблемы. М., 1999. С. 49 – 50.

¹⁴² Тинберген Н. Поведение животных. М., 1978 С. 176.

¹⁴³ Лоренц К. Так называемое зло. К естественной истории агрессии. М., 1998. С. 179 – 185.

¹⁴⁴ Зорина З.А., Полетаева И.И., Резникова Ж.И. Основы этологии и генетики поведения. М.: Изд-во МГУ: Изд-во «Высшая школа», 2002. С.128

¹⁴⁵ Зорина З.А., Полетаева И.И. Элементарное мышление животных: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2002. С.194

¹⁴⁶ Яковенко И.Г. Природа ритуала // Мир психологии. 2003. №1. С. 20.

в инкубаторе, журавль, будет уметь танцевать, но человек учится ритуальному танцу из поколения в поколение».¹⁴⁷

Соответственно, рассмотрение возникновения танца человека в рамках биологической концепции только как проявления двигательных реакций представляется по меньшей мере односторонним, так как сама биология человека во многом является результатом антропосоциогенеза. Социальные предпосылки формирования танцевальных движений, отмеченные учеными XX века, подтвердились исследованиями нейробиологов в конце XX – начале XXI вв. и открытием системы зеркальных нейронов человека.

Следовательно, танец первобытного человека принадлежит к явлениям сложным и многогранным, обусловленным социально. Сознание также формировалось в неразрывной связи с трудовой деятельностью и является исключительно человеческим качеством, не присущим животным. Сознание и мышление первобытного человека было неизменно связано с ритуалом и мифом, а танец являлся неотъемлемой частью ритуального действия. К тому же коренным отличием человеческого мышления и практики от психики и поведения животного является способность к порождению смыслов. «Под смыслом, в свою очередь, понимается такое дискретное состояние, которое может быть выражено в кодах».¹⁴⁸

Американский ученый А. Ломакс определяет танец как модель коммуникативной связи и относит его к разряду знаковых систем, включающих в себя различные способы сигнализации¹⁴⁹. Хотя, по нашему мнению, такое понимание танца позволяет учитывать только социальные предпосылки, а ведь танец может и не нести какую-либо знаковую информацию, но быть выражением эмоций и чувств. Поэтому возникает необходимость применения диалектического подхода к исследованию истоков танца, который выявит взаимозависимость

¹⁴⁷ Пелипенко А.А. Ритуальное мышление. // Мир психологии, 2003, № 1. С. 27, 28.

¹⁴⁸ Пелипенко А.А. Ритуальное мышление // Мир психологии. 2003. № 1. С. 27.

¹⁴⁹ Lomax A. Folk Song Style and Culture. – American Association for the Advancement of Science, Washington, D.C., 1968. P.223.

различных концепций происхождения танца, взаимосвязь природных и социальных основ возникновения этого феномена. Учитывая, что важнейшими элементами структуры информационного сообщения в танце являются ритм, движения и тело, мы проанализировали теории происхождения танца, рассматривающие в приоритете двигательно-моторные реакции человека. Однако, нельзя отрицать, что именно ритм, обусловил социальность, совместные ритмические движения, образующие единое психическое пространство имели основополагающее значение в синкретическом мифоритуальном комплексе. Следование ритмам космоса было основой древнего восприятия и мифологического мышления.

Совместные ритмические движения образуют особое психическое и эмоциональное пространство. Не случайно в основе многих традиционных танцев заложена фигура объединения. Это традиционные хороводы со сплетенными на плечах руками, или просто соединяя кисти рук. Таким образом, в контексте нашего исследования необходимым является рассмотрение соотношения ритма и танцевальной активности.

В связи с этим, помимо существующей в рамках биологической концепции связи танца человека с танцами животного, в рамках социологической с надындивидуальными общественными структурами, необходимо отметить его обусловленность ритмической природой Космоса и всего живого. Причиной раннего рождения пляски является ритмическая основа, что сразу стало ее отличительным признаком. Способность к ритму – одно из важнейших свойств природы человека. Простые движения – одно из ярких проявлений чувства: ребенок смеется и танцует от радости; характерная реакция на радость – прыжки и крик человека. Эмоция, являющаяся источником движения, демонстрирует связь, объединяющую физическую и психическую области.¹⁵⁰ Так же непосредственно связаны с душевным состоянием и движения в танце, но в нем

¹⁵⁰ Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2004. —160 с. С. 14

они ограничиваются и определяются тактом, ритмизуются.¹⁵¹

В выявлении сущности танца через психические особенности индивидуума есть известное рациональное зерно. Действительно, один и тот же танец в исполнении разных танцовщиков нередко наполняется различным, а иногда и совершенно противоположным эмоциональным содержанием.¹⁵² В первобытном мире танец как элемент ритуальных действий имел огромную силу эмоционального воздействия на человека. А если исходить из того, что танец является, прежде всего, ритмизованным видом искусства, то его возникновение можно объяснить потребностями функционирования человеческого организма. Дело в том, что, по мнению Я.Я. Рогинского, человеческая мысль по своей сущности аритмична. Но эта аритмическая деятельность находится в диссонансе с большей частью функций организма, подчиняющихся строгим ритмам, таким как ходьба, деятельность сердца, процесс дыхания. Поэтому человек при любой возможности стремится снова вернуться в общий ритм природы, не прекращая работы своего сознания, и человек становится как бы «одержим» ритмами, которых его постоянно лишает собственная мысль.¹⁵³

В связи с тем, что основой танцевальных движений является их ритмическая организация, в контексте данного параграфа целесообразно будет рассмотреть роль и место ритмических движений в организации синкретического мифопоэтического комплекса.

Облегчая передачу и запоминание священных текстов в древности, ритм оказывал влияние на подсознание человека, обеспечивал определенную координацию человека «с космической гармонией, чтобы он научился ощущать и понимать ее».¹⁵⁴ Ритмическое единство Космоса, Земли, всего живого, человека было угадано Пифагором и пифагорейцами, мудрецами Древнего Китая и Древней Индии. Ритмы макрокосмоса и микрокосмоса, выявленные древними

¹⁵¹ Хюбнер, К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. С.5.

¹⁵² Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинёв: Изд-во «Штиница». 1977. С. 15–16.

¹⁵³ Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. М., 1982. С. 26.

¹⁵⁴ Бенуас Л. Указ.соч. С.29.

проникновенными мыслителями, по сути, совпали с поздними идеями и основаниями квантовой механики.¹⁵⁵

Немецким ученым К. Бюхером показано, что в основе танцевальных движений первобытного человека лежат ритмические движения рабочих процессов. Им приведены примеры танцеподобных движений во время полевых работ, посевов, при строительстве хижин. Утверждается, что «танцы первобытных народов имеют подражательный различным работам характер, например, охота, войны, изготовление лодки, строительство, сбор урожая.¹⁵⁶

В.И. Уральская также приходит к выводу, что танец в первобытном мире был обусловлен жизненными процессами. Пляской ободряли себя первобытные люди в работе, регулируя ее процесс, так, например, женщины племени (бассуто) носят на руках металлические кольца, которые звенят при каждом их движении. Во время перемалывания хлеба они подпевают в такт звучанию колец. Также и во время исполнения танцев они отбивают такт руками и ногами, и эти звуки усилены своего рода погремушками, которыми обвешаны их тела.¹⁵⁷

Следовательно, и ритмизованный звук голоса, и звон украшений, и строго соразмерные движения первобытный человек подчинял характеру и технике производственного процесса. Но рассмотрение ритмических движений как основы возникновения танца только через трудовой процесс было бы ошибочным, так как ритмизации подвергался не только процесс труда. Судя по этнографическим данным, ритмические движения составляли основу ритуальных действий. Антропоморфные существа, имевшие черты и животных и птиц и людей, были центром обрядовых действий, вероятнее всего тотемических обрядов, имевших широкое распространение. Отголоски их сохранились и в отдельных игровых танцах бушменов, имитировавших спаривание животных. Б. Шаревская видит в них магические обряды, которые направлены на воспроизведение тотемного

¹⁵⁵ Петров И.Г. Сущность ритма и ритмизации как воспроизводимой размерности, последовательности, системности (концептуализация их формы, нормы, синергичности) // Мир психологии. 2002. № 3. С. 16.

¹⁵⁶ Бюхер К. Работа и ритм / Карл Бюхер; Пер. с нем. С.С.Заяицкого. М.: Новая Москва. 1923. С.232

¹⁵⁷ Уральская В.И. Природа танца. М., 1981. С. 5

животного.¹⁵⁸ Зачастую такие обряды носили характер инициаций. В тотемических обрядах молодое поколение училось познавать окружающий животный мир и осознавать себя членами определенного человеческого коллектива. Ритмические движения в таких обрядах имели огромную силу эмоционального воздействия. Уподобление человека зверю в таинственной обстановке пещеры, разрисованной магическими изображениями животных, оказывало ни с чем не сравнимое влияние на воображение первобытного охотника.

Нами было отмечено выше, что синхронные ритмодвижения организуют и создают особое «психическое пространство», выявляя тем самым функцию моторно-ритмического выражения, разрядки избыточной энергии и высвобождения подавляемых эмоций.

Однако психологическое воздействие тотемических обрядов не ограничивалось только силой эмоционального влияния ритмических движений. Оно удваивалось от того, что они включались в единую систему художественного действия, подчиненного первобытной мифологии, которая выступала как форма выражения идеологического синкретизма, характерная для родового общества. Так Е.К. Луговая анализируя первобытный танец, его важнейшую роль в сохранении мифа и мифологический характер танцевального действия.¹⁵⁹ А если учитывать то, что, по мнению Г.В. Зубко, миф, проникая в сознание человека, определяет всю его жизнь, мировосприятие и деятельность, что миф является матрицей его мыслей и поступков, миф структурирует его мыслительную деятельность, направляя его сознание по определенному руслу, что является основой, базой, фундаментом всего мировосприятия.¹⁶⁰ Например, алеуты во время зимних праздников танцевали под песню и бубен. Танцы воспроизводили охотничьи или мифологические сцены, причем исполнители надевали особые

¹⁵⁸ Шаревская, Б.И. Старые и новые религии Тропической и Южной Африки. М., 1984. С.44.

¹⁵⁹ Луговая Е.К. О невербальной форме общения в культуре / Танец как язык и миф // Вестник МГУ. 1991. № 3. С. 56

¹⁶⁰ Зубко Г.В. Миф в мировосприятии человека и в духовной культуре человечества // Мир психологии. 2003. № 3. С. 35.

маски, изображавшие различные мифологические персонажи.¹⁶¹

Таким образом, мифы служили своеобразными сценариями тотемических обрядов, в которых принимало участие множество персонажей. И каждый из них исполнял свой «собственный танец», носивший часто действенный, пантомимный характер. Распределение ролей в танце было связано с его ритуальной природой, так как ритуальные действия на уровне коллектива как системы выживания человека в условиях агрессивной окружающей среды основаны на распределении социальных функций.¹⁶² Важно также отметить и то, что, по мнению Т.А. Шкурко, совместные ритмические переживания в группе дают чувство сопричастности, солидарности и сопринадлежности.¹⁶³ При таком подходе, когда совместные ритмические переживания дают чувство сопричастности, сопереживания, необходимо отметить *интерактивное взаимодействие в процессе танца*.

Ритмические движения, исполнявшиеся до изнеможения, имели важное значение для системы физического воспитания. Ритмические движения в обрядах инициаций являлись также формой аккумуляции племенного опыта и передачи его следующим поколениям.¹⁶⁴ Очевидна определенная функция, которую, согласно культурологическому подходу, мы определим как информационную. Также следует выделить такую функцию ритмических движений как первоосновы танцевальных, как функция психофизической профилактики. Наличие ее обосновано тем, что ритмические движения, входя в состав племенных инициаций, обеспечивали улучшение физического здоровья человека и одновременно оказывали положительное влияние на психическое здоровье в силу того, что синхронные ритмодвижения организуют и создают особое психическое пространство, и происходит выброс, разрядка избыточной энергии.

Но ритмические танцевальные движения в мифопоэтическом комплексе

¹⁶¹ Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т.1. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия» Олимп. 1997. С.150.

¹⁶² Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев. 1977. С. 47

¹⁶³ Шкурко Т.А. Танцевально-экспрессивный тренинг. СПб., 2003. С. 56.

¹⁶⁴ Королева Э.А. Ранние формы танца. С. 50.

выполняли, помимо информационной и оздоровительной, и другие функции. Магическая же сила, так называемых женских танцев виделась в плодоносящих силах тела женщины. В качестве этнографического примера приведем обряд африканских племен банту. Когда им грозила засуха, женщины снимали с себя всю одежду, надевали только узкие пояса, венки из травы и исполняли, как писал Дж. Фрезер, «бесстыдные танцы». У земледельческих племен магия колебаний и вращений стала связываться не только с движениями бедер, корпуса, рук, но и волос. Этнографические данные подтверждают, что в ритуалах, посвященных растительным силам природы, особое значение придавалось танцам женщин с распущенными волосами. В древности на мексиканском празднике в честь богини маиса женщины начинали плясать с распущенными длинными волосами, так, чтобы волосы развивались, как бы призывая маис расти также густо и пышно.¹⁶⁵

Несмотря на то, что женщины, как правило, не участвовали в войнах и охоте, существовали женские военные и охотничьи пляски, казалось бы, характерные для мужского состава племени. Это было связано с тем, что вера в магию женских обрядовых танцев была очень велика. Однако они значительно отличались от мужских танцев подобного рода не только пластикой, но и функциональной природой. Особенности движений женского танца зависели от женской физиологии и в то же время оказывали влияние на развитие самой физиологии, специальные движения бедер и живота особым образом массажировали внутренние органы, облегчая в том числе и роды.¹⁶⁶ А это, прямым образом влияло на здоровье женщины, следовательно, танец уже в древности обладал оздоровительными функциями, оказывая при помощи определенных движений непосредственное влияние на физическое здоровье человека.

Что же касается мужских обрядовых танцев, то они в своей основной массе, должны были воспитывать физическую силу, выносливость, ловкость. То есть те качества, которые были необходимы на войне, на охоте. Поэтому в лексике

¹⁶⁵ Фрезер, Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. С.8, 39.

¹⁶⁶ Королева Э.А. Ранние формы танца. С.98.

охотничьих, а позднее и военных танцев наибольшее место занимали прыжки. Например, у бушменов пластика танца очень разнообразна. Здесь и различные виды движений типа присядки, бег с прыжками в длину и в высоту типа жете и даже акробатические стойки на руках. В охоте с маскировкой большое значение имела точность уподобления зверю или птице. Овладение этим искусством было подчинено определенному ритму. Это очевидно, так как ритм как бы «запрограммирован» сущностью движения, без которого бесконечный мир просто не может существовать, он выступает в качестве основного закона природы и общества. Но в танце он проявлялся более рельефно. Поэтому, возможно, именно в такой форме охотники овладевали своим ремеслом. В танце они тренировали свою наблюдательность, учились выслеживать зверя, маскируясь незаметно к нему подкрадываться. В охотничьих плясках с необычайной точностью воспроизводились повадки и различные состояния животных, целые сцены из прошлой охоты. Танцевали охотники с той же энергией, что и охотились. В этих танцах происходила психологическая и физическая подготовка, тем самым они действительно способствовали удаче в охоте.¹⁶⁷ Военным танцам первобытные племена придавали не меньшее значение, чем охотничьим. В военных танцах молодое поколение училось владеть оружием и вести бой, в них воспитывалась и выносливость. Военные танцы, как и охотничьи, способствовали не только физической, но психологической подготовке, так как оказывали эмоциональное воздействие на их исполнителей.

В дальнейшем же происходит постепенный переход от осознания ценности танца как элемента мифоритуального действия к восприятию его как созерцательного вида искусства.

Так, для майя фольклорное искусство не столько отражало действительность, сколько ее упорядочивало, а ритуал в силу своей особой природы как раз и выступает необходимым специфическим способом организации

¹⁶⁷ Там же. С.106.

жизнедеятельности коллектива. Танцы у майя были неразрывно связаны не только с музыкой, но и с драматическим искусством, и с ритуалами. Известно, что танец являлся заключительным актом многих обрядов.¹⁶⁸ Приведем пример, который демонстрирует картину проведения праздника из жизни юкатекских майя: на закате, когда под звуки духовых инструментов собирался народ, а затем власти в сопровождении свиты, на сцену поднимались актеры, музыканты и появлялись танцоры. У древних майя было два типа танцев: танцы как общенародные праздники и танцы как бы профессиональные.¹⁶⁹

Музыкально-пластическая составляющая ритуала играла особую роль в жизни общества, особенно в то время, когда народы еще не знали письменности, так как несла в себе многие функции, в дальнейшем утраченные или отошедшие на второй план. Так, пантомимы и песни передавали сакральную информацию о происхождении племени, о происхождении земли, на которой оно проживало. Это относится и к ритмическим танцевальным движениям, так как они часто занимали ведущее место в ритуале как его наиболее важная и большая часть.¹⁷⁰ В традиционных обществах по сей день танец является неотъемлемой частью обрядов и ритуалов, уходящих вглубь веков. Так в австралийской мифологии важное место занимает ритуальный танец. Он часто упоминается в мифах как неотъемлемая часть жизни племени, и обнаруживает непосредственную связь с тотемами.¹⁷¹

Во многих африканских общинах без танца не обходятся обращение людей к божествам, подготовка к войне, празднование рождений и бракосочетаний, прощание с умершими. Африканские ритуальные танцы у каждого племени свои и подчиняются строгим правилам, у банту обычной формой приветствия является: «Что ты танцуешь?» Для африканских ритуальных танцев характерны четкие,

¹⁶⁸ Кинжалов Р.В. Культура древних майя. Ленинград: Наука. 1971. С.262.

¹⁶⁹ Ершова Г.Г. Ритуал как способ организации жизнедеятельности коллектива // Мир психологии. 2003. № 1. С. 109.

¹⁷⁰ Смирнова-Сеславинская, М.В. Магия женского тела в истоках цыганского таборного танца // Этнографическое обозрение. 1995. № 3. С. 70.

¹⁷¹ Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т.1. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия» Олимп. 1997. С. 29 – 31.

ритмические движения. Африканский танец неотделим от музыки.¹⁷² По мере того, как обряды, религиозные игры и танцы утрачивали сакральный смысл, они превращались в светские представления, а их исполнители становились профессиональными певцами-сказителями. У ряда племен элементы сценического искусства, содержащиеся в обряде (игра, режиссура), легли в основу народного театра, который был по преимуществу импровизационным.¹⁷³

Традиционное танцевальное искусство любого региона или этноса, по мнению О.Б. Буксиковой, М.Н. Плужниковой представляет собой невербальную знаковую систему. При этом такие знаково-символические системы, сформировавшиеся на основе культурно-бытовых традиций, находятся в тесной взаимосвязи, и изучение тех или иных аспектов танцевальной культуры с позиций семиотики позволяет определить алгоритм построения таких знаков и их комбинаций. Так, очевидно сходство ритуального движения по кругу, символизирующего солярный знак и карагодного (хороводного, «карагод» - белгородский традиционный круговой танец) движения в танце. Также движения и жесты рук на разном уровне - символизировали в ритуалах и обрядах трехчастную картину мира. Копируя на знаково-символическом уровне пластику почитаемых в ритуалах животных, заводила карагодного движения одновременно выстраивал защиту от негативных воздействий и формировал систему культурных смыслов. Таким образом, очевидно, что формирование такого рода знаково-символических танцевальных систем обусловлено ритуальными и традиционными бытовыми формами творчества.¹⁷⁴

В работах Ч. Пирса¹⁷⁵ о знаке выделено три вида знаков: иконические (подобия или иконы), знаки индексы и знаки символы. Некоторыми

¹⁷² Оксфордская иллюстрированная энциклопедия. Т.5. Искусство. / Под ред. Солдаткина Е.И., Веснина С.В., Зорько И.Б., Комарова Т.Л., Марголина Н.Я., Русев В.А., Столяров А.А. – М.: Инфра-М: Весь Мир, 2001. С. 25.

¹⁷³ Мировая художественная культура. Тематический словарь. Древние цивилизации. / Под. ред. Гузик М. А., Горохов В. В., Зеликова Н. В., Кузьменко Е. М. М.: Издательство «Крафт+». 2004. С. 38.

¹⁷⁴ Буксикова О. Б., Плужникова М. Н. Семантика традиционного танца Белгородского региона // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. № 5 (61), 2014. С. 140.

¹⁷⁵ Пирс Ч.С. «Что такое знак?» (Перевод) // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология, № 3, 2009, С. 88-95.

исследователями, Л.К. Вычужанова, Ю.А. Гевленко, Л.Г. Тимошенко предложено по аналогии с делением знаков на три группы в семиотике – также делить и знаки танцевального языка. Так, Гевленко классифицирует танцевальные движения и позы как:

- знаки-изображения, или иконические, к которым относит позы и положения, а также систему классических движений, выработанную в процессе исторического развития,
- знаки признаки (индексы по Ч. Пирсу), как спонтанные произвольные движения и жесты,
- условные знаки, которые выглядят как искусственно выверенные движения, служащие для передачи сюжета спектакля или эмоционального состояния танцора.

Однако, особенность хореографического языка состоит в том, что такое разделение носит достаточно условный характер, само искусство танца имеет изобразительно-выразительную природу, соответственно танцевальные знаки как правило имеют смешанный характер. Таким образом язык хореографического искусства определяется как система иконически-символических знаков. В хореографическом искусстве трактовка текста танца также может быть двойкой: текст как знак и текст как определенная совокупность знаков. «Знак, движение, па, поза как система букв, сами по себе ничего не означают без осмысления, без вкладывания в них внезнаковым носителем (танцором) определенного смысла, идеи, чувств, настроения, состояния».¹⁷⁶

Отметим также, что символ имеет более абстрактный и субъективный характер. С одной стороны, он более тесно связан с образом, но если рассматривать именно художественный образ в танце, то этот образ формирует целая система, включая знаки-индексы и другие виды знаков. В танцевальной

¹⁷⁶ Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета, № 320, 2009, С. 88.

системе символ мы рассматриваем как особую разновидность знака.

По мнению, Л.К. Вычужановой «природа хореографического знака тесно связана с личностными характеристиками человека. Такие субъективные на первый взгляд элементы, как эмоциональность и динамичность, темперамент, артистизм, техника исполнения, являются специфическими смыслопорождающими характеристиками.»¹⁷⁷ Очевидно такое рассмотрение танцевального знака имеет сходство с индивидуальными особенностями речи, манерой говорить, так называемыми паралингвистическими особенностями, но тем не менее, это не влияет на восприятие именно семиотической информации в танце, связанной с передачей непосредственно художественного образа.

Если рассматривать образ как двухуровневую семиотическую конструкцию, то в качестве знакового средства образ имеет первичный знак, который представляет в качестве образного объекта все подобные этому знаку случаи семиозиса, тогда как первичный знак определяет по принципу сходства с ними вторичный.¹⁷⁸ Условно говоря, если мы рассматриваем подражательные движения – походка с высокого поднятыми коленами как иконический знак птицы петуха, то второй уровень семиозиса будет обозначать, например, образ жениха в свадебном традиционном танце какой-либо культуры. Так, например, образ Одетты создается рисунком *ports de bras*, подражательно передающим контуры крыльев лебедя¹⁷⁹ – иконический знак, и белый цвет костюма как индексальный знак, соответственно в совокупности они формируют образ белого лебедя, согласно сюжетной линии спектакля.

Или, рассмотрим для примера, бурятский хороводный танец в честь праматери Белой Лебеди, в котором девушки двигаются по кругу друг за другом на полупальцах, разведя руки с платками в стороны, имитируя раскрытые крылья лебедя. И здесь иконический знак в виде подражательного движения крыльев

¹⁷⁷ Вычужанова Л. К. Язык хореографического искусства как знаково- символическая система // Вестник Башкирского университета. том 14, №1. 2009. С. 232.

¹⁷⁸ Фомин И. В. О семиотической модели образа // Слово.ру: Балтийский акцент, Том 9, №. 2, 2018, С.48.

¹⁷⁹ Лободанов А. П. Указ. соч. С.345.

птицы и рисунок танца в виде круга, а круг зачастую – это символ неба, дополняют и создают образ первотворения, зарождения вселенной. А у народов Сибири образ птицы связан с космогоническими мифами.¹⁸⁰ Таким образом, мы буквально считываем семиотическую информацию при помощи иконических и условных знаков в танце. С точки зрения межкультурной коммуникации, мы можем ознакомиться с мифологическими представлениями этой культуры, данные коды вполне доступно считываются. Но в то же время отметим, что с точки зрения межкультурной коммуникации, данные знаки могут иметь ряд особенностей, связанных с общими правилами кодификации, например, фреймовый конфликт или другие.

Обратимся снова к образу лебедя в балете П.И. Чайковского «Лебединое озеро». Движения подражательные, руки как крылья, движения головы, это явные иконические знаки, в то же время лебедь это символ верности, красоты. Казалось бы, понятная всем общая информация, однако и здесь могут присутствовать парадоксы, связанные с особенностями восприятия при межкультурной коммуникации. Может иметь место фреймовый конфликт, или не соответствия в восприятии, связанные с разными скриптами. Также как при рассмотрении, жестовой специфики, в кинесике существуют межкультурные омонимы, соответственно внешне сходные жесты и формы имеют в разных культурах различную интерпретацию.¹⁸¹

Таким образом, различные виды ритмических движений в синкретическом мифопоэтическом комплексе и составили первоначальный пласт танцевального искусства. Ритмические движения оказывали психологическое, эмоциональное влияние на человека, а также способствовали физическому развитию тела и умению действовать синхронно, что в условиях агрессивной окружающей среды было жизненно необходимым. Они несли в себе функцию передачи сакральной и

¹⁸⁰ Ядреева А.П. Образ птицы в подражательных танцевальных движениях народов Севера // Мир науки, культуры, образования. №. 6. 2016. С.103.

¹⁸¹ Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение. 2002. 592с. С.135.

социально-значимой информации, а также функцию организации *межличностного взаимодействия* на невербальном уровне.

Итак, в процессе антропосоциогенеза танец был сформирован как культурная универсалия, как вторичный язык, как часть семиосферы, и имеет свою информационную структуру, включающую ритм, паттерны движений и собственно тело человека, как субстанции танца.

На самых ранних этапах развития первобытного общества символы уже являлись средством социальной коммуникации. «Символы наполняют все стороны жизни древнего человека, в том числе и область воспитательных отношений. Символический язык является одним из основных средств реконструкции опыта воспитания в первобытную эпоху».¹⁸²

На формирование уникальных танцевальных знаковых систем оказали влияние особенности физиологии и социокультурные факторы. Обусловленные в свою очередь генетически заложенными физиологическими, нейрофизиологическими, соматическими различиями, врожденными психологическими характеристиками представителей разных этнических общностей.

Специфические танцевальные движения в мифо-ритуальном комплексе, вобрав в себя особенности двигательных паттернов ритмических, подражательных, трудовых процессов приобрели знаковый характер и форму материальных носителей информации. Выделившись из синкретического комплекса в отдельный вторичный язык, сформировали приобрели уникальные танцевальные формы, позволяющие отделять одну культурную общность от другой по знаковой специфике движений. Танцевальный знак в таких системах имеет трехкомпонентную структуру, тело знака как информационный носитель будет состоять из ритма, движений и поз (тела человека). Соответственного для успешной коммуникации в рамках одной танцевальной системы достаточно

¹⁸² Потанина Л.Т. Традиции использования образно-символического мышления в истории человечества // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева №3. 2013. С. 105.

владеть общими кодами. (Образ может быть воспринят в пятикомпонентной структуре). Условные, иконические, индексальные знаки в танцевальной системе, могут быть восприняты как представителями одной культуры, так и при межкультурном взаимодействии, в зависимости от модели, уровня взаимодействия и с учетом парадоксов свойственных общим правилам межкультурного взаимодействия.

Таким образом, элементами информационной структуры танца будет смысл, переданный от адресанта к адресату выраженный в коде при помощи преобразующих информацию средств (тело, ритм, паттерны движений). Если рассматривать фрейм в танце как минимальную структуру, которая позволяет воспринимать танец как ситуацию, то в каждой ситуации, человек использует полученную предыдущую модель, «опыт танца». Индивид может либо повторить модель, и тогда происходит ритуал, определенная схема, либо изменить данную модель, в таком случае возникает акт творчества. В каждой танцевальной ситуации и каждом танцевальном взаимодействии танец может влиять на личную идентичность либо на социальную и культурную идентичность. С т.зр. социальной, танец – это общение, взаимодействие субъектов (актеров). С т.зр. культурной танец – это аккумулятор смыслов. Таким образом происходит обмен смыслами при танцевальном взаимодействии.

В результате исследования, проведенного в первой главе диссертации, можно сделать ряд выводов:

1. Информационно-семиотический подход позволяет рассматривать танец как особую форму межкультурной коммуникации и выявить знаково-символические и информационные аспекты коммуникаций такого вида.

Акцент на кинестетической стороне восприятия как на особом характерном для танцевальной деятельности сегменте информации позволил раскрыть многоуровневый характер танцевального взаимодействия. Таким образом, учитывая все особенности знаково-символических, художественно-образных и

невербальных систем коммуникации, нами представлена схема структуры информационного танцевального сообщения. При танцевальном взаимодействии происходит передача от адресанта к адресату смысла, выраженного в коде на семиотическом уровне при помощи преобразующих информацию средств - тела, ритма, движений на кинестетическом уровне. Данные структурные компоненты являются базовыми, без них невозможно передать закодированную информацию. Генезис информационной структуры танца определен спецификой биосоциокультурной природы человека.

2. Большинство теоретиков танца подчеркивают признаки системности и структурности танцевального взаимодействия. Ряд исследователей рассматривает танец как язык культуры, по аналогии с естественными языками, выделяя в качестве основы различные виды танцевальных знаков. Данные семиотические исследования способствовали подробному изучению ценностных и смысловых аспектов традиционных танцевальных культур. Часть исследований акцентирована на художественно-образной природе танца как вида искусства. В рамках некоторых работ танец рассмотрен как форма невербальной коммуникации, с акцентом на исследовании кинестетического канала.

Таким образом, объединив данные положения о танце как многоаспектном феномене и применив общие принципы классификации кодов и схем кодирования к коммуникации в танце, мы выяснили, что при передаче танцевального сообщения, происходит эмоционально-образное кодирование, а также семантическое и кинестетическое. А процессы восприятия такой информации зависят от социокультурного опыта индивида, его этнической принадлежности и субъективных черт.

3. В процессе исторического развития у каждой культурной (этнической) общности сформировался особый знаково-символический характер танцевальной системы. Обусловленный сложными эволюционными, миграционными процессами, а также физиологическими, нейрофизиологическими, соматическими особенностями представителей различных культур.

Сравнительно-исторический обзор танцевальных культур, позволил выявить универсальные для всех танцевальных культур функции, и обозначить общие особенности танцевальных форм, закрепленные в культурной традиции. С одной стороны эта общность универсальных физиологических характеристик каналов восприятия и ритмизации, а с другой разница символических информационных систем обеспечивают межкультурное взаимодействие в танце. И именно различие на культурном уровне обеспечивает развитие этих систем, а сходство эмоционально-физиологической основы помогает осваивать новые элементы танцевальной культуры другого этноса.

4. Универсальность восприятия на физиологическом уровне, дает возможность обмениваться информацией на культурном уровне, обогащая символический и лексический потенциал различных танцев, обеспечивая возможность восприятия танца представителями разных культур, не обладающими знанием вербального языка партнера по танцевальной коммуникации. Таким образом, мы можем говорить об эмпатии, возникающей в процессе перцепции при танцевальном общении, как особом механизме. При помощи данного механизма передаются эмоции и эмоциональное состояние от исполняющего танец к воспринимающему субъекту, либо же к другому исполняющему, если мы говорим о групповом танце. Культурный код в танце – это способ представления информации при помощи выразительных средств танца (тело, паттерны движений, ритм), позволяющий расшифровать хореографический язык определенной танцевальной культуры.

ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПОСРЕДСТВОМ ТАНЦА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

2.1. Семиотика танца как маркер идентичности в контексте танцевальной коммуникации

Глобализация, миграции, формирование транснационального пространства, многообразие глобальных проблем и кризисов, развитие цифровой культуры и технологий привело к трансформациям способов культурного взаимодействия.

Противоположность и противоречивость процессов универсализации культуры и сохранения локальных традиционных культур актуализируют вопросы идентификации и идентичности личности, самоопределения в рамках культурного многообразия. Не случайно понятие идентичности переживает пик популярности в исследованиях. Введенный в научные круги Э. Эриксоном¹⁸³ термин получил широкое употребление в исследованиях современных психологов, социологов, культурологов и антропологов. Основная масса работ основана на двух конструктивных определениях идентичности данных еще Э. Эриксоном: идентичность как ощущение целостности личности и как осознания принадлежности к социальной группе в противопоставление к другим группам.

Исследователями выделяются различные типы социальной идентичности от телесной, гендерной и культурной до сетевой. Идентичность может быть рассмотрена в межкультурной коммуникации как индикатор своего в противоположность чужому, как основание для национально-культурного тождества.¹⁸⁴ Соответственно, «межкультурную коммуникацию можно рассматривать как взаимоотношение противостоящих идентичностей, при

¹⁸³ См. работы: Эриксон Э. Детство и общество / Пер. с англ. Обнинск, 1993. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Пер. с англ. М., 1996.

¹⁸⁴ Павлова О. Д. Идентичность в системе межкультурного взаимодействия // Вестник Челябинского государственного университета. № 30, 2011. С 82.

котором происходит взаимодействие партнеров по коммуникации».¹⁸⁵

В рамках исследования нас в большей степени интересуют идентичность коллективная – этническая, культурная, а также телесная идентичность. Благодаря структурным компонентам, обозначенным нами в первой главе, танец может оказывать влияние на данные типы идентичности, и в тоже время с точки зрения коммуникаций, именно данные виды идентичностей позволяют индивидам коммуницировать посредством танца.

В процессе социализации конструируется соответственно принятой в социуме гендерной схеме – гендерная идентичность. Гендерная роль – это система общественных стандартов, предписаний, которым индивид должен соответствовать для его признания как женщины или мужчины. Развитие гендерной социализации определяется с помощью различных социальных и культурных механизмов представления гендерных ролей, как способов поведения человека в системе межличностных взаимоотношений. Эти способы зависят от социальной позиции и выражают принятые в социуме нормы, предписания и ожидания.¹⁸⁶

Гендерные разделения в лексике имеют самые древние формы первобытных танцев. Мужские и женские танцы в первобытном обществе были связаны с ролевыми особенностями. Мужские военные, охотничьи были направлены на формирование выносливости и силы, а некоторые виды женских могли способствовать развитию женских органов, положительно влияя на детородные функции. Сохранившиеся до наших дней в традиционных формах танцев, мужские и женские танцы позволяют подчеркивать гендерную идентичность танцующих. Мужские и женские партии в классическом балете, различие женских и мужских прыжков, связанных с гендерной физиологией, а также разделение в парных танцах, понятие ведущий (как правило, мужчина) и ведомый партнер

¹⁸⁵ Там же. С.81

¹⁸⁶ Осмонова Д. А. Движущие силы становления гендерной идентичности и ее квинтэссенция // Манускрипт. № 10-1. 2017. С. 127.

(женщина) – все это яркие примеры проявления гендерной идентичности в танце. Контакт между мужчиной и женщиной в социальных танцах и специфические коды, которыми обладают на основании гендера представители разных культур облегчают понимание и взаимодействие между танцующими.

При рассмотрении каналов межкультурной коммуникации, осуществляемой посредством танца, выделенный канал кинестетической эмпатии, позволил отнести к видам коммуникативной активности, помимо слушания, говорения, чтения, письма, также танец. В рамках данной главы, определяющей специфику межкультурного взаимодействия посредством танца, обозначим формы контактов обозначенных по аналогии с общими формами контактов в межкультурной коммуникации выделенными А.П. Садохиным¹⁸⁷, но с акцентом на танцевальной деятельности:

- участие в международных конкурсах, соревнованиях, танцевальных батлах,
- обучение и работа в танцевальных труппах и учебных заведениях за рубежом,
- сетевое взаимодействие (соц. сети, приложение TikTok),
- знакомство с зарубежными хореографическими постановками,
- гибридные формы танцев,
- социальные танцы (туризм),
- изучение другой танцевальной культуры при помощи новых технологий и программ, в том числе в игровых формах (МС и др).

Учеными выделены различные компоненты личностной идентичности. Так, И. М. Дзялошинский определяет их как телесную идентичность, эмоциональную, интеллектуальную, волевою, коммуникативную, возрастную, гендерную,

¹⁸⁷ Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации: учебное пособие / А.П. Садохин. — М.: КНОРУС, 2014. С.5.

семейно-родовую, профессиональную, микрогрупповую.¹⁸⁸ Также исследователь подчеркивает основополагающую роль приобщения к символическому миру культуры в формировании персональной идентичности. Идентичность, по мнению И. М. Дзялошинского – это «дискурс, определяющий личную, групповую и мегагрупповую коммуникацию»¹⁸⁹.

По А.П. Садохину культурная идентичность — это «принадлежность индивида к какой-либо культуре или культурной группе, формирующей ценностное отношение человека к самому себе, другим людям, обществу и миру в целом».¹⁹⁰ В межкультурной коммуникации культурная идентичность имеет основополагающее значение при формировании у индивида тех качеств, благодаря которым возникает чувство принятия или непринятия тех или иных культурных явлений или людей. В соответствии с этим ощущением человек выбирает манеру и форму общения. Человек автоматически становится носителем той культуры, в которой он вырос и сформировался. В то же время специфика танцевальных форм и паттернов, заложенных в культурной традиции, определяется антропологическими характеристиками народа: генетически обусловленными физиологическими, нейрофизиологическими, соматическими особенностями, врожденными психологическими характеристиками представителей различных культур.

Е. П. Матузкова выделяет индивидуальную и коллективную культурную идентичность. Формирование индивидуальной культурной идентичности происходит путем когнитивно-эмоционального осмысления и соотнесения себя индивидом с ценностями определенной культуры. А коллективная культурная идентичность вырабатывается посредством сопоставления одной культурной общности с другими. Коллективная культурная идентичность – это результат

¹⁸⁸ Дзялошинский И. М. Телесная идентичность в системе самосознания индивида // Corpus Mundi, vol. 1, no. 1, 2020, С. 36-58. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/telesnaya-identichnost-v-sisteme-samosoznaniya-individa> (дата обращения: 03.08.2022). С.42.

¹⁸⁹ Там же. С.56.

¹⁹⁰ Садохин А.П. Межкультурная коммуникация М. 2004 с. 57

саморефлексии общности «как самобытного целого на основе культурных ценностей, норм.»¹⁹¹

Рассмотрение танца как инструмента воздействия на идентичность индивида и описание его при помощи социологических категорий предпринято А.Г. Барановой.¹⁹² Методологической базой послужила теория ритуалов интеракции Р. Коллинза. Согласно данному подходу социумобразующей силой являются общие эмоциональные переживания танцующих и зрителей. «Ритуал представляет собой сформированный взаимно сфокусированными эмоциями и вниманием механизм, который ежеминутно производит разделяемую участниками взаимодействия реальность и который тем самым порождает солидарность и символы членства в группе».¹⁹³

Данное предположение основано на рассмотрении психофизиологических и символических компонентов танцевального взаимодействия. Групповые ритмические движения формируют чувство солидарности, а ритуал интеракции по Коллинзу включает телесное сопresутствие индивидов. По сути, это физическое сопresутствие обеспечивает телесность танца, включающая ритмы дыхания и сердцебиения, мимику и жесты. Далее Баранова А.Г. рассматривает компоненты танца как ритуала интеракции: границы, общий фокус внимания и общий эмоциональный настрой, и приходит к выводу о возникновении процесса коллективного аффекта в танцевальном ритуале интеракции. Таким образом, предлагая социологическое обоснование танца как эффективного способа производства солидарности.

Персональная идентичность, по мнению И.В. Лысак, Л.Ф. Косенчук подвержена постоянным трансформациям. Она является одновременно и результатом самоописания и самоопределения в рамках определенной

¹⁹¹ Матузкова Е. П. Культурная идентичность: к определению понятия // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2014. №2. С.67.

¹⁹² Баранова А.Г. Танец как ритуал интеракции // Тезисы доклада XLV студенческой научной конференции УДГУ. 2017 Изд: Издательский дом «Удмуртский университет». С. 277-279

¹⁹³ Коллинз Р. Программа теории ритуала интеракции // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. Т. 7. № 1. С. 31-32.

социокультурной среды. Основными механизмами формирования такой идентичности будет биографическая память и отрефлексированная интеракция. Соответственно культура как мир смыслов и коммуникативное пространство влияют на формирование персональной идентичности.¹⁹⁴

В монографии посвященной вопросам персональной идентичности И.В. Лысак, выделяет такие механизмы формирования идентичности как нарративизация и отрефлексированная интеракция. Последняя позволяет личности определить те характеристики, которые отличают ее от Других и понять, какова та группа Других, к которым личность себя причисляет.¹⁹⁵

Танец может способствовать развитию гендерной идентичности. Так С.Н. Орлова и С.А. Кириллова в результате исследования гендерно-ролевой идентичности подростков, обучавшихся по авторской программе, направленной на развитие гендерно-полотипизированной дифференциации с помощью изучения русской народной танцевальной культуры, подтвердили, что в группе исследуемых подростков повысился показатель соответствия гендерному стереотипу посредством освоения русского народного танца. Содержание данной программы позволило раскрыть особенности женской и мужской манеры исполнения русского народного танца, что способствовало формированию образов феминности и маскулинности у подростков, а также положительного отношения к ним.

Таким образом, отметим, что развитию гендерной идентичности способствуют парные и дуэтные танцы. Ознакомление с образцами движений, обусловленных гендерной принадлежностью индивида, таких как принцип ведения в паре, либо особая лексика мужских и женских партий дают возможность

¹⁹⁴ Лысак И.В. Косенчук Л.Ф. Формирование персональной идентичности: механизмы и условия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. III. С. 125-127. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.gramota.net/recenzirovanie.html> (дата обращения: 19.03.2021.) С.127.

¹⁹⁵ Лысак И.В., Косенчук Л.Ф. Формирование персональной идентичности в условиях сетевой культуры. – М.: Издательство «Спутник +», 2016 – 147 с.

коммуницировать в танце по принципу гендерной стереотипизации.

Формирование культуры взаимоотношений между людьми всех национальностей может быть обеспечено современной системой образования предполагает И.В. Радченко. Она отмечает, что духовная и пластическая основа национальной хореографии позволяет формировать толерантное отношение к межкультурным особенностям. Занятия народным танцем построены на основе национальных традиций и формируют этническую идентичность участников. Педагогический потенциал хореографии определяется особенностями этнокультурного воспитания в творческом коллективе. Глубокие исторические корни социокультурного феномена современного народного танца, обусловленного развитием и распространением художественных танцевальных традиций и ценностей.¹⁹⁶ «Понимание, использование и вариативная интерпретация всей суммы знаний для сохранения и развития национального культурного наследия и межкультурного взаимодействия народов содержатся в природе народных танцев».¹⁹⁷ Формами выражения нематериального культурного наследия являются язык, орнамент, мифология, различные исполнительские искусства, такие как музыка, танец, песни, сказки, былины и пр. И.А. Купцова, В.А. Сазонова подчеркивают, что немаловажными факторами для некоторых видов нематериального наследия являются манера исполнения и авторская интерпретация.¹⁹⁸

Пожалуй, наиболее распространенной в исследованиях является мысль о традиционном народном танце как воплощении этнической и культурной идентичности. Этническая идентичность выстраивает систему отношений и действий в межэтнических контактах. М.А. Чистякова анализирует традиционные

¹⁹⁶ Радченко И. В. Значение хореографии в этнокультурном воспитании студентов / И. В. Радченко // Проблемы просвещения, истории и культуры сквозь призму этнического многообразия России (к 170-летию чувашского просветителя И.Я. Яковлева) : Сборник трудов Всероссийской научной конференции с международным участием, Чебоксары, 14–15 мая 2018 года. – Чебоксары: Общество с ограниченной ответственностью «Издательский дом «Среда», 2018. С.325.

¹⁹⁷ Там же. С.322.

¹⁹⁸ Купцова И.А., Сазонова В.А. Нематериальное культурное наследие: концептуальные подходы к определению феномена // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 61.

танцы нескольких провинций Испании, имеющих совершенно различную специфику пластики и общего нарратива. Каталонская сардана как танец протеста и символ сплоченности и единства каталонцев и южный темпераментный одиночный фламенко, традиционные боевые танцы басков и болеро – воплощают национальный дух Испании.¹⁹⁹

По мнению О. А. Базановой народные танцы являются одним из способов формирования этнокультурной идентичности, позволяющей определять границы своего этноса в культурной среде. На примере становления пластической культуры южных славян, автор показывает механизм формирования этнокультурной идентичности. Именно архетипический слой, сохранившийся в народной славянской пластике и отраженные в нем смыслы, являются основой формирования этнокультурной идентичности разных южнославянских этносов. Древняя семантика круговых танцев, сформированная общеславянским языческим пластом культуры, основанным на поклонении солнцу, «может быть считана и восстановлена при изучении и анализе общих для всех славян элементов их пластической культуры».²⁰⁰

Подобным образом характеризует народные танцы Диденко Е.Ю. Отражая эстетические идеалы народа, темперамент, отношение к добру и злу, гендерные установки, народные танцы представляют своеобразный «пластический портрет создавшего их народа». Традиционные танцы представляют особую ценность в педагогике, закладывая основу национальной идентичности у обучающихся детей. И если современный танец не однозначно воздействуют на ребенка, стремясь к бодицентричности, то народный танец гармонизируя духовное и телесное начало, способствует формированию национальной ментальности на уровне культурно-психологических кодов.²⁰¹ Также Н.Е. Судаковой подчеркивается важность

¹⁹⁹ Чистякова М.А. Танец как элемент идентичности и воплощение национального духа Испании // *Studia Culturae*. №20. 2014. С. 152.

²⁰⁰ Базанова О. А. Роль народного танца в формировании и сохранении этнокультурной идентичности. [Электронный ресурс]. Режим доступа: fki.lgaki.info/2018/05/02/роль-народного-танца-в-формировании-и/ (дата обращения: 10.08.2022).

²⁰¹ Диденко Е.Ю. Танец как способ формирования национальной идентичности ребенка с. 274 // Проблемы психолого-педагогической работы в современном образовательном учреждении. Сборник материалов II

популяризации традиционной культуры для гармоничного развития личности в современных условиях глобализации и проблем самоидентификации личности, вызванных в том числе утратой традиционных оснований.²⁰²

Современный человек не утратил потребности в ритуально-сакральном существовании подчеркивает Е. К. Луговая. В современном мире человек дезадаптирован сложными процессами самоидентификации, находясь под влиянием глобализации и цифровизации. Акцентируется внимание на сакральности традиционного танца, его трансцендентном характере.²⁰³ Также исследователь отмечает, что, отражая идеальные черты национального характера, народный танец способствует росту взаимопонимания в межнациональных контактах.

Стоит отметить, что в педагогике, довольно часто встречаются работы о влиянии различных видов танца на формирование идентичности детей и подростков. Так, В.А. Супоненкова исследует роль хип-хоп танца в формировании идентичности школьника в сфере дополнительного образования.²⁰⁴ Народный танец как средство формирования этнокультурной идентичности в многонациональной школе рассматривает М.З. Манташашвили, подчеркивая важность воспитания межкультурной толерантности, путем положительного восприятия иной танцевальной культуры.²⁰⁵

Подробное исследование условий формирования национально-культурной идентичности личности подростка посредством бального танца проведено

международной научно-практической конференции. 2017 Изд-во: ООО НИЦ АРТ. Санкт-Петербург. С.274.

²⁰² Судакова Н.Е. Философия культуры в контексте глобализации: коммуникация как путь к самоидентификации личности в культуре и образовании // Вызовы глобального мира. Вестник ИМТП. 2015. №2 (6). С. 91-95.

²⁰³ Луговая Е. К. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №4. С. 162-166.

²⁰⁴ Супоненкова В.А. Формирование идентичности школьника в сфере дополнительного образования (на примере хип-хоп танца) // Современное образование: векторы развития. Роль Социально-гуманитарного знания в подготовке педагога. Материалы V международной конференции. Под общей редакцией М.М. Мусарского, Е.А. Омельченко, А.А. Шевцовой. 2020. С. 523-527

²⁰⁵ Манташашвили М. З. Народный танец как средство формирования этнокультурной идентичности / М. З. Манташашвили // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование: материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 06–09 декабря 2012 года. – Казань: ИИЦ "Культура", 2013. С. 200-204.

Р.С.Поповым.²⁰⁶ Им обоснована методика формирования национально-культурной идентичности подростков в самодеятельном коллективе бального танца.²⁰⁷ При рассмотрении танцевальной культуры айнов Осипова М.В. изучает танец как этномаркирующий элемент. В работе дана классификация айнских танцев, объединяющая танцевальные практики трех этнических групп.²⁰⁸

Отличительные особенности азербайджанской танцевальной культуры, в совокупности с национальной музыкой, формирующие и поддерживающие национальную идентичность рассматриваются Е.О. Макаровой.²⁰⁹ Комплексный анализ и разработка модели формирования гендерной идентичности младших школьников средствами хореографии проведен А. Г. Абакумовой, включающей эмоциональный, смысловой и поведенческий этапы. Рассмотрены механизмы овладения гендерными ролями на занятиях хореографии, развивающие ценностное отношение к маскулинности, фемининности, способствующие становлению гендерной идентичности.²¹⁰

Особенности формирования социокультурной идентичности в современной танцевальной культуре рассматривает А.К. Жапарова в контексте неоархаики. Она подчеркивает, что современные направления танца часто напоминают архаические ритмизованные ритуалы, реализуя архетипическую потребность людей в объединении. Танец выступает как механизм обретения личностной и культурной идентичности, как способ возрождения целостности и самобытности телесного бытия.²¹¹

²⁰⁶ Попов Р.С. Формирование национально-культурной идентичности как целевая установка учебно-воспитательной работы в коллективе бального танца // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Т. 11, № 32, 2007, С. 358-363.

²⁰⁷ Попов Р. С. Формирование национально-культурной идентичности личности подростка в условиях самодеятельного творческого коллектива: на материалах коллектива бального танца: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05. Санкт-Петербург, 2007. 177 с.

²⁰⁸ Осипова М.В. Танец как этномаркирующий элемент духовной культуры айнов // Труды института истории, археологии и этнографии ДВО РАН. №23, 2019. – С. 30-45.

²⁰⁹ Макарова Е.О. Азербайджанский танец, как проявление национальной идентичности // Дни науки студентов Владимирского Государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. Сборник материалов научно-практических конференций. 2018 сс. 3845-3852.

²¹⁰ Абакумова А.Г. Особенности формирования гендерной культуры младших школьников средствами хореографии // Грани познания. № 2, 2010. С. 52 – 54.

²¹¹ Жапарова, А. К. Социокультурная идентичность в контексте неоархаики современной танцевальной культуры /

На основе анализа данных крупного этнографического проекта, документирующего практику социальных парных танцев в центральном Иллинойсе, Джоанна Боссе исследует межкультурные заимствования танца сальса и его стилистических вариаций.²¹² Проведя аналогию между движениями внутри конкретной культурной группы и диалектами разговорного языка, Дж. Боссе применяет термин *диалект движения* как средства концептуализации танцевальных стилей и как одновременного выражения индивидуальности и маркеров культурной близости и различия. Допущение такой аналогии с диалектом необходимо для понимания того, каким образом аспекты индивидуального стиля имеют культурную основу, точно так же как разговорные диалекты приписываются социальным группам. Боссе утверждает, диалект движений - то, как мы усвоили наше понимание своего тела и видов движений, которые возможны и уместны, - формирует то, как мы понимаем движение. Другими словами, мы формируем свою танцевально-двигательную идентичность в культурной (этнической) группе как один из аспектов габитуса. Привычка человека закодирована в движении и определяется конкретным сочетанием предрасположенностей, связанных с классом, расой, полом, этнической принадлежностью, географическим регионом и другими факторами.²¹³ Отсюда следует, что диалект движения относится к имплицитным невербальным проявлениям идентичности, а, соответственно, семиотика танца – к эксплицитным.

Народная танцевальная культура, отмечает Базанова О.А. – это один из «механизмов формирования и сохранения этнокультурной идентичности, выполняя такие функции как выделение своего этноса среди чуждых этносов и

А. К. Жапарова // Социальные и культурные процессы в российском приграничье : Сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, Омск, 10–12 октября 2017 года / редакционная коллегия: П.Л. Зайцев, Л.А. Закс [и др.]. – Омск: Автономная некоммерческая организация высшего образования "Гуманитарный университет", 2017. С. 96.

²¹² Bosse J. Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context // Dance Research Journal, vol. 40, № 1, 2008, P. 46.

²¹³ Ibidem. P.49.

объединение этносов с родственной культурой в единое целое».²¹⁴

Особое значение имеет обозначение ситуации танца, так как танцевальные ритуалы интеракции как правило происходят в формализованных ситуациях.

Таким образом, танец может оказывать влияние на формирование гендерной, этнической, культурной, сетевой идентичности и, в связи с этим, танец может способствовать устранению коммуникативных барьеров в ситуациях межкультурного общения.

Как было отмечено выше социокультурная среда оказывает значительное воздействие на формирование личностной идентичности. Современное социокультурное пространство характеризуется широкой вовлеченностью людей в цифровые коммуникации, в том числе в социальные сети, обеспечивающие активное взаимодействие людей. По мнению И.В. Лысак, Л.Ф. Косенчук в настоящее время происходит «взаимопроникновение реальной и сетевой идентичности, позволяющее утверждать, что реальная идентичность включает элементы сетевой, а сетевая идентичность соответствует реальной».²¹⁵ Они определяют сетевую идентичность как результат самопрезентации личности в сетевом пространстве. В нашем исследовании при рассмотрении танцевальных видео в TikTok эта характеристика оказывается более чем очевидной. Каждый участник вирусных флешмобов оказывается вовлечен во взаимодействие, однако представляет собственный вариант исполнения движений, публикуя свой вариант с хештегом DC и названием своего аккаунта. Таким образом, любой пользователь независимо от его танцевальных компетенций может задавать тренды.

Формирование феномена идентичности, по мнению И.В. Малыгиной было связано с стремлением человека к восстановлению единства с природой и с окружающим миром, утраченного в процессе культурогенеза. На разных этапах

²¹⁴ Базанова О. А. Роль народного танца в формировании и сохранении этнокультурной идентичности. [Электронный ресурс]. Режим доступа: fki.lgaki.info/2018/05/02/роль-народного-танца-в-формировании-и/ (дата обращения: 10.08.2022)

²¹⁵ Лысак И.В., Косенчук Л.Ф. Формирование персональной идентичности в условиях сетевой культуры. – М.: Издательство «Спутник +», 2016. С.97.

которого создавались новые культуробусловленные способы восстановления связи с природой и обществом. На ранних этапах они представляли собой мифоритуальный комплекс, язык и религию, а в современных условиях эти функции передаются информационным технологиям и сети интернет.²¹⁶

В социальных сетях происходит самопрезентация личности, а также непосредственная коммуникация с другими людьми. С точки зрения изучения танцевальной культуры и ее влияния на идентичность личности особый интерес представляет платформа для обмена короткими видео – TikTok²¹⁷. Загруженное на данную платформу короткое танцевальное видео время от времени становится вирусным хитом, и другие пользователи платформы публикуют свои собственные версии, копируя оригинального пользователя. Подражание, и особенно имитация позы и движения, является древним поведением, лежащим в основе того, обучения и взаимодействия людей друг с другом. Найл Эдвардс-Фитц Саймонс связывает популярность TikTok с особенностями физиологии человека, а именно с функционированием системы зеркальных нейронов.²¹⁸

<i>Идентичность</i>	<i>Виды танца</i>	<i>Семиотическая основа</i>
Гендерная	Парный, ролевой	Знаки-индексы, условные знаки
Этнокультурная	Традиционный, этнический	Знаки-изображения, условные знаки
Сетевая	Вирусные танцы, флешмобы	Условные знаки (синхронность и повторение как знак)

Таблица 1. Взаимодействие на уровне идентичностей

²¹⁶ Малыгина И.В. Идентичность в пространстве пост-культуры / И. В. Малыгина // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. № 13(829). С. 176.

²¹⁷ В статье подробно рассмотрены причины популярности приложения, среди которых важными для нашего исследования являются выводы о краткости видеоконтента и «звездного продвижения» для привлечения заинтересованной аудитории: Li Xu, Xiaohui Yan, Zhengwu Zhang. Research on the Causes of the «Tik Tok» App Becoming Popular and the Existing Problems // Journal of Advanced Management Science. Vol. 7. №. 2. June, 2019. pp. 59-63

²¹⁸ Edwards-FitzSimons N. The secret of TikTok's success? Humans are wired to love imitating dance moves. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://theconversation.com/the-secret-of-tiktoks-success-humans-are-wired-to-love-imitating-dance-moves-133057> (Дата обращения: 08.06.2022).

В исследованиях бессознательного подражания учеными обнаружено, что подсознательное повторение незнакомцами поз и жестов друг друга во время первой встречи вызывает взаимные положительные эмоции. Такая же симпатия характерна при вовлечении в синхронное движение: увлеченные одним и тем же ритмом, испытывают положительные чувства, симпатию и доверие друг к другу. Действия, связанные с синхронным движением, могут создать сильное чувство единства, и эти практики часто являются центром чувства групповой солидарности. В TikTok массовое группирование людей в пространстве заменяется более тонкой формой единения посредством имитации и синхронизированного движения. Эти танцоры разделены временем и пространством, но они создают солидарность и позитивное чувство, двигаясь вместе, опосредованно структурой платформы.²¹⁹

Однако, как было отмечено нами ранее, проблема признания эмпатии как характерного свойства системы зеркальных нейронов в научных кругах не решена окончательно и является дискуссионной, и мы не можем в полной мере ссылаться на выводы о популярности сетевых танцев только как результате характерных физиологических функций. Л.В. Мурейко подчеркивается, что в современных условиях, «нейромаркетинг и масс-медиа активно спекулируют на готовности зеркальных нейронов к воспроизведению состояний другого существа в автоматическом режиме как своего собственного.»²²⁰ И в связи с тем, что зеркальные клетки мозга человека как нейрофизиологическая основа возникновения коммуникации активизируются преимущественно в знакомой знаковой среде, Л.В. Мурейко предлагается ввести междисциплинарную категорию «формальная семиотическая матрица»²²¹.

При рассмотрении каналов межкультурной коммуникации, осуществляемой посредством танца, помимо мимики, жестов, зрения, необходимо отметить

²¹⁹ Там же. Режим доступа: <https://theconversation.com/the-secret-of-tiktoks-success-humans-are-wired-to-love-imitating-dance-moves-133057>

²²⁰ Мурейко Л. В. Коммуникативная функция зеркальных нейронов: к теории масс-медиа // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2017. №4. С.109

²²¹ Там же. С. 107

кинестетический, и в таком случае к видам коммуникативной активности, помимо слушания, говорения, чтения, письма, мы можем отнести танец. Благодаря структурным компонентам танец может оказывать влияние на этническую, культурную, телесную, сетевую идентичности. Данные виды идентичности позволяют индивидам коммуницировать посредством танца. Традиционная танцевальная культура – это один из инструментов создания и сохранения культурной самобытности. Развитию гендерной идентичности способствуют парные и дуэтные танцы. Сетевая идентичность способствует усвоению и пониманию чужой культуры, в том числе танцевальной. Семиотические маркеры культурной идентичности в танце позволяют рассматривать последний как культурный идентификатор, повышающий уровень межкультурной компетенции индивида.

Формированию гендерной идентичности способствуют парные и ролевые танцы. В качестве основы формирования данного вида идентичности выступают знаки-индексы и условные знаки (это образцы гендерного поведения в танце). Этнокультурная идентичность формируется путем усвоения традиционных, этнических танцев и особой танцевальной лексики, основой которой являются знаки-изображения и условные знаки. Сетевая идентичность формируется в процессе усвоения вирусных танцев или танцевальных онлайн флешмобов, основой такого взаимодействия выступает объединенное цифровое пространство и условные знаки повторения. Таким образом, семиотическими маркерами идентичности в танце будут разного вида знаки, сформированные определенными паттернами движения: для сетевой – это знаки повторения движения, для гендерной – гендерные движения (ролевые), т.е. паттерны, обусловленные феминностью, маскулинностью и ролевыми стереотипами, для этнокультурной – характерные движения. (См. табл.1)

Рассмотрим некоторые механизмы межкультурной коммуникации с учетом специфики информационного взаимодействия в танце. В процессе межкультурного взаимодействия происходит абстрагирование и фильтрация

информации. Среди факторов, обеспечивающих фильтрацию информации, принято выделять: предпочтение знакомому перед незнакомым, приятному перед неприятным, а также вызывающему эмоциональный отклик и интерес. Также среди механизмов выделяют упрощение и ассоциирование.²²² Данные механизмы проявляются как при взаимодействии в танце на уровне идентичностей, так и в процессе гибридизации.

Таким образом, мы можем говорить об эмпатии, возникающей в процессе перцепции при танцевальном общении, как особом механизме. При помощи данного механизма передаются эмоции и эмоциональное состояние от исполняющего танец к воспринимающему субъекту, либо же к другому исполняющему, если мы говорим о групповом танце.

Учитывая, что культурный код в танце позволяет расшифровать хореографический язык определенной танцевальной культуры. То есть именно культурный код определяет контекст хореографического текста. Преобладание интерактивной и перцептивной стороны общения в танце позволяют обойти сложные контексты, и не смотря на различия в культурном коде вступать в общение посредством танца представителям разных культур.

Танец представляет собой механизм отрефлексирующей интеракции как осмысленного взаимодействия людей. Тогда вполне ясен и механизм формирования гендерной идентичности посредством танца как ритуала интеракции, и самоопределения в рамках культурной среды (этническая и культурная идентичность).

Таким образом, сетевое пространство может выступать в качестве особого пространства, обеспечивающего виртуальное сопresутствие индивидов. Путем танцевального взаимодействия, благодаря особым структурным компонентам танца и танцевального общения как особой формы невербального поведения,

²²² Николаева И.И. Теория и практика по культуре и межкультурному взаимодействию в современном мире. Нерюнгри. Изд-во: Технического института (ф) СВФУ, 2015. 97 с. С.18.

индивид воспринимает различные танцевальные культуры, знакомится с новыми паттернами разных танцевальных культур, в том числе этническими элементами. И, таким образом повышает уровень своей межкультурной компетенции.

Сетевые коммуникации обеспечивают формирование у индивида определенных социокультурных компетенций. «Информативная и коммуникативная составляющая всемирной сети обнаруживает свое функциональное единство, что крайне важно как для получения необходимых социокультурных компетенций, так и для их практического применения в повседневном межкультурном общении».²²³ Возможности дистанционного ознакомления с другими культурами, восприятия и заимствования их отдельных паттернов и элементов группами или индивидами значительно возросли с появлением и распространением глобальной сети Интернет.

Определим сетевое пространство как совокупность социальных медиа, дающих возможность пользователям коммуницировать в онлайн режиме и производить пользовательский контент.²²⁴ Тогда, при взаимодействии в TikTok пользователями данной сети производится контент в виде танцевальных композиций во время участия в танцевальных челленджах или при записи обучающих видеороликов. Танцы в TikTok как наиболее похожи на сообщения, так как они представляют собой короткие фрагменты или комбинации под популярную музыку, а не законченные произведения с определенным сюжетом.

В силу того, что интернет-пространство имеет ряд особенностей значимых для межкультурной коммуникации, расширяющих возможности реализации межкультурного диалога, сетевая идентичность представляет особый интерес в рамках нашего исследования. Отметим, что в данной среде информация

²²³ Волосатова О. А. Сетевое комьюнити как межкультурное диалогическое пространство // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2012. №3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/setevoe-komyuniti-kak-mezhkulturnoe-dialogicheskoe-prostranstvo> (дата обращения: 25.04.2022). С. 123.

²²⁴ Зотов В.В., Кривоухов А.А., Васильева И.Н. Социально-сетевое взаимодействие в сети Интернет: к определению феномена медиа // Коммуникология. 2022. Том10. №4. С. 20.

распространяется не только в виде традиционных текстов, но и в виде образов.²²⁵

Нельзя не согласиться с И.В. Малыгиной, что в результате цифровой революции в обществе возникла иллюзия тотальной эмпатии и человек получил бесконечный доступ к участию в реальных и виртуальных сообществах, возникающих и распространяющихся с нарастающей скоростью. Что создает предпосылки для самодистанцирования личности от своих культурных и социальных общностей. Таким образом, «этнокультурные формы идентичности (родовая, этническая, национальная) в ситуации посткультуры стали стремительно уступать доминирующие позиции иным формам социальной консолидации, основанным на общих интересах, пристрастиях»²²⁶. Что в контексте нашего исследования обращает внимание на важные проблемы связанные с вопросами сохранения танцевальных канонов и традиционных танцевальных культур в условиях распространения и смешения танцевальной лексики в сети интернет. Т. А. Працкевич подчеркивается, что погружение в «инокультурную среду посредством информационных ресурсов» сети Интернет осуществляется на уровне массовой культуры и является достаточно поверхностным, что создает опасность маргинализации и потери идентичности при таком способе формирования межкультурной компетентности.²²⁷ Возможными решениями данных проблем могут быть: сохранение в цифровом формате образцов танцевального культурного наследия национальных и этнических общностей; внедрение в образовательные стандарты высших учебных заведений культуры и искусства изучения традиционных танцевальных культур региональных этнических групп; проведение тематических фестивалей и мероприятий традиционной хореографии среди детских и самодеятельных

²²⁵ Липатова М. Е., Богатырева А. А. Актуализация межкультурного диалога в современном интернет-пространстве // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2016. №1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualizatsiya-mezhkulturnogo-dialoga-v-sovremennom-internet-prostranstve> (дата обращения: 25.04.2022). С.74.

²²⁶ Малыгина И.В. Феномен идентичности в контексте историко-культурной динамики // Международный журнал исследований культуры. 2023 №2 (51). С. 44 – 55.

²²⁷ Працкевич Т.А. Аккультурация и диффузия: проблема соотношения терминов в культурологии // Национальные культуры в межкультурной коммуникации : сб. науч. ст. по материалам II Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 12—13 апр. 2017 г. / БГУ, ФСК, кафедра культурологии; редкол. : Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. — Минск: Изд. центр БГУ, 2017. С. 56-64.

коллективов и др.

2.2. Модели межкультурного взаимодействия посредством танца

В современном мире, происходит рост информационных потоков. Данный процесс характерен и для танцевальной культуры. Это связано и с фиксацией танца на видео и цифровые носители, благодаря сми и интернету стала возможна передача танца на расстоянии во времени и пространстве. Общение посредством танца может осуществляться как в рамках линейных, так и нелинейных моделей коммуникации. С точки зрения классической линейной модели, коммуникативный акт в танце подразумевает адекватную передачу информации от адресанта к адресату. А с точки зрения нелинейной, диалоговой – важное значение приобретает интеракция в танце, как процесс взаимодействия индивидов в группе.

Межкультурная коммуникация как процесс взаимодействия между представителями различных культур, предполагает как возникновение непосредственных контактов между людьми, так и наличие опосредованных форм коммуникации, таких как язык, речь, письменность. В качестве основных форм выделены прямая и косвенная коммуникации. В таком случае, учитывая рассмотренную в предыдущей главе *особую структуру танцевального сообщения*, а также связанные с ней *формы танцевального общения*, прямая коммуникация происходит при непосредственном взаимодействии танцующих в парных, групповых танцах, а косвенная при восприятии хореографических постановок представителей другой культуры.

Линейная модель коммуникации, как процесс передачи информации характерна для танца, как зрелищного вида искусства. Структура такой модели представлена нами в первой главе, где за основу взяты модели Г. Лассуэлла и Р. Якобсона.

Следует отметить, что в связи с тем, что проблемы коммуникации рассматриваются в различных областях наук, как технических, так и

гуманитарных, наблюдается широкое разнообразие моделей коммуникативного акта. Одной из первых моделей коммуникации принято считать модель речевой коммуникации Аристотеля, предложенную им в работе «Риторика», состоящую из трех основных элементов: оратор – предмет речи – аудитория.²²⁸ С середины прошлого века с развитием информационных технологий возникают новые подходы к изучению коммуникации, в рамках которых последняя рассматривается как процесс передачи информации. Традиционно одной из первых линейных схем признана модель Г. Лассуэла²²⁹, включающая пять компонентов – коммуникатор, сообщение, средство, реципиент, эффект. Затем Р. Брэдкоком²³⁰ внесено важное дополнение к данной модели в виде таких компонентов как цели и условия коммуникативного акта. Далее в линейной модели Шеннона – Уивера обозначен элемент «шума», как фактора, искажающего сообщение. Данные факторы могут иметь как технический, так и семантический характер. В дальнейшем Ч. Осгуд и У. Шрамм предложили модель взаимодействия с обозначением обратной связи, таким образом представив коммуникативный акт как интерактивный процесс, а также указав на важность интерпретации сообщения.²³¹ В дальнейшем с развитием средств массовой коммуникации появились модели описывающие более сложные коммуникативные ситуации. Приведенные нами модели общего характера, в том числе имеющие отношение к коммуникациям с применением технических средств, данные модели также предполагают процесс коммуникации как строгую передачу информации.

Однако, следует отметить, что процессы непосредственных межличностных взаимодействий и взаимодействий в социокультурной среде предполагают более сложные схемы нежели точная передача неискаженной информации. Этим обусловлено появление семиотических моделей коммуникации.

²²⁸ Аристотель. Риторика /Аристотель; пер. с древнегреч. Н.Н. Платоновой. – М.: Издательство АСТ, 2017. С.4.

²²⁹ Lasswell H. D. The structure and function of communication in society / H. D. Lasswell // The communication of ideas: a series of addresses / ed. by Lyman Bryson. – New York: Institute for Religious and Social Studies, 1948. – P. 37–51.

²³⁰ Braddock R. An Extension of the «Lasswell Formula» // Journal of Communication. 1958. Vol.8, June. P. 88—93.

²³¹ Kapur R. The Models of Communication. [Электронный ресурс]. URL:

https://www.researchgate.net/publication/344295651_The_Models_of_Communication (дата обращения: 28.12.2023)

По сути рассматривая передачу информации в языковых системах мы пользуемся языковой моделью коммуникации Р.О. Якобсона, в которой успех коммуникативного акта зависит от общего для адресанта и адресата кода.²³² Тем не менее Ю.М. Лотманом была подчеркнута абстрактность данной модели, предполагающей полную идентичность (совпадение кода), передающего и принимающего. Лотман утверждает, что для общения необходимо наличие «исходной неидентичности говорящего и слушающего» иначе им не о чем будет говорить.²³³ Ю.А. Шрейдер²³⁴ вводит семантическую меру количества информации, которая определяется изменением объема знаний после получения сообщения. Получение информации по Шрейдеру возможно при наличии у адресата определенного объема предварительной информации, тезауруса.

Математические методы к изучению языка художественных произведений, а именно попытки применения аппарата математической теории связи К. Шеннона к анализу поэтических текстов предпринимались известным математиком А.Н. Колмогоровым²³⁵. При рассмотрении информации как снятой неопределенности, информативность сообщения для адресата определялась ученым степенью неожиданности употребления слова в тексте.

У. Эко разделяет модели коммуникации на: технические, где источник, передающее и принимающее устройства – машина; и коммуникации, в которых происходит «переход от мира сигнала к миру смысла»²³⁶, когда, адресатом, источником или передатчиком информации является человек.

Однако не ясно, каким образом происходят коммуникации, если отправитель и получатель обладают разными культурными кодами. Так, О.С. Красильниковой предложены адаптационная и герменевтическая модели межкультурной коммуникации.²³⁷ Т.Н. Серегина акцентирует на необходимости

²³² Якобсон Р.О. Избранные работы. М., Прогресс, 1985. С. 319-322.

²³³ Лотман Ю.М. (2019). Культура и взрыв. Москва: Изд. АСТ. С. 13.

²³⁴ Шрейдер Ю.А. Об одной модели семантической информации. Проблемы кибернетики, 1965, вып. 13, с. 41–47.

²³⁵ Колмогоров А.Н. Теория информации и теория алгоритмов. – М.: Наука, 1987. – 304с.

²³⁶ Эко У. Указ. соч. С.60

²³⁷ Красильникова О.С. Модели межкультурной коммуникации: теоретический и практический аспекты //

создания эффективной модели межкультурной коммуникации, объединяющей преимущества линейных и ценностно-смысловых моделей.²³⁸

Г.Г. Почепцовым²³⁹ выделены как основные семиотические модели Р. Якобсона, Ю. Лотмана и У. Эко, тем не менее назвать их достаточными для рассмотрения любых коммуникативных процессов в искусстве в современных условиях цифровизации и глобализации не представляется возможным. Конечно, в общем абстрактном виде данные модели применимы к коммуникациям в культуре, так разработанную Р. Якобсоном лингвистическую модель мы взяли за основу для изучения системы передачи танцевального сообщения и анализа функциональных особенностей в танцевальной культуре. Ю.М. Лотман рассматривает искусство как вторичную моделирующую систему.²⁴⁰ Рассматривая разнообразие художественных кодов и проблем восприятия в художественной коммуникации он приводит различные примеры коммуникативных ситуаций, в которых воспринимающий и передающий пользуются общими кодами или же воспринимающий пытается расшифровать текст, пользуясь иным кодом, чем его отправитель.²⁴¹ В качестве примеров он приводит художественные тексты и литературу, тогда как танец все же имеет пространственно-временную структуру, в отличие от литературы, и соответственно несколько иную специфику коммуникаций.

Л. Самовар и Р. Портер²⁴² рассматривая структуру коммуникации, выделяют восемь основных компонентов: отправитель, сообщение (вербальное, невербальное), канал (средство), получатель, реакция, обратная связь, контекст, шум (в том числе межкультурный). Т.Н. Персикова обращает внимание на то, что Л. Самоваром и Р. Портером выделены особенности процесса коммуникации, определяемые культурой: отношение (умение понять человека в контексте его

Таврический научный обозреватель. 2016. №11-1 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modeli-mezhkulturnoy-kommunikatsii-teoreticheskiy-i-prakticheskiy-aspekty> (дата обращения: 28.08.2023).

²³⁸ Серегина Т. Н. Модели межкультурной коммуникации // Власть, № 1, 2020. С. 121.

²³⁹ Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. М.: Смартбук, 2009. С.54

²⁴⁰ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. С. 19

²⁴¹ Там же с. 45

²⁴² Samovar L., Porter R., McDaniel E. Intercultural Communication: A Reader. Publisher: Wadsworth. 2011. pp.9-10

культурной среды), стереотипы (наделение определенными качествами и характеристиками), социальная организация культуры, образ мысли (способ мышления), социальные роли, знание языка, восприятие пространства, а также отношение ко времени.²⁴³

Однако отметим, что в общем смысле танцевальное взаимодействие носит невербальный характер и для адекватного восприятия все же важно наличие общего кода. Также отметим, что эти коды будут иметь отличие от кодов в структуре естественного языка. И в связи с тем, что танец по форме восприятия прежде всего относится к визуальным феноменам культуры, рассмотренные семиотические модели имеют некоторые ограничения при применении к некоторым ситуациям танцевального взаимодействия. Таким образом, возникает необходимость рассмотрения особенностей коммуникативных моделей относительно танца.

В рамках диалоговых концепций в данном параграфе рассматривается гибридизация и креолизация в танцевальных культурах. Рассуждения о гибридности как аналитической модели и социальной практике встречаются в работах авторов в области фольклора, культурной антропологии, лингвистики, этномузыковедения. Гибридность в гуманитарных науках в основном проявляется как признак разного рода культурных смесей возникающих в результате разрушения политических, географических, этнических и эстетических границ. Первоначально биологический термин «гибрид», определявший потомство двух животных или растений разных видов, трансформировался в научных трудах XX века до более широкого трактования на уровне культур, традиций, языка и собственно человека. Некоторые аналоги термина применялись к сложным культурным явлениям уже в первой половине прошлого века. Так, например, М. Херсковиц применял термин синкретизм.²⁴⁴

²⁴³ Персикова Т.Н. Межкультурная коммуникация и корпоративная культура: учеб. пособие. М.: Логос, 2011. С.25-27.

²⁴⁴ Herskovits Melville J. The New World Negro: Selected papers in Afroamerican studies Unknown Binding. Publisher: Indiana University Press 1966, 370 p.

Клод Леви-Стросс²⁴⁵ для анализа смешанных форм применял термин бриколаж. Бриколер освобождает формы от исторических корней и комбинирует их новыми способами. Леви-Стросс применяет термин к комбинациям мифологических мотивов. В расширенном виде это понятие может быть применено ко многим формам культурных заимствований, которые связывают вместе различные течения и создают новое целое – хип-хоп, например, или техно-рейв музыку. В отличие от синкретизма бриколаж более подходит для описания немотивированных сочетаний, характерных для постмодернистских форм.

Но чаще, по мнению Деборы Кэпчан и Паулины Стронг в последних исследовательских работах по культуре преобладало понятие гибридизации. Данную популярность авторы поясняют практикой цитирования в академических дисциплинах. По сути, оба термина очень близки, с той разницей, что гибридизация в большей степени применялась к культурным явлениям, термин креолизация применялся в работах, посвященных изучению языка и фольклорных форм. Работы в области гибридности носят междисциплинарный характер, это различные исследования популярной культуры, средств массовой информации, иммигрантского населения, экспрессивной культуры.²⁴⁶

Понятие креолизации, происходящее из лингвистических концепций также применялось некоторыми учеными для исследования смешанных выразительных форм в условиях творчества. В 1987 году Ульф Ханнерц, утверждал, что концепция креольской культуры может быть основой анализа гетерогенности культур и межконтинентального обмена значениями.²⁴⁷ Таким образом, понятие креолизации, получившее развитие в лингвистических моделях, обладает потенциалом и для анализа культурного творчества и изучения отношений в такого рода инновациях и обменах. Отметим, что креолизация в лингвистике характеризует процесс возникновения креольских языков и культур, как

²⁴⁵ Levi-Strauss C. *The Naked Man: Introduction to a Science of Mythology*, Vol. 4, Publisher: Harper & Row; 1st edition, 1981, 746 p.

²⁴⁶ Kapchan D. A., Strong P. T. *Theorizing the Hybrid* // *The Journal of American Folklore* 112, № 445. 1999, pp. 239–53.

²⁴⁷ Hannerz U. *The world in Creolisation* // *Africa: Journal of international African Institute*, Vol. 57, №4, 1987. pp.546-559.

контактных языков. В результате процесса креолизации культурное многообразие не выравнивается, а принимает новые формы.²⁴⁸

Идея многообразия и уникальности культур в глобализирующемся мире, прочно утвердившаяся в современных гуманитарных исследованиях, актуализирует вопросы межкультурного взаимодействия и межкультурной коммуникации. Ключевую роль в изучении процесса глобализации играет категория «взаимодействие культур», которая на начальном этапе характеризовалась оппозиционными понятиями унификации и дифференциации культур, однако усложняющаяся реальность привела к расширению категориального аппарата в социально-гуманитарном дискурсе, например, такими категориями как конвергенция и гибридизация.²⁴⁹

Межкультурное взаимодействие предполагает взаимопроникновение различных по уровню и качеству самостоятельных культурных образований, оригинальных по форме и содержанию, для такого взаимодействия характерно движение к синтезу культур.²⁵⁰

Итак, обратимся к некоторым концепциям и моделям межкультурного взаимодействия. Истоки концепции гибридизации относят еще к XIX веку, они были заложены в естественно-научных трудах Менделя. Идея перенесения этой концепции в среду гуманитарных наук была выдвинута профессором Калифорнийского Университета Я.Н. Питерсе. Им были исследованы культурный дифференциализм, культурная конвергенция и культурная гибридизация.

Идея диалога культур наиболее отчетливо проявилась в XX веке и принадлежит известному русскому философу, литературоведу М.М. Бахтину. В соответствии с таким подходом, культуры ведут между собой диалог во времени

²⁴⁸ Багана Ж., Халипина Е.В. Роль смешения языков в формировании глобальной культуры // Научные ведомости. 2009. №14 (69). С. 22.

²⁴⁹ Астафьева О.Н. Взаимодействие культур: динамика моделей и смыслов // Вопросы социальной теории. 2012. №6. С. 98.

²⁵⁰ Курбан Е. Н., Кривошлыкова М.В. Межкультурное взаимодействие и межкультурная коммуникация: к определению аспектов // Социум и власть. 2013. №1 (39). С. 97.

и пространстве. Впоследствии Ю.М. Лотман исследовал идею диалога в семиотическом ключе.

В нашем исследовании мы связываем концептуальные идеи диалога культур с процессами гибридизации и креолизации в танцевальных практиках, и анализируем различные формы танцевального искусства, бытовой танец.

При рассмотрении межкультурного диалога, по аналогии с процессом языкового взаимодействия, схема, предложенная Ю.М. Лотманом²⁵¹, представляющая пересечение языковых пространств говорящего и слушающего, будет справедлива и для взаимодействующих культур. Тогда пространство пересечения двух культур, и будет сферой межкультурного диалога. Лотманом отмечена, ценность не идентичности, а именно не совпадения кода, при передаче информации между непересекающимися частями. Предположим, что данная модель справедлива и в отношении танцевальных культур. Танцевальная культура, как система, базовыми элементами которой являются специфические ритмически организованные паттерны движений, обладающие культурным кодом определенной этнической или иной общности, обеспечивающие сохранение и передачу определенных ценностей в социуме. В таком случае мы можем говорить о культуре традиционного (народного) танца, либо танца некой субкультуры, уличной, хип-хоп и др.

Таким образом, для танцевальных культур будут характерны процессы культурной диффузии при соприкосновении разных этнических или культурных общностей. Однако отметим, что Т. А. Працкевич предлагает разграничивать термины аккультурация и диффузия при рассмотрении процессов в современной культуре. Такая необходимость объясняется тем, что с появлением и распространением глобальной сети Интернет культурная диффузия может носить характер транскультурного перемещения элементов от одной культуры к другой путем переноса индивидами или группами, лично или с помощью новых

²⁵¹ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С.14.

информационных технологий. Тогда как аккультурация характерна для процессов взаимного влияния при непосредственном и долгосрочном контакте. Диффузия в данном контексте имеет более точечный характер, как перемещение отдельных элементов культуры, и на современном этапе информационного развития культуры, такие явления приобретают более масштабный характер, способствуя глобализации.²⁵² Мы согласны с данной точкой зрения относительно понятия аккультурации. В связи с чем в данной работе мы предполагаем, что в танцевальных культурах можем определить гибридизацию и креолизацию, как процессы смешения и заимствования танцевальных паттернов другой культуры в качестве нелинейных моделей межкультурного взаимодействия. Мы не отрицаем никаких других возможных механизмов и моделей взаимодействия, но в этом исследовании мы сосредоточимся на тех моделях, которые, по нашему мнению, являются наиболее репрезентативными для семиотической природы танца, его коммуникативного потенциала. В этом случае мы рассмотрим, как эти модели представлены в танцевальной культуре на примере танцевальных стилей XX и XXI века и их трансформаций.

Новые танцевальные направления и практики, а также гибридные формы характерны для хореографии XX века. Так, например, творчество Иржи Киллиана, опирающегося на традиции классического балета. Сочетая классику с модерном, народным танцем и другими направлениями, он открывает танцевальному искусству XX века новый узнаваемый индивидуальный стиль.²⁵³

В Большой российской энциклопедии культурная гибридизация определяется как образование новых культурных форм, в результате смешения культурных элементов, при взаимодействии глобальных, национальных и регио-

²⁵² Працкевич, Т. А. Аккультурация и диффузия: проблема соотношения терминов в культурологии // Национальные культуры в межкультурной коммуникации : сб. науч. ст. по материалам II Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 12—13 апр. 2017 г. / БГУ, ФСК, кафедра культурологии; редкол. : Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. — Минск: Изд. центр БГУ, 2017. — С. 56-64.

²⁵³ Касимова М.И. Понятие эклектизм в танце через творчество современного хореографа XX века Иржи Киллиана // Модернизация Российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств. Матер. Межд. научно-практической конференции, посв. 45-летию Казанского государственного университета культуры и иск-в: в 3-х частях. Под науч. ред. Р.Р. Юсупова, Р.М. Валеева. 2014. С. 263.

нальных потоков культурных влияний и их переработки на локальном уровне.²⁵⁴

Ввиду отсутствия в научной литературе четкого определения креолизации в отношении танцевальных культур, воспользуемся упомянутым выше лингвистическим определением креолизации, допуская аналогию к рассмотрению танца, как особого невербального языка. В таком случае креолизация в танцевальных культурах будет формой культурной диффузии, как результат взаимодействия двух разноэтнических танцевальных культур. Так, например, развивалось цыганское фламенко в Испании, или венгерско-цыганский вербункош и чардаш.

Примером креолизации в танцевальных культурах может быть финское танго. Уникальный вариант исполнения этого танца зародился в сороковых годах двадцатого столетия. После проникновения танго в Европу, композиторы сочетали немецкие и аргентинские особенности танго, добавляя национальный колорит. В итоге в середине XX века Финляндию захватил бум танго, имеющего свои особенности, в дальнейшем финское танго стало посредником между аргентинским и бальным: в нем использовался плотный контакт в бедрах и активное продвижение по линии танца, но еще не было резких движений головой. Также следует упомянуть другие национальные варианты танго, например, турецкое, с восточными мотивами в музыке.²⁵⁵

Креолизация в танцевальных культурах обусловлена процессами аккультурации. Отметим, что в рамках исследований в области аккультурации, М. Беннетом была предложена модель межкультурной чувствительности, предполагающая поступательное развитие межкультурной компетентности путем прохождения нескольких этапов: отрицания, защиты, минимизации, признания, адаптации, которая начинается с эмпатии, и заключительного этапа интеграции.²⁵⁶

²⁵⁴ Соколовский, С.В. Культурная гибридизация // Большая Российская Энциклопедия. Издательство: Большая Российская Энциклопедия. Глав ред. Осипов Ю.С. Москва. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://knowledge.su/k/kulturnaya-gibridizatsiya> (дата обращения: 28.10.2020). С.315.

²⁵⁵ Рубан Ю. Загадочный танец страсти [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dancerussia.ru/publication/172.html> (дата обращения: 28.07.2020).

²⁵⁶ Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации: учебное пособие / А.П. Садохин. — М.:

Мы предполагаем, что на этапах адаптации и интеграции могут возникать новые танцевальные смешанные формы, как результат развития новых коммуникативных навыков и моделей поведения. По нашему мнению такое формирование путем смешения и заимствования движений и ритмов может быть связано с несколькими факторами, влияющими на предпочтение одних элементов другим: физиологический – заимствуются те элементы, которые удобнее повторить, эмоциональный – выбирается то, что вызывает положительные эмоции, по принципу эстетической привлекательности, а также культурный – предпочитается то, что может быть ближе по принципу подобия к культуре носителя интегрирующегося индивида, его культурному коду.

Как отмечает Т.Р. Кузьмина, ирландская народная музыка получает новый виток развития в США, именно она породила такие жанры музыкального творчества как баллады и кантри. От ирландского народного танца произошел известный «ковбойский» танец «лайн дэнс». Ирландские культурные традиции распространены на всей территории США и «создают позитивный образ страны происхождения, помогая ирландцам бесконфликтно ассимилироваться в современном американском обществе, преодолевать исторические стереотипы об ирландцах, и создают благоприятные условия для развития экономического и политического сотрудничества с обеими странами».²⁵⁷

В качестве примера подобных взаимодействий, рассмотрим некоторые танцевальные стили и направления наиболее популярные в современной культуре. Выборка направлений осуществлена автором согласно исследованиям рейтингов популярности танцевальных занятий среди молодежи в России.²⁵⁸ Так, например, *танго* – данный вид возник в Аргентине, один из ритмов был заимствован у

КНОРУС, 2014. С. 87

²⁵⁷ Кузьмина Т.Р. Ирландские культурные влияния в США: Мягкая сила в действии // Культурное наследие Ирландии. Культура перевода. Сборник материалов конференций. Под ред. Е.В. Белоглазовой, Н.А. Алексеевой. 2014. С.10-17.

²⁵⁸ Кузнецова С. Н., Фролова Н. В., Бокарюкина У. М., Лабазова А. В., Фролова Е. П. Исследование популярности танцевальных занятий среди молодежи // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. 2021. №1 (51). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-populyarnosti-tantsevalnyh-zanyatyi-sredi-molodezhi> (дата обращения: 12.04.2023).

африканских сообществ. *Румба* – свадебный кубинский танец афроамериканского происхождения. *Ча-ча-ча* – произошел от религиозных ритуальных танцев Западной Африки и кубинских медленных танцев. *Пасодобль* – испанский танец, имитирующий корриду, распространился благодаря потоку переселенцев в Южную Америку, а уже затем был дополнен в Европе, во Франции. Современный вариант *вальса* произошел от слияния чешского «матеника», французского «вольта» и австрийского «лендлера». *Фламенко* – вобрал в себя черты испанской, цыганской и мавританской культуры. *Самба* входит в латиноамериканскую программу бальных танцев. Это бразильский танец, возникший в результате слияния африканских танцев (Анголы и Конго) с испанскими танцами, пришедшими в Южную Америку из Европы.

В афроамериканской культуре начала XX века под влиянием блюза и регтайма появлялись новые течения и стили, такие как джаз. Параллельно с джазом в афроамериканской танцевальной культуре представлены ча-ча-ча, румба, самба впоследствии вошедшие в латиноамериканскую программу спортивных танцев. Особенности пластики – присогнутые в коленях ноги, покачивание тазовой части корпуса и изоляция, когда любая часть тела (голова, торс, таз, ноги, руки) – в своем первоначальном бытовом исполнении являются отражением африканского танцевального фольклора. Фольклор африканских народов стал основой доминировавшей на Американском континенте афроамериканской культуры и в значительной степени определил лексику европейских популярных бальных танцев в первой половине XX века.²⁵⁹

Анализируя технические принципы движения в модерн-джаз танце, В.Ю. Никитин выделяет среди прочих такие принципы как изоляция, полицентрия, полиритмия. Данные принципы заимствованы из африканского фольклорного танца. Он подчеркивает, что в африканском танце центры движения в теле (голова,

²⁵⁹ Усанова Н.В. Анализ влияния фольклора африканского народа на хореографию бального танца в Европе первой половины XX века // Сборник материалов II международной научно-практической конференции кафедры Педагогика балета Института славянской культуры. Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)». 2021. С.113-114.

грудная клетка, руки, ноги, тазобедренная часть) могут пространственно и ритмически независимо двигаться, что создает полицентрию движения.²⁶⁰ Одним из основоположников межкультурной коммуникации, Э.Т. Холлом ранее замечен этот факт, он относит его к особенностям культурных различий в ритмах и движениях тела. Холл отмечает так называемую недостаточную ритмическую развитость североевропейцев по сравнению с африканскими народами. Так, у народа Тив из Нигерии для музыкального сопровождения танцев используется четыре барабана, отбивающих разные ритмы для разных частей тела, и танцор одновременно двигается в такт всем четырем барабанам.²⁶¹

<i>Стили и направления (XX век)</i>	<i>Танцевальные культуры, оказавшие влияние</i>		
Сальса	<i>латиноамериканская</i>	<i>кубинская</i>	
Мамбо	<i>кубинская</i>	<i>латиноамериканская</i>	<i>африканская</i>
Вальс	<i>немецкая</i>	<i>австрийская</i>	<i>французская</i>
Танго	<i>аргентинская</i>	<i>африканская</i>	
Самба	<i>бразильская</i>	<i>африканская</i>	<i>испанская</i>
Румба	<i>кубинская</i>	<i>африканская</i>	
Пасодобль	<i>испанская</i>	<i>южноамериканская</i>	
Ча-ча-ча	<i>кубинская</i>	<i>африканская</i>	
Фламенко	<i>испанская</i>	<i>цыганская</i>	<i>мавританская</i>
Хип-хоп	<i>афроамериканская</i>	<i>латиноамериканская</i>	
Трайбл	<i>ближневосточная</i>	<i>индийская</i>	<i>африканская</i>
Степ	<i>ирландская</i>	<i>афроамериканская</i>	<i>европейская</i>

Таблица 2. Стили и направления танца (XX век)

Итак, мы видим, что колоссальное влияние на возникновение новых танцевальных стилей в XX веке оказали миграционные и политические процессы 18 – 19 века, связанные с работоторговлей, перемещением африканского населения

²⁶⁰ Никитин В.Ю. Модерн джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. М.: ИД «Один из лучших», 2004. С. 29.

²⁶¹ Hall E. Beyond Culture. New York: Doubleday, 1976. P. 78

в Америку, колониционными процессами в Южной и Центральной Америке, на Кубе. Африканская танцевальная культура распространялась среди местного населения благодаря своей особой ритмичности, новые танцы были своего рода адаптацией населения, возможностью привнести что-то свое и впитать чужое. Любовь, солнце, радость – те ценности, которые пытались восполнить и передать в танце африканцы, и это было воспринято местным населением. Дальнейшему распространению способствовала массовая культура, активное распространение музыки, популяризация ритмичности движений, зажигательный и развлекательный характер, распространение культуры отдыха и развлечений. Впоследствии ритмизованная африканская танцевальная культура прочно вошла в мировую популярную культуру, чем и объясняется ее широкое и стремительное распространение в виртуальном пространстве, социальных сетях и на телевидении.

Ритуальный танец племени маори стал известен всему миру благодаря команде регби All Blacks из Новой Зеландии. Устрашение и моральное подавление спортивных соперников перед игрой – это основной нарратив данного танца. Спортсмены регби применили ритуальные символы мужества и отваги, способ устрашения врага воинами племени маори, наглядно демонстрирующийся экспрессивными движениями, высунутым языком, выпученными глазами как прием психологического подавления соперника перед игрой. Так, «хака» стал частью массовой культуры Новой Зеландии.

Благодаря массовой культуре, путем гибридизации традиционных танцев и индивидуального способа исполнения, появился современный культурный идентификатор Греции – национальный танец «сиртаки». Танец «сиртаки» возник путем соединения традиционных греческих танцев, «сиртос» и «пидихтос», которые станцевал по-новому актер Э. Куин на съемках фильма «Грек Зорба».²⁶²

²⁶² Красюкова Е.С., Мороховская А.Н. История развития греческого танца на Крымском полуострове // сборник статей Международной научно-практической конференции: в 6 частях. Роль инноваций в трансформации современной науки. Уфа. Изд-во: ООО «Аэтерна». 2017. С. 110.

Так называемый «восточный танец» («танец живота») в западной культуре – это еще один яркий пример гибридизации в танцевальных культурах. И здесь мы снова сталкиваемся с массовой культурой, так как благодаря трансформации сценической формы восточного танца, которой не существует в традиционной танцевальной культуре стран Персидского залива возник современный стиль танца живота, адаптированный в соответствии с европейским образом мышления и восприятия. В то же время такие виды современного танца как контемп, трайбл возникли в результате целенаправленного смешения и трансформации различных танцевальных форм конкретными лицами в целях творческого самовыражения и в дальнейшем образовав целые стили и направления. Так, основоположницей американского трайбл стиля является Джамила Салимпур. Создав и систематизировав собственную версию танца живота, включающую различные движения, комбинации и принципы хореографии катхака, фламенко, цыганского танца и египетского танца живота.²⁶³

Ю.П. Тен определяет межкультурную коммуникацию как знаково-символический процесс передачи и обмена сообщениями между двумя и более культурами. А важным условием успешной межкультурной коммуникации является «осознание культурных различий субъектами интеракции и способность каждого из них адекватно интерпретировать символы представителя иной культуры».²⁶⁴

Взаимодействие разноэтнических групп, характеризуемое обменом и заимствованием паттернов танцевальных движений происходит в результате перемещения и аккультурации представителей этнических общностей, носителей различных танцевальных культур. В.Д. Нарожная придает особое значение иконическим жестам, при помощи которых могут быть выражены этнокультурные доминанты невербальной коммуникации, характеризующие танцы разных

²⁶³ Kenny E. Bellydance in the Town Square: Leaking Peace through Tribal Style Identity // Western Folklore. Vol. 66, № 3/4, 2007, pp. 301–27. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/25474870>. (дата обращения: 02.02. 2024). p.308

²⁶⁴ Тен Ю.П. Символ в межкультурной коммуникации // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2006, №2. С. 27.

этносов. Особенности иконических жестов кинетографов и кинетофонографов рассмотрены на примере танцевальных культур казахского и русского этносов. Данные танцевальные культуры раскрывают присущий танцу каждого народа национальный код.²⁶⁵

Также, Ж. В. Пименова подчеркивает особую значимость жеста в процессах танцевальной коммуникации. Она отмечает, что танцевальный жест — это элемент повествования, язык художественного жеста — это основа особого стиля телесной выразительности. В рамках танцевальной коммуникации при создании хореографического образа происходит слияние жестов и мимики. Музыка дополняет хореографический образ, она диктует ритм, а первозданность ритма материализует жест. «Жест как элемент древней пляски пробуждает эмоциональный отклик как у танцующих, так и у воспринимающих хореографическое действие. Коммуникация через жест порождает диалог разных культур».²⁶⁶

Рассматривая историко-культурное взаимодействие цыган с народами Европы, А.А. Волкова анализирует уровни межкультурного диалога. На примере цыганского танцевального искусства автор показывает, как народ, занявший новое этнокультурное пространство, имея свои культурные особенности, развивает способы межнационального общения. В результате таких взаимодействий, образовались три уникальные музыкально-танцевальные синкретически-национальные системы искусства, существующие по сей день. А.А. Волковой выделены следующие этапы освоения новой культуры: ограничение, замкнутость на самоидентичности, знакомство с новой культурой, интеграция в культуру, освоение фольклора и культурная ассимиляция, создание собственной национально-культурной системы. Чаще всего цыганская культура сливалась с культурой народа, жившего рядом. Именно искусство являлось главным

²⁶⁵ Нарожная В.Д. Этнокультурные функции иконических жестов в невербальной коммуникации танце // Язык: История и современность. №4. 2017. С. 98.

²⁶⁶ Пименова Ж.В. Эстетика жеста в контексте танцевальной коммуникации // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. 2013. № 191. С.66.

инструментом межкультурного диалога для цыган.²⁶⁷

Безусловно, самые ранние практики заимствования танцевальных элементов были свойственны буквально первым межэтническим контактам. Так известный историк танца С.Н. Худеков отмечает, что Рим, вместе с религией, заимствованной у греков, перенял и священные танцы. Но эти заимствованные танцы утратили прежний художественный облик, и трансформировались в пантомиму, послужив прототипом для современного классического балета.²⁶⁸ Интересно исследователь описывает исполнение греческого военного танца: «одна улыбка прекрасной гречанки была достаточной наградой спартанцу, изощрявшемуся перед нею в воинственном танце, развивавшем в исполнителе в то же время и любовь к родине».²⁶⁹ Данная цитата буквально раскрывает нам появившиеся в более поздних исследованиях идеи о связи танца и этнокультурной идентичности.

Интересно в плане межкультурных контактов индонезийское танцевальное искусство. История Индонезии включает в себя череду взаимодействий с зарубежными культурами. Индуистская, исламская и западная культуры, в частности, оказали наиболее значительное влияние на развитие индонезийской культуры. Торговля, за которой последовали религиозное обращение и колонизация, характеризуют ход индонезийской истории. Эти взаимодействия значительно повлияли на развитие индонезийской культурной традиции; рост, воплощенный в локализации и гибридизации иностранных элементов.

Развитие музыки и музыкальной культуры в Индонезии также последовало этой общей схеме. В то время как каждый из индонезийских регионов имеет свою особую социокультурную традицию, взаимодействие породило богатое разнообразие гибридизированных форм индонезийской музыки.²⁷⁰

²⁶⁷ Волкова А.А. Цыганское искусство как способ коммуникации с европейской культурой // Сборник материалов Межд. научно-практической конференции «Искусство, дизайн и современное образование». М., 2016. С. 358-368.

²⁶⁸ Худеков, С.Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал. С.22.

²⁶⁹ Там же. С.23.

²⁷⁰ Sumarsam. Past and Present issues of Javanese-European musical hybridity: genhing mares and other hybrid genres. *Recollecting Resonances: Indonesian-Dutch Musical Encounters*, edited by Bart Barendregt and Els Bogaerts, Brill, 2014, pp. 87–108, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76trp.7>. Accessed 29 Apr. 2022 . (дата обращения: 29.04.2022).

В связи с тем, что основными средствами выразительности в танце являются мимика и жесты, некоторые ученые придают особое значение в процессах межкультурного танцевального взаимодействия иконическим жестам. Танец – это ритмически организованная и несущая определенную эмоциональную и символическую нагрузку особая форма двигательной активности, а также средство невербального общения.

Итак, отметим некоторые особенности, касающиеся, форм, каналов, инструментов и участников межкультурной коммуникации. Среди каналов в данном случае выделим мимику, жесты и зрение. Мимика и жесты, как известно, являются средствами выразительности в танце. Рассмотрим значение иконических жестов в процессе межкультурного танцевального взаимодействия.

Иконические жесты, являясь кинетическими средствами общения, отражают менталитет, миропонимание той или иной языковой общности, и поэтому важны не только для простой повседневной, но и для сценической коммуникации. «Благодаря танцевально-пластическому языку каждого народа, наблюдая небольшую танцевальную фразу, выраженную несколькими национальными движениями, можно определить, чей это танец: русский, грузинский, индийский, узбекский, казахский, даже не зная его содержания или просто глядя его в немом кинематографе без воспроизведения музыки. Это содержание передается с помощью иконических жестов, являющихся коммуникативными знаками невербального общения».²⁷¹

По мнению Пименовой, продвижение танца в качестве формы художественной коммуникации в цифровой плоскости позволяет ускорить процесс постижения элитарных аспектов культуры. Автор отмечает мобильный охват и доступность танцевальных постановок в цифровой плоскости.²⁷² В таком случае мы можем говорить о косвенной коммуникации посредством Интернета,

²⁷¹ Нарожная В.Д. Танец в аспекте невербальной коммуникации. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rusnauka.com/26_NII_2009/Philologia/51559.doc.htm (дата обращения: 22.08.2022).

²⁷² Пименова Ж.В. Танцевальная коммуникация в эпоху цифровых технологий // Научный вестник МГТУ ГА. 2015. №215. С. 124.

СМИ. Таким образом танец в контексте межкультурной коммуникации может передаваться в прямой и косвенной формах.

Таким образом, если мы возьмем иконические жесты в балете, обозначающие, например, плач, сон, любовь, указание места (туда), указание личности (я, ты, он), то в целом они будут универсальны для многих культур, и могут совпадать со знаками жестового языка. Это может обеспечивать некоторую универсальность восприятия при межкультурном взаимодействии.

Так, Ткачук М.А.²⁷³ рассматривает социальный танец как уникальное средство межкультурного общения и диалога. В процессе обучения, посещения международных танцевальных фестивалей, человек является активным участником межкультурного общения. При помощи универсального языка танца между представителями разных культур может осуществляться невербальная коммуникация. Взаимопонимание между танцующими представителями разных национальных культур достигается благодаря общей основе и принципам в методике обучения социальному парному танцу, таким как смена танцевального партнера (например, руэда, хастл), импровизация, а также принципу ведения (партнер ведет – партнерша следует). Танцующие коммуницируют с представителями разных культур, когда проводятся международные фестивали социального танца. Это происходит как во время танцев, так и между, несмотря на наличие языкового барьера между коммуникантами.

Танцевальная культура как средство межкультурной передачи информации невербальным инструментом рассматривается Г.Р. Стрекаловой и др. В этом контексте авторы выделяют три танцевальных направления – эстрадные, социальные и спортивные танцы. Целью спортивных танцев является проведение соревнований. Таким образом, интеракция в групповом танце (спортивные команды) происходит на основании кооперации как взаимодействия, и в

²⁷³ Ткачук М. А. Социальный танец в системе межкультурной коммуникации // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2012. №2 (21). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnyy-tanets-v-sisteme-mezhkulturnoy-kommunikatsii> (Дата обращения: 11.03.2020).

межгрупповом – на конкуренции. В эстрадных танцах происходит общение со зрителем, передача информации, перцепция. И именно социальные танцы, согласно мнению авторов статьи могут рассматриваться как источник межкультурного взаимодействия. Ни к чему не обязывая, социальный танец является «инструментом коммуникаций между людьми различных национальностей, ликвидируя языковой барьер посредством танца».²⁷⁴

В связи с рассмотрением коммуникативных особенностей культуры современного танца также стоит упомянуть контактную импровизацию. Основой этой практики является физический контакт как интерактивное взаимодействие на физиологическом уровне. Эта танцевальная техника была основана американским профессиональным хореографом и танцором С. Пакстоном и повлияла на постмодернистскую хореографию. На сегодняшний день во всем мире функционируют школы и студии контактной импровизации, в которых люди любого физического уровня могут проявлять себя в общении на тактильно-кинестическом уровне.²⁷⁵ Глубокая эмпатия создается на кинестическом уровне, который благодаря рефлексивным движениям партнеров может служить дополнительным каналом в процессе передачи мультикультурного танца.

В работе автора в рамках функционального подхода к рассмотрению истории танцевальной культуры выделены такие функции танца как: семиотическая функция (в некоторых видах танца, каждому движению придается определенное значение, и в таком случае танец представляет собой знаковую систему); рекреативная или компенсаторная функция (танец как средство психической разрядки), информационная функция. Наиболее ярко информационная функция отразилась в танцах, связанных с передачей социально значимой информации: танцы – имитации трудовых процессов, танцы –

²⁷⁴ Стрекалова, Г. Р. Критерии оценки межкультурных коммуникаций невербального общения / Г. Р. Стрекалова, Н. В. Мочалова, Д. В. Мочалов // *Фундаментальные и прикладные науки сегодня : Материалы XII международной научно-практической конференции*, North Charleston, USA, 25–26 июля 2017 года / н.-и. ц. «Академический». – North Charleston, USA: CreateSpace, 2017. С. 57.

²⁷⁵ Милешко А.Л. Функциональные особенности современной танцевальной культуры // *Сборник статей по материалам IX Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования»*. М., 2018. С. 31.

возрастные инициации и др. Функция самовыражения, самоактуализации, наиболее ярко проявилась в восточной культуре, это связано с тем, что на востоке распространенным видом танца являлся сольный, а все функции, связанные с общением, проявились в западной культуре, так как уже в эпоху Возрождения широкое распространение получил парный танец.²⁷⁶

В межкультурной коммуникации важное значение имеет информационная и коммуникативная функции танца. Они обеспечивают передачу этнокультурной информации как между поколениями (сохранение хореографического наследия, традиционных танцев и др.), так и в современном срезе между разными культурами.

Универсальность языка танца, по мнению О.М. Бузской позволяет осваивать межкультурные связи в контексте глобализации. О.М. Бузская рассматривает взаимодействие культур Ирландии и России, особое значение она придает появлению в России танцевальных шоу Lord of the Dance и Riverdance. Популярность они обрели еще с 1994 года, в это же время в России стали активно открываться школы ирландских танцев. Следовательно, на основе популяризации таких танцевальных проектов проявились межкультурные связи, характеризуемые институционализацией и освоением одной из сторон межкультурного взаимодействия другой культуры.²⁷⁷

Рассматривая взаимодействие крестьянской и городской танцевальной культуры А.Б. Афанасьева отмечает, что особенно заметно данное взаимодействие в многофигурных хороводах и таких крестьянских танцах как Восьмера, Метелица, Шестера. Ярким примером «в позднем фольклоре является адаптация кадрили, вошедшей в крестьянский быт не отдельными элементами, а целостной формой».²⁷⁸ Элементы русской танцевальной культуры, городской и крестьянской

²⁷⁶ Там же. С. 29.

²⁷⁷ Бузская О.М. Танец как форма коммуникации культур России и Ирландии // Вестник Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова. Вступление. Путь в науку. 2016. № 1. С. 137,138.

²⁷⁸ Афанасьева, А. Б. Народная хореография как форма диалога культур // Танец в диалоге культур и традиций: Материалы VI Межвузовской научно-практической конференции / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. СПб: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. 2016. С. 32.

вбирали в себя культуры народов, проживающих рядом, такие трансформации отмечены В.В. Мальми в карельской танцевальной культуре.²⁷⁹

Очевидно, что танец, особенно традиционный народный, включает в себе определенный культурный код. Который может передаваться при помощи жестов, мимики, ритма и иных средств выразительности в танце. Культурный код определяется как совокупность условных символов, смыслов и знаков, заключенных в любом предмете материальной или духовной деятельности человека.²⁸⁰ Мы отмечали в первой главе особенности культурного кода в контексте танцевальных культур, а также отмечали его связь с этнической информацией. Отметим, что частично код оказывает влияние на специфику танцевальных паттернов. Именно различия важны в рамках диалоговых моделей. Также важно отметить, что в соответствии с этим, в процессе танцевальной межкультурной коммуникации, культурный код будет тем специфическим инструментом, обеспечивающим взаимодействие культур.

Таким образом, восприятие информации в процессе танцевальной межкультурной коммуникации возможно: на уровне невербального общения через систему знаков (иконические жесты), на семантическом уровне (жестовый язык в танце), на уровне эмоций через восприятие художественных образов и на уровне кинестетической эмпатии.

Соответственно, можно представить модели межкультурного взаимодействия посредством танца в виде схем (рис. 3), то условно можно обозначить линейную модель (№1), как восприятие носителем одной танцевальной культуры (Н1) информацию от носителя другой танцевальной культуры (Н2), в рамках диалоговых моделей (№2, №3) танцевального взаимодействия происходит либо смешение лексики танцевальных культур с образованием новых форм (Н3), либо взаимодействие при помощи искусственно созданного «посредника» (И), например, взаимодействие в интернет-

²⁷⁹ Мальми В. В. Народные танцы Карелии. Петрозаводск: Карелия. 1978. 206 с.

²⁸⁰ Садохин А.П. Культурология. Словарь терминов, понятий, имен. М.: Директ-Медиа, 2014. С.334.

пространстве, общий вирусный танец, или повтор движений в TikTok.

Механизм линейной *модели №1* ограничен процессами восприятия и осмысления полученной информации. Так на индивидуальном или личностном уровне при просмотре хореографических постановок традиционной культуры другого этноса или группы происходит ознакомление с семантической информацией, ее осмысление, осознание и анализ, противопоставление и сравнение с культурой родной. Одновременно с этим благодаря получению эмоциональной информации могут возникать оценочные реакции, формироваться положительный образ и толерантное отношение к культуре носителей воспринимаемой хореографии в целом.

Диалоговые модели танцевального взаимодействия *№2* и *№3* – происходит обратная связь, помимо восприятия и осмысления. Таким образом, в рамках диалоговых моделей происходит обмен, заимствование или освоение паттернов чужой танцевальной культуры. Так происходит, если носителям одной культуры необходимо, например, влиться в другую (аккультурация цыган), либо творческие эксперименты: намеренные перенос и соединение в театре катхакали, стиль Акрама Хана и др. Когда происходит впитывание, т.е. соединение переосмысление полученной информации в новой культурной среде, как, например, африканские мотивы в латинской программе бальных танцев, когда при соприкосновении культур происходит диффузия культурных форм с образованием новой.

Модель №3 показывает, как происходит обмен информацией между носителем культуры 1 и носителем культуры 2 при помощи искусственного посредника. Данный посредник сформирован либо техническими средствами в интернет-пространстве, например участие в вирусных соревнованиях Тик Ток, либо языковыми (невербальный язык классического танца, когда искусственно созданный язык хореографии становится средством коммуникации). Что же касается схемы с искусственным посредником, то сюда можно отнести и глобально циркулирующие культурные нарративы такие как балет, хип-хоп и танго. Которые в современном мире приобрели статус международных языков

танца. Таким образом, классический танец выполняет роль искусственного посредника, так же, как и взаимодействие, связанное с вирусным танцем в тик ток. В то же время вирусные танцы, а также соревновательные танцы TikTok как правило имеют 2 признака: кратковременный характер и отсутствие нарратива, в отличие от балета, например. Также следует отметить, что своего рода диалогом является освоение новой танцевальной культуры в рамках обучающих процессов.

Учитывая, что в общем виде механизм межкультурной коммуникации представляет собой три этапа: получение информации, осмысление и адаптация полученной информации и диалог культур как третий этап. Т.е. по факту только в результате диалога, могут возникать новые танцевальные формы. Этап восприятия — это линейная модель коммуникации. Диалоговая модель возможна при наличии предпосылок к возникновению идеи эквиваленту в принимающей культуре. То есть должно произойти преобразование до сходного, облегчающего восприятие кода.

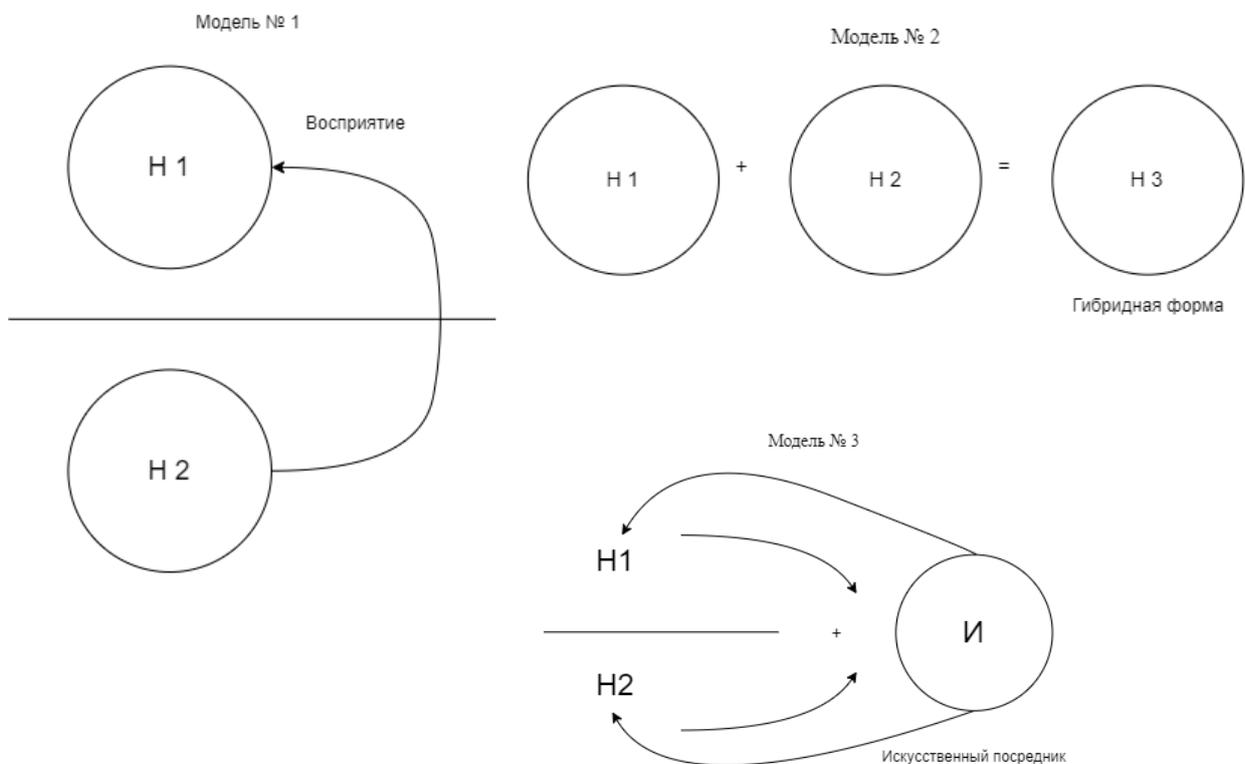


Рис.3 Модели межкультурного взаимодействия посредством танца

Безусловно, предложенные модели танцевального взаимодействия представителей разных культур могут иметь несколько редуционистский характер и процессы взаимодействий на уровне культур имеют более сложную структуру, однако именно такой подход позволяет обобщить некоторые принципы и провести качественный анализ гибридизации в танцевальных культурах.

2.3. Межкультурные проекты в танцевальном искусстве

Межкультурные проекты в танцевальном искусстве в контексте данного исследования демонстрируют на практике различные модели межкультурной коммуникации. В качестве примера восприятия в рамках линейной модели автор предлагает рассмотреть деятельность ансамбля И.А. Моисеева как уникальный межкультурный проект.

За время творческой деятельности коллектива И. Моисеевым либо под его руководством поставлено более пятидесяти танцев различных этносов. По настоящее время в репертуаре ансамбля в рамках цикла «Танцы народов мира» представлены помимо русских танцев, также аджарский, башкирский, белорусский, венесуэльский, калмыцкий, корейский, румынский, узбекский, китайский, аргентинский и многие другие.²⁸¹ Конечно, данные постановки это художественный взгляд И.А. Моисеева и его личный творческий вклад в культуру народно-сценического танца. Но, тем не менее, Г.М. Апаньева, отмечает, что И.А.Моисеев придавал особое значение массовым танцам, а также разработке основанных на элементах исторически верных народных танцев хореографических характеристик.²⁸² Для воссоздания точных образцов танцевальных форм разных этносов проводились консультации с фольклористами, музыкантами, историками и музыковедами. Также материал собирали и на гастролях, знакомились с местными фольклорными коллективами, учили движения, в дальнейшем обработав материал создавали постановки, так,

²⁸¹ Материал с сайта ГААНТ имени Игоря Моисеева. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.moiseyev.ru/repertoire.html> (дата обращения 29.12.2023)

²⁸² Апаньева, Г. М. Игорь Моисеев - великий хореограф XX столетия (к 110-летию со дня рождения) / Г. М. Апаньева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 3(44). С.109

например, венгерский танец, румынский, польский, венесуэльский.²⁸³ Таким образом, применяя авторские методы к обработке паттернов разных танцевальных культур, Моисеев создал уникальные постановки, при просмотре которых происходит ознакомление зрителя с семантикой традиционной культуры разных этносов, благодаря восприятию эмоциональной информации формируется положительный образ и толерантное отношение к культуре носителей воспринимаемой хореографии.

В рамках исследований танцевальных культур на уровне нейрофизиологии, когда рассматривается реакция зрителей из разных культур на классический балет и индийский танец²⁸⁴, становится очевидной сложность восприятия иной танцевальной культуры и паттернов движений. Так, например, неподготовленный зритель сталкивается при посещении классической постановки катхакали сразу и со сложностью восприятия как формы его представления, так и нового сюжета. Дело в том, что сюжетная основа катхакали — это классические повествования древнеиндийских эпосов, и к тому же сложная для восприятия неподготовленного зрителя танцевальная культура, как мы уже упоминали ранее. Дело в том, что в индийском танце особая система жестыкуляций, включающая своеобразный словарь символических жестов – хаста-мудра и правила их сочетания – винийога для создания и реализации драматического сюжета.²⁸⁵

Перевод западных классических пьес в формат Катхакали как примеры межкультурной театральной практики мы рассмотрим в рамках диалоговой модели. Пьесы Катхакали, такие как «Король Лир», «Отелло» и «Эдип», являются одними из наиболее известных подобных работ.²⁸⁶ Эти пьесы, исполнены в традиционном танцевально-драматическом стиле Катхакали на знакомые

²⁸³ Апанасева Г.М. Там же. С. 111

²⁸⁴ Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. P. 50.

²⁸⁵ Рыжакова С.И. Хаста, мудра, винийога. Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов // Шаги/ Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 216

²⁸⁶ Vasudevan V. A tragedy, retold Charudatham, staged in Palakkad, recently, was a fine adaptation of Julius Caesar. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thehindu.com/features/friday-review/theatre/A-tragedy-retold/article15604149.ece>

европейским зрителям шекспировские сюжеты. Таким образом, возникает коммуникативное поле, объединяющее две разные культуры.

В статье Д. Догерти подчеркивается, что пьеса Катхакали «Король Лир», представленная в лондонском театре в 1999 году пересекает индийские и европейские культурные границы. Над ней более десяти лет работала многонациональная команда, проведена масштабная работа по адаптации текста, кастингу, распределению ролей персонажей. Окончательным успешным итогом стала синергия классического текста западного театра с физиологизацией эмоций артистов катхакали. Зритель смог по-новому взглянуть на Короля Лира и Катхакали, совмещение западного текста и техники катхакали подтвердили ожидания постановщиков и создали основу для дальнейших межкультурных экспериментов в этом стиле.

Благодаря тому, что сюжет «Короля Лира» знаком и западной и восточной аудитории, изучавшей Шекспира в школьных программах, пьеса имела большой успех у зрителей.²⁸⁷ Важным аспектом было исполнение текста на языке юго-западной Индии – малайяме, что дало возможность актерам определенным образом связать мудру (особое расположение кистей рук) и текст пьесы. Постановщики старались следовать устному, ритмическому, физическому, эмоциональному и символическому языкам Катхакали. Вспоминая работу по постановке «Катхакали Король Лир», А. Ледэй в интервью отмечает, что выбор «Короля Лира» – это интересное решение, смысл которого заключался в том, что западная аудитория смогла воспринять очень чуждую танцевально-драматическую форму через историю, которую было проще понять. Классическая Махабхарата тяжело воспринимается западной аудиторией, зрители часто путаются в том, кто есть кто. Но, в данном случае, характеры были очень понятны. Многие зрители знали этот сюжет или могли изучить его краткое изложение. Чувствовалось, что они были в состоянии оценить такую форму намного лучше,

²⁸⁷ Grau A. Intercultural Research in the Performing Arts // Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research, Vol. 10, No. 2 (Autumn, 1992), pp. 3-29, URL: <https://www.jstor.org/stable/1290652> Accessed: 10.03.2020

чем с традиционной (Катхакали) игрой.²⁸⁸

Именно межкультурная коммуникация была одной из целей постановщиков пьесы Катхакали «Король Лир». Идея введения шекспировского сюжета в индийскую среду дала возможность создать работу, которую бы смогли оценить как западные зрители, так и индийская аудитория.

Проект Pan Project, в котором межнациональная группа профессиональных танцоров, музыкантов и актеров изучала традиционные исполнительские стили, с приглашенными преподавателями по различным техникам – от Катхакали и Пекинской оперы, театра Но и до танцев из Кении и Буркина-Фасо, описан Андрэ Грау. Политика данного проекта заключалась в изучении традиционных стилей исполнения, главным образом из Африки и Азии, с целью дальнейшего расширения горизонтов британского театра и отражения богатого и разнообразного культурного наследия современной Британии. Их заявленная цель состояла в том, чтобы «объединиться, чтобы изучить и синтезировать традиции друг друга и разработать стиль интегрированного театра, который был бы как междисциплинарным, так и межкультурным».²⁸⁹

Хотя способ, которым осуществлялась эта работа по культурному обмену, может быть сравнительно новым, сам процесс таковым не является, так как, подчеркивает А. Грау, художники во всем мире и на протяжении всей истории вдохновлялись и заимствовали из искусства «других». Художники часто были подвержены влиянию общественного мнения на оригинальность или новаторство, которое для них было индикатором возможности заимствований. Однако процессы изменений и инноваций всегда существовали, иногда происходя изолированно, но чаще через контакты с другими системами. Еще в прошлом столетии проявилась возрастающая тенденция к культурным заимствованиям. Сейчас, мало кто назовет произведения Дебюсси или Пикассо интеркультурными,

²⁸⁸ Daugherty D. The Pendulum of Intercultural Performance: "Kathakali King Lear" at Shakespeare's Globe // Asian Theatre Journal, 22(1). 2005. P. 57.

²⁸⁹ Grau A. Intercultural Research in the Performing Arts. P.17.

однако постановки PanProject таковы. В них заложено стремление к подлинно межкультурной работе, хотя старая тенденция просто вдохновляться искусством «других» все еще существует, и у нас есть хореографы, такие как, например, Иржи Килиан, отправляющиеся в Австралию в 1980 году, чтобы вдохновиться австралийским искусством.²⁹⁰ А. Грау подчеркивает важность таких проектов для более глубокого понимания собственной культуры, по аналогии с изучением иностранного языка, позволяющего глубже изучить родной язык.²⁹¹

Для практик по освоению чужой танцевальной культуры также свойственны диалоговые модели коммуникации. Тем не менее, иногда могут возникать сложности при восприятии и освоении даже достаточно популярной танцевальной культуры (освоение танца, например, социального). Распространение танца сальса в Японии имеет свои особенности, связанные со спецификой культурного кода японцев, исключающего физический контакт на публике. Парные танцы с участием мужчины и женщины — это часть западных культурных привычек, или общих телесных практик и обычаев. Напротив, в японской культуре в повседневной жизни публичные физические контакты очень редки, соответственно социальные парные танцы набирали популярность очень медленно, несмотря на то что музыка сальсы распространилась в Японии с 1970-х годов. Еще Э. Холл подчеркивал, что восприятие уровней интимности пространства культурно детерминировано и люди разных культур воспринимают пространство (и место) по-разному. Холл отмечал, что различные культурные рамки для определения и организации пространства, которые усваиваются всеми людьми на бессознательном уровне, могут привести к серьезным неудачам в общении и понимании в межкультурной среде.²⁹² Кенго Иванага проанализировал распространение танца сальса за пределами его первоначального культурного контекста, в частности популяризацию танца сальса в Японии применив

²⁹⁰ Ibidem. P.11-14.

²⁹¹ Ibidem. P.25.

²⁹² Hall, E. T. The hidden dimension. Publisher: Garden City, N.Y.: Anchor Books. 1969. 217p.

концепции культурного поля и габитуса.²⁹³ Он пришел к выводу, что распространению танца сальса в Японии способствовала «систематизация танцевального движения». То есть четкое распределение по стилям, присваивание категорий мастерства владения стилем, создание организаций по сальсе с целью систематизации и присвоение уровней подготовки, соблюдение строгих правил, создание течений и направлений и акцент на различии стилей.

Учитывая культурные особенности, у японцев, как правило очень мало возможностей для физического контакта необходимого для синхронизации движений тела с танцевальным партнером, так как парные танцы являются чем-то непривычным и вызывают чувство стыда. Но, следование определенному, кодифицированному стилю танца сальса помогает облегчить это чувство. Когда они подсчитывают комбинации и строго следуют шагам и алгоритму, стилю, это позволяет им бороться с чувством неловкости и стыда. Итак, очевидно, для принятия танцевальной культуры, противоречащей или не совпадающей с культурным кодом, индивидам необходимы условия или паттерны, или семантика, которые обеспечивали бы следование собственным этнокультурным кодам. В данном случае такой особенностью выступила склонность у японцев к систематизации, классификации, категоризации.²⁹⁴ Подобно чайной церемонии, следование строгим правилам, канонам и протоколу движений позволило японцам приобщиться к танцевальной культуре социального танца. Таким образом, новая информация оказалась воспринятой благодаря созданной идее или ценности эквивалентной идее в принимающей культуре.

Интересно в данном ключе исследование межкультурных заимствований танца сальса Джоанны Боссе выполненное на основе анализа данных крупного этнографического проекта, документирующего практику социальных парных танцев в центральном Иллинойсе. Дж. Боссе описывает специфику восприятия и воспроизведения движений в группе людей из разных культурных сред (The Salsa

²⁹³ Iwanaga K. Diffusion and Change in Salsa Dance Styles in Japan. In *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, edited by Sydney Hutchinson. Temple University Press. 2014. pp. 200–12.

²⁹⁴ Ibidem. P. 201.

Formation Team, далее SFT) практикующих сальсу и желающих улучшить свои навыки в этом стиле. Группа состояла из европейцев, латиноамериканцев, выходцев из Ближнего Востока и Азии, Центральной Америки, хотя большинство идентифицировали себя как американцы. Все были достаточно знакомы с сальсой, чтобы знать, по крайней мере, основную схему работы ног, а некоторые участники были довольно продвинутыми и посещали танцевальные мероприятия по сальсе в регионе. Проводя аналогию между движениями внутри конкретной культурной группы и диалектами разговорного языка, Дж. Боссе использует термин *диалект движения* как средство концептуализации танцевальных стилей, как одновременного выражения индивидуальности и маркеров культурной близости и различия.²⁹⁵

Танец включает в себя набор движений с общими согласованными в культуре значениями. То, как члены группы перемещались в пространстве, было мощным, культурно обусловленным набором знаков, с помощью которых они выражали свое место в мире. Аналогично тому, как речь и восприятие речи формируют в зависимости от культурной среды наш диалект, так и наш диалект движений - то, как мы усвоили наше понимание своего тела и видов движений, которые возможны и уместны, - формирует то, как мы понимаем движение. Применение такой аналогии с диалектом, по мнению Дж. Боссе, очень важно для понимания того, каким образом аспекты индивидуального стиля имеют культурную основу, точно так же как разговорные диалекты соотносятся с социальными группами.²⁹⁶

По мнению Дж. Боссе зачастую танец имеет даже большую степень индивидуальности, чем речевые паттерны, но, тем не менее, оба средства коммуникации развиваются в рамках определенного набора культурно согласованных ограничений, что приводит к индивидуальному стилю, который воплощает передает культурную специфику. В своем исследовании она

²⁹⁵ Bosse J. Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context // Dance Research Journal, vol. 40, № 1, 2008, pp. 45–64.

²⁹⁶ Ibidem. P.48.

подчеркивает, что привычка человека закодирована в движении и определяется конкретным сочетанием предрасположенностей, связанных с классом, расой, полом, этнической принадлежностью, географическим регионом, поколением и любым количеством других влиятельных факторов. Таким образом, несмотря на то что танцевальный стиль каждого человека в какой-то степени уникален, он также содержит аспекты общего лексикона, общего габитуса.²⁹⁷ Таким образом, диалект движения — это один из аспектов габитуса, который говорит о структурной природе движения и воплощения, его проявлении на практике и его связи с прошлым опытом, индивидуальными и общими ценностями и объективными условиями жизни человека. Однако предложенную аналогию между движением и языком не следует понимать слишком буквально. Дж. Боссе не утверждает, что диалект движения или более разговорное понятие «язык тела» имеет синтаксис, производный от лингвистических грамматических конвенций, или что разговорный язык является более фундаментальной или врожденной семиотической системой которой обязательно следует сравнивать другие коммуникативные системы.²⁹⁸

Перенять полностью диалект движения другой культурной группы чрезвычайно трудно, если не невозможно. Таким образом, Дж. Боссе подчеркивает, что межкультурное исполнение танцевального жанра фильтруется через множество диалектов движения, чтобы создать нечто стилистически отличное и новое. Транслокальный характер сальсы породил множество стилистических вариаций. В центральном Иллинойсе уровень специфичности был в значительной степени связан с принадлежностью к национальному государству. Информанты из SFT говорили о кубинском стиле сальсы; колумбийском, доминиканском и мексиканском стилях; и, более конкретно, о стилях Нью-Йорка, Майами или Чикаго. Хотя аутсайдеры выучили основной ритм движений ногами

²⁹⁷ О концепции габитуса подробнее см.: Бурдые П. Социология социального пространства / Пер. с франц.; отв. ред. перевода Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб. Изд-во: Алетейя. 2007. С. 32.

²⁹⁸ Bosse J. Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context. P.49.

и разнообразие движений, им было трудно выполнять другие, более тонкие аспекты танца, настолько, что их приближения были признаны стилистически отличными - достаточно похожими, чтобы называться танцем сальса, но совершенно другим видом танца сальса. Дж. Боссе подчеркивает, что никогда в ее работе с опытными танцорами сальсы они не рассматривали стили белых танцоров сальсы как начинающих, или их различные стили танца сальсы как элементарные, независимо от уровня способностей человека. Никто никогда не предполагал, что эти приближения к танцу сальса были более ранней стадией того, что в конечном итоге разовьется в соответствующий стиль, или что они могли бы в конечном итоге научиться танцевать, как кубинец, например. Скорее всего, все понимали, что отсутствие латиноамериканского наследия является существенным препятствием для достижения полного владения танцем, и наивысший уровень признания, на который можно было надеяться на моем месте работы, был бы чем-то вроде: «Ты очень хорошо танцуешь для белого парня».²⁹⁹

Известным французским теоретиком и исследователем театра и перформанса, Патрисом Пави, подчеркивается роль культурной идентичности и ее влияние на своеобразие пластики актера в мизансценах. «Актеры также обладают культурой, которая присуща их собственной группе и которую они приобретают особенно на подготовительном этапе мизансцены. Этот процесс инкультурации, сознательный или бессознательный, заставляет их усваивать традиции и (особенно телесные, вокальные и риторические) приемы группы. Поскольку актеры принадлежат к определенной культуре, у них есть убеждения и ожидания, техники и привычки, без которых они не могут обойтись. Таким образом, актеры определяются «телесными техниками», от которых можно избавиться лишь с трудом и которые культура накладывает на их тела, а затем и на представление.»³⁰⁰ По сути, это эквивалентно термину Дж. Боссе - диалект движения, упомянутому выше. И эта особенность паттернов движения, обусловлена культурной принадлежностью

²⁹⁹ Ibidem. P. 49.

³⁰⁰ Pavis P. Theatre at the Crossroads of Culture by Patrice Pavis Copyright Year 1992 Published December, 1991 by Routledge P. 9.

индивида, а также его этническими психосоматическими особенностями.

Так как танец относится к невербальным текстам (аудио-визуальным), наиболее близким к целям нашего исследования определением кода культуры будет «совокупность знаков и их комбинаций внутри определенного исторического или культурного периода, получившая вербальное или невербальное выражение в текстах культуры, обладающая интерпретативной устойчивостью и сохраняющую коммуникативный потенциал на уровне личностного восприятия и социально-культурных практик».³⁰¹ В какой-то мере культурный код в танце определен каноном.

Культурный код обеспечивает передачу информации от одного поколения другому, выполняя функцию культурной памяти. Так, А.П. Набокина при рассмотрении ценностного значения наследия классического балета утверждает, что танец может выполнять роль живого архива телесных практик прошлого: «вертикальность *attitude*, прямые линии *arabesque*, позиция *en dehors*, *aplomb* и преодоление приземлённости – эти свойства классической хореографии выражают не только западноевропейский эстетический канон, но и главные ценности европейской культуры: открытость, экспансивность, рационализм и добродетель. Оставляя за границей дозволенного примитивные манеры черни, классический танец старался придать телу форму, воплощающую достоинства «модерного» субъекта, усвоившего нормы просвещенческой морали».³⁰²

Таким образом, культурный код в танце связан с каноном – типом характерного пластического поведения. Лободанов подчеркивает, что межнациональные танцевальные каноны основаны на выделенных характерных началах — принципах интерпретации поз и положений тела человека, правил сочетания движений рук и ног, образования фигур и связок движений.³⁰³ Развитие

³⁰¹ Симбирцева Н. А. «Код культуры» как культурологическая категория // Знание. Понимание. Умение. 2016. №1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kod-kultury-kak-kulturologicheskaya-kategoriya> (дата обращения: 16.05.2023). С.161.

³⁰² Набокина А.П. (2019). Танец как лаборатория телесной памяти: к вопросу о значении хореографического наследия // Культура слова. № 4 (5). С.5-6.

³⁰³ Лободанов А.П. Семиотика искусства. С.348.

новых движений происходит всегда в пределах определенного канона, по его пластическим «законам». Как полагает семиолог балета Н.Ю. Бокадорова, «принцип симметрии, положенный в основу классического танца, имел в европейской культуре особое значение: симметрия в расположении вещей, в дворцово-парковой архитектуре, в позах человека всегда являлась признаком «элегантности», асимметричность же воспринималась как признак «свободы», неорганизованности».³⁰⁴ Собственно, на этом принципе асимметрии выстраивали в дальнейшем свои творческие эксперименты хореографы танца модерн.

Следовательно культурный код в танце вбирает в себя и особенности поведения, принципы и ценности определенной эпохи, соответственно приобретает динамический характер. И в то же время танец сам может быть частью культурного кода определенной общности (культурной, этнической, национальной).

Сравнительно-аналитический обзор танцевальных культур запада и востока, позволил выявить общие универсальные для всех танцевальных культур функции, и обозначить особенности танцевальных форм, закрепленные в культурной традиции, которые в то же время во многом определяются антропологическими характеристиками народа: генетически обусловленными физиологическими, нейрофизиологическими, соматическими особенностями, врожденными психологическими характеристиками представителей различных культур.

Приводя в пример оппозицию Леви-Стросса, согласно которой культура противопоставляется природе, приобретенное – врожденному, искусственность и созидание – спонтанности, П. Пави утверждает, что согласно такому определению культуры, «в театре сцена и актер играют на этой двусмысленности естественной среды и искусственного, сконструированного объекта. Все стремится трансформироваться в знак, стать семиотическим. Даже естественное использование тела актера вписано в механизм значения, который требует от

³⁰⁴ Там же. С.350.

сопротивляющейся плоти своей доли искусственности и кодификации.»³⁰⁵

В контексте анализа различных моделей взаимодействия посредством танца нам представляется целесообразным рассмотреть экспериментальные межкультурные хореографические лаборатории коренных народов, описанные в исследовании Рэйчел Суэйн. Лаборатории были стратегией открытого диалога и обмена в области современной хореографической практики коренных народов путем сопоставления хореографических методик и эстетики, которые возникли в разных культурных, политических и географических регионах, и размещения их среди артистов коренных народов в Австралии и Новой Зеландии.³⁰⁶

Данные лаборатории были не столько обменом между группами танцовщиков из разных стран, сколько обменом между ведущими отдельными художниками из ряда конкретных коренных народов. Общая стратегия заключалась в том, чтобы показать пример артистов, практики которых возникли в результате создания современных форм хореографии во взаимосвязи с конкретными традиционными формами танца.

В описанном Р. Суэйн исследовании, для этих целей были приглашены хореографы из Буркина-Фасо, Сенегала и Республики Конго, а также местные хореографы из Австралии, Новой Зеландии и Западного Папуа. Хотя не все приглашенные хореографы были выходцами из коренных народов, цель состояла в том, чтобы сопоставить практику этих ведущих новаторов современного танца с конкретными танцевальными контекстами в Западной и Центральной Африке и Азиатско-Тихоокеанском регионе в транс-коренной среде лаборатории. В каждой лаборатории принимали участие независимые хореографы и танцоры из Австралии, Тонги и Новой Зеландии; участники представляли различные коренные народы со всей Австралии и Тихоокеанского региона, а также включали артистов, не принадлежащих к коренным народам, но работающих в контексте

³⁰⁵ Pavis P. Theatre at the Crossroads of Culture. P.10.

³⁰⁶ Swain R. A Meeting of Nations: Trans-Indigenous and Intercultural Interventions in Contemporary Indigenous Dance // Theatre Journal 67, no. 3. 2015. pp. 503–521. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/24582544>. (дата обращения: 11.06.2022)

культур коренных народов. Р. Суэйн отмечает, что в лабораториях применялись четыре конкретные стратегии:

- курирование группы независимых танцоров, хореографов и артистов из Австралии, Тихоокеанского региона из числа коренных и некоренных народов;
- проведение параллельных мастер-классов под руководством двух приглашенных международных хореографов из разных культурных контекстов;
- размещение мастер-классов в принимающей художественной и культурной общине коренных народов;
- содействие проведению форумов для обсуждения вопросов, связанных с современными практиками и гастролями коренных народов.³⁰⁷

Первая лаборатория была проведена в Сиднее в качестве пилотного проекта. Ею возглавляли Серж Эме и художник-перформансер маори Чарльз Коронехо (Новая Зеландия). За этим последовала расширенная лаборатория в Бруме, расположенная в доме Марругеку на отдаленном севере Западной Австралии. Вторую лабораторию возглавляли Джекко Сиомпо (Папуа), считающийся одним из ведущих современных хореографов Индонезии, работавший на международных танцевальных мероприятиях в Азии, Европе и США, и Андрэ Уамба (Сенегал), известная танцовщица и хореограф из Конго. Третья лаборатория была проведена в Окленде, совместно с ведущей современной танцевальной труппой маори Новой Зеландии Atamira.³⁰⁸

В лабораториях исследователями проводились опросы для сопоставления опыта и реакций в текущем моменте. Целью лабораторий были не количественные результаты, а стремление к развитию вдохновения, уважения к другим культурам, для того чтобы результаты смогли проявиться со временем, в зависимости от текущей практики каждого из артистов. Это лонгитюдное исследование, результаты которого соизмеряются с течением времени по качеству

³⁰⁷ Ibidem. P. 508.

³⁰⁸ Ibidem. P.508.

взаимодействия, с глубиной обмена. В итоге, такой подход позволил участникам, которые часто работают изолированно в своем собственном культурном контексте, расширить свой кругозор, познакомиться с новыми и иногда провокационными методами, напомнил об их собственной уникальности и их различиях и, в конечном счете, укрепил в их собственной практике. В заключении, Р. Суэйн подчеркивает, чтобы добиться изменений в современном танце коренных народов, необходимо определить эстетику коренных народов, которая тесно взаимосвязана с окружающей природой, и в то же время поддерживать появление деколонизирующих танцевальных методик. Межэтнический обмен танцами способствует этим процессам и поддерживает будущее развитие танца коренных народов.³⁰⁹

В 1990-х годах танец фанга вошел в сферу общих музыкальных классов в Северной Америке как часть расширяющегося мультикультурализма. Эта новая образовательная среда требовала обсуждения аутентичности и объяснения связи танца с музыкой и культурой, из которой он произошел. Фанга — это танец, который преподают по всей территории Соединенных Штатов детям в начальных классах музыки, учащимся в классах африканских танцев, преподавателям в мультикультурных мастерских и профессиональным танцорам в гастролирующих ансамблях. Асадата Дафора, первый танцовщик, поставивший «фангу» в Соединенных Штатах. Фанга вошла в учебную программу через семинары для учителей как «готовый» африканский танец приветствия из Либерии, идеально подходящая для программы Месяца черной истории. Однако танец фанга не является традиционным африканским танцем.³¹⁰

Танец фанга не имеет четко задокументированной и прямой связи с определенной культурой, как мы можем это наблюдать во многих других этнических или народных танцах, которые преподаются на уроках танцев и концертах. Историк культуры Ричард Лонг определил танец африканского

³⁰⁹ Ibidem. P.521.

³¹⁰ Damm Robert J. The Origins of the Fanga Dance // Music Educators Journal, September 2015, Vol. 102, No. 1 (September 2015), pp. 75-81 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.jstor.org/stable/24755634>

происхождения как танец, в основе которого традиции, зародившиеся в африканской среде, и созданный людьми африканского происхождения, которые являются ключевыми участниками выражения своей реальности.³¹¹ Традиционный — это довольно расплывчатый термин, особенно когда он касается танцев из Африки. Роберт Дамм, справедливо задается вопросом, если танец фанга никогда нигде не существовал в Африке, можно ли его назвать африканским танцем? Он утверждает, что африканский танец — это история одного народа. Это не просто серия шагов, которые нужно выучить как танцевальный стиль. Как и в других традиционных формах танца, в нем есть определенные движения или жесты, которые представляют определенные идеи, выражения или эмоции, но важна, по его мнению, не только танцевальная лексика, но очень важен исторический и культурный контекст. При обсуждении вопроса о сохранении традиционной африканской музыки, этномузыковед Джон Сторм Робертс утверждает, что афроамериканская музыка состоит из различных смесей европейских и африканских элементов, все из которых были сформированы в новую и оригинальную музыку. Африканское происхождение этой музыки более трудно определить, потому что даже когда мы можем выделить африканские мотивы, они настолько изменились, что стали широко распространены. Неоафриканская музыка состоит из элементов, которые полностью или в значительной степени являются африканскими. Происхождение этой музыки довольно легко установить в сравнении с современной африканской, а иногда и потому, что сами ее практикующие все еще помнят, как она возникла.³¹² Согласно классификации Робертса, танец фанга — это афроамериканский танец, а не неоафриканский или африканский танец. Нет достоверных свидетельств того, что танцы фанга, которые сейчас преподаются в Соединенных Штатах, связаны с определенной этнической традицией в какой-либо африканской стране (например, в Либерии, Гане, Нигерии). Сегодняшний «африканский» танец фанга возник

³¹¹ Roberts J. Storm Black music of two worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American traditions. New York: Schirmer Books, 1998. 330 p.

³¹² Ibidem.

благодаря Асадата Дафора и Перл Примус и другим танцорам, которые популяризировали фангу как стилизованный «африканский» барабанный бой и танец для постановочного развлечения.

В 1998 году Императорское общество учителей танцев (ISTD) создало Южный Факультет азиатских танцев, с расширенным количеством танцевальных стилей для экзаменов. С. Приккет подчеркивает, что добавленные иностранные классические формы индийского танца Бхаратнатьям и Катхак изменили облик британского танца, несмотря на их относительно непродолжительное распространение здесь. Включение новых форм было инициировано британской Южноазиатской танцевальной организацией, финансируемой Советом искусств Англии. Углубляясь за рамки реакции ISTD на возрастающую мультикультурность британского общества, расширение организации открывает возможности для изучения взаимосвязи между танцевальными техниками и британскими институтами. Фундаментальные дихотомии возникают при рассмотрении идентичности и традиций в связи с местоположением и функцией южноазиатского танца в Великобритании.³¹³

Значительным внешним влиянием подверглось танцевальное искусство Малайзии. Оно представляет собой смешение храмовых танцев южной Индии, китайского искусства и элементов придворных танцев малайцев. Мужские танцы стали популярны там в 1980-х годах, это было знаковое десятилетие в развитии Бхаратнатьям в Малайзии. Танцовщик классического индийского стиля Одисси Рамли Ибрагим открыл свою танцевальную труппу Sutra Dance Theatre в 1983 году. Рамли на начальном этапе танцевальной карьеры столкнулся с проблемами в отношениях с исламскими группами в стране, религиозные деятели регулярно вызывали его на допросы. В связи с чем, им было решено соответствовать в определенной степени требованиям культурной политики исламизации, активно продвигаемой в эти годы малазийским правительством, избегая показа

³¹³ Prickett S. Techniques and Institutions: The Transformation of British Dance Tradition through South Asian Dance // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Summer, 2004, Vol. 22, No. 1, 2004, pp. 1-21 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/4147320> (дата обращения: 06.05.2022)

индуистских идолов и ритуалов во время выступления. Он разнообразил свои постановки, не только концентрируясь на стилях Одисси и Бхаратнатьяме, но и приступил к кросс-культурным экспериментам, создавая постановки смешанных современных танцев, а именно «Квинтэссенцию» (2014), совместную постановку с престижным Малайзийским филармоническим оркестром, в которой он предполагал кросс-культурное танцевальное представление с использованием произведений Дебюсси, Равеля и Стравинского, работал с компанией Battery Dance Company, американской компанией современного танца, возглавляемой Дж. Холландером. В своих современных работах он широко использовал движения, созданные под влиянием азиатских танцевальных форм, балета и современных танцевальных техник. По мере того, как популярность и поддержка Рамли росла, сначала среди не малайских групп, а затем распространилась и на малайцев, он стал одним из ведущих представителей и распространителей индийских танцев в Малайзии, несмотря на пристальное внимание государства, постепенно он разработал свои художественные методы.³¹⁴ Таким образом, мы видим, что история многовековых контактов малайцев с различными этносами обусловила сочетание разнообразия этнокультурных элементов в их традиционных танцах. А распространение исламской культуры вытеснило доминирующее индийское влияние, которое пытался восстановить Рамли.

Подводя итоги данного обзора, отметим, что при освоении новой танцевальной культуры могут возникать сложности, связанные с так называемым диалектом движения, уникальными характерными особенностями воспроизведения паттернов танцевального движения носителем (коренным) танцевальной культуры. Некоторые исследователи связывают такие особенности с габитусом, сравнивая танцевальные практики с особенностями культурно-обусловленной невербальной семиотики индивида.

Экспериментальные хореографические межкультурные лаборатории в

³¹⁴ Thiagarajan P. Gender and Ethnicity in Indian Classical Dance in Malaysia // Asian Theatre Journal, vol. 34, no. 1, 2017, pp. 97–121. JSTOR, www.jstor.org/stable/44630740. Accessed 28 Apr. 2021. P. 105.

области обмена и сопоставления танцев коренных народов показали важность поддержки и развития традиционных танцевальных культур, широкие возможности обогащения новыми элементами техник современного танца. Обмен и заимствование танцевальных паттернов обеспечивает развитие как танцевальных культур коренных народов, так и современной хореографии. Тем не менее, обязателен акцент на сохранении традиционных танцевальных культур, как части культурного наследия региона.

Рассмотренный пример танца фанга, как искусственно созданного гибридного танца для целей расширения политики мультикультурализма и внедренный в музыкальную образовательную программу США демонстрирует диалоговую модель танцевальной коммуникации, а в частности гибридизацию, тесно связанную с творческим вкладом отдельной личности в образование новой формы.

Мы предполагаем, что диалоговая модель характерна для любых форм освоения новой танцевальной культуры в рамках обучающих процессов. По нашему мнению, межкультурные образовательные проекты, то есть проекты, связанные с обучением индивида танцевальной культуре другого этноса способны повышать уровень межкультурной компетенции индивида. Это связано с тем, что танец, особенно традиционный народный, включает в себе определенный культурный код, который может передаваться при помощи жестов, мимики, ритма и иных средств выразительности в танце. Таким образом, при изучении танца происходит как знакомство с лексикой вербального языка носителя танцевальной культуры, так и общее знакомство с чужой культурой. Для обучающих проектов характерна диалоговая модель, в рамках которой индивид воспринимает и осваивает другую танцевальную культуру. В процессе аккультурации происходит восприятие и заимствование танцевальных элементов или культурных комплексов с образованием новых гибридных форм. В творческих проектах происходит восприятие и намеренное смешивание элементов с целью образования новых форм.

Л.Г. Почебут рассмотрена теория межкультурной коммуникативной компетентности как психологической предпосылки взаимодействия представителей различных культур. Межкультурная коммуникативная компетентность заключается в положительном отношении, доверии, толерантности и умении взаимодействовать с представителями других культур.³¹⁵

Межкультурная компетентность подразумевает готовность индивида к взаимодействию с другими культурами и базируется на уважении различия культурных ценностей. Способность распознавать и продуктивно применять различия в поведении и мышлении представителей своей и чужой культуры характеризует высокий уровень межкультурной компетенции. Так, модель межкультурной компетентности Г. Чена и У. Старосты включает три аспекта: межкультурное понимание (способность понимать сходства и различия в культурах), межкультурную чувствительность (эмоциональное желание к восприятию и познанию культурных различий), межкультурная эффективность (способность к достижению целей коммуникации при взаимодействии с представителями других культур).³¹⁶

С целью подтверждения гипотезы о повышении уровня межкультурной компетентности обучающихся этническим танцам, проведен опрос среди участников коллектива народного ансамбля индийского и восточного танца «Аруна»³¹⁷, изучающих индийский классический танец.

В данном исследовании автор использовал интегративный опросник межкультурной компетентности, разработанный группой ученых на основе 14 методов измерения межкультурной компетентности.³¹⁸ В первом блоке используется опросник с измерением по 4 шкалам: межкультурная стабильность,

³¹⁵ Почебут Л. Г. Кросс-культурная и этническая психология: Учебное пособие. —СПб.: Питер, 2012. С.93-94.

³¹⁶ Федякина Ю.С., Хакимов Э.Р. Оценка опросника межкультурной компетентности Г. Чена и У. Старосты в аспекте сравнения с российскими разработками / В сб. Образование и межнациональные отношения. Education and Interethnic Relations / Под ред. Э.Р. Хакимова. Ч.1. Ижевск: Издательство «Удмуртский университет», 2012. - 332 с.

³¹⁷ Подробный отчет исследования можно запросить у автора данной работы. Сайт ансамбля: <https://aruna.ucoz.ru/>

³¹⁸ Хухлаев О. Е., Гриценко В.В., Макарчук А.В. и др. Разработка и адаптация методики "Интегративный опросник межкультурной компетентности" // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2021. Т. 18. № 1. С. 86,87.

межкультурный интерес, управление межкультурным взаимодействием, отсутствие этноцентризма. В общем же авторы-разработчики методики утверждают, что интегративный опросник межкультурной компетентности может эффективно применяться для исследования предпосылок межкультурной успешности на российских выборках. Во втором блоке (см. Приложение 1) были взяты за основу вопросы, являющиеся маркерами межкультурных достижений («Много ли у вас друзей из другой культуры?», «Есть ли успешный опыт работы/жизни/учебы за рубежом?» и др.). Данные вопросы показывают наличие у индивида конкретных успехов в области межкультурного взаимодействия, что должно являться прямым следствием межкультурной компетентности.

В результате опроса респонденты показали достаточно высокий уровень межкультурной компетентности. Так, 75% опрошенных проявляет интерес к индийской культуре, в том числе к литературе, трактатам, эпосу. Могут общаться с представителем культуры - 12,5%, изучают язык время от времени – 12,5%, хотели бы изучать 37,5% респондентов; 75% опрошенных имеют друзей из других культур. Интересно, что 93,8 % хотели бы побывать на мастер-классе по индийскому танцу в Индии, однако только у 43,8% респондентов есть опыт успешной жизни за рубежом, а 68,8% определяют для себя возможность интерпретировать одну культуру в терминах другой.

Что же касается знаний о других культурах, об отличиях и умении сравнивать, то интересно отметить развернутые ответы респондентов. Приведем некоторые ответы респондентов на вопрос о том, что им нравится в *индийской культуре* (сохранена орфография и пунктуация участников опроса):

- 1) Нравится отношение к семье/родным, легенды и история. Интересно сочетание различных религий, традиций, даже традиционной одежды в зависимости от штата.
- 2) Индия - Древняя цивилизация, которая оставила много интересных загадок. Интересна история ариев и их связь со славянами. Очень

многогранная культура страны, которая меняется из штата в штат. Яркие, необычные танцы.

- 3) Яркость красок в костюмах, то, как показывают эмоции, то, какие эмоции дает просмотр или исполнение танца.
- 4) 1. Традиционная одежда в повседневной жизни и на праздниках. 2. Воспитание детей. 3. Поддержание своих традиций ежедневно. 4. Отношение к жизни.
- 5) Большое влияние на меня оказали не столько сами танцы сколько интерес к Буддизму, пришедшему из Индии. Сказать, что что-то мне нравится в культуре индии довольно сложно. За всей яркостью и мишурой болливуда скрывается бедность и тяжкий труд.
- 6) 1. В индийской культуре немалая роль отведена духовному развитию. 2. Дань традициям. 3. В индийской культуре очень даже развита толерантность, будто вера, нация, раса или ориентация. 4. Индийцы в большей степени, чем другие, умеют радоваться мелочам.
- 7) Связь Ариев и Славян. Интересно сравнивать различие и сходство двух культур.

И других культурах:

1) *Мне нравится не только индийская культура. Культура Франции ещё, культура кавказских стран, стран Африки, Латинской Америки. Мне нравится, что, изучая другую культуру, я расширял свое мировоззрение, я узнаю, насколько мир велик, при этом нахожу нечто общее у разных культур и вижу, как люди связаны друг с другом. Это как открыть шкатулку с драгоценностями: заглядываешь в неё, а там столько всего интересного, прекрасного.*

2) *Я изучаю несколько культур, так что сложно будет ухватиться за что-то одно в основном меня очень привлекает разница менталитета (к примеру, яркость и скорость речи испанцев.. они разговаривают и жестикулируют в разы ярче русских; И Лингвистика: В*

Корее есть чёткие возрастные разграничения, что отражается и на их языке(входящем в список агглютинативных - словообразующихся аффиксально) добавляя в него уйму суффиксов, префиксов, окончаний порой в корне меняющих формальность предложения.

Более 70% участников опроса показали высокий уровень межкультурного интереса (проявление интереса к различиям в культурах и интерес к общению с людьми из других культур), высокий уровень межкультурной стабильности (устойчивость к проблемным ситуациям межкультурного общения) и отсутствие этноцентризма (как принятие культурного разнообразия и толерантного отношения к культурным различиям).

Все рассмотренные выше явления и проекты, и межкультурные хореографические лаборатории, и проекты «Катхакали», и танец фанга, и изучение британцами индийского классического танца на уровне образовательных стандартов, демонстрируют на практике межкультурные коммуникации и сложные динамические процессы в танцевальном искусстве и показывают расширение функционала феномена танца в современной культуре.

На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы:

1. Танец в рамках изучения его коммуникативных функций может быть рассмотрен как особая форма межкультурных контактов (участие в международных конкурсах, соревнованиях, обучение и работа в танцевальных труппах, взаимодействие в социальных сетях, знакомство с зарубежными хореографическими постановками, гибридные формы танцев, социальные танцы). В разных формах контактов проявляются особенности взаимодействия на уровне различных типов идентичностей.
2. Своеобразными маркерами идентичности в танце будут разного вида знаки, формирующие семиотическую специфику определенными паттернами движения: для сетевой – это знаки повторения движения, для гендерной – гендерные движения (ролевые), для этнокультурной – характерные движения.

Данные виды идентичности проявляются в межкультурном танцевальном общении. Так на основе гендерной идентичности строится диалог в парных танцах, например, в социальных, где партнеры разного пола из разных культур могут легко взаимодействовать. Сетевая идентичность обеспечивает межкультурное общение в интернете, в процессе освоения вирусных танцев. Благодаря культурной (этнокультурной) идентичности происходит осознание границ своей и чужой культуры, а приобщение к чужой танцевальной культуре путем освоения ее лексики, повышает уровень межкультурной компетентности взаимодействующих в танце индивидов. Однако ввиду поверхностного характера восприятия некоторых элементов и паттернов дистанционно, при помощи сетевых взаимодействий в интернет-пространстве и на уровне массовой культуры может возникать опасность маргинализации и потери идентичности.

3. Коммуникационные модели межкультурного взаимодействия посредством танца представлены линейными и нелинейными схемами. Восприятие носителем одной танцевальной культуры информации от носителя другой танцевальной культуры осуществляется в рамках линейных моделей. В рамках диалоговых моделей танцевального взаимодействия происходит либо смешение лексики танцевальных культур с образованием новых форм (гибридизация, креолизация), либо взаимодействие при помощи искусственно созданного «посредника», например, взаимодействие в интернет-пространстве, общий вирусный танец, повтор танцевальной лексики в TikTok. Креолизация в рамках межкультурного взаимодействия посредством танца как результат долгосрочных и непосредственных взаимодействий разноэтнических групп обусловлена процессами аккультурации. Гибридизация характерна для процессов образования новых форм в результате смешения в глобальных танцевальных контекстах, взаимодействия с помощью информационных технологий, а также творческих проектов, в которых производится намеренный перенос и соединения элементов разных культур.

4. Рассмотренный проект по переводу западных классических пьес в формат Катхакали демонстрирует диалоговую модель. Диалоговая модель возможна при наличии предпосылок к возникновению «идеи эквиваленту» в принимающей культуре. То есть должно произойти преобразование до сходного, облегчающего восприятие кода.

Образование новых форм в межкультурных проектах способствуют взаимному обогащению семантики танцевальных культур. Межкультурные хореографические лаборатории, созданные для диалога и обмена в области современных танцевальных практик, показали, что межэтнический обмен танцами способствовал более глубокому изучению танцевальных практик своей культуры и проявлению уважения к творчеству других этносов. Ознакомление с чужой танцевальной культурой в образовательных проектах повышает уровень межкультурной компетентности индивида, а также повышает уровень толерантности.

ГЛАВА 3. ТАНЕЦ В ПРОСТРАНСТВЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ: КОММУНИКАТИВНЫЕ И МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ

3.1. Танец в современной культуре: цифровые аспекты коммуникации

В рамках нашего исследования мы рассматриваем танец как форму представления информации. В современных медиа коммуникативных процессах информация выступает в качестве основной единицы. В определении информации важное значение имеют структура и форма. Сущность информации раскрывается в содержательной структуре, а осмысление и раскрытие форм представления информации отражено в формальной структуре. Основные формы представления информации – это текстовая, графическая, символьная, звуковая. В процессе деятельности часть информации видоизменяется, возможна ее трансформация в новые формы.³¹⁹ Таким образом, танец выступает в роли особой информационной системы, предназначенной для хранения и передачи социокультурной информации.

Итак, информация в танце носит символьный, текстовый и звуковой характер. Понять соотношение и взаимосвязь данных форм можно только изучив структуру танцевального сообщения. Отметим, что несмотря на данное нами в определении структурной составляющей в танце присутствие тела человека, с развитием технологий и программного обеспечения есть ряд научно-исследовательских направлений, исследующих робототехнику и танец. Среди таких направлений выделяются исследования в области имитации движений человека, взаимодействия робота и человека при помощи танца, разработок танцев для роботов, разработка автоматического танца, генерируемого ритмом.³²⁰ Описывая опыт создания танца для робота NAO, ученые отметили ряд сложностей

³¹⁹ Войтик Е. А. Информация как единица коммуникативного процесса и ее значение в медиакоммуникации // Вестник Челябинского государственного университета, по. 1 (292), 2013, С. 24-28.

³²⁰ Опыт создания танца для робота Nao / Н. Н. Зильберман, Д. А. Гладкий, А. В. Чекунова, В. В. Трубачев // Научный альманах. 2015. № 9. С. 717-722. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000553616> (Дата обращения: 29.04.2022)

и проблем, связанных как раз с передачей танцевального сообщения роботом, а не человеком. Они отмечают, что «танец – это часть невербальной коммуникации, в нем используется семиотическая система языка тела, призванная передать зрителю сообщение и от мастерства танцора и хореографа зависит, насколько корректно эта информация будет передана и понята. Более того, танцор, каждый раз исполняя один и тот же танец, интерпретирует и отчасти трансформирует это сообщение. Робот же будет исполнять последовательность движений абсолютно идентично».³²¹

Данная особенность танца робота как раз демонстрирует отсутствие в таких танцах полноценной эстетической информации в трактовании А. Моля. То, что он выделял как эстетическую информацию в спектакле, возможно передать именно от человека к человеку. Особая манера исполнения, эмоции и пр. Как мы видим, возникает сложность, связанная с тем, что танцевальная коммуникация – это в основных своих формах эстетическая коммуникация, а в некоторых формах и художественная. У. Эко подчеркивает, что с одной стороны опыт эстетической коммуникации, не может быть подвержен систематизации и структуризации. Но в то же время, структура эстетического сообщения прослеживается на всех его уровнях, так как за опытом эстетической коммуникации «стоит что-то такое, что несомненно должно обладать структурой, причем на всех своих уровнях, иначе это была бы не коммуникация, но чисто рефлекторная реакция на стимул».³²²

Определим типы информации, которые возможно передать при помощи танцевальных практик. Так, В.Г. Хлыстова отмечает, что при коммуникации для адекватного восприятия сообщения в процесс кодирования и декодирования информации необходимо включать помимо концептуальной части информации, этнологическую, эмоциональную, интенциональную и др. Она выделяет несколько типов информации, которые могут быть переданы с помощью невербальных средств: когнитивная, эмотивная, волеизъявительная

³²¹ Там же. С. 719.

³²² Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. С.86.

(побудительная), фатическая, регуляторная, дейктическая.³²³ В силу того, что танцевальные паттерны могут включать в себя все элементы кинесики, такие как жесты, мимика, поза, походка, взгляд, мы предполагаем, что данные виды информации могут передаваться и при помощи танца: так, регуляторная информация может быть передана в ритуальных танцах, дейктическая – жестом, например в балете, эмотивная выражена как в постановках, так и групповых и индивидуальных танцах, фатическая в социальных танцах. Единственная сложность может возникать при передаче когнитивной информации. Но, если рассматривать индийский танец, то, например, 108 поз Шивы (караны) представляют особый язык жестов и могут передавать повествовательные тексты, а следовательно, когнитивную информацию.

Обратимся к классификации видов невербальной коммуникации, данной В.П. Морозовым. В рамках каналов невербальной коммуникации реципиенту передается до девяти видов невербальной информации: (эмоциональная, эстетическая, биофизическая, психологическая, индивидуально-личностная, медицинская, пространственная, социально-типологическая, о физических помехах и пр.).³²⁴

Также отметим независимость невербальной коммуникации от языковых барьеров. Выражение эмоций в разных культурах имеет значительные сходства. Научные исследования в области психолингвистики подтверждают межъязыковую универсальность невербальной коммуникации. Представителям разных языковых культур показывали изображения людей, выражающих такие эмоции, как радость, отвращение, удивление, печаль, гнев и страх, и попросили их определить природу выражаемых эмоций. В результате, несмотря на значительные различия в языковых культурах респондентов, был получен высокий процент адекватного осознания этих чувств.³²⁵ Отметим, однако, что на

³²³ Хлыстова В. Г. К вопросу о коммуникативной значимости кинесики // Вестник Вятского государственного университета. № 4. 2009. С. 44.

³²⁴ Морозов, В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация / В. П. Морозов; под общ. ред. В. И. Медведева; РАН. Ин-т психологии, Центр «Искусство и наука». М.: Ин-т психологии РАН, 1998. С.16,17.

³²⁵ Там же. С.25,26.

основе системы кодирования лицевых выражений FAST (Facial Affect Scoring Technique) П. Экманом³²⁶ были разработаны способы определения эмоций по выражениям лица. На основе системы FAST П. Экман выделил семь основных человеческих эмоций: радость, удивление, страх, презрение, печаль, гнев, любопытство. И дополнительные или вторичные, которые представляют собой различные комбинации основных эмоций. По мнению П. Экмана, культурная вариативность относится только к дополнительным эмоциям и их выражениям на лице.³²⁷

Таким образом, основные эмоции совпадают в кодировании. Но, есть и исключения. Так, Г.Е. Крейдлин подчеркивает, что правила, по которым осуществляется выражение эмоций имеют социальную и культурную специфику. Правила могут быть охарактеризованы: интенсификацией, деинтенсификацией, контекстным запретом, маскировкой одной эмоции другой. На основе данных положений ученым лингвистом Г.Е. Крейдлиным было проведено исследование невербального поведения людей славянской, германской, англосаксонской и романской культур и выделены важные невербальные кинетические параметры, служащие индикаторами положительных эмоций направленных на коммуникативного партнера: сближенная позиция по отношению к адресату; наклон тела в сторону адресата; увеличение длительности контакта глаз; приветливая улыбка; ориентация корпуса и головы такая, чтобы легко было видеть лицо и реакции адресата; большее, чем обычно, число касаний; скорость и количество кивков головой и др.³²⁸

Итак, информационный подход в данном исследовании обусловлен современными условиями активного формирования цифровой культуры. Данный подход к исследованию культурных и природных явлений был заложен еще в середине XX века такими учеными как А. Моль, Н. Винер и др., позволяет собрать наиболее полную картину существования танца в современном обществе как

³²⁶ Экман П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь. 2-е изд. / Пер. с англ. — СПб.: Питер, 2010. — 334 с.

³²⁷ Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. С.168.

³²⁸ Там же. С.173.

социокультурного феномена и средства межкультурной коммуникации.

В рамках данного исследования будем опираться на понятие информационной культуры как системы, сформированной под воздействием процесса информатизации общества, включающей результаты деятельности человека в информационной сфере, а также средства и технологии такой деятельности.³²⁹ Цифровая культура как наиболее развитый этап информационной культуры направлена на обеспечение информационных потребностей человечества. Она предполагает создание определенной цифровой культурной среды. В результате цифровизации человек сталкивается с новым информационным бытием на границе реального и виртуального миров.³³⁰

Отметим, что информационная функция присуща танцу с древнейших времен: регуляторная информация, фатическая информация, дейктическая информация и другие виды информации могут транслироваться и транслировались ранее в мифопоэтических ритуальных комплексах при помощи танцевальных движений.

Несмотря на дискуссии о том, в какой степени отдельные стороны эмоциональных состояний могут быть универсальными для всех культур, все же мы придерживаемся мнения о совпадении базовых эмоций, тем более что психологами собран достаточный эмпирический материал по этому вопросу. Итак, придерживаясь мнения о том, что мимическим кодам основных эмоциональных состояний не присуща культурная вариативность, соответственно такую информацию проще кодировать и декодировать представителям разных культур. В то время как семантическую, когнитивную воспринять сложнее, потому что необходимо обладать определенным уровнем компетенции. Эмотивная информация (см. таб. 3) кодируется при помощи средств (выражение лица, резкие или плавные движения, ритм, плавный или агрессивный) также, добавим сюда

³²⁹ Колин К. К., Урсул А. Д. Информация и культура. Введение в информационную культурологию. М: Стратегические приоритеты. 2015. С.101.

³³⁰ Захаров М. Ю., Старовойтова И. Е., Шишкова А. В. Цифровая культура — исторический этап развития информационной культуры общества // Вестник университета. 2020. № 5. С. 202, 203.

интерактивное взаимодействие в общем пространстве, и получим легко декодируемый код. Так, например, обратимся к танцу Хака. Танец передает эмоции гнев, ярость, страх, мы непосредственно воспринимаем их, мы видим некие движения, которые воспринимаем как устрашающие, мы из другой культуры, но легко воспринимаем данный код. Здесь большое значение придается мимике, резким движениям, жестам, определенному общему ритмизованному строю совместных движений, выпучивание глаз, высовывание языка, жесты угрожающего характера, напоминающие нападение, все эти танцевальные фигуры (паттерны) в форме кода воспринимает смотрящий или участвующий в танце. Интересен тот факт, что хака представлена в России также как командный тренинг, создавая особое пространство и единение, наполняя мужской энергетикой, например, на тимбилдингах или бизнес-мероприятиях.³³¹

При помощи кодирования мы передаем эмоции, мысли в форме воспринимаемой и узнаваемой другими. Если говорить о процессах коммуникации в общем, то в процессе шифрования мы используем знаки (символы) невербальные и вербальные, письменные, музыкальные и пр. Наборы таких символов и составляют сообщение. В танце же мы применяем только невербальные символы.

<i>Информация</i>	<i>Кодирование</i>	<i>Декодирование</i>
Эмотивная	Движения резкие, плавные, выражение лица, ритм	Кинестетическая эмпатия
Семантическая	Позы, паттерны движений	Предварительные знания, компетенции
Дейктическая	Указательные жесты	Знание общее, совпадение в некоторых культурах
Фатическая	Протягивание руки, шаг навстречу	Совпадает во многих культурах
Регуляторная	Церемониальные танцы	Предварительные знания, компетенции

Таблица 3. Расшифровка информации танцевального сообщения

³³¹ Информация на сайте организаторов тренинга: <http://project150605.tilda.ws/>

Для успешной коммуникации необходимы схожие, либо одни и те же коды. Именно в соответствии с увеличением общих элементов кода возрастает уровень взаимопонимания адресанта и адресата.³³²

Способы кодирования и декодирования информации определены опытом человека, не только в индивидуальном ключе, но и как опыт группы и опыт той культуры, представителем и носителем которой является индивид, он получает данный культурный опыт в результате инкультурации.

И. Г. Белякова подчеркивает, что формирование первоначальных навыков восприятия сигналов культурного кода и готовности к его расшифровыванию могло бы значительно сократить проблемы в сферах межкультурного взаимодействия.³³³

Основными составляющими хореографического искусства, по мнению Л.К. Вычужановой являются визуальные знаки, а точнее ритмопластические визуальные знаки. Человек применяет визуальную информацию в своем поведении и может фиксировать видимые специфические качества просматриваемых объектов.³³⁴

В процессе развития человек обучается восприятию иконического кода, как формальной системы. Он выделяет отличительные черты иконического знака на основе кодов узнавания при помощи сопоставления между определенным знаком и отличительным признаком. Такое соотношение устанавливается иконическим кодом по параметрам: знак обладает оптическими (видимыми) или онтологическими (представляемыми) качествами объекта; или смоделированными, условно принятыми. Ряд элементов может соответствовать одному признаку, соответственно способность дешифровки иконического знака

³³² Белякова И.Г. Модели межкультурной коммуникации в условиях культурно-цивилизационных трансформаций. С.91.

³³³ Там же. С. 93.

³³⁴ Вычужанова Л. К. Язык хореографического искусства как знаково- символическая система // Вестник Башкирского университета. Т. 14. №1. 2009. С. 232.

может быть predeterminedена принадлежностью к разным культурам.³³⁵

Эмотивный знак в лингвистике, по мнению А.С. Ильинской индексален, так как феномен внутренней психической эмоции недоступен прямому наблюдению, и эмоции другого человека можно проследить по косвенным признакам, соответственно индексам проявления эмоций. А.С. Ильинская исследует в этом ключе вербальные языковые проявления эмоций, но в общем смысле это относится и к невербальной семиотике.³³⁶

Взаимопонимание возникает при декодировании полученной информации, и успех коммуникативного акта достигается возможностью общей интерпретации кода. В межкультурной коммуникации каждая культура обладает системой кодов, распространяющихся на стереотипы, отношения, нормы, правила поведения. Эти системы различны в разных культурах, но есть частичные сопоставления. Так, эмотивная информация совпадает во многих культурах, а также совпадения в кодах могут быть и при передаче фатической или дейктической информации.

Например, фатическая информация в парном танце – это, по сути, пригласительный жест, шаг навстречу, т.е. готовность вступить в контакт, а дейктической информацией наполнены пантомимы в балете, иконические жесты. Так, чаще всего в танго или на милонгах существует такое понятие как *кабесео* — это приглашение на танец взглядом. Приглашение на танец одним лишь взглядом принято на милонгах в Буэнос-Айресе. Этот ритуал пришел и в Россию, в клубах с социальными танцами, танго, это практикуется как возможность отказать мужчине в танце незаметно для окружающих.³³⁷

Итак, восприятие кода в ходе танцевального общения особое, в нем в большей степени мы воспринимаем информацию эмоциональную. Но в то же время в индийском танце происходит восприятие фактически вербальной

³³⁵ Там же. С.231.

³³⁶ Ильинская А.С. Знаковая типология языковых единиц, репрезентирующих эмоции в английском языке // Ползуновский вестник. № 3-2. 2006. С. 102.

³³⁷ Крылов А. Аргентинское танго: кабесео - приглашение взглядом? Нет! [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://tango-bez-pravil.ru/articles/tango-cabeseo.html>

информации благодаря особой системе кодирования, схожей с языковой системой. Так классические виды индийского танца — это, по сути, жестовый язык. Танцевальные движения, исполняемые под музыку, мы можем одновременно воспринимать и на эмоциональном уровне, и зная символику жестов (мудры, хасты)³³⁸ воспринимать определенный нарратив. Таким образом, при межкультурном взаимодействии танец может быть средством коммуникации как язык и с интерактивной и перцептивной стороны восприниматься на уровне эмоций и невербального общения.

В современном мире танец стал частью глобальной медиаккультуры. Доступность невербального общения и восприятия визуальных образов и паттернов танцевальных движений обусловила развитие взаимодействия между представителями разных культур. Появление таких понятий как вирусные танцы и танцевальные мемы подтверждает необходимость новых методов и подходов к исследованию танцевальной культуры и ее коммуникационных свойств, в том числе на межкультурном уровне. Так, например, одним из важнейших аспектов приложения TikTok является возможность создавать танцы на музыку из ремиксов или популярных песен, созданный пользователем танцевальный образ может стать вирусным и заставит других пользователей TikTok, из разных стран воспроизводить эту хореографию в своих личных аккаунтах.³³⁹

Исследования коммуникативных функций танца посвящены различным аспектам языковой природы данного феномена. В данной главе мы акцентируем внимание на информационной составляющей взаимодействия в процессе танцевальной коммуникации. Отметим, что в современном мире, происходит рост танцевальных информационных потоков, это связано и с фиксацией танца на видео и цифровые носители. Начиная с XX века с развитием информационной культуры происходит передача танца на расстоянии во времени и пространстве, фактически то, что ранее было невозможно в отличие от музыки, имеющей

³³⁸ Лаптева И. Индийский танец Катхак // Азия и Африка сегодня. 2001. №2. С.56-60.

³³⁹ Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.tiktok.com/search?q=charlidamelio&t=1643728086879> (дата обращения: 02.02.2022).

многовековую историю нотации. Как было отмечено выше, танец может осуществляться как в рамках линейных, так и нелинейных моделей коммуникации. С точки зрения классической линейной модели, коммуникативный акт подразумевает адекватную передачу информации от адресанта к адресату. А с точки зрения нелинейной, диалоговой важное значение приобретает интеракция в танце, как процесс взаимодействия индивидов в группе.

Ряд исследователей выделяют основные компоненты структуры общения: коммуникативный (обеспечивает обмен информацией), интерактивный (обмен не только информацией, но и действиями, происходит взаимодействие между партнерами), перцептивный (обеспечивает восприятие и понимание партнера).

Рассмотрение переменных коммуникативистики, наделенных межкультурной спецификой применительно к танцу, позволило выделить особенности, касающиеся форм, каналов и участников межкультурной коммуникации посредством танца. Среди каналов в данном случае выделен визуальный, аудиальный, кинетический (тактильный, проксематический). По форме межкультурная коммуникация в танце может представлять прямое общение (социальный танец, хореографическая постановка и др.) и косвенное общение (записи постановок в цифровой плоскости, передача посредством Интернета и СМИ). Межкультурная коммуникация посредством танца может осуществляться как на индивидуальном уровне, в процессе освоения, например, социальных танцев, на уровне групп в процессе восприятия танцевальных постановок, так и на уровне культур в целом.³⁴⁰

Фиксация с целью хранения и передачи танцевальных движений осуществлялась также с древнейших времен, однако была не полной в силу своей специфики и отсутствия хронометрических систем передачи и фиксации информации таких как видеозаписи, телевидение, интернет, электронные базы

³⁴⁰ Милешко А.Л., Белякова И.Г. Феномен танца в межкультурной коммуникации // Культура и цивилизация. Т. 10. 2020. № 3А. С. 15-25.

данных и прочее.

В современном информационном пространстве появился такой феномен как *вирусные танцы*. Это танец или танцевальное сообщение в виде композиции, которым участники социальных сетей поделились, или повторили самостоятельно, копируя паттерны движений, либо создали свои варианты движений, но под определенную популярную музыкальную композицию. Так, например, приложение ТiкТок стало популярным в том числе благодаря активному применению элементов вирусности и соревновательных моментов в танце.

Согласно информационному подходу А. Моля существует два вида информации передаваемой в сообщениях между участниками коммуникации (от адресанта к адресату) – это семантическая информация и эстетическая информация.

По Молю семантическая информация структурирована. Подчиняясь универсальной логике «она подготавливает действия». Информация эстетическая детерминирована набором знаний, являющихся общими для приемника и передатчика. Моль утверждает, что эстетическая информация связана с каналом, по которому она передается. В качестве примера ученый приводит театральную пьесу, где сюжет и действие – это семантическая информация, а выразительная игра актеров – это информация эстетическая. Эта эстетическая информация мотивирует зрителя пересматривать уже известный сюжет – семантическую информацию, воспринимая каждый раз новую эстетическую информацию.³⁴¹ Он также подчеркивал значимость прогресса в материальных каналах передачи и хранения информации, так к письменности и книгопечатанию, в его время добавились телефон, радио, звукозаписи, кинематограф. Сегодняшнее развитие технических средств передачи информации от интернета до облачных систем хранения данных в разы ускорило и увеличило потоки передаваемой информации

³⁴¹ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. С. 203.

и возможности коммуникации.

Обращаясь к семиотике визуальных искусств, У. Эко обобщил классификацию М. Бензе, и выделил в эстетическом сообщении следующие информационные уровни: «уровень физических носителей, уровень дифференциальных элементов, уровень синтагматических связей, уровень денотативных значений, уровень коннотативных значений, уровень идеологических ожиданий».³⁴² Но У. Эко подчеркивает неоднозначность и авторефлексивность структуры эстетического сообщения, говоря об изоморфизме всех уровней эстетического сообщения, он вводит понятие эстетического идиолекта, неповторимого кода, порождающего множество имитаций. Сообщение с эстетической функцией – это форма, в которой различные уровни означаемого не оторваны от уровня физических носителей, что и подразумевает структурный изоморфизм всех уровней такого сообщения.³⁴³ Что в контексте нашего исследования вполне соотносится с многоуровневым характером структуры танцевального сообщения, рассмотренной в первой главе.

Согласно последним исследованиям в области психолингвистики и теории коммуникации от 60 до 80 % информации, которую воспринимает человек из различных источников проходит по визуальному каналу.³⁴⁴

Ранее нами было отмечено, что В. Г. Хлыстовой выделено несколько типов информации, при реализации которых могут быть использованы невербальные средства. Среди них: когнитивная, содержащая сведения об объектах; эмотивная – выражает чувства и состояния субъекта; волеизъявительная – передает сообщения о желаниях человека, или побуждает партнера к конкретному действию; фатическая, отражающая готовность человека вступить в контакт; регуляторная информация, дающая сведения о культурно-обусловленных нормах

³⁴² Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. С. 83.

³⁴³ Там же. С.84-88.

³⁴⁴ Хлыстова В. Г. К вопросу о коммуникативной значимости кинесики // Вестник Вятского государственного университета. № 4. 2009. С. 45.

поведения в определенном сообществе; дейктическая информация, указывающая на референт, не номинируя его. В.Г. Хлыстова подчеркивает значимость кинесики в коммуникации, с помощью которой можно передавать различные виды информации, как с вербальной частью сообщений, так и автономно.³⁴⁵

В рамках теории информации танец – это сложное сообщение, передающееся по нескольким сенсорным каналам: визуальный, аудиальный, кинестетический. Несмотря на спорные положения о количественной оценке семантической и эстетической информации, исследование Моля обозначило круг проблем для специалистов в областях искусствоведения, психологии и др. Согласно А. Молю, от передатчика А к приемнику В происходит передача сообщений в пространстве (обычные зрительные сообщения, звуковые, телеграфные и др.), во времени (печатный текст, фотографии, магнитофонные ленты, в современном мире – цифровые носители) – то есть записи сохраняющие сообщение на длительный срок, и соответственно одновременно во времени и пространстве.³⁴⁶ Конечно, во времена исследования А. Моля не существовало ни цифровых носителей, ни интернета, но принцип передачи справедлив и является общим и применимым в наши дни. В то же время О.В. Шлыкова отмечает вневременной характер современных цифровых потоков.³⁴⁷ По аналогии с выделенными Модем естественными каналами (слуховой, зрительный, тактильный) и искусственными (техническими) каналами, в которых в качестве приемника выступает техническое устройство, в современном мире – это будет интернет, телевидение, цифровые накопители и различные виды софта (программного обеспечения). Отметим также, что танец относится к пространственно-временным сообщениям. Причем, термин «канал» Моль применяет к любому материальному проводнику, передающему сообщение от передатчика А к приемнику В, отмечая их пространственно-временной характер

³⁴⁵ Там же. С.46.

³⁴⁶ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. С. 35-36.

³⁴⁷ Шлыкова О. В. Цифровизация и цифровая культура как новые тренды информационной эпохи // Аудиовизуальная платформа современной культуры: материалы Международной научной конференции (в рамках XV Колосницынских чтений). Екатеринбург: УрФУ, 2020. С. 24.

(например, звуковые, видео – пространственные, а зафиксированные во времени: печатный текст, фотографии – временные).³⁴⁸ Соответственно в современном мире – это онлайн трансляции, прямые эфиры или блоги, видеозаписи и пр.

Современные технические достижения в области копирования и распространения информации позволяют фиксировать полные танцевальные сообщения без искажений. Способы фиксации танца известны с древнейших времен. Первоначально фиксировались отдельные позы, позволяющие частично восстановить танцевальные движения. В. Ромм приводит доказательства существования выворотности буквально у первобытных танцоров. Он вводит понятие палеохореографии.³⁴⁹ Многие историки танца, искусствоведы, пользуются различными изображениями, позволяющими восстанавливать паттерны и структуру танцевальных произведений, проявившихся в дописьменных изображениях.

Таким образом до существования первых нотационных систем записи танца, сообщение информации в танце могло происходить только непосредственно через сенсорные каналы от индивида к индивиду, либо частично по зрительному каналу при помощи зафиксированных танцевальных поз. Таким образом, изображения танцевальных поз на храмовых комплексах, наскальная живопись и пр. можно интерпретировать как первые нотационные системы записи танца. Вспомним, например, Прамбанан с многочисленными барельефами изображающими буквально танцевальные позы индийских танцев.³⁵⁰

Данные виды фиксации танцевальных сообщений по сути являются материальными проводниками, носителями информации. Соответственно данные проводники обеспечивают передачу сообщений во времени, при этом часть информации теряется. Ранее, до появления новых технических средств, в которых

³⁴⁸ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. С. 35.

³⁴⁹ Ромм В.В. Палеохореография. // Человек. 2003. №1. С. 19-35.

³⁵⁰ Lopez y Royo A. Issues in Dance Reconstruction: Karaṇas as Dance Texts in a Cross-Cultural Context // Dance Research Journal, Winter, 2004, Vol. 36, No. 2 (Winter, 2004), pp. 64-79. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/20444592> (дата обращения: 10.12.2021) p. 75

приемником служит какой-либо механизм или устройство, отсутствовала возможность точной передачи танца во времени, сохраняющей сообщение, передаваемое в танце. В дальнейшем, когда танец передается в пространстве по сенсорным каналам непосредственно от человека к человеку информация может искажаться.

С появлением новых средств распространения и хранения информации (телевидение, интернет, облачные системы хранения данных) возникают новые возможности передачи информации танцевальными сообщениями по искусственным каналам во времени и пространстве. Более того, развитие новых технологий, позволяющих применять новые системы нотации хореографического текста, могут изменять принципы работы хореографа. По мнению И. И. Ирхен, С.В. Лавровой медиасредства дают возможность планировать хореографические решения до начала репетиционного процесса с конкретными исполнителями и достигать большей осмысленности и целенаправленности процессов проецирования запрограммированных танцевальных движений. Таким образом, по мнению авторов, в работе хореографа появляется новый инструментарий, позволяющий заранее моделировать движения и одновременно фиксировать их.³⁵¹

Так, И.И. Ирхен, Е.С. Урсоленко подчеркивают, что появившиеся в европейской практике медиапроекты по оцифровке хореографии нацелены не только на сохранение хореографического наследия, но и на развитие кросс-культурного диалога.³⁵²

С появлением видеоносителей появилась возможность более точной фиксации танцевального наследия, хранения и передачи во времени и пространстве, а с появлением новых цифровых технологий, такое архивирование данных выходит на новый уровень. Получившая распространение в конце 20 века в кинематографе технология Motion Capture, становится эффективным методом

³⁵¹ Ирхен И.И., Лаврова С.В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. №3. 2017. С. 39.

³⁵² Ирхен И. И., Урсоленко Е. С. Технология "Motion Capture" как феномен сохранения кипрского танцевального фольклора // Philharmonica. International Music Journal no. 1, 2020, С. 50.

при оцифровке танцевальных постановок с целью сохранения и распространения хореографического наследия. На сегодняшний день для фиксации танцевальных движений применяются системы, основанные на маркерной и безмаркерной технологиях. В таких системах маркерами помечены некоторые части заданного объекта. Камеры фиксируют данные с маркеров, распознаваемые однозначно, и отправляют информацию в компьютер, в таком случае нет необходимости применения искусственного интеллекта. В безмаркерных системах (без использования специальных датчиков) важные области определяются при помощи анализа характеристик последовательных кадров. В таком случае расчёты выполняются с применением искусственного интеллекта.³⁵³ Современные системы захвата движения, в зависимости от типа меток для регистрации тела в пространстве разделены на: оптические маркерные (Vicon) и оптические безмаркерные (Kinect), инерционные, оптоэлектронные (MoCap), мобильные и системы захвата движения в VR.³⁵⁴

Несмотря на высокую точность полученных с помощью технологии Motion Capture данных, по утверждению А. Аристиду, Э. Ставракис и Ю. Хризанту, танцы допускают стилистические вариации и импровизации, которые нелегко идентифицировать. Большинство алгоритмов анализа движения основаны на специальных *количественных показателях*, поэтому обычно не дают представления о *стилевых качествах* исполнения. Однако авторы, анализируя данные, полученные технологией Motion Capture, по методу, основанному на принципах анализа движений Лабана (Laban Movement Analysis, далее LMA), создали платформу, позволяющую учитывать стилистические характеристики в танцевальных движениях. Предложенный А. Аристиду и др. алгоритм использует для анализа четыре компонента LMA (*тело, усилие, форма, пространство*),

³⁵³ Белоус А. Н., Рыбкин С. В. Алгоритмы функционирования и классификация систем захвата движения // Международный студенческий научный вестник. 2019. № 2. URL: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=19588> (дата обращения: 11.10.2021)

³⁵⁴ Иванова М.Д., Муравьев С.В., Клоян Г.З., Никитин В.Н., Шитоев И.Д. Системы захвата движений: медико-техническая оценка современного этапа развития технологии. Обзор литературы // Спортивная медицина: наука и практика. 2023;13(1) С. 28-40.

повышающих точность оценки движения.³⁵⁵

Появились новые экспериментальные танцевальные постановки с применением технологии захвата движения. Так в статье Кима Винкса и Джона МакКормика рассмотрена работа группы художников из Австралии, применивших технологию захвата движения в реальном времени и стереопроекцию 3D для создания масштабной среды представления, в которой танцоры, соприкасались со световыми объектами, воспроизводимым их телами в движении. Этот проект переосмысливает философию танца С. Лангер 1950-х годов как некой «виртуальной силы», с целью реализации идеи «виртуальной тактильности» танца, которая расширяет физическую свободу танцора буквально окруженного пространством объема проекций своих движений. Проект представляет собой интерактивное танцевальное представление, которое проецирует пространство, визуализируя кинематику как интенциональность и свободу действий. При этом авторы статьи предполагают возможность создания новых видов человеко-компьютерных интерфейсов, которые подчеркивают осязание как воплощенную, детализированную деятельность, опосредованную тонкими качествами движения всего тела, в дополнение к более целенаправленным жестам.³⁵⁶

Эрик Маллис исследует новые коммуникативные грани тела танцовщика и пространства сцены, дополненного цифровой реальностью. Он применяет термин «интерактивное танцевальное представление» для обозначения представлений, в которых движения, жесты и действия танцора считываются сенсорными устройствами, переводятся в цифровую информацию, обрабатываются компьютерной программой и выводятся в виде выходных данных, которые формируют среду исполнения в реальном времени. Танцор может взаимодействовать с изображениями до такой степени, что ему кажется, будто

³⁵⁵ Aristidou A., Stavrakis E., Charalambous P., Chrysanthou Y., Himona S. L. Folk Dance Evaluation Using Laban Movement Analysis // ACM Journal on Computing and Cultural Heritage. 2015. № 8 (4). P. 1–19. URL: <http://dx.doi.org/10.1145/2755566> (дата обращения: 01.02.2022).

³⁵⁶ Vincs K., McCormick J. Touching Space: Using Motion Capture and Stereo Projection to Create a “Virtual Haptics” of Dance // Leonardo 2010. 43 (4). pp. 359–366.

изображения являются чем-то вроде партнера по танцу, который реагирует на его движения и влияет на них. Феноменологический опыт интерактивности лежит в основе убеждения, что тело танцора и технология, с помощью которой оно движется, слиты в органическое материальное целое. Трудность здесь заключается в том, что этот подход должен каким-то образом использовать цифровое и соотносить его с реальным; при этом он должен учитывать способ, которым две характерно разные сущности или «материалы» могут быть синтезированы в одну интерактивную систему.³⁵⁷

Синтетическое единство танца, видеоконтента и проекции могут формировать у зрителей сильные позитивные эмоции. Таким образом, мэппинг или видеомэппинг в сочетании с интерактивным танцем являются довольно популярной технологией в хореографии, рассчитанной на формирование у зрителя быстрого, эмоционального эффекта.³⁵⁸

В XXI веке с развитием скоростного интернета, а также технологий хранения и передачи больших объемов данных появились платформы, приложения и социальные сети с доминирующей визуальной информацией. TikTok – это электронная платформа для размещения популярных клипов с танцами, а также возможностями создания каждым пользователем собственного контента. Пользователи приложения могут создавать танцы на музыку из популярных песен и выкладывать их в сеть для просмотра другими пользователями. Часто целью таких видео является стремление создать вирусное видео, которое заставит других пользователей воспроизводить эту созданную хореографию в своих личных аккаунтах.

С помощью социальных сетей миллионы пользователей ежедневно участвуют в вирусных соревнованиях, так называемых челленджах. Знаком того, что пользователь получает признание, является указание имени создателя танца с

³⁵⁷ Mullis E. Dance, Interactive Technology, and the Device Paradigm // Dance Research Journal. December 2013. Vol. 45, №. 3 (December 2013), pp. 111-123

³⁵⁸ Полицковская Н.Г. Световое шоу в современных хореографических постановках // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. №2 (36), 2020. С. 76.

хештегом «dc:» (танцевальный кредит).³⁵⁹ Таким образом, имя пользователя, создавшего «вирусный танец» становится все более распространенным, количество «подписчиков» пользователя увеличивается. Конечно, здесь отслеживаются очевидные тенденции массовой культуры и главная ее ценность: продукт – спрос – потребление. Популярные танцы могут выходить за рамки приложения, получая распространение в массовой популярной культуре. Самые популярные танцы в Tik Tok в 2021 году: Renegade, Number One Baby, Rings, Get Up, The Vox, Cannibal, TOES & Git Up Challenge.³⁶⁰ Также некоторые видео дополняются особым языком идеограмм (эмодзи), для того чтобы зафиксировать последовательность движений, и чтобы воспринимающему было проще повторить. (см. Приложение 2)

Проанализировав популярные ролики, опубликованные в интернете, А. А. Горячев, А. И. Тютина выявили наиболее эффективные инструменты побуждения и вовлечения, которые применяются в вирусных видео. Опираясь на труды психолога В.П. Шейнова, выделяющего вовлечение и побуждение в рамках предлагаемой им модели психологического воздействия, они определяют ряд инструментов – коммуникативно-психологических приемов, используемых в вирусных видео, именно для достижения эффектов вовлечения и побуждения. Среди таких инструментов выделены: небольшой хронометраж (в среднем 30 секунд), лейтмотив (музыка, сюжетные обороты, шум), воздействие на мишени (источники мотивации: интересы, чувства, эмоции), повиновение авторитету. Исследователи также выделяют музыку и танец ввиду особого воздействия ритма, использования высоких и низких басов, простых ритмичных движений.³⁶¹

В книге «Вирусное видео: секреты и технологии» В.Н. Богатов приводит следующее определение вирусного видео, на наш взгляд наиболее

³⁵⁹ Что означает «DC» на Tik Tok и как его использовать? URL: <https://xaer.ru/chtooznachaet-dc-na-tiktok-i-kak-ego-ispolzovat/> (дата обращения: 24.05.2022)

³⁶⁰ О сайте Tik Tok на русском. Как научиться трендовым танцам из Tik Tok. URL: <https://ru-tktk.ru/tancy-tik-tok/> (дата обращения: 13.12.2021)

³⁶¹ Горячев А. А. Вирусные видео в современной сетевой коммуникации: инструменты побуждения и вовлечения // Российская пиарология–7: тренды и драйверы: сб. научн. трудов в честь профессора К. А. Ивановой. СПб: Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2018. С. 8–14.

соответствующее целям нашего исследования – это видео, снятое по заранее продуманному сценарию, претендующее на реалистичность, целенаправленно размещенное в интернете и призванное мотивировать зрителей на определенное действие.³⁶²

Если мы говорим о танцевальных роликах, например, в социальной сети TikTok, то легко можем выделить подобные инструменты вовлечения и побуждения – короткий хронометраж (видео в тик ток ограничены по времени), использование как правило популярной музыки, т. е. музыки популярных массовых исполнителей, аудиозапись как правило доступна для каждого, т.е. происходит воздействие определенных ритмов при данной коммуникации. Исполнитель вирусного танца также может иметь определенный авторитет среди пользователей данной социальной сети, например, иметь большое число подписчиков. Так, один из самых популярных блогеров сети Tik Tok на сегодняшний день Чарли Д'Амелио³⁶³ с общим числом подписчиков более 135 млн., в 2020 году у нее было 61 млн. подписчиков. Девушка постоянно выкладывает в сеть новые ролики с танцевальными движениями, и завоевала поклонников и популярность не только на платформе, но и за ее пределами. Таким образом, и вирусные танцы, и взаимодействия в TikTok и в других социальных сетях, имеющие вирусный характер, в рамках нашего исследования мы относим к сетевым танцам. Тогда сетевые танцы будут тем особым видом межкультурных взаимодействий в интернет-пространстве, который предполагает не только обмен информацией, но и возможность задавать тренды независимо от танцевальных компетенций.

Садыковой Д.А. подчеркивается ориентированность современного танца на медиасферу. Она отмечает, что «проникшее в танец требование популяризации также приводит к большим изменениям», превращая танец, ориентированный на

³⁶² Богатов В. Н. Вирусное видео: секреты и технологии. СПб: Питер, 2016. С. 8.

³⁶³ Электронный ресурс: URL: <https://www.tiktok.com/search?q=charlidamelio&t=1643728086879> (дата обращения: 02.02.2022)

массовое воспроизводство в коммерческий проект.³⁶⁴ С одной стороны, возникает тенденция к зрелищности, с другой – к упрощению танцевального текста, что облегчает его восприятие большинством людей: упрощение техники, движения в основном руками, отсутствие сложных прыжков и элементов в Tik Tok. Это обеспечивает некоторую доступность танцевального искусства и расширяет так называемую целевую аудиторию в медиасреде.

Также отметим, что буквально в последнее десятилетие появилось большое количество мобильных приложений для обучения танцам. Освоить можно практически любое популярное направление: хип-хоп (LearnHipHopDance, LearnHipHopDancewithBriceJohnson) и брейкданс (BreakdanceStep-by-Step, BboyStepbyStep: HowtoDanceHD), сальса (Pocket Salsa), румба (DancetheRumba), зумба (ZumbaDance) и даже степ (TapApp). Через приложение можно даже получить обратную связь, программа распознает характер движений с помощью специальных маркеров и оценит тренировку. Например, популярное приложение JustdanceNow – это разновидность танцевальных караоке. Для обучения необходимо одновременно включить компьютерное изображение урока на сайте и приложение JustdanceNow на мобильном телефоне, повторять движения танцующих на экране, а через камеру мобильного телефона приложение отследит степень успешности повторений и оценит танец баллами.³⁶⁵

Интересно, что в некоторых обучающих танцевальных видео стали активно применяться графические и текстовые поясняющие сообщения. Это общая тенденция, характерная для современных медиа-коммуникаций, связанная с развитием технологий и распространением альтернативных форм передачи информации, подчеркивает тем не менее и мультимодальность самого феномена танца. Разные семиотические системы передают информацию в разных модусах

³⁶⁴ Садыкова Д. А. Танец как феномен медиаккультуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. №. 4. 2014. С. 75.

³⁶⁵ [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://hendrixstudio.ru/12-luchshix-mobilnyix-tancevalnyix-prilozhenij/> (дата обращения 30.02.2023)

восприятия.

Среди цифровых образовательных проектов наиболее ярко на наш взгляд демонстрирует мультимодальность курс о хореографии XX века, созданный проектом Arzamas academy.³⁶⁶ В рамках проекта, на платформе youtube.com представлены так называемые девять языков современного танца. На основе данных по хореографии Марты Грэм, Джорджа Баланчина, Мерса Каннингема, Пины Бауш, Матса Эка, Уильяма Форсайта, Охада Нахарина, Вима Вандекейбуса, Кристала Пайта исполнены основные паттерны движений и позы, позволяющие идентифицировать различные хореографические языки современного танца. Так, например, основоположницей танцевального стиля модерн Мартой Грэм, разработана техника «contraction - release», для которой характерно округление и распрямление корпуса, определенные позы с движением к центру и из центра оси тела, определенные положения кистей рук «cups», графичные позы. Данные характерные позы и особенности позволяют зрителю узнать хореографию буквально по нескольким движениям, изучив курс из лекций и видео, представленных на сайте. Эти видео дополнены графикой и текстом, показывающей направление движения, смену плоскостей, перемещения воображаемого предмета и другие особенности, это позволяет передать информацию о характере движений более точно.

Обратимся к современным работам на стыке хореографии и графики, созданным при помощи графических программ и искусственного интеллекта. По сути, это мультимодальные сообщения, где соединяются модус танца и видеографики.

Новые вызовы современного мира, в том числе мультимодальность, нарастающее распространение мультимодальных текстов в мире подтверждает актуальность исследований в области коммуникативных свойств невербальных средств передачи информации в социокультурном пространстве. Так, по мнению

³⁶⁶ Материалы с сайта проекта Arzamas.academy. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1454> (дата обращения: 12.01.2023).

Г. Кресса в среде смысла и коммуникации в ближайшее время будет происходить смещение с центральных позиций «языка» и замещение последнего на этих лидирующих позициях другими модусами. Он предполагает, что языка (устной и письменной речи) уже недостаточно качестве средства исследования важных вопросов в некоторых дисциплинах. Тогда вполне логичным оказывается появление тезисов о кинестетическом мышлении и кинестетическом интеллекте в современных исследованиях танца, а также применение цифровых технологий для сохранения информации по традиционным и другим видам танца, имеющим значение для сохранения культурного наследия. Естественно, кинестетические ощущения с трудом поддаются вербализации. Но так ли необходима в связи с таким допущением о появлении альтернативных средств конструирования смыслов это возможность вербализации? В конце концов появление видеоносителей и цифровых технологий дали возможность уйти от вербальных описательных вариантов или статических изображений на плоскости фиксации и передачи информации (знания) в танце. Действительно, как передать в полной мере словами звуки ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response)³⁶⁷ или танцевальный видеоролик созданный нейросетью.

Тогда балетный спектакль представляет собой модальный комплекс, соединяющий модусы танца, изображения (декораций), музыкального сопровождения. Это сочетание позволяет выразить в полной мере то, что создатель (хореограф-постановщик) сообщения (текста) хотел выразить (передать) зрителю.

Или, например, в приложении TikTok не используется устный и письменный язык в полной мере. Данное приложение ориентировано на создание коротких видео, в нем отсутствует функция размещения фотоконтента и объемных текстовых сообщений.³⁶⁸ Соответственно ограничен модус языка. Тогда возникает

³⁶⁷ Шкарин, Д. Л. Уровневый анализ ASMR-технологии и определение ее значения в современном социальном контексте // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2018. № 1(33). С.80

³⁶⁸ Лутошкина, С. А. Новый язык социальных медиа: Тик-Ток / С. А. Лутошкина // Кино. Речь. Культура: Материалы XV Всероссийской студенческой конференции, Санкт-Петербург, 19–20 ноября 2020 года. СПб: Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2021. – С. 34-37. С 35

естественный вопрос – как в данном случае отправителю сообщения (создателю видеоролика) проявляются? Получается, что модус – жесты, мимика, движения (танец) в данной среде проявлен в большей степени как коммуникативное средство. Таким образом, отправитель (производитель) смысла соединяет знаковые формы этих модусов в единое семиотическое поле (например, балетный спектакль). Далее в качестве сообщения этот мультимодальный комплекс (текст) расшифровывается получателем (зрителем). Очевидно, что каждый модус образует лишь часть общего смысла. Так, например, определенные па в балетном спектакле могут передать характер и действия героя, а изображение (декорации) среду в которой происходит действие. Таким образом, знаки в танцевальной постановке несут отдельное значение имеют свой смысл, но они встроены в канву общего смысла произведения, формируя сообщение (текст) всего хореографического произведения.

В 2022 году специалисты Стэнфордского университета Дж. Ценг, Р. Кастельон, К. Карен Лю разработали алгоритм EDGE (Editable Dance Generation from Music). Искусственный интеллект EDGE анализирует музыкальные композиции, раскладывает их на отдельные дорожки и подбирает необходимые движения в такт из библиотеки. В результате получается короткий танцевальный ролик, который идеально воспроизводится в нужном ритме. «Виртуальный танцор» демонстрирует движения в такт музыке, при помощи алгоритма можно ограничивать фигуру некоторым пространством. Танец полон сложных, преднамеренных, скользящих движений ногами в контакте с землей. EDGE определяет, когда ноги должны, а когда не должны скользить, с помощью специальной функции, которая значительно повышает физический реализм танца, сохраняя при этом скольжение. Модель условной диффузии отображает музыку, встраивая ее в серию 5-секундных танцевальных роликов. Ролик содержит набор паттернов движений. Во время вывода к пакетам из нескольких роликов применяются временные ограничения, чтобы обеспечить временную согласованность перед объединением их в полное видео произвольной длины.

Таким образом несмотря на то, что EDGE обучается на пятисекундных танцевальных отрезках с записями паттернов движений, алгоритм может генерировать танцы любой продолжительности.³⁶⁹

На данный момент на наш взгляд технология не продвинулась далее механических интерпретаций танцевальных движений и напоминает танец, созданный в рамках мультипликации, хотя, несомненно, искусственный интеллект создает вполне реалистичные непродолжительные ролики в ритме заданной музыкальной композиции, которые может воспроизвести и человек.

Рассмотрим также интересный экспериментальный проект российской студии медиаискусств Shum и Инновационного театра балета г. Калуги, в ходе которого был создан ролик, объединивший современный танец, видеосъемку и технологии нейросети Stable Diffusion. По нашему мнению, подобные ролики воспринимаются пока слишком сложно. Первое впечатление от просмотра – бесконечное мелькание изображения без возможности сконцентрироваться на ритме. Как оказалось, создатели ролика провели самостоятельное предварительное исследование по восприятию видеоконтента, созданного нейросетями. Оказалось, что 65% респондентов высказали мнение схожее с автором о том, что подобные ролики перегружены информацией.³⁷⁰ Соответственно имеет место нарушение в передаче информации в видеоряде.

В рамках исследования цифровых аспектов коммуникации в танцевальной культуре необходимо также обратить внимание на новые VR-технологии и созданные на их основе интерактивные хореографические проекты. Так, например, в 2019 году в Санкт-Петербурге на фестивале был представлен экспериментальный хореографический проект Жилия Жобена и экспертов компания Artanim «Look @ Dance VR», в ходе которого соединяет танец и

³⁶⁹ Материалы с сайта <https://edge-dance.github.io/> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://edge-dance.github.io/>

³⁷⁰ Жиганов А. Мы сгенерировали в нейросети 3250 кадров и объединили их в видео о танце. Нейрогалерея сообщества. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://journal.tinkoff.ru/ai-generated-dance-video/?ysclid=lmfduhd1zd174319303> (дата обращения: 12.09.2023).

иммерсивную реальность. В процессе данного перформанса взаимодействуют пять зрителей-участников. При помощи VR-очков зрители переносятся в пространство города, горный или пустынный пейзаж, у каждого зрителя-участника есть аватар, в точности повторяющий его движения. Внутри виртуального мира, участники могут взаимодействовать с объектами и другими аватарами. Таким образом, тела пользователей становятся интерфейсом между реальным и виртуальным мирами. Компания Artanim изобрела и развивает с 2015 года технологию виртуальной реальности Dreamscape Immersive. Эта многопользовательская иммерсивная платформа сочетает в себе трехмерную среду, которую можно увидеть и услышать через гарнитуру виртуальной реальности, с реальной сценой, включающей элементы тактильной обратной связи. Движения пользователя редко фиксируются в реальном времени и преобразуются в анимацию всего тела благодаря глубокому пониманию механики тела.³⁷¹ Виртуальная реальность, полностью отделяющая пользователя от реальной основана на создании изображений и звуков при помощи компьютера, VR-шлема, наушников и другого специального оборудования. В зависимости от оборудования и программного обеспечения пользователи испытывают различную степень погружения в виртуальное пространство, от низкого в дополненной реальности до высокого, в котором виртуальные элементы переопределяют реальную среду.³⁷² Также следует отметить организацию полногруппового погружения нескольких участников на специальном полигоне. В рассмотренном в качестве примера проекте, участники хореографического представления испытывают высокую степень погружения.

Важно отметить, что в пространстве виртуальной реальности индивид может воспринимать свои движения и движения других индивидов, коммуницирующих с ним при помощи танца с определенными искажениями в

³⁷¹ Сайт о проекте иммерсивной платформы <https://artanim.ch/project/real-virtuality/>

³⁷² Воинов М.М., Китов А.А., Горячкин Б.С. Виртуальная реальность: виды, структура, особенности, перспективы развития // E-Scio. 2020. №5 (44). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnaya-realnost-vidy-struktura-osobennosti-perspektivy-razvitiya> (дата обращения: 12.09.2023).

восприятию своего тела. Так как при высокой степени погружения в виртуальную реальность происходит замещение сенсорных стимулов, поступающих по визуальному, аудиальному и проприоцептивному каналам, при этом тело самого человека становится инструментом погружения, так как сами движения пользователя влияют на перемещение его аватара в виртуальном пространстве.³⁷³

В статье Савостьяновой Ю.С. отмечается, что современные VR-технологии способствуют возникновению новых форм хореографии, в том числе импровизационных.³⁷⁴ За счет расширения границ восприятия зритель вовлекается в процесс создания хореографического представления. Будучи вовлеченным в творческий процесс, зритель вступает в коммуникацию с автором и виртуальной средой подобных проектов. Здесь также присутствует мультимодальность. Когда участник VR-проекта конструирует реальность при помощи графики и движений тела, также может быть задействован модус письма. Работа с визуальными образами и кинестетикой, а также непосредственно письменным текстом, как, например, в VR-Chat, где пользователь может в процессе коммуникации с другим пользователем оставлять в пространстве записи и рисунки виртуальным карандашом.³⁷⁵

В таком случае современные VR-технологии могут являться специальной средой для людей с ограниченными кинестетическими возможностями, представляя такого рода взаимодействия в виртуальном пространстве по тем же принципам и моделям коммуникации, что и в реальном мире, однако расширяя количество доступных модусов, и трансформируя в мультимодальный комплекс танцевальные коммуникативные практики. Вероятность успешности

³⁷³ Варламов, А. В. Искажения в восприятии человеком собственного тела во время погружения в компьютерную виртуальную реальность с использованием технологии Full-Body Tracking / А. В. Варламов, Н. В. Яковлева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. – 2022. – Т. 19, № 4. – С. 670-688.

³⁷⁴ Савостьянова Ю. С. Импровизация в хореографических VR-экспериментах // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 6(83). – С. 25.

³⁷⁵ Ерофеева М.А., Кловайт Н., Забаурин Д.Р. (2022) Как говорить без слов: переосмысляя материальность, агентность и коммуникативную компетентность в виртуальной реальности // Социология власти. 2022. Том 34. №3-4. С. 164.

коммуникации участников с разными способностями повышается, если они обладают совместными семиотическими ресурсами, например, языком либо другими символическими структурами.³⁷⁶ Однако существуют исследования, подтверждающие, что коммуникация может носить характер несимволического взаимодействия. Так, Д. Гуд исследовал и продемонстрировал механизм взаимодействия слепоглухих детей на телесном уровне.³⁷⁷ Таким образом, кинестетический сегмент информации может проявляться как наиболее важный для людей с ограниченными возможностями или не нормотипичных людей.

Доступность невербального общения и восприятия визуальных образов и паттернов танцевальных движений при помощи СМИ и интернета обусловило развитие взаимодействия в этом направлении между представителями разных культур. Появление новых цифровых танцевальных практик подтверждает необходимость новых методов и подходов к исследованию танцевальной культуры и ее коммуникационных свойств, в том числе на межкультурном уровне. Современные технологии позволяют передавать и фиксировать танцевальную информацию на новом уровне. Интернет как средство коммуникации значительно расширил границы танцевального взаимодействия представителей различных культур, а технологии “*motion capture*” позволяют фиксировать танцевальную информацию с максимальной точностью, хранить и обрабатывать паттерны разных танцевальных культур. Таким образом, применение информационного подхода к рассмотрению танца в пространстве современной культуры, позволяет изучить особенности восприятия и передачи танца, в том числе между представителями разных культур, взаимодействующих в глобальном информационном пространстве.

Итак, благодаря ряду особенностей передачи и восприятия информации в танце, последний может выступать в качестве средства межкультурной

³⁷⁶ Там же С. 170.

³⁷⁷ Goode, D. A World without Words: The Social Construction of Children Born Deaf and Blind. Temple University Press. 1994. 336p.

коммуникации в современном информационном пространстве. Отметим, что танец может передавать различные виды информации: от эстетической до когнитивной и дейктической. При помощи танца могут передаваться невербальные коды свойственные межкультурной коммуникации: кинесика (окулесика), проксемика, хаптика. С появлением новых средств распространения и хранения информации (телевидение, интернет, облачные системы хранения данных) возникают новые возможности передачи информации танцевальными сообщениями по искусственным каналам во времени и пространстве.

Тогда, учитывая рассмотренные аспекты функционирования танца в цифровой культуре, данное в первой главе определение танцевального сообщения необходимо дополнить уточнениями о пространстве, в котором происходит обмен информацией. Таким образом, танцевальное сообщение – это информация, переданная при помощи паттерна движения (па статичные или динамичные позы, жесты, мимика) и ритма с определенной целью в реальном, виртуальном или сетевом пространстве.

Следует также отметить, что при взаимодействии в виртуальном пространстве или сетевом пространстве танцевальная коммуникация происходит по тем же принципам, что и в реальном, однако с некоторыми условиями: с отсутствием тактильного контакта, с возможностью возникновения технических шумов и искажений при восприятии собственного тела, на основе сетевой идентичности, а также с возможностью изменения физических свойств аватара в виртуальной среде.

Технология захвата движения позволяет фиксировать информацию о паттернах движения и положении тела танцовщика в пространстве. На основе этой технологии создается игровой танцевальный контент (танцевальные игровые приложения, танцевальные караоке), приложения для обучения танцам. Полученные таким способом данные применяются в интерактивных хореографических проектах с применением VR-технологий и видеомэппинга, применяются как базы для обучения нейросетей. Таким образом, на основе

извлечения и фиксации информационного компонента (паттерны движений) танцевального знака появились и развиваются новые формы танцевального взаимодействия.

3.2. Особенности восприятия информации в танце в условиях глобализации в экологически ориентированных хореографических постановках

В предыдущем параграфе рассмотренные нами механизмы кодирования-декодирования информации в танце, показали, что для передачи некоторых видов информации в танце есть сходные для разных культур коды, что увеличивает успешность коммуникации с помощью танца при межкультурном взаимодействии. В первой главе исследования при рассмотрении вопроса восприятия танца, нами был отмечен такой вид информации как кинестетическая. В психологии термином кинестетика обозначается ощущение и восприятие движений тела и положений в пространстве, буквально кинестетические ощущения (от греч. *kinesis* – движение и *aesthesis* - ощущение) – ощущения движения и положения частей собственного тела.³⁷⁸ В середине прошлого века в исследованиях танца появился термин кинестетическая эмпатия. Была отмечена особенность восприятия кинестетической информации в хореографии, как телесного *вчувствования* в движения другого человека. Такого рода эмпатия возникает в процессе перцепции при танцевальном общении. В научной литературе есть мнение, что эти процессы обусловлены функционированием так называемой системы зеркальных нейронов. Однако, ряд ученых опровергает данные предположения. Тем не менее, в рамках нашего исследования будем ориентироваться на психологические и культурологические определения эмпатии, а также на процессы восприятия хореографии как художественной коммуникации. Данный механизм восприятия помогает наиболее точно передать эмоциональное состояние от исполняющего танец к воспринимающему субъекту, либо же к другому исполняющему, если мы говорим о групповом танце. Таким образом,

³⁷⁸ Свенцицкий А.Л. Краткий психологический словарь. – М.: Проспект, 2023. – 512с. С.181

предположим, что в современных условиях искусство танца может способствовать возникновению экологической эмпатии.

В силу того, что хореографические произведения могут быть рассмотрены как художественные тексты и приобретать характер художественной коммуникации, отметим, что танец как вид искусства представляет собой творческую деятельность, направленную на воспроизведение действительности в художественных образах. В рамках эстетики художественная коммуникация определяется как «функционирование искусства в обществе, в процессе которого оно выступает как специфическая эстетическая деятельность и средство общения».³⁷⁹ Одной из целей творческой коммуникации является передача эмоции зрителю (адресату), и в случае с танцем мы имеем преимущество перед вербальным языком, так как это происходит на кинестетическом уровне при помощи нескольких сенсорных каналов. Обратимся вновь к танцу хака. Целью коммуникации в данном танце является устрашение противника, соответственно, он должен транслировать эмоцию страха, тогда сообщение достигнет своей цели. И, действительно, данный танец вызывает неприятные ощущения, страх, не зависимо от культурного опыта. Таким образом, при межкультурной коммуникации посредством танца происходит подготовка к более глубокому общению, возникает первоначальный уровень знакомства на основе эмоций. То есть эмоциональная информация — это база, на которую в зависимости от целей и формы танца надстраиваются смыслы. Танец придает движениям эстетическую форму. Так как не все ритмические движения мы можем обозначить как танец, чтобы стать танцем движения должны приобрести чувственные выражения (художественную форму). Выразительные движения и действия создают образ адресанта (танцора), раскрывая его внутреннее содержание во внешнем действии. Человек испытывающий эмоциональное состояние проявляет это во внешнем облике. В то же время, движения, а также внутреннее состояние — это неотъемлемый компонент эмоций. На основе этих особенностей танца в середине

³⁷⁹ Эстетика: Словарь/ Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. С. 154

прошлого века даже возникло целое направление психотерапии – танцевальная терапия. Таким образом, эмоциональная информация имеет очень важное значение при восприятии художественного образа в целом.

Но прежде всего обратимся к рассмотрению процесса передачи информации при помощи танцевального сообщения. Итак, адресант зашифровывает информацию при помощи кода или особой знаковой системы. Взаимопонимание возникает при декодировании, и успех коммуникативного акта достигается возможностью общей интерпретации кода. В межкультурной коммуникации каждая культура обладает системой кодов, распространяющихся на отношения, нормы, правила поведения. Как было отмечено выше, эти системы различны в разных культурах, но есть частичные сопоставления. Так, эмотивная информация совпадает во многих культурах, а также совпадения в кодах могут быть и при передаче фатической или дейктической информации. Дополнив, информационную модель танцевальной коммуникации видами информации (Рис.4) можно наглядно представить особенности восприятия и поликодовый характер танцевального взаимодействия. При восприятии кода в ходе танцевального общения в большей степени мы воспринимаем информацию эмоциональную.

Тем не менее, стоит признать, что часть информации, передаваемой в танцевальном сообщении и танце как таковом не является культурной. Наличие особого психического пространства и эффекта эмоционального вовлечения при восприятии и передаче танца, а также кинестетической эмпатии позволяет говорить о танце как о комплексном биосоциокультурном феномене, и именно наличие внекультурных сегментов информации имеет «транслингвальный» эффект при межкультурном взаимодействии индивидов. Что способствует в какой-то мере устранению коммуникативных барьеров, связанных с разницей в культурных кодах. И в то же время, наличие особого диалекта движений, не позволяет в полной мере перенять стиль и манеру исполнения танцора, но это уже относится в большей степени к эстетике и индивидуальному авторскому стилю.

Таким образом являясь частью социокультурной информации двух типов: «безусловной», отражающей актуальный поток в рамках повседневности, на бытовом уровне и «условной» организованной в виде системных кодов.³⁸⁰ Танец как вид искусства в сопряжении с музыкой является частью культурного кода эпохи. Именно поэтому мы имеем сейчас и цифровые танцы и созданные нейросетями и проч. Тем не менее остаются открытыми вопросы о физическом соприсутствии в танце, однако интернет и современные технические средства позволяют создавать соприсутствие в виртуальной среде в пространственно-временном ключе.

Коммуникация в рамках танца носит экспрессивный характер. Танцевальное сообщение в рамках семиотического подхода всегда имеет некую цель, с которой связан семиотический или смысловой уровень. Информация, переданная лишь на кинестетическом уровне, не имеющая коммуникативной цели, остается на уровне ритмических упражнений, спорта под музыку. Так в коммуникации при помощи танца в TikTok отправитель ставит цель – повторения его паттернов другими участниками сетевого сообщества, целью танцевального спектакля является передача сюжета, персонажа или эмоций (как в бессюжетных балетах, например).

Когда мы говорим об информации, которая передается на кинестетическом уровне от отправителя в групповых или парных танцах, то получатель может ее повторить синхронно либо последовательно. Таким образом, отправитель кодирует информацию и происходит общение на кинестетическом уровне, но благодаря тому, что отправитель имеет целью передать именно танцевальную композицию, получатель расшифровывает информацию также и на семиотическом уровне. Если исходить из того, что танец в основных своих формах художественная коммуникация, то такая коммуникация начинается с творческого акта, с авторского самовыражения, а завершается пониманием художественного текста. Понимание — это усвоение смысла и переживание состояния, которое

³⁸⁰ Тхагапсоев, Х.Г. и др. Информационно-семиотическая теория культуры: введение: монография / д-р филос. н., проф. Х.Г. Тхагапсоев, д-р филос. н., проф. О.Н. Астафьева, д-р филос. н., проф. И.И. Докучаев, д-р культурологии, доц. И.В. Леонов. Санкт-Петербург: Астерион, 2020. С. 73.

испытал автор текста в процессе творческого акта. Понять можно лишь знаковую систему, ранее наделенную смыслом.³⁸¹ Таким образом, с позиций семиотики искусства художественная мысль зашифровывается с помощью паттернов движений и ритма, той знаковой системы, которая выбрана автором для целей коммуникации, и образует текст произведения. При восприятии паттернов на кинестетическом уровне, происходит декодирование элементов знаковой системы и на семиотическом уровне, восприятие сообщения и понимание смысла, заложенного отправителем.

Если мы рассматриваем восприятие танцевальной постановки, балетного спектакля либо подобные способы художественной коммуникации, в которой адресат выступает только в роли зрителя, целью такой коммуникации будет передача сюжета, смысла, эмоции. Происходит тот же процесс восприятия на кинестетическом уровне, с дальнейшей расшифровкой художественных образов на семиотическом уровне.

В парных танцах, основанных на воспроизведении паттернов движений, связанных с гендерной идентичностью, например, мужская и женская партия, целью будет совместное самовыражение, совместный творческий акт, общение как таковое. Отправитель и реципиент постоянно взаимодействуют, меняясь ролями. Также на основе определенной семиотической конвенции отправитель зашифровывает на кинестетическом уровне при помощи паттернов информацию, которую дешифрует получатель, и отправляет на кинестетическом уровне информацию партнеру. Иногда этот обмен информацией происходит синхронно в соответствии с ритмом, таким образом процессы кодирования декодирования могут наслаиваться и происходить одновременно.

Тем не менее следует отметить, что по мере того, как культура не сводима лишь к информации, так и танец как часть духовной культуры, как творчество, явление более широкое. Учитывая, что основными целями искусства является

³⁸¹ Борев Ю.Б. Эстетика. М., Изд-во: Высш. шк., 2002. С. 449.

распространение духовных благ, а также самовыражение автора, отметим, что танец также обладает подобными целями через коммуникативную функцию. Танцевальная коммуникация имеет достаточно широкий спектр целей:

- передача эстетической информации (распространение духовных благ);
- коммуникация непосредственно как общение, взаимодействие (социальные, коммуникативные, групповые, парные и пр. танцы);
- самовыражение или самораскрытие коммуникатора (танец как творчество, импровизации, танцевальная терапия и пр.);
- побуждение к действию (вирусные танцы, сетевые взаимодействия в TikTok и др. сетях);
- снятие напряжения (развлекательные танцы);
- адаптация, передача и освоение культурного кода (традиционные танцы, обмен образцами и формами танца).

Также отметим, что индивидуальный танец как творческий акт и как процесс самовыражения обладает коммуникативными функциями, и в случаях отсутствия адресата, танцевальное сообщение имеет автокоммуникационные цели.

Однако, в разных танцевальных формах мы можем выделить определенные доминантные типы кодирования, расшифровка информации в пределах которых позволяет достигнуть цели коммуникации. Таким образом, при рассмотрении доминантного типа кодирования относительно целей коммуникации в танце, мы можем предположить, что в традиционных формах танца с целью передачи эстетической информации приоритетным является семантическое и эмоционально-образное кодирование, в импровизациях с основной целью самовыражения – эмоционально-образное, в вирусных танцах – кинестетическое и эмоционально-образное (см. таб. 4) и т.д.

<i>Цели</i>	<i>Кодирование</i>	<i>Танцевальная форма</i>
Побуждение-вовлечение, интеракция	кинестетическое, эмоционально-образное	Вирусные танцы, взаимодействие в TikTok, контактная импровизация
Передача эстетической информации, передача и освоение культурного кода	семантическое, эмоционально-образное	Балет, народные танцы, сюжетные хореографические постановки
Снятие напряжения, самовыражение	эмоционально-образное	Танцевальная терапия, танцпол (и пр. досуговые формы), некоторые формы импровизации

Таблица 4. Цели и кодирование в танцевальной коммуникации

Отметим, однако, что практически не зависимо от целей эмоционально-образное кодирование является значимым и при передаче эстетической информации, и в коммуникациях с целями адаптации, снятия напряжения, передачи и освоения культурного кода, и побуждения-вовлечения.

Основной целью танцевального сообщения при рассмотрении танца как формы межкультурной коммуникации является достижение взаимопонимания и взаимодействие посредством танца. Нами было отмечено ранее, что танец может представлять собой как прямую, так и косвенную межкультурную коммуникацию. Танец как передача и получение информации при восприятии в спектаклях, постановках, как побуждение к действию в вирусных танцах – это косвенная межкультурная коммуникация. Танец как взаимодействие, общение в социальных, групповых, парных танцах, при адаптации и создании новых гибридных форм традиционных танцев представляет прямую непосредственную коммуникацию. Таким образом, механизмы фильтрации, упрощения, ассоциирования применяемые в языковой вербальной и невербальной межкультурной коммуникации действуют и при восприятии и передаче танцевального сообщения при межкультурных контактах.

Итак, получив информацию через сенсорные каналы на кинестетическом уровне, адресат фильтрует ее. Фильтрация на семиотическом уровне происходит в зависимости от социокультурного опыта индивида, под воздействием фактора эмоций. При межкультурной коммуникации, в том числе посредством танца, могут возникать дополнительные фильтры на основе предубеждений, стереотипов.

При восприятии в процессе косвенной коммуникации незнакомой танцевальной культуры происходит фильтрация на основе собственного социокультурного опыта, под влиянием фактора эмоций, незнакомая семантическая информация может быть частично воспринята или не воспринята адресатом. При восприятии в рамках диалоговых моделей – часть информации упрощается, проходя через фильтр, часть информации, которая вызывает эмоцию или интерес адресата, при адаптации под культурный код адресата, корректируется им в виде изменения паттернов и ритма.

Например, удмурты, коми, карелы переняли многие этнокультурные формы у русских. У карелов совершенно оригинальные варианты народных танцев на основе воспринятых русских хореографических форм (кадриль, отдельные формы контрданса, шен, лансье).³⁸² Так, например, М.Я. Жорницкой отмечено, что при тесном взаимодействии с соседями чукчами, эвены заимствовали у них манеру исполнения имитационно-подражательных танцев с использованием традиционного горлового пения.³⁸³ А при контактах с коряками, они переняли элементы их танцевальной пластики – характерные движения рук, бёдер, головы. Все эти танцевальные элементы, благодаря трансформации стали компонентом танцевальной культуры эвенов.³⁸⁴ Однако, С.Л. Чернышова подчеркивает, что особенностями межкультурного взаимодействия являются процессы, в результате

³⁸² Афанасьева А. Б. Этнокультурное образование как феномен культурного поля: монография / А.Б. Афанасьева – СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2014. – 188 с. С. 21

³⁸³ Жорницкая, М.Я. Народные танцы Якутии / М.Я. Жорницкая. – М.: Наука, 1966. – С. 81-82.

³⁸⁴ Чернышова С. Л. Межкультурные взаимодействия как фактор современного развития танцевально-пластической культуры коренных малочисленных народов Севера // Арктика XXI век. Гуманитарные науки. № 1 (2), 2014, С. 63-67.

которых применяются «наиболее понравившиеся танцевальные движения иной этнической группы» и при этом может происходить утрата своих паттернов, а также копирование пластики, без попытки расшифровать семантику, не учитывая манеру и стиль, игнорируя смысл и назначение.³⁸⁵ Нами были отмечены подобные выводы при рассмотрении процессов межкультурных танцевальных взаимодействий разноэтнических групп. А. Н. Наймушиной выделено несколько фаз заимствования в процессах культурной диффузии: фаза формирования инновации, ее оценка внутри группы изобретателя, далее собственно процесс диффузии посредством контактов между отдельными лицами или группами из разных этносов и распространение за пределы ареала возникновения, третья фаза – укоренение, последняя – переосмысление, как образование нового содержания в культуре народа-восприемника. В общих же положениях, мотивирующими факторами в процессах культурной диффузии может быть либо недостаточность средств для создания нового (по О. Шпенглеру), либо желание скопировать то, что подходит по определенным параметрам (по А. Крёберу).³⁸⁶ Однако, до сих пор остаются открытыми вопросы, касающиеся мотиваций и причин выбора конкретных элементов или культурных комплексов. Мы полагаем, что возможно, это связано со сложными механизмами ассоциативного мышления, характерного для творческой деятельности. Тем не менее мы не ставим этот вопрос как основополагающий в нашем исследовании, но условно определяем ряд факторов, не противоречащих основным концепциям классиков диффузионизма. Так на уровне физиологического фактора воспринимаются именно те элементы, которые удобнее повторить, либо привычнее по паттернам движений, усвоенным в родной культуре, эмоциональный фактор определяет выбор того, что вызывает положительные эмоции, по принципу эстетической привлекательности, культурный фактор предопределяет предпочтения по принципу сходства, близости к культуре носителя заимствующего индивида или группы, его

³⁸⁵ Там же. С.65

³⁸⁶ Наймушина А. Н. Закономерности и фазы культурной диффузии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, № 164, 2014. С. 82.

культурному коду.

Таким образом, происходит заимствование на уровне кинестетического кодирования, семантическая информация не передается, происходит потеря данных при семантическом кодировании. Мы видим, на основе фильтрации, кинестетическая информация, вызвавшая интерес, заимствована, в отличие от семантической. В таком случае говорить о взаимопонимании не представляется возможным, мы можем сделать вывод о том, что восприятие не всех сегментов информации при танцевальном взаимодействии, например, только кинестетического, может приводить к недопониманию и даже апроприации. В данном случае заимствование элементов (паттернов) движения без учета ценностно-смыслового характера этой информации привело к образованию новой формы, но не принесло взаимопонимания. Таким образом, для достижения взаимопонимания на уровне межкультурного общения необходимо максимально возможное усвоение нескольких видов информации, переданных с помощью эмоционально-образного, семантического и кинестетического кодирования с учетом ценностного компонента. Именно такое усвоение паттернов чужой танцевальной культуры, будет способствовать повышению уровня межкультурной компетентности индивида.

Иногда, происходит соединение, например, привычных паттернов движений, возникших в родной этнокультурной среде и новых музыкальных ритмов культуры, с которой сталкивается отправитель в процессе аккультурации. В таком случае уже знакомые паттерны помогают снять напряжение, вызывают положительные эмоции, позволяют сохранять этнокультурную идентичность, и в то же время адаптироваться к изменившимся социокультурным условиям в виде добавления нового ритма.

В современной культуре, такие соединения могут применяться артистом намеренно при создании собственных композиций и могут иметь целью глубокую творческую самореализацию автора. Ямини Каллури, например, профессиональная танцовщица кучипуди, соединяющая в своих выступлениях

элементы классического индийского танца, танца модерн и европейскую классическую музыку. Она выросла в Индии, и обучалась в школе классического индийского танца, но, когда переехала в Нью-Йорк, обучалась балету, техникам Марты Грэм для расширения художественных навыков.³⁸⁷ Некоторые ее выступления уникальны, они представляют собой гармоничный синтез движений индийского танца под музыку Баха, раскрывают внутренний мир танцора, ее бикультурность и дают возможность зрителям с различным культурным опытом воспринимать новые танцевальные движения или ритмы музыки.

Однако, при восприятии чужой танцевальной культуры при этнических танцевальных взаимодействиях семантическая информация в результате процессов фильтрации может быть утеряна, так как не производится полноценная дешифровка на семиотическом уровне. Но в то же время, благодаря такому восприятию при межкультурном взаимодействии разноэтнических групп возникают новые танцевальные формы, даже путем утраты части семантической информации.

А.П. Панфиловой в зависимости от целей сообщения выделено несколько моделей общения: экспрессивное, познавательное, убеждающее, суггестивное, ритуальное. В соответствии с вышеобозначенными нами целями, танцевальные сообщения в современной культуре могут носить в большей степени экспрессивный, суггестивный, и в меньшей познавательный и ритуальный характер. Однако, не стоит забывать, что танцевальное общение – это прежде всего коммуникация художественная. А это значит, что в данном случае критерием моделирования сообщений будет эстетический критерий, а не критерий истины.³⁸⁸ Тем не менее, в эстетике подчеркивается суггестивный характер художественной деятельности. Так, А.А. Шипицына предполагает, что в современном искусстве, существует феноменологический мимесис, характеризующийся «закреплением в художественном произведении рецептивных кодов, при раскрытии которых

³⁸⁷ См. подробнее: сайт Центра традиционной музыки и танца в Нью-Йорке. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ctmd.org/programs/touring-artists/yamini-kalluri/> (дата обращения 08.11.2023)

³⁸⁸ Гатина А.Э. Введение в теорию коммуникации. Бишкек: Изд-во КРСУ, 2017. С. 74

моделируется сам акт восприятия мира».³⁸⁹ Ю.Б. Борев определяет художественную коммуникацию как особую взаимосвязь автора и реципиента, передающую последнему информацию, содержащую «определенное отношение к миру, художественную концепцию, устойчивые ценностные ориентации».³⁹⁰

На основе вышеизложенного, мы предполагаем, что, искусство танца может быть одним из эффективных средств, вызывающих сопереживания на глубинном

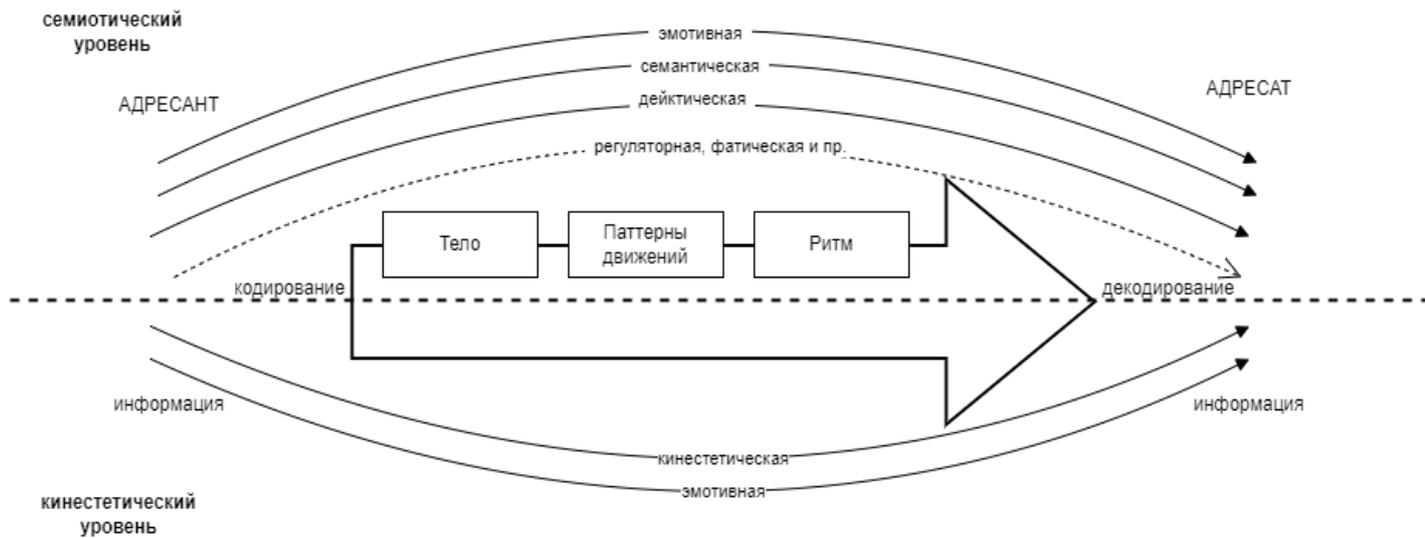


Рис.4 Восприятие и передача информации в танце

кинестетическом уровне, и, таким образом, способствовать возникновению экологической эмпатии. Это возможно благодаря особому механизму восприятия танцевальных движений – кинестетической эмпатии.

Как было отмечено ранее, при просмотре танцевальных композиций эмпатический характер восприятия в исследованиях системы зеркальных нейронов, обеспечивающий активацию двигательных зон мозга при наблюдении за действиями другого позволяет зрителю прочувствовать опыт движения танцора, как свой собственный.³⁹¹ На основе этих допущений, Л. М. Батлер описывая свои

³⁸⁹ Шипицына, А. А. Актуальность мимесиса // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2022. – № 63. С. 39

³⁹⁰ Борев Ю. Б. Эстетика - теория художественной коммуникации, семиотика и культурология искусства. Наука о трансляции продуктов художественной деятельности, о ее знаковых системах и культурном смысле // Борев Ю. Б. М. Политиздат, 1981. [Электронный ресурс] URL: [https:// etika-estetika.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st121.shtml](https://etika-estetika.ru/books/item/f00/s00/z0000004/st121.shtml)

³⁹¹ Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of

ощущения от просмотра танцевальной постановки под названием «Spill» о птице, попавшей в воду после нефтяной катастрофы, предполагает, что при наблюдении за движениями, кажущимися вязкими, которые воплотил танцор, изображающий птицу, сам ощущаешь телом как бы существование в этой вязкой субстанции. Она сразу представила, что по-другому отреагировала бы на новость, если бы эта катастрофа настолько повлияла на людей как на морских обитателей. Она мысленно поместила человеческий опыт внутрь птицы и получила другой тип сочувствия.³⁹²

Но здесь все же хотелось бы отметить, что автоматический характер восприятия, на котором основаны предположения Л.М. Батлер не всегда является таковым. В исследованиях, подвергающих критике, автоматический характер возникновения эмпатии на основе функционала зеркальных нейронов, утверждается, что кинестетическая эмпатия все же зависит от предыдущего опыта индивида, не являясь прямым «отзеркаливанием».³⁹³ Таким образом, социокультурный опыт адресата также важен и является одной из основ возникновения кинестетической эмпатии. Появление концепции кинестетической эмпатии также связано с понятием *вчувствования* (*emföhlung*), предложенного немецким психологом и философом Т. Липпсом.³⁹⁴ В исследованиях психологов нет единой позиции о природе эмпатии. В контексте нашего исследования мы будем опираться на два определения. Сформированное в рамках психологических изысканий определение эмпатии, как способности личности воспринимать и понимать другого, эмоционально откликаться на переживания другого и реально содействовать ему.³⁹⁵ И рассмотренное в монографии З.Р. Слесаренко

Watching Dance. P. 50-53.

³⁹² Butler L. Dance and Mixed-Media Performance for Building Scientific Understanding and Environmental Respect // *Consilience*. 2018. №19. pp. 183-195. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org.ezproxy.ranepa.ru:3561/stable/26427718> (дата обращения: 22.10.2019). P.186.

³⁹³ Strukus W. Mining the Gap: Physically Integrated Performance and Kinesthetic Empathy // *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2011. Vol. 15. № 2. P. 89–105.

³⁹⁴ Липпе Т. Руководство к психологии. / Пер. с нем. М.А. Лихарева. - СПб.: Тип. О.Н. Поповой, 1907. 394 с.

³⁹⁵ Горбатова Е.А. Эмпатия: Психологическая структура и механизмы реализации // *Учёные записки Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы*. 2014. №1 (21). С. 24-30. URL: <https://rucont.ru/efd/395842> (дата обращения: 08.12.2023)

представление об эмпатии как феномене культуры, как интеграции «образно-чувственного и логического аспектов познания являющегося атрибутивным свойством культуры и основанием для духовноэстетической и культуротворческой активности человека».³⁹⁶

Кинестетическую эмпатию или «отзеркаливание» применяют в танцевальной психотерапии как метод, обладающий мощным психотерапевтическим эффектом, способствующим осознанию своего тела, чувств и эмоций. Кинестетическая эмпатия в таком случае представляет эмпатическое принятие партнера посредством «отзеркаливания» (повторения) его движений.³⁹⁷

В контексте рассмотрения танцевального взаимодействия как художественной коммуникации, необходимо отметить также важные аспекты восприятия эстетической информации. Как нами было отмечено ранее, попытки М.Бензе и А.Моля применять статистические подходы к анализу эстетической информации, не учитывающие ее смысловые характеристики и аспекты, по меньшей мере оказались односторонними. Определение данное Т.В. Жеребило эстетической информации как отражения автором знаний о мире в образной форме в целях самовыражения и художественного воздействия на адресата³⁹⁸ наиболее близко передает функциональную направленность такого рода информации в рамках художественного текста. При восприятии хореографических постановок зритель образно погружается в среду, окружающую танцовщиков. Механизм кинестетической эмпатии позволяет воспринимать эстетическую информацию в наиболее полной мере. Воспринимать эмоциональное состояние отправителя сообщения и общую идею произведения, доминанту, закодированную автором.

³⁹⁶ Слесаренко З.Р. Эмпатия как атрибутивное свойство культуры: монография /З.Р. Слесаренко. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2017. С. 115

³⁹⁷ Шкурко Т.А. Танцевально-экспрессивный тренинг. СПб.: Изд-во «Речь», 2003. С.57

³⁹⁸ Жеребило, Т.В. Словарь лингвистических терминов: Изд. 5-е, испр-е и дополн. — Назрань: Изд-во "Пилигрим". 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://lingvistics_dictionary.academic.ru

С другой стороны, в основе художественной образности лежит принцип мимесиса. Соответственно, воплощая и изображая определенную среду в хореографической постановке, автор преследует максимальное эмоциональное и эмпатическое погружение зрителя в художественное пространство, тем самым вызывая в нем сопереживание и соучастие. По Ю. Бореву художественное восприятие многоплановый процесс, соединяющий в себе: «непосредственное эмоциональное переживание; постижение логики развития авторской мысли; богатство и разветвленность художественных ассоциаций, втягивающих все поле культуры в акт рецепции. Моментом художественного восприятия является «перенесение» реципиентом образов и положений из произведения на собственную жизненную ситуацию, идентификация героя со своим «я».³⁹⁹ Э. Фишер-Лихте отмечено, что атмосфера, играющая важную роль в процессе создания пространства спектакля сравнима с феноменом присутствия в процессе создания телесности. Пространство и предметы придают эффект интенсивного присутствия: «они проявляют не только свои первичные и вторичные свойства, свое специфическое бытие, но и физически приближаются к воспринимающему их субъекту и даже проникают в него, поскольку он находится не вне атмосферы или рядом с ней, а он погружен в нее.»⁴⁰⁰

Для нас это чрезвычайно важно, фактически это объясняет механизмы кинестетической эмпатии. В соответствии с этим, в экологически ориентированных хореографических постановках художественное восприятие и кинестетическая эмпатия способствуют развитию экологической эмпатии, как процесса. Ученым психологом В. Ясвиным разработан ряд методов в педагогическом процессе, способствующих развитию этического отношения к природе. Одним из которых является метод экологической эмпатии⁴⁰¹, он

³⁹⁹ Борев Ю. Указ. соч. с. 443

⁴⁰⁰ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. Ред. Д.В. Трубочкина. – М.: Изд-во «Канон+» - 2015. с. 215

⁴⁰¹ Ясвин В.А. Мир природы в мире игр. Опыт формирования отношения к природе. М.: 1998. 41с. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://zapovednik-khakassky.ru/wp-content/uploads/2020/12/YAsvin_Mir-prirodyi-v-mire-igr.pdf?ysclid=lnasgflxlev402182915

заключается в стимулировании проекции собственных состояний на других живых существ, переживание тех же состояний, которые может испытывать животное или растение, отождествление с ним.

Принимая во внимание суггестивную и воспитательную функции искусства, а также возникновение кинестетической эмпатии в процессе восприятия хореографических произведений экологической направленности, мы можем рассматривать танец и хореографические постановки как эффективное средство формирования экологической эмпатии.

При просмотре таких абстрактных экологически ориентированных постановок, человек приобретает ценностно-эмоциональную связь с природой и может испытывать большую заинтересованность в сохранении ресурсов. По мнению С. Моско такие «устойчиво-информированные» танцы, в особенности постановки на открытом воздухе могут изменять восприятие пространства природы. В качестве примера С. Моско цитирует слова одной из зрительниц танцевальной постановки «River» дуэта Eiko&Koma, о том, что при наблюдении за танцем в реке, на побережье которой та раньше прогуливалась, зрительница увидела ту самую реку по-новому. Река обрела для зрителя другую внутреннюю ценность.⁴⁰²

В исследовании Ш. Роу приведены примеры восприятия эмоционально-ценностного характера гавайского танца Хула, в котором танцор отождествляет себя с природной средой. Для коренных гавайцев знание основано на природной среде и в наследственной линии семьи, это духовное понятие. Этот эпистемологический факт глубоко проиллюстрирован в танце Хула. Для коренных гавайцев духовность тождественна ценностному отношению к природе.⁴⁰³

⁴⁰² Mosko S. Stepping Sustainably: The Potential Partnership Between Dance and Sustainable Development // *Consilience*, vol. 20, no. 1, 2018, pp. 62-87. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jstor.org/stable/26760103. (дата обращения: 01.12.2020) P. 81.

⁴⁰³ Rowe S. We Dance for Knowledge // *Dance Research Journal*, vol. 40, no. 1, 2008, pp. 31-44. URL:

Похожий ценностный компонент выделен Л.Г. Тимошенко в русском народном танце. Она подчеркивает регулятивную роль и возможности формирования любви и уважения к труду и родной земле этого содержательного компонента русского танца. Традиционный русский танец помогал народу сохранять свои ценности и осуществлять взаимосвязь с окружающим миром, хранить и передавать информацию, соционормативную и регулятивную.⁴⁰⁴

В России 19 века, по мнению В.П. Полуянова сама природа представляла для человека воспитательную ценность. «Философско-религиозное понимание значения Природы давало человеку возможность, на бессознательном уровне, ощущать себя ее частью, переживать эмоционально свое неразрывное единство с нею. Природа, в общественном сознании россиян, выступала в качестве главного естественного воспитателя».⁴⁰⁵

При рассмотрении этапов становления экологического сознания в процессе социогенеза О.П.Негробов отмечает, что современное экологическое сознание должно быть охарактеризовано экоцентричностью, и главной особенностью такого сознания является гармоничное развитие человека и природы, как высшая ценность.⁴⁰⁶

Таким образом, танцевальное искусство, способно быть основой для формирования экологической идентичности. Танец – это межкультурный способ постижения информации. Благодаря эмоционально-образному восприятию, экологическая информация усваивается намного эффективнее. Такого рода информация имеет межнациональный характер, ведь экологические проблемы, это проблемы мирового уровня, эта информация охватывает все нации и культуры.

www.jstor.org/stable/20527591. P. 39.

⁴⁰⁴ Тимошенко Л.Г. Знаково-символический аспект русского народного танца // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. № 6 (195). С. 183.

⁴⁰⁵ Полуянов В. П. Система социально-экологических ценностей человека // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. 2009. №2 (57). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-sotsialno-ekologicheskikh-tsennostey-cheloveka> (дата обращения: 14.10.2019). С.57.

⁴⁰⁶ Негробов О.П. Экологическое образование и общественное экологическое сознание. // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Проблемы высшего образования. 2008. № 2. С. 38.

Современные хореографические постановки, затрагивающие проблемы стремительных климатических изменений и глобального потепления привлекают внимание общества к этим экологическим проблемам, помогают осознать их глобальную значимость. В работе хореографа Кори Бейкера «Антарктида: Первый танец», ощущается, что Антарктида – это не просто некий неизвестный далекий континент, проблемы которого нас не коснутся. Фигура танцовщицы помещена в открытое пространство среди льдов, она вступает в непосредственный контакт со окружающей средой. Выполняя различные движения танца, она скользит по ледяной поверхности посреди огромного пустынного пространства, показывая включение человека в природную среду, подчеркивает величие природы. Текстовой фразой: «Пока вы смотрели этот ролик, 860 000 тонн антарктического льда растаяли (*перевод автора*) ...»⁴⁰⁷ автор добивается эффекта личностного соприсутствия к существующей проблеме.

«Тело льда» Кристины Эванс показывает движение и экстремальную природу антарктического льда, а также современное влияние человека на природные процессы. Предложенное Филиппом Самарцисом необычное звуковое сопровождение постановки, за основу которого взяты естественные звуки антарктического льда погружает зрителя в определенные эмоции. Автор постановки применил эмпирический подход к построению хореографии на основе сенсорных реакций световой текстуры и движения льда. Эта танцевальная постановка была представлена на открытом пространстве, в рамках Melbourne Fringe Festival 2011. Данный танцевальный проект передает научную информацию о циклах льда и природе и подчеркивает физическую связь человека с окружающей средой.⁴⁰⁸ Идея передачи такого опыта через хореографию для более эффективного эмоционального восприятия глобальной проблемы климатических изменений и проблемы таяния полярных ледников, подтверждает также и

⁴⁰⁷ Материалы с сайта. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://antarctica.coreybakerdance.com>

⁴⁰⁸ Evans C. (2015). Body of ice: The movement of Antarctic ice through dance. In Hince B., Summerson R., & Wiesel A. (Eds.), *Antarctica: Music, sounds and cultural connections* (pp. 101-106). ANU Press. Retrieved from URL: <http://www.jstor.org.ezproxy.ranepa.ru:3561/stable/j.ctt169wd6t.12> P.104.

актуальность гуманитарных и междисциплинарных исследований аналогичных произведений. Е.В. Николаева подчеркивает, что в постнеклассическом искусстве, благодаря цифровым технологиям может происходить конвертация информации нехудожественного характера в эстетически привлекательные визуально-кинетические образы.⁴⁰⁹ На основе подобных конвертаций, связанных с положением тел танцовщиков в пространстве и считыванием их координат при помощи технологии захвата движения, создаются уникальные хореографические постановки с визуализацией такой информации, о которых мы упоминали в предыдущем параграфе в контексте рассмотрения цифровых аспектов танцевальной коммуникации.

В рамках недели климата в Нью-Йорке в 2019 году труппой современного балета Мовиус была представлена постановка: «Ледник: Изменение климата». Танцоры погружаются в среду видеопроекций Робина Белла, создавая движение, которое связывает зрителя с воздействием глобального потепления. Поставленный по мотивам балета «Весны священной» Стравинского, «Весна священная», «Крушение осени» использует сюжетную линию Стравинского — наряду с декорациями, взятым из повседневных пространств, таких как корпоративные офисы. «Наземный контроль» (рабочее название) вдохновлен ранними фотографиями Земли, сделанными из космоса во время миссий «Аполлон», и исследует эмоциональное воздействие крупномасштабных фотографий Земли и то, как это влияет на наше чувство принадлежности и свободы.⁴¹⁰

«Живое выступление — это мощное средство для решения некоторых из самых сложных проблем нашего времени. Я хочу, чтобы зрители ушли с интуитивным пониманием того, почему многих глубоко волнует эта проблема и почему необходимы дополнительные действия для защиты окружающей среды»,

⁴⁰⁹ Николаева Е.В. Интерференции визуального и кинестетического в постнеклассическом искусстве // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. №4. С. 400.

⁴¹⁰ Материалы с официального сайта современного балета Мовиус. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [\(GLACIER: A Climate Change Ballet \(and other works\) — MOVEIUS Contemporary Ballet \(moveiusballet.org\)\)](http://GLACIER: A Climate Change Ballet (and other works) — MOVEIUS Contemporary Ballet (moveiusballet.org)) (дата обращения: 02.03.2023)

— говорит режиссер Диана Мовиус. – Будь то непосредственная угроза глобального потепления или последствия финансового кризиса, балет предоставляет уникальную возможность придать эмоции этим сложным политическим и социальным вопросам. Я хочу, чтобы зрители уходили с желанием действовать».⁴¹¹

Спектакли и видеоролики Harmattans (Нью-Йорк), центральной темой которых являются океаны и водоемы могут быть рассмотрены в контексте экологического театра, иммерсивного искусства и ситуационизма. Теоретически данные работы опираются на политическую экологию, постколониальные исследования и экспериментальную географию. Данные постановки представляют собой исследования океанических тем посредством музыкально-хореографического взаимодействия с городскими и морскими экосистемами в реальном времени, а также это исследования культурного значения ландшафта, граничащего с морским пространством. Все перформансы представлены в ограниченных прибрежных районах. Воздействие природных стихий в этих экологических объектах становится ключевой частью того, что зрители и исполнители могут испытывать и переживать заново. Таким образом, будущее водной природы уже не абстрактное понятие, когда человек сталкивается с ветром и соленой морской водой во время исполнения и просмотра постановок театра Харматтан. Это позволяет знакомиться с городскими прибрежными районами в новом ключе, и обратить внимание на эти места и их экологию.⁴¹²

Хореограф Ребекка Келли в своих балетах отражает экологические темы и стремится повысить осведомленность об экологических проблемах. Перед спектаклем танцовщики проводили время в Адирондаке (горный хребет на северо-востоке) штата Нью-Йорк, это помогало напомнить хореографу и артистам, что природные объекты могут не сохраниться, если люди не предпримут шаги для их сохранения. Этот эксперимент «Spotlight» первоначально был освещен в журнале

⁴¹¹ Там же.

⁴¹² Joseph M., Varino S. Aquapelagic Assemblages: Performing Water Ecology with Harmattan Theater // Women's Studies Quarterly, Vol. 45, No. 1/2, (SPRING/SUMMER 2017), pp. 151-166. URL: <https://www.jstor.org/stable/44474116>. P. 154.

Mountain Lake Journal Extra. Поддержка «Spotlight» частично обеспечивается Фондом Гленна и Кэрол Пирсалл, целью которого является улучшение качества жизни жителей Адирондак.⁴¹³

Основной идеей балета «Апаяна» (2011) была озабоченность проблемой изменения климата. Апаяна – это слово, обозначающее «полет» в переводе с санскрита, как в ретрите. В балете происходит смещение ритмов от гармоничной среды, с использованием композиций естественных звуков, и далее в противовес к все более натянутые ритмам и мелодиям классического струнного квартета, в финальной точке. Премьера состоялась в августе 2011 года в Адирондаке. Также целый ряд постановок Ребекки Келли имеют в основе экологические идеи (Каскад, 2015, Ликвидация, 2014 Апаяна, 2011, Адирондак Элементаль, 2007, Люкс дикой природы, 2002, Мягкая луна, 1994 и др.)⁴¹⁴

Во всех вышеперечисленных произведениях уникальна роль пространства этих постановок. Это пространство помогает на более глубоком уровне воспринимать окружающую среду. В данном случае возникает эмоциональная связь с природным местом.

Постановки, оказывающие влияние на экологическую идентичность зрителя, можно выделить и в российском хореографическом искусстве. Спектакль «Полет над легендой» показывает экологические проблемы озера Байкал.⁴¹⁵ Идеей данной постановки является призыв к защите озера Байкал. Балет акцентирует внимание зрителя на уникальности и красоте байкальской природы, а также призывает к ее защите и сохранению.

Уникальные пластические хореографические решения эcobалета Е. Богданович с использованием бамбуковых палочек и оригинальных костюмов

⁴¹³ Материалы с сайта балета Ребекки Келли. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rebeccakellyballet.com/Pages/Environmental.html> (дата обращения 15.01.2020)

⁴¹⁴ Там же. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rebeccakellyballet.com/Pages/Environmental.html> (дата обращения 15.01.2020)

⁴¹⁵ Материалы с официального сайта Имперского русского балета. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ballet-imperial.ru/polet-nad-legendoj/> (дата обращения: 02.02.2022)

танцовщиков, а также необычное сочетание европейской классической, восточной музыки и звуков природы воплощают идею соединения души человека и природной гармонии, раскрывается история бамбука как история жизни.⁴¹⁶

В хореографии как особой форме художественной коммуникации восприятие носит визуальный эмоционально-образный характер. Таким образом, адресат погружается в атмосферу спектакля и при восприятии экологических постановок может испытывать экологическую эмпатию.

Отметим, что по мнению И.С. Башмакова, добровольное участие в любом экологическом проекте может способствовать усилению чувства экологической идентичности. Следовательно, цели таких проектов и образовательных программ должны отражать три основных компонента формирования идентичности (когнитивный, аффирмативный, инструментальный). На данном этапе, значительная часть их уже реализуется в той или иной степени, во многих регионах мира, однако все еще необходимо дальнейшее внедрение экологических практик на локальном уровне.⁴¹⁷ Если рассматривать экологическую идентичность по аналогии с культурной идентичностью, как принадлежность человека (индивида) к какой-либо культуре или культурной группе, как чувственную вовлеченность «Я» человека в какую-либо общность, то экологическая идентичность будет означать принадлежность индивида к экологической культуре. Человек автоматически является носителем той культуры, в которой он вырос и сформировался как личность. Тогда переход всего общества к экологической культуре обеспечит формирование высокого уровня экологической идентичности, и наоборот.

Таким образом, в силу своей мультифункциональности, танец может выступать в качестве когнитивного компонента, необходимого для формирования

⁴¹⁶ Васенина Е. В. Сны о возвращении // Культура. №42. 11 ноября, 2010. С.10. Постоянный адрес статьи: <https://dlib.eastview.com/browse/doc/22859145>

⁴¹⁷ Башмаков И. С. Основные этапы и технологии формирования экологической идентичности // Хартия земли - практический инструмент решения фундаментальных проблем устойчивого развития: сборник материалов Международной научно-практической конференции, посвящ. 15-летию реализации принципов Хартии Земли в Республике Татарстан. 2016. С. 415.

экологической идентичности (информационная, познавательная, воспитательная функция), в качестве эмоционального компонента (компенсаторная, внушающая), а также в качестве инструментального компонента (общественно-преобразующая функция).

Анализ научной литературы, а также музыкально-хореографических произведений с позиций эгоцентрической парадигмы показал, что благодаря возможностям вызывать кинестетическую эмпатию хореография в экологически ориентированных постановках может служить одним из эффективных средств, вызывающих сопереживания на глубинном кинестетическом уровне, способствуя возникновению экологической эмпатии. И, таким образом, может выступать в роли эмоционального компонента в процессе формирования экологической идентичности. Призывы к природоохранной деятельности и эгоцентризму, а также трансляция информации об окружающей среде средствами хореографии могут играть роль когнитивного и мотивационного компонента в формировании экологической идентичности, что в целом будет способствовать формированию экологического сознания на индивидуальном уровне.

При рассмотрении коммуникативных и межкультурных аспектов танца в современной культуре, получены следующие выводы:

1. В рамках теории информации танец – это сложное сообщение, передающееся по нескольким сенсорным каналам: визуальный, аудиальный, кинестетический на семиотическом и кинестетическом уровнях. Часть информации, передаваемой в танцевальном сообщении и танце как таковом не является культурной. Кинестетический уровень восприятия практически не зависит от культурных особенностей индивида, таким образом информация, передающаяся на данном уровне, имеет транскультурный характер. Это способствует в какой-то мере устранению коммуникативных барьеров, связанных с разницей в культурных кодах. И в то же время, наличие особого диалекта движения, не позволяет в полной мере перенять стиль и манеру исполнения танцора, однако это не является препятствием к восприятию иной культуры, но на

этой почве могут возникать барьеры в восприятии и воспроизведении движений между носителями разных танцевальных культур.

2. В межкультурной коммуникации каждая культура обладает системой кодов, распространяющихся на стереотипы, отношения, нормы, правила поведения. В разных культурах эти системы отличаются, но есть частичные сопоставления. Так, эмотивная информация совпадает во многих культурах, а также совпадения в кодах могут быть и при передаче фатической или дейктической информации, в то время как семантическую, когнитивную воспринять сложнее, так как необходимо обладать определенным уровнем танцевальной компетенции. Автором предложена информационная модель, демонстрирующая передачу разных видов информации в танце: эмотивной, когнитивной, фатической, дейктической, семантической на семиотическом уровне и кинестетической, эмотивной на кинестетическом уровне. Взаимопонимание возникает при декодировании полученной информации, а успех коммуникативного акта достигается возможностью общей интерпретации кода. При восприятии кода в ходе танцевального взаимодействия в большей степени мы воспринимаем информацию эмоциональную, которая легче всего поддается кодированию и декодированию представителями разных культур.

3. Ранние способы передачи информации материальными носителями (изображения танцевальных поз на храмовых комплексах, а в дальнейшем первые системы нотации) обеспечивали трансляцию танцевальных сообщений во времени, но часть информации при таких способах терялась. С появлением новых средств распространения и хранения информации (телевидение, интернет, облачные системы хранения данных) возникают новые возможности передачи информации танцевальными сообщениями по искусственным каналам во времени и пространстве от цифровых образовательных проектов до развлекательного контента в социальных сетях и видеохостингах. Танец может передавать различные виды информации: эстетическую, эмотивную, семантическую, когнитивную, фатическую, дейктическую. Невербальные коды свойственные

межкультурной коммуникации: кинесика (окулесика), проксемика, хаптика могут транслироваться при помощи танца. Соответственно последний может выступать в качестве средства межкультурной коммуникации в современном информационном пространстве.

4. В хореографии как особой форме художественной коммуникации восприятие носит эмоционально-образный характер. Благодаря возможности вызывать кинестетическую эмпатию хореография в экологически ориентированных постановках вызывает сопереживание и отождествление адресата с природными объектами, животными, способствуя возникновению экологической эмпатии. Трансляция информации об окружающей среде средствами хореографии способствует формированию экологического сознания на индивидуальном уровне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Различные виды ритмических движений в синкретическом мифоритуальном комплексе составили первоначальный пласт танцевального искусства. Ритмические движения оказывали психологическое, эмоциональное влияние на человека, а также способствовали физическому развитию тела и умению действовать синхронно, что в условиях агрессивной окружающей среды было жизненно необходимым. Они несли в себе функцию передачи сакральной и социально-значимой информации, функцию организации межличностного взаимодействия на невербальном уровне, а также ряд психофизиологических функций, необходимых человеку на разных этапах развития. В процессе антропосоциогенеза танец был сформирован как культурная универсалия, как вторичный язык, как часть семиосферы, и имеет свою информационную структуру, включающую ритм, паттерны движений и собственно тело человека, как субстанцию танца. Данные структурные компоненты являются базовыми, без них невозможно передать закодированную информацию.

На основе разработанной модели информационной структуры танца, основными элементами которой является смысл, переданный от адресанта к адресату выраженный при помощи преобразующих информацию средств (тело, ритм, паттерны движений), изучены механизмы позволяющие рассматривать танец как форму межкультурной коммуникации. При танцевальном взаимодействии между представителями разных культур, в результате танцевального общения происходит усвоение различных видов информации одномоментно. Передача информации происходит с помощью семантического, эмоционально-образного, кинестетического кодирования.

Анализ исследований показал, что в танцевальном общении в большей или меньшей степени в зависимости от специфики и вида танца можно выделить коммуникативную, интерактивную, перцептивную стороны общения. В зависимости от целей танцевального сообщения в разных формах танца

доминирует либо коммуникация как передача знаково-символической информации между танцором и зрителем, либо интеракция как обмен эмоциональной и кинестетической информацией в групповых, парных танцах, и других контактных формах между танцующими. Перцепция происходит как между танцующими, так и между зрителем и танцором. Таким образом, при межкультурном взаимодействии танец может быть средством коммуникации как язык и при интерактивном и перцептивном общении представлять совместную деятельность.

Анализ различных концепций происхождения танца, показал, особую роль коммуникативной функции в формировании знаково-символических танцевальных систем. Передачу информации в танце между представителями разных культур обеспечивают:

- схожее восприятие на физиологическом уровне моторных реакций (визуально- кинестетическое восприятие),
- разница элементов культурного поведения (специфика культурного кода), первоначально возникшая на уровне этнических общностей,
- общие социальные предпосылки (ритмизованные коллективные двигательные практики как основа танцевальной культуры).

Применение информационного подхода к рассмотрению танца в пространстве современной культуры, позволило изучить особенности восприятия и передачи танца, в том числе между представителями разных культур, взаимодействующих в глобальном информационном пространстве. При рассмотрении танца как формы межкультурной коммуникации, мы всегда должны учитывать цели танцевального сообщения, а также эстетический критерий как основу его моделирования.

Основной целью танцевального сообщения при рассмотрении танца как формы межкультурной коммуникации является достижение взаимопонимания и взаимодействие посредством танца. Танец может представлять собой как прямую,

так и косвенную межкультурную коммуникацию. Танец как передача и получение информации при восприятии в спектаклях, постановках, как побуждение к действию в вирусных танцах – это косвенная межкультурная коммуникация. Танец как взаимодействие, общение в социальных, групповых, парных танцах, при адаптации и создании новых гибридных форм традиционных танцев представляет прямую неопосредованную коммуникацию. Механизмы фильтрации, упрощения, ассоциирования применяемые в языковой вербальной и невербальной межкультурной коммуникации действуют и при восприятии и передаче танцевального сообщения при межкультурной коммуникации.

Разные виды информации могут передаваться при помощи танца: так, регуляторная информация может быть передана в ритуальных танцах, дейктическая – жестом, например в балете, эмотивная может быть выражена как в постановках, так и групповых и индивидуальных танцах, фатическая в социальных танцах. Единственная сложность может возникать при передаче когнитивной информации. Однако в индийском танце хасты представляют особый язык жестов и могут передавать повествовательные тексты, а следовательно, когнитивную информацию.

Культурный код в танце – это способ представления информации, позволяющий отнести танец к определенному типу культуры. На кинестетическом уровне – это форма представления паттернов и ритма движений, на семиотическом уровне – знаково-символическое содержание. Культурный код определяет контекст хореографического текста. Механизмы фильтрации и упрощения позволяют обойти сложные контексты, и дают возможность представителям разных культур вступать в общение посредством танца. Мимическим кодам основных эмоциональных состояний не присуща культурная вариативность, соответственно эмотивную информацию проще кодировать и декодировать представителям разных культур. В хореографии как особой форме художественной коммуникации восприятие носит эмоционально-образный характер. Таким образом, адресат погружается в атмосферу спектакля и при

восприятию экологических постановок может испытывать экологическую эмпатию.

Определено, что танец может оказывать влияние на формирование гендерной, этнической, культурной, сетевой идентичности. Своеобразными маркерами идентичности в танце являются разного вида знаки, формирующие семиотическую специфику определенными паттернами движения: для сетевой – это знаки повторения движения, для гендерной – гендерные движения (ролевые), для этнокультурной – этноспецифические движения. В связи с этим, танец может способствовать устранению коммуникативных барьеров в ситуациях межкультурного общения. Различные формы танцевальных взаимодействий в сетевом и виртуальном пространствах основаны на виртуальном соприсутствии индивидов в цифровой среде. При сетевых взаимодействиях в интернет-пространстве восприятие некоторых танцевальных элементов может приобретать поверхностный характер и приводить к маргинализации. Путем танцевального взаимодействия, благодаря информационно-семиотической специфике танца, индивид воспринимает различные танцевальные культуры, знакомится с новыми паттернами танцевальных культур, в том числе с этническими элементами движений. И, таким образом повышает уровень своей межкультурной компетентности.

Линейная модель коммуникации, как процесс передачи информации характерна для танца, как зрелищного вида искусства. Информационная структура танца в контексте такой модели представлена нами в первой главе. В рамках диалоговых моделей взаимодействия осуществляется гибридизация и креолизация в танцевальных культурах. На примере некоторых танцевальных стилей XX – XXI веков автором проанализированы процессы гибридизации и креолизации в танцевальных культурах. Таким образом, креолизация в рамках межкультурного взаимодействия посредством танца как результат контактов разноэтнических групп обусловлена процессами аккультурации. Новые танцевальные смешанные формы могут возникать на этапах адаптации и интеграции, как результат развития

новых коммуникативных навыков и моделей поведения. Гибридизация характерна для процессов образования новых форм в результате смешения в глобальных танцевальных контекстах, взаимодействия с помощью информационных технологий, а также творческих проектов, в которых производится намеренный перенос и соединения элементов разных культур. В межкультурных проектах, связанных с обменом танцевальным опытом представителями разных культур, происходит культурная гибридизация.

В цифровом пространстве танцевальная коммуникация происходит по тем же принципам, что и в реальном, на основе сетевой идентичности, опосредованно интернет-платформами, специальным оборудованием для VR с условиями отсутствия тактильного контакта, вероятностью возникновения технических шумов и искажений при восприятии собственного тела, а также с возможностью изменения физических свойств аватара в виртуальной среде.

Межкультурные проекты в области современного танцевального искусства, такие как: западные классические пьесы, исполненные в традиционном танцевально-драматическом стиле катхакали, межкультурные хореографические лаборатории по обмену опытом между представителями современной хореографии и исполнителями этнических танцев коренных народов, образовательные проекты по внедрению стилей бхаратанатьям и катхак в программы современного хореографического обучения демонстрируют нелинейные модели межкультурной коммуникации. Многообразие таких проектов подтверждает актуальность исследования, а применение предложенных автором исследования моделей на практике, позволяет не только структурировать материал по подобным практикам, но и открывает широкое поле для творческих и образовательных экспериментов и лабораторий в области танца.

Полученные выводы также могут применяться на практике при разработке и совершенствовании алгоритмов нейросетей. Применяя схему восприятия и передачи информации в танце, можно создавать сложные модели для обучения нейросетей, генерирующих танцевальные произведения.

Образец анкетирования

(подготовлен для ансамбля индийского и восточного танца, может применяться в любых подобных коллективах художественной самодеятельности)

1) Сколько лет вы изучаете/изучали индийский танец?

- 1 год
- 2 года
- 3 года
- 4 года
- 5 лет и более

2) Проявляете ли вы интерес к индийской культуре? К литературе, легендам, эпосу, трактатам?

Да/ нет

3) Проявляете ли вы интерес к языку?

Хотел бы изучать

Изучаю время от времени

Могу общаться с представителем культуры

4) У вас много друзей из других культур?

Да\нет

5) Хотели бы вы побывать на мастер-классе по индийскому танцу или изучать танец в Индии?

Да\нет

6) Есть ли у вас опыт успешной жизни, работы, учебы за рубежом?

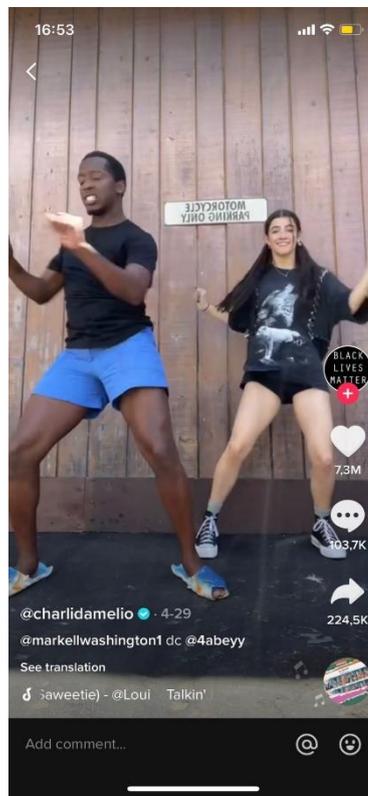
Да\нет

7) Способны ли вы быть посредником, интерпретировать одну культуру в терминах другой?

Да\нет

8) Что вам нравится в другой культуре (индийской, либо другой с которой вы знакомы)? Чем она отличается от нашей? Назовите 2-5 характерных отличий. (развернутый ответ)

Иллюстративный материал: скриншоты социальных сетей



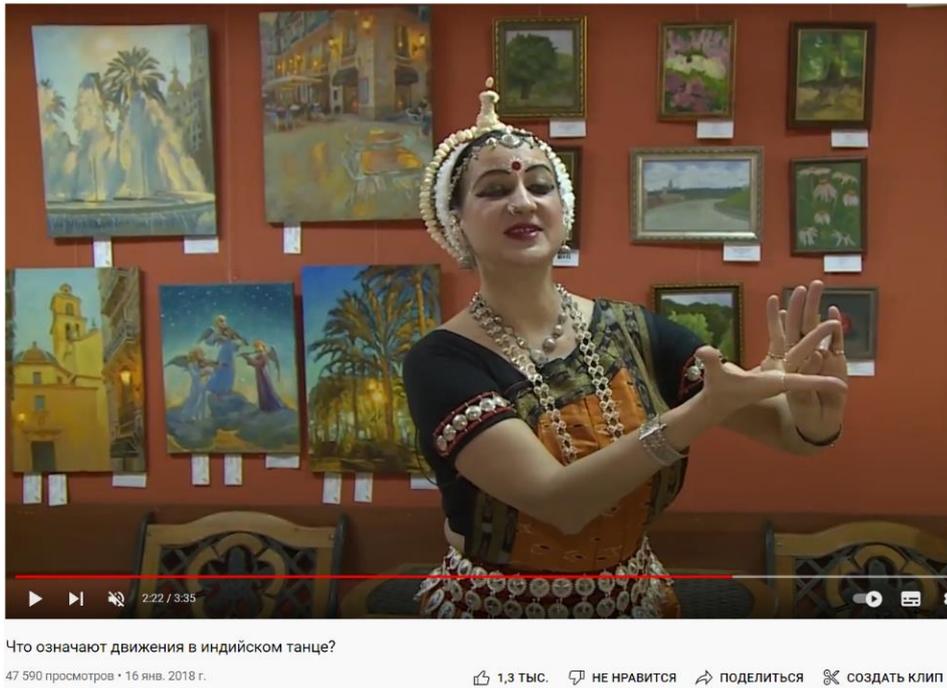
Иллюстративный материал: видеохостинг, изображение с сайта

Рис. 5 Скриншот с платформы You Tube и быстрая ссылка QR



Рис. 6 Танец команды All Blacks перед матчем. Изображение с сайта <http://www.ragahouse.com/news/item/all-blacks-july-tests-unlikely-to-go-ahead>

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абакумова, А.Г. Особенности формирования гендерной культуры младших школьников средствами хореографии // Грани познания. № 2 (7) 2010. С. 52-54.
2. Амашукели, А.В. Эстетика танца // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века: Материалы научной конференции 10 октября 2001г.: Серия «Symposium», Вып.16. – СПб., 2001. С.10 -13.
3. Андреева, Г. М. Социальная психология. М.: Аспект-Пресс, 2008. –363 с.
4. Апаанаева, Г. М. Игорь Моисеев - великий хореограф XX столетия (к 110-летию со дня рождения) / Г. М. Апаанаева // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016. № 3(44). С. 108-113.
5. Аристотель. Риторика /Аристотель; пер. с древнегреч. Н.Н. Платоновой. – М.: Изд-во АСТ, 2017. – 352 с.
6. Астапова К.Д., Волкова Т.А. Социокультурные основания традиционной индийской хореографии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 44. –С. 50-55.
7. Астафьева, О.Н. Взаимодействие культур: динамика моделей и смыслов // Вопросы социальной теории. –2012. –№6. – С. 97-107
8. Астафьева О.Н., Никонорова Е.В., Шлыкова О.В. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития. Обсерватория культуры. 2018;15(5):516-531.
<https://doi.org/10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531>
9. Афанасьева, А. Б. Этнокультурное образование как феномен культурного поля: монография / А.Б. Афанасьева; Министерство образования и науки РФ. – СПб.: ФГБОУВПО «СПГУТД», 2014. – 188 с.
10. Афанасьева, А. Б. Народная хореография как форма диалога культур // Танец в диалоге культур и традиций: Материалы VI Межвузовской научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 26 февраля 2016 года / Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2016. – С. 31-33.

11. Багана Ж., Халипина Е.В. Роль смешения языков в формировании глобальной культуры // Научные ведомости. 2009. – №14 (69). С. 18-23
12. Базанова, О. А. Роль народного танца в формировании и сохранении этнокультурной идентичности. [Электронный ресурс]. Режим доступа: fki.lgaki.info/2018/05/02/роль-народного-танца-в-формировании-и/ (дата обращения: 10.08.2022)
13. Баранова, А.Г. Танец как ритуал интеракции // Тезисы доклада XLV студенческой научной конференции УДГУ. Изд-во: Издательский дом «Удмуртский университет», 2017. С. 277-279
14. Башмаков, И. С. Основные этапы и технологии формирования экологической идентичности // Хартия земли - практический инструмент решения фундаментальных проблем устойчивого развития: сборник материалов Международной научно-практической конференции. 2016. С.413-415
15. Белоус А.Н., Рыбкин С.В. Алгоритмы функционирования и классификация систем захвата движения // Международный студенческий научный вестник. – 2019. – № 2.; URL: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=19588> (дата обращения: 11.10.2021)
16. Белякова, И.Г. Модели межкультурной коммуникации в условиях культурно-цивилизационных трансформаций: диссертация доктора культурологии [Рос. акад. народного хоз-ва и гос. службы при Президенте РФ]. Москва, 2018. – 379 с.
17. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. / Пер. с фр. А. Калантарова – М.: ООО «Издательство Астрель», 2004. —160 с.
18. Блок, Л.Д. Классический танец: История и современность / Вступ. ст. В. М. Гаевского. —М.: Искусство, 1987. – 556с.
19. Богатов, В.Н. Вирусное видео: секреты и технологии. – СПб.: Питер, 2016. – 160 с.
20. Борев, Ю.Б. Эстетика. М., Изд-во: Высш. шк., 2002. – 511 с.
21. Бубнова, О.Б. Коммуникативный танец как средство развития навыков

общения младших школьников на уроках ритмики в музыкальной школе // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2008. № 88 – С. 251-255.

22. Бувевич, А.А. Код: понятие и его варианты в гуманитарных дисциплинах // Веснік МДПУ імя І. П. Шамякіна. –2014. –№2. –С. 90-95.

23. Бузская О.М. Танец как форма коммуникации культур России и Ирландии // Вестник Российского экономического университета им. Г.В. Плеханова. Вступление. Путь в науку. –2016. –№ 1. – С. 135-141.

24. Бурдые, П. Социология социального пространства / Пер. с франц.; отв. ред. перевода Н. А. Шматко. — М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 2007. — 288 с.

25. Буксикова О.Б. Танцевально-пластические образы в петроглифическом наследии Сибири. // Вестник МГУКИ. –2008. – №1. –С. 244-248.

26. Буксикова О.Б., Веневцева С.П. Традиционная танцевальная культура Востока и ее трансформация в России // Культура. Духовность. Общество. 2015. – № 16. – С. 52-58.

27. Буксикова О. Б., Плужникова М. Н. Семантика традиционного танца Белгородского региона // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, № 5 (61), 2014, С. 137-143.

28. Бюхер К. Работа и ритм / Карл Бюхер; Пер. с нем. С.С.Заяицкого. - М.: Новая Москва, 1923. – 326с.

29. Васенина Е. В. Сны о возвращении // Культура. №42. 11 ноября, 2010. С.10. Постоянный адрес статьи: <https://dlib.eastview.com/browse/doc/22859145>

30. Войтик Е. А. Информация как единица коммуникативного процесса и ее значение в медиакоммуникации // Вестник Челябинского государственного университета, 2013. – № 1 (292). – С. 24-28.

31. Волосатова О. А. Сетевое комьюнити как межкультурное диалогическое пространство // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология,

- культурология. 2012. №3. С. 121- 128 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/setevoe-komyuniti-kak-mezhkulturnoe-dialogicheskoe-prostranstvo> (дата обращения: 25.04.2022).
32. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. Выготский. - М.: РИПОЛ классик, 2017. - 528с.
33. Вычужанова Л. К. Язык хореографического искусства как знаково-символическая система // Вестник Башкирского университета. 2009. –Т. 14, №1. – С. 230-234.
34. Гатина А.Э. Введение в теорию коммуникации. Бишкек: Изд-во КРСУ, 2017. – 104 с.
35. Герасимова И.А. Философское понимание танца // Вопросы философии. 1998. –№4. – С. 50-63
36. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета, 2009. – № 320. – С. 87-89.
37. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию: Пер. с англ./Общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко. М.: Прогресс, 1988. – 464 с.
38. Горбатова Е.А. Эмпатия: Психологическая структура и механизмы реализации // Учёные записки Санкт-Петербургского государственного института психологии и социальной работы. 2014. №1 (21). С. 24-30. – URL: <https://rucont.ru/efd/395842> (дата обращения: 08.12.2023)
39. Гордеева Т. В. Кинестезия в исполнительской практике современного танца // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, 2015. –№ 1. – С. 87-97.
40. Горячев А. А. Вирусные видео в современной сетевой коммуникации: инструменты побуждения и вовлечения / А. А. Горячев, А. И. Тютинина // Российская пиарология-7: тренды и драйверы: Сборник научных трудов в честь профессора К. А. Ивановой. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный экономический университет, 2018. – С. 8-14.
41. Гренлюнд Э., Оганесян Н.Ю. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика. СПб., 2004. – 288 с.

42. Гримак Л.П. Терапевтические функции культуры // Человек. 2002. №4.
43. Диденко Е.Ю. Танец как способ формирования национальной идентичности ребенка с. 274 // Проблемы психолого-педагогической работы в современном образовательном учреждении. Сборник материалов II международной научно-практической конференции. Изд-во: ООО "НИЦ АРТ". Санкт-Петербург, 2017. – С.272-275.
44. Добрикова К. А. Невербальные коды в межкультурной коммуникации // Перевод и сопоставительная лингвистика. 2015. –№ 11. – С. 97-100.
45. Докучаев, И. И. Основы теории коммуникации: учеб. пособие / И. И. Докучаев. – Комсомольск-на-Амуре: ФГБОУ ВПО «КНАГТУ», 2013.– 105 с.
46. Дзялошинский И. М. Телесная идентичность в системе самосознания индивида // Corpus Mundi, vol. 1, no. 1, 2020, С. 36-58. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/telesnaya-identichnost-v-sisteme-samosoznaniya-individa> (дата обращения: 03.08.2022)
47. Дубровский Д.И. Психические явления и мозг: Философский анализ проблемы в связи с некоторыми актуальными задачами нейрофизиологии, психологии, кибернетики. – М.: Ленанд, 2021. – 400с.
48. Емлина, Д. И. Видеомэппинг в пластическом театре // Современный танец: дискурс и практики: сборник статей. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2017. – С. 41-57.
49. Ерофеева М.А., Кловайт Н., Забабурин Д.Р. Как говорить без слов: переосмысляя материальность, агентность и коммуникативную компетентность в виртуальной реальности // Социология власти. 2022. – Т.34. – №3-4. – С. 156-181.
50. Ершова Г.Г. Ритуал как способ организации жизнедеятельности коллектива // Мир психологии. 2003. – № 1. – С. 103-111.
51. Жапарова, А. К. Социокультурная идентичность в контексте неоархаики современной танцевальной культуры / А. К. Жапарова // Социальные и культурные процессы в российском приграничье : Сборник научных статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции с международным участием,

Омск, 10–12 октября 2017 года / редакционная коллегия: П.Л. Зайцев, Л.А. Закс [и др.]. – Омск: Автономная некоммерческая организация высшего образования "Гуманитарный университет", 2017. – С. 96-100.

52. Жиленко М. Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурол. наук: 24.00.01. - Москва, 2000. - 191 с.

53. Жорницкая М.Я. Народные танцы Якутии. М.: Наука, 1966. – 167 с.

54. Защиринская О. В. Концептуальные представления о структуре общения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология, № 4, 2013, С. 89-98.

55. Зельдович Б.З. Деловое общение. — М: Издательство «Альфа-Пресс», 2007. — 456 с.

56. Зорина З.А., Полетаева И.И. Элементарное мышление животных: Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2002. – 320 с.

57. Зорина З.А., Полетаева И.И., Резникова Ж.И. Основы этологии и генетики поведения. Учебник. 2-е изд. – М.: Изд-во МГУ: Изд-во «Высшая школа», 2002. – 383 с.

58. Зотов В.В., Кривоухов А.А., Васильева И.Н. Социально-сетевое взаимодействие в сети Интернет: к определению феномена медиа // Коммуникология. 2022. – Т.10. – №4. – С. 13-22.

59. Зубко Г.В. Миф в мировосприятии человека и в духовной культуре человечества. Зачем нам нужен древний миф? // Мир психологии. 2003. – №3. – С. 24 – 42.

60. Иванова М.Д., Муравьев С.В., Клоян Г.З., Никитин В.Н., Шитоев И.Д. Системы захвата движений: медико-техническая оценка современного этапа развития технологии. Обзор литературы // Спортивная медицина: наука и практика. 2023. – 13(1) – С. 28-40.

61. Ирхен И.И., Лаврова С.В. Нотация и фиксация хореографического текста в условиях функционирования медиасредств // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. – №3 (50) – С. 39-51.

62. Ирхен И.И., Урсоленко Е.С. Технология «MotionCapture» как феномен сохранения кипрского танцевального фольклора// PHILHARMONICA. InternationalMusicJournal. – 2020. – № 1. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=31758
63. Каган М. С. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. — М.: Политиздат, 1988.— 319 с.
64. Касимова, М.И. Понятие эклектизм в танце через творчество современного хореографа XX века Иржи Киллиана // Модернизация Российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств. Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 45-летию Казанского государственного университета культуры и искусств: в 3-х частях. Под научной редакцией Р.Р. Юсупова, Р.М. Валеева, 2014. – С. 263-265
65. Кинжалов Р.В. Культура древних майя. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1971. – 362 с.
66. Кириллов А. П. Язык танца: ист.-систем.-семиот. разработ. и обоснование: монография / А. П. Кириллов; Московский гос. ун-т культуры и искусства. - М. Московский гос. ун-т культуры и искусства, 2004. – 472 с.
67. Колин К.К., Урсул А.Д. Информация и культура. Введение в информационную культурологию. –М.: Стратегические приоритеты. 2015. – 288 с.
68. Коллинз Р. Программа теории ритуала интеракции // Журнал социологии и социальной антропологии. 2004. – Т. 7. № 1. – С. 27-39.
69. Колмогоров А.Н. Теория информации и теория алгоритмов. – М.: Наука, 1987. – 304с.
70. Кондратенко, Ю. А. Система художественного языка танца: специфика, структура и функционирование: диссертация ... доктора искусствоведения. - Саранск, 2010. – 327 с.
71. Кононенко, Б.И. / Большой толковый словарь по культурологии. 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.terminy.info/literature/encyclopedia-of-cultural-studies/kulturnyy-kod>

(дата обращения: 05.05.2023).

72. Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинёв: Изд-во «Штиница». – 1977. – 216 с.

73. Красильникова О.С. Модели межкультурной коммуникации: теоретический и практический аспекты // Таврический научный обозреватель. 2016. №11-1 (16). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/modeli-mezhkulturnoy-kommunikatsii-teoreticheskiy-i-prakticheskiy-aspekty> (дата обращения: 28.08.2023).

74. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2008. – 320с.

75. Красюкова Е.С., Мороховская А.Н. История развития греческого танца на Крымском полуострове // сборник статей Международной научно-практической конференции: в 6 частях. Роль инноваций в трансформации современной науки. Уфа. Издательство: Общество с ограниченной ответственностью «Аэтерна», 2017. – С. 109-111.

76. Крейдлин, Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592с.

77. Кресс Г. Социальная семиотика и вызовы мультимодальности // Политическая наука. 2016. – №3. – С. 77 -100.

78. Крылов А. Аргентинское танго: кабесео - приглашение взглядом? Нет! [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://tango-bez-pravil.ru/articles/tango-cabeseo.html>

79. Кудрявцева Е.С. Коммуникативный танец как средство развития культуры общения // В сборнике: Государственная культурная политика и образование как часть стратегии национальной безопасности Российской Федерации. материалы Международной научно-практической конференции сост.: В.Р. Алиакберова, А.А. Мухамадеева; под ред. Р.Р.Юсупов, Р.М.Валеев, Э.Р.Тагиров; Казан. государ. инст-т культуры, 2015.–С. 199-201.

80. Кузнецова Е. В. Сюжетно-ролевой танец как средство развития

невербальных средств общения дошкольников / Е. В. Кузнецова // Обучение и воспитание: методики и практика. – 2013. – № 6. – С. 214-217.

81. Кузнецова С. Н., Фролова Н. В., Бокарюкина У. М., Лабазова А. В., Фролова Е. П. Исследование популярности танцевальных занятий среди молодежи // Инновационная экономика: перспективы развития и совершенствования. 2021. – №1 (51). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-populyarnosti-tantsevalnyh-zanyatiy-sredi-molodezhi> (дата обращения: 12.04.2023).

82. Кузьмина, Т.Р. Ирландские культурные влияния в США: Мягкая сила в действии // Культурное наследие Ирландии. Культура перевода. Сборник материалов конференций. Под ред. Е.В. Белоглазовой, Н.А. Алексеевой, 2014. – С.10-17.

83. Купцова И.А., Сазонова В.А. Нематериальное культурное наследие: концептуальные подходы к определению феномена // Обсерватория культуры. 2022. Т. 19, № 1. С. 56-64. DOI:10.25281/2072-3156-2022-19-1-56-64.

84. Курбан Е. Н., Кривошлыкова М.В. Межкультурное взаимодействие и межкультурная коммуникация: к определению аспектов // Социум и власть. 2013. – №1 (39). – С. 97–101.

85. Курс общей лингвистики / Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер. с франц. А. Сухотина. Де Мауро Т. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре; Примечания / Пер. с франц. С. В. Чистяковой. Под общ. ред. М. Э. Рут. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 1999. – 432 с.

86. Курюмова Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Курюмова Наталия Валерьевна; [Место защиты: Ур. федер. ун-т имени первого Президента России Б.Н. Ельцина]. - Екатеринбург, 2011. - 176 с.

87. Лабунская В.А., Шкурко Т.А. Развитие личности методом танцевально-экспрессивного тренинга // Психологический журнал, 1999. –№ 1. – С.31-38.

88. Лаптева И. Индийский танец Катхак // Азия и Африка сегодня. 2001. – №2. С.56-60.

89. Лебедева Н.Н., Зуфман А.И., Мальцев В.Ю. Система зеркальных нейронов мозга: ключ к обучению, формированию личности и пониманию чужого сознания // Успехи физиологических наук. 2017. – Т. 48. – № 4. – С. 16–28.
90. Левшина О. Н. Изучение механизма межкультурной коммуникации с позиции современной культурологии // Общество: философия, история, культура. 2016. – № 12. – С. 150-152.
91. Леонтьев А. А. Психология общения. – 3-е изд. – М.: Смысл, 1999. — 365 с.
92. Липатова М. Е., Богатырева А. А. Актуализация межкультурного диалога в современном интернет-пространстве // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2016. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualizatsiya-mezhkulturnogo-dialoga-v-sovremennom-internet-prostranstve> (дата обращения: 25.04.2022).
93. Липс, Т. Руководство к психологии / Пер. с нем. М.А. Лихарева. - Санкт-Петербург: О.Н. Попова, 1907. - 394 с.
94. Лободанов А.П. Семиотика искусства / А.П. Лободанов; Лондон. Изд-во: МАНВО, 2016. – 804 с.
95. Лоренц К. Так называемое зло. К естественной истории агрессии. М., 1998. – 616с.
96. Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллинн. 1992. – С. 129-132. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://philology.ru/literature1/lotman-92b.htm> (дата обращения: 07.08.2020).
97. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. Москва: Изд. АСТ. 2019, 256 с.
98. Луговая Е.К. О невербальной форме общения в культуре / Танец как язык и миф // Вестник МГУ. 1991. – № 3. – С. 54 – 57.
99. Луговая Е. К. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. – №4 (39). – С. 162-166
100. Лутошкина, С. А. Новый язык социальных медиа: Тик-Ток // Кино. Речь. Культура: Материалы XV Всероссийской студенческой конференции, Санкт-

Петербург, 2020. – СПб: Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2021. – С. 34-37.

101. Лысак И.В., Косенчук Л.Ф. Формирование персональной идентичности: механизмы и условия // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48): в 3-х ч. Ч. III. С. 125-127. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.gramota.net/recenzirovanie.html> (дата обращения: 19.03.2021).

102. Лысак И.В., Косенчук Л.Ф. Формирование персональной идентичности в условиях сетевой культуры. – М.: Издательство «Спутник+», 2016 – 147 с.

103. Макарова Е.О. Азербайджанский танец, как проявление национальной идентичности // Дни науки студентов Владимирского Государственного университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых. Сборник материалов научно-практических конференций. 2018. – С. 3845-3852

104. Малыгина И.В. Идентичность в пространстве пост-культуры / И. В. Малыгина // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. № 13(829).

105. Малыгина И.В. Феномен идентичности в контексте историко-культурной динамики // Международный журнал исследований культуры. 2023 №2 (51). С. 44 – 55.

106. Мальми, В. В. Народные танцы Карелии / В. В. Мальми. – Петрозаводск: Карелия, 1978. – 206 с.

107. Манапова В. Э. Символизм ритуального танца в этнической культуре // Общество: философия, история, культура, № 4, 2018. С. 117-120.

108. Манташашвили М. З. Народный танец как средство формирования этнокультурной идентичности / М. З. Манташашвили // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование: материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 06–09 декабря 2012 года. – Казань: ИИЦ "Культура", 2013. – С. 200-204.

109. Матузкова Е. П. Культурная идентичность: к определению понятия // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2014. – №2. – С. 62-68.
110. Мелехов, А. В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца. Екатеринбург, 2015. – 128 с.
111. Милешко А.Л. Функциональные особенности современной танцевальной культуры // Сборник статей по материалам IX Международной научно-практической конференции «Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования». М., 2018. С. 26-33.
112. Мировая художественная культура. Тематический словарь. Древние цивилизации. / Под. ред. Гузик М. А., Горохов В. В., Зеликова Н. В., Кузьменко Е. М. М.: Издательство «Крафт+». 2004. – 800 с.
113. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Т.1. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия» Олимп, 1997. – 671 с.
114. Морозов, В. П. Искусство и наука общения: невербальная коммуникация / В. П. Морозов; под общ. ред. В. И. Медведева; РАН. Ин-т психологии, Центр «Искусство и наука». - М.: Ин-т психологии РАН, 1998. - 164 с.
115. Мурейко Л. В. Коммуникативная функция зеркальных нейронов: к теории масс-медиа // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки. 2017. – № 4. – С. 102-113.
116. Набокина, А.П. Танец как лаборатория телесной памяти: к вопросу о значении хореографического наследия // Культура слова. 2019. – № 4 (5). –С. 4-6.
117. Наймушина А. Н. Закономерности и фазы культурной диффузии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, № 164, 2014. С. 78-86.
118. Нарожная, В.Д. Танец в аспекте невербальной коммуникации. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.rusnauka.com/26_NII_2009/Philologia/51559.doc.htm (дата обращения: 22.08.2022).

119. Нарожная, В.Д. Этнокультурные функции иконических жестов в невербальной коммуникации танце // Язык: История и современность, 2017. – №4. – С. 94-104.
120. Насыбуллина, Э.М. Роль народной хореографии в современной системе образования // Известия ЮФУ. Технические науки. 2012. – № 10 (135). – С. 236-241.
121. Негрбов, О.П. Экологическое образование и общественное экологическое сознание. // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Проблемы высшего образования. 2008. № 2. С. 35-41.
122. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Метод. Техника. — М.: ИД «Один из лучших», 2004. – 414 с.
123. Николаева, Е.В. Интерференции визуального и кинестетического в постнеклассическом искусстве. // Обсерватория культуры. 2016. – Т. 13. №4. –С. 399-409. <https://doi.org/10.25281/2072-3156-2016-13-4-399-409>
124. Николаева И.И. Теория и практика по культуре и межкультурному взаимодействию в современном мире. Нерюнгри. Изд-во: Технического института (ф) СВФУ, 2015. – 97 с.
125. Никонорова Е. В. Культура и устойчивое развитие: основания взаимовлияния и контуры интеграции. // Обсерватория культуры. 2016 Т. 13, № 6 С. 644-651.
126. Оксфордская иллюстрированная энциклопедия. Т.5. Искусство. / Под ред. Солдаткина Е.И., Веснина С.В., Зорько И.Б., Комарова Т.Л., Марголина Н.Я., Русев В.А., Столяров А.А. – М.: Инфра-М: Весь Мир, 2001. – 594 с.
127. Опыт создания танца для робота Nao / Н. Н. Зильберман, Д. А. Гладкий, А. В. Чекунова, В. В. Трубачев // Научный альманах. 2015. № 9. С. 717-722. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000553616> (Дата обращения: 29.04.2022)

128. Орынханова Г.А., Жардамалиева Ж.Б., Абдикалык К.С. Культура общения и ее особенности // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. – № 2-1. – С. 263-268.
129. Осипова М.В. Танец как этномаркирующий элемент духовной культуры айнов // Труды института истории, археологии и этнографии ДВО РАН. №23, 2019. – С. 30-45.
130. Осмонова Д. А. Движущие силы становления гендерной идентичности и ее квинтэссенция // Манускрипт. 2017. – № 10-1 (84). – С. 126-129.
131. Павлова О. Д. Идентичность в системе межкультурного взаимодействия // Вестник Челябинского государственного университета, 2011. – № 30. – С. 81-84.
132. Пелипенко А.А. Ритуальное мышление. // Мир психологии, 2003. – №1. – С. 27.
133. Петров И.Г. Сущность ритма и ритмизации как воспроизводимой размерности, последовательности, системности (концептуализация их формы, нормы, синергийности) // Мир психологии. 2002. –№ 3. – С. 14 – 25.
134. Пименова Ж.В. Танцевальная коммуникация в эпоху цифровых технологий // Научный вестник МГТУ ГА. 2015. – № 215. – С. 122-126.
135. Пименова Ж.В. Эстетика жеста в контексте танцевальной коммуникации // Научный вестник Московского государственного технического университета гражданской авиации. 2013. – № 191. – С. 66-70.
136. Пирс Ч. С. Что такое знак? (Перевод) // Вестник Томского гос. ун-та. Философия. Социология. Политология. 2009. – №3. – С. 88-95.
137. Платонов К.К. Психология религии. М.: Политиздат, 1967. – 239 с.
138. Пелипенко А.А. Ритуальное мышление // Мир психологии. – 2003. – №1. – С. 27 – 35.
139. Персикова Т.Н. Межкультурная коммуникация и корпоративная культура: учеб. пособие. – М.: Логос, 2011 – 224 с.

140. Полицковская, Н. Г. Световое шоу в современных хореографических постановках / Н. Г. Полицковская // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2020. – № 2(36). – С. 72-79.
141. Полуянов В. П. Система социально-экологических ценностей человека // Научные ведомости БелГУ. Серия: Философия. Социология. Право. 2009. №2 (57). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-sotsialno-ekologicheskikh-tsennostey-cheloveka> (дата обращения: 14.10.2019).
142. Полятков С.С. Основы современного танца. Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 80с.
143. Попова Е.Н. Анализ видов деятельности танцовщика по созданию художественного образа // Известия Самарского научного центра Российской академии наук., 2011. – Т. 13. – № 2-3. – С. 741-744.
144. Попов Р. С. Формирование национально-культурной идентичности личности подростка в условиях самодеятельного творческого коллектива: на материалах коллектива бального танца: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.05. Санкт-Петербург, 2007. – 177 с.
145. Попов Р.С. Формирование национально-культурной идентичности как целевая установка учебно-воспитательной работы в коллективе бального танца // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2007. – Т. 11. – № 32. – С. 358-363.
146. Португальская А.А., Левенчик Г.Я., Павленко В.Б. Активность зеркальной системы мозга при восприятии речи и ее взаимосвязь с уровнем интеллекта и эмпатии // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Биология. Химия. 2021. №1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktivnost-zerkalnoy-sistemy-mozga-pri-voispriyatii-rechi-i-ee-vzaimosvyaz-s-urovнем-intellekta-i-empatii> (дата обращения: 10.05.2023).
147. Потанина Л.Т. Традиции использования образно-символического мышления в истории человечества // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева 2013. –№3. – С. 103-111.

148. Почебут Л.Г. Кросскультурная и этническая психология: учебн. пособие. Стандарт третьего поколения. СПб.: Питер, 2012. – 336 с.
149. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. М.: Смартбук, 2009. – 651с.
150. Працкевич, Т. А. Аккультурация и диффузия: проблема соотношения терминов в культурологии // Национальные культуры в межкультурной коммуникации : сб. науч. ст. по материалам II Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 12—13 апр. 2017 г. / БГУ, ФСК, кафедра культурологии; редкол. : Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. — Минск Изд. центр БГУ, 2017. — С. 56-64.
151. Радченко И. В. Значение хореографии в этнокультурном воспитании студентов / И. В. Радченко // Проблемы просвещения, истории и культуры сквозь призму этнического многообразия России (к 170-летию чувашского просветителя И.Я. Яковлева) : Сборник трудов Всероссийской научной конференции с международным участием, Чебоксары, 14–15 мая 2018 года. – Чебоксары: Общество с ограниченной ответственностью «Издательский дом «Среда», 2018. – С. 321-325.
152. Режабек Е.Я., Филатова А.А. Когнитивная культурология. СПб.: Алетейя, 2010. – 316 с.
153. Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. М.: МГУ, 1982. – 32 с.
154. Розин В.М. Миф как понятие и реальность // Мир психологии. 2003. – № 3. – С. 12.
155. Ромм В.В. Палеохореография. // Человек. 2003. – №1. – С. 19-35.
156. Рубан Ю. Загадочный танец страсти // Электронный ресурс: <http://dancerussia.ru/publication/172.html> (дата обращения: 28.07.2020).
157. Рыжакова С. И. Хаста, мудра, винийога. Жесты рук в индийской культуре: проблемы происхождения и порождения смыслов // Шаги/ Steps. 2019. Т. 5. № 4. С. 216–238. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-216-238.
158. Рябова Е.Л., Терновая Л.О. Универсальный язык человечества: коммуникативные коды народного танца // Казачество, № 11 (24), 2016, С. 77-88.
159. Савостьянова, Ю. С. Импровизация в хореографических VR-экспериментах

- // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2022. – № 6(83). – С. 19-28.
160. Садыкова Д. А. Танец как феномен медиакультуры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Политология. Международные отношения. 2014. – №. 4. – С. 70-75.
161. Садохин, А. П. Компетентность или компетенция в межкультурной коммуникации / А. П. Садохин // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2007. – № 3. – С. 39-56.
162. Садохин, А.П. Культурология. Словарь терминов, понятий, имен. М.: Директ-Медиа, 2014. – 768 с.
163. Садохин, А.П. Межкультурная коммуникация. – М.: Инфра-М, 2004 – 286с.
164. Садохин А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации: учебное пособие / А.П. Садохин. – М.: КНОРУС, 2014. – 254 с.
165. Сайко Э.В. Ритмы, «образующие» человека, и человек, образующий ритмы // Мир психологии. 2002. № 3. С. 3 – 14.
166. Серегина, Т. Н. Модели межкультурной коммуникации // Власть. №1, 2020. С. 119-124.
167. Сивицкий В.А. Танец как средство общения // Язык. Культура. Общество. Материалы межвузовской научно-практической конференции. Издательство: Санкт-Петербургский университет Министерства внутренних дел Российской Федерации. Санкт-Петербург, 2019.–С. 203-207.
168. Сизых И.С. Значение искусства для устойчивого общественного развития // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. №3-1, 2011. С. 175-178.
169. Симбирцева, Н. А. «Код культуры» как культурологическая категория // Знание. Понимание. Умение. 2016. №1. Электронный ресурс: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kod-kultury-kak-kulturologicheskaya-kategoriya> (дата обращения: 16.05.2023).
170. Сироткина, И. Как танец действует на зрителя. Электронный ресурс:

- <https://arzamas.academy/materials/1431> (дата обращения: 21.04.2021)
171. Слесаренко З.Р. Эмпатия как атрибутивное свойство культуры: монография /З.Р. Слесаренко. – Казань: Казан. гос. энерг. ун-т, 2017. – 130 с.
172. Слободчиков В. И., Исаев Е. И. Основы психологической антропологии. Психология человека: Введение в психологию субъективности. -М.: Школа-Пресс, 1995. – 384 с.
173. Смирнова-Сеславинская, М.В. Магия женского тела в истоках цыганского таборного танца // Этнографическое обозрение. 1995. – № 3. – С. 70 – 84.
174. Словарь социолингвистических терминов. Под ред. Е.М. Василевич, Научно-Исследовательский центр по национально-языковым отношениям. - М., 2006. – 312 с.
175. Современный философский словарь / Под общ. Ред. В.Е. Кемерова и Т.Х. Керимова. – 4-е изд. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2015. – 823 с.
176. Соколовский, С.В. Культурная гибридизация // Большая Российская Энциклопедия. Издательство: Большая Российская Энциклопедия (Москва). Глав ред. Осипов Ю.С. Москва. 2010. С.315. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://knowledge.su/k/kulturnaya-gibridizatsiya> (дата обращения: 28.10.2020).
177. Степанова Н. Ю. Феноменология танца: движение в структуре временности: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01. - Комсомольск-на-Амуре. – 2010. – 217 с.
178. Стрекалова, Г. Р. Критерии оценки межкультурных коммуникаций невербального общения / Г. Р. Стрекалова, Н. В. Мочалова, Д. В. Мочалов // Фундаментальные и прикладные науки сегодня : Материалы XII международной научно-практической конференции, North Charleston, USA, 25–26 июля 2017 года / н.-и. ц. «Академический». – North Charleston, USA: CreateSpace, 2017. – С. 57-60. – EDN ZCBOYD.
179. Судакова Н.Е. Философия культуры в контексте глобализации: коммуникация как путь к самоидентификации личности в культуре и образовании

// Вызовы глобального мира. Вестник ИМТП. 2015. №2 (6). С. 91-95.

180. Супоненкова В.А. Формирование идентичности школьника в сфере дополнительного образования (на примере хип-хоп танца) // Современное образование: векторы развития. Роль Социально-гуманитарного знания в подготовке педагога. Материалы V международной конференции. Под общей редакцией М.М. Мусарского, Е.А. Омельченко, А.А. Шевцовой. 2020. С. 523-527

181. Тарасенко Т.В., Назанова Г.Ж. Использование в ритмике коммуникативных игр-танцев // Молодой ученый. –2017. – №22 (156) – С. 192-195.

182. Тарасова Л. Е. Экологическое сознание как предиктор экологической культуры // Взаимодействие власти, общества и бизнеса в решении экологических проблем: Материалы X Международной научно-практической конференции, посвященной Году экологии в России. 2017. –С. 216 – 220

183. Тен Ю.П. Символ в межкультурной коммуникации // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Общественные науки. 2006, №2. С. 25-28.

184. Тен Ю. П. Символ в межкультурной коммуникации. – Ростов-на-Дону: Изд-во ЮФУ, 2007. – 304 с.

185. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: учеб. пособие. М.: Слово/Slovo, 2000. – 624 с.

186. Тернер, В. Символ и ритуал. Цветовая классификация в ритуале ндембу. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A2/turner-viktor/simvol-i-ritual/5> (дата обращения: 20.04.2021).

187. Тимошенко Л.Г. Знаково-символический аспект русского народного танца // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2018. – № 6 (195). – С. 182-185.

188. Тинберген Н. Поведение животных. М., 1978. – 192с.

189. Ткачук М. А. Социальный танец в системе межкультурной коммуникации // Ойкумена. Регионоведческие исследования. 2012. – №2(21). URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnyy-tanets-v-sisteme-mezhkulturnoy-kommunikatsii> (Дата обращения: 11.03.2020).

190. Токарев С.А. Религия в истории народов мира. М.: Республика. – 2005. 542 с.
191. Тхагапсоев, Х.Г. и др. Информационно-семиотическая теория культуры: введение: монография / д-р филос. н., проф. Х.Г. Тхагапсоев, д-р филос. н., проф. О.Н. Астафьева, д-р филос. н., проф. И.И. Докучаев, д-р культурологии, доц. И.В. Леонов. – Санкт-Петербург: Астерион, 2020. – 208с.
192. Уральская, В.И. Природа танца. М.: Сов. Россия. – 1981. – 110 с.
193. Уральская, В.И. Рождение танца. М.: Сов. Россия. – 1982. – 143 с.
194. Усанова Н.В. Анализ влияния фольклора африканского народа на хореографию бального танца в Европе первой половины XX века // Сборник материалов II международной научно-практической конференции кафедры Педагогики балета Института славянской культуры, Москва, 16 ноября 2020 года. – Москва: ФГБОУ ВО Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2021. – 117 с.
195. Фаликман М.В., Коул М. «Культурная революция» в когнитивной науке: от нейронной пластичности до генетических механизмов приобретения культурного опыта // Культурно-историческая психология. 2014. –Т. 10. – № 3. – С. 4–18.
196. Фишер-Лихте Э. Знаковый язык театра // Театроведение Германии. Система координат / Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров. СПб.: Балтийские сезоны, 2004. – 319 с.
197. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. со нем. Н. Кандинской, под общ. Ред. Д.В. Трубочкина. – М.: Изд-во «Канон+» - 2015.– 376с.
198. Фомин И. В. О семиотической модели образа // Слово.ру: Балтийский акцент, 2018. – Том 9. – №. 2. –С. 37- 51.
199. Фрезер, Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2021. – 976 с.

200. Хлыстова, В. Г. К вопросу о коммуникативной значимости кинесики // Вестник Вятского государственного университета. 2009. – № 4. – С. 44-47.
201. Хомский Н. Язык и мышление. Язык и проблемы знания. Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртенэ. – 1999. – 254 с.
202. Худеков, С.Н. Искусство танца: История. Культура. Ритуал / Худеков С. Н. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.
203. Хухлаев О. Е., Гриценко В.В., Макарчук А.В. и др. Разработка и адаптация методики «Интегративный опросник межкультурной компетентности» / // Психология. Журнал Высшей школы экономики. – 2021. – Т. 18. – № 1. – С. 71-91
204. Хьюбнер, К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. — 448 с.
205. Цепляева Т. Н. Танцевальный язык Сибири / Т. Н. Цепляева, О. В. Усова // Стратегии развития современной науки: Сборник научных статей. – Москва: Издательство «Перо». 2020. – С. 15–18.
206. Чернышова, С. Л. Межкультурные взаимодействия как фактор современного развития танцевально-пластической культуры коренных малочисленных народов Севера // Арктика XXI век. Гуманитарные науки. 2014. – № 1 (2). – С. 63-67.
207. Чернышова, С. Л. Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации: диссертация ... кандидата культурологии. - Санкт-Петербург, 2009. - 213 с.
208. Чистякова М.А. Танец как элемент идентичности и воплощение национального духа Испании // Studia Culturae. №20. 2014. Стр. 151-160.
209. Шаревская, Б.И. Старые и новые религии Тропической и Южной Африки. М., 1984. С.44.
210. Шарков Ф. И. Коммуникология: основы теории коммуникации / Ф. И. Шарков. –М.:Издательско-торговая корпорация «Дашков и К°», 2010 –592 с.
211. Шипицына, А. А. Актуальность мимесиса // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2022. – № 63. – С. 39-46.

212. Шкарин, Д. Л. Уровневый анализ ASMR-технологии и определение ее значения в современном социальном контексте // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2018. – № 1. – С. 79-87
213. Шкурко Т.А. Танцевально-экспрессивный тренинг. СПб., 2003. – 192с.
214. Шлыкова, О. В. Цифровизация и цифровая культура как новые тренды информационной эпохи // Аудиовизуальная платформа современной культуры: материалы Международной научной конференции (в рамках XV Колосницинских чтений). Екатеринбург: УрФУ, 2020. С. 22–31.
215. Эванс, Г. История цвета. Как краски изменили наш мир. – Москва: Эксмо, 2019, - 224с.
216. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. — 432 с.
217. Эриксон Э. Детство и общество. – Изд. 2-е, перераб. и доп. / Пер. с англ. — СПб.: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996. – 592 с.
218. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Пер. с англ. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
219. Эстетика: Словарь/ Под общ. ред. А.А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447с.
220. Этология человека на пороге 21 века: новые данные и старые проблемы = Human ethology on the threshold of the twenty-first century: new fact and old problems / Рос. гос. гуманитар. ун-т, Ин-т культур. антропологии; [Отв. ред. М. Л. Бутовская]. - Москва, 1999. – 487с.
221. Ядреева А.П. Образ птицы в подражательных танцевальных движениях народов Севера // Мир науки, культуры, образования, 2016. – №. 6. – С.102 – 104.
222. Якобсон Р.О. Избранные работы. М., Прогресс, 1985. – 456 с.
223. Яковенко И.Г. Природа ритуала // Мир психологии. – 2003. – №1. – С. 17-27.
224. Aristidou A., Stavrakis E., Charalambous P., Chrysanthou Y. Himona S.L. Folk Dance Evaluation Using Laban Movement Analysis. // ACM Journal on Computing and Cultural Heritage. 8(4), 2015. P. 1-19 DOI: Available at:

<http://dx.doi.org/10.1145/2755566> (accessed: 01.02.2022)

225. Bitzker K. Loving Nature: The Emotional Dimensions of Ecological Peacebuilding // *The Anthropocene: Politik-Economics-Society-Science* ISBN 978-3-319-30989-7 ISBN 978-3-319-30990-3 (eBook) <https://doi.org/10.1007/978-3-319-30990-3>

226. Braddock R. An Extension of the «Lasswell Formula» // *Journal of Communication*. Vol.8, June 1958, pp. 88—93.

227. Brady E. Reassessing Aesthetic Appreciation of Nature in the Kantian Sublime // *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 46, no. 1, 2012, pp. 91-109. JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5406/jaesteduc.46.1.0091.

228. Bosse J. Salsa Dance and the Transformation of Style: An Ethnographic Study of Movement and Meaning in a Cross-Cultural Context // *Dance Research Journal*, vol. 40, № 1, 2008, pp. 45–64.

229. Butler L. Dance and Mixed-Media Performance for Building Scientific Understanding and Environmental Respect // *Consilience*. 2018. №19. pp. 183-195. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org.ezproxy.ranepa.ru:3561/stable/26427718> (дата обращения: 22.10.2019).

230. Carlson A. Contemporary Environmental Aesthetics and the Requirements of Environmentalism // *Environmental Values*, vol. 19, no. 3, 2010, pp. 289-314. JSTOR, www.jstor.org/stable/25764252.

231. Carlson A. Ten Steps in the Development of Western Environmental Aesthetics. / Drenthen M. & Keulartz J. (Eds.), *Environmental Aesthetics: Crossing Divides and Breaking Ground*. New York: Fordham University. 2014, pp. 13-24 Retrieved from www.jstor.org/stable/j.ctt13x053j.5

232. Chan, Jacky C. P., Howard Leung, Jeff K. T. Tang and Taku Komura. A Virtual Reality Dance Training System Using Motion Capture Technology // *IEEE Transactions on Learning Technologies*, no. 4, 2011, pp. 187-195.

233. Damm Robert J. The Origins of the Fanga Dance // *Music Educators Journal*,

September 2015, Vol. 102, No. 1 (September 2015), pp. 75-81 URL: <https://www.jstor.org/stable/24755634>

234. Daugherty D. The Pendulum of Intercultural Performance: "Kathakali King Lear" at Shakespeare's Globe. // *Asian Theatre Journal*, 22(1), 2005. pp. 52-72. Retrieved March 2, 2020, from www.jstor.org/stable/4137075

235. Edwards-FitzSimons N. The secret of TikTok's success? Humans are wired to love imitating dance moves. Электронный ресурс: <https://theconversation.com/the-secret-of-tiktoks-success-humans-are-wired-to-love-imitating-dance-moves-133057> (Дата обращения: 08.06.2022).

236. Evans C. Body of ice: The movement of Antarctic ice through dance. In Hince B., Summerson R., & Wiesel A. (Eds.), *Antarctica: Music, sounds and cultural connections* (pp. 101-106). 2015, ANU Press. Retrieved from URL: <http://www.jstor.org.ezproxy.ranepa.ru:3561/stable/j.ctt169wd6t.12>

237. Goode, D. *A World without Words: The Social Construction of Children Born Deaf and Blind*. Philadelphia, Publisher: Temple University Press. 1994. – 261p.

238. Grau A. Intercultural Research in the Performing Arts // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 10, No. 2 (Autumn, 1992), pp. 3-29, URL: <https://www.jstor.org/stable/1290652> Accessed: 10.03.2020

239. Hall E. T. *Beyond Culture*. New York: Doubleday, 1976. – 320 p.

240. Hall E. T. *The hidden dimension*. Publisher: Garden City, N.Y.: Anchor Books, 1969. – 217p.

241. Hannerz U. The world in Creolisation // *Africa: Journal of international African Institute*, Vol. 57, №4, 1987, pp.546-559

242. Hari R., Kujala MV. Brain basis of human social interaction: from concepts to brain imaging. *Physiol Rev*. 2009 Apr;89(2). P.455.

243. Holmes T. Eco-Visualization: Promoting Environmental Stewardship in the Museum // *The Journal of Museum Education*, vol. 32, no. 3, 2007, pp. 275-285. JSTOR, www.jstor.org/stable/40479618

244. Herskovits Melville J. *The New World Negro: Selected papers in Afroamerican*

studies Unknown Binding. Publisher: Indiana University Press 1966, 370 p.

245. Iwanaga K. Diffusion and Change in Salsa Dance Styles in Japan. In *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, edited by Sydney Hutchinson. Temple University Press. 2014. pp. 200–12.

246. Joseph M., Varino S. Aquapelagic Assemblages: Performing Water Ecology with Harmattan Theater // *Women's Studies Quarterly*. Vol. 45, no. 1/2, 2017, pp. 151-166. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/44474116> (дата обращения: 10-11-2019).

247. Каеплер А. Л. Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. // *Dance Research Journal*, vol. 32, no. 1, 2000, pp. 116–125. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jstor.org/stable/1478285. (дата обращения: 07.04.2021)

248. Карчан Д. А., Strong P. T. Theorizing the Hybrid // *The Journal of American Folklore* 112, № 445. 1999, pp. 239–53. <https://doi.org/10.2307/541360>.

249. Карур Р. The Models of Communication. [Электронный ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/344295651_The_Models_of_Communication (дата обращения: 28.12.2023)

250. Kenny E. Bellydance in the Town Square: Leaking Peace through Tribal Style Identity // *Western Folklore*. Vol. 66, № 3/4, 2007, pp. 301–27. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/25474870>. (дата обращения: 02.02. 2024)

251. Kirkpatrick N. What Is a Haka Dance? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.treehugger.com/what-is-a-haka-dance-4863999> (дата обращения: 28.10.2020).

252. Klein, G. Toward a Theory of Cultural Translation in Dance. In Manning S. & Ruprecht L. Eds., *New German Dance Studies*. 2012. pp. 247 –258. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1xcmdx.20 (дата обращения 11.08.2020).

253. Lasswell H. D. The structure and function of communication in society / H. D. Lasswell // *The communication of ideas: a series of addresses* / ed. by Lyman Bryson. – New York: Institute for Religious and Social Studies, 1948. – P. 37–51.

254. Levi-Strauss C. *The Naked Man: Introduction to a Science of Mythology*, Vol. 4, Publisher: Harper & Row; 1st edition, 1981, 746 p.
255. Li Xu, Xiaohui Yan, and Zhengwu Zhang. Research on the Causes of the “Tik Tok” App Becoming Popular and the Existing Problems // *Journal of Advanced Management Science*, Vol. 7, No. 2, pp. 59-63 June 2019. doi: 10.18178/joams.7.2.59-63
256. Lomax A. *Folk Song Style and Culture*. – American Association for the Advancement of Science, Washington, D.C., 1968. – 363 p.
257. Long R., *The Black Tradition in American Dance*. – New York: Smithmark Publishers, 1995, 192 p.
258. Lopez y Royo A. Issues in Dance Reconstruction: Karapas as Dance Texts in a Cross-Cultural Context // *Dance Research Journal*, Winter, 2004, Vol. 36, No. 2 (Winter, 2004), pp. 64-79. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/20444592> (дата обращения: 10.12.2021)
259. Mullis E. Dance, Interactive Technology, and the Device Paradigm // *Dance Research Journal*. December 2013. Vol. 45, №. 3 (December 2013), pp. 111-123
260. Murgianto, S. (1993). Moving between Unity and Diversity: Indonesian Dance in a Changing Perspective. *TDR* (1988), 37(2), pp. 131–160. <https://doi.org/10.2307/1146254>
261. Mosko S. Stepping Sustainably: The Potential Partnership Between Dance and Sustainable Development // *Consilience*, vol. 20, no. 1, 2018, pp. 62-87. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jstor.org/stable/26760103. (дата обращения: 01.12.2020)
262. Notohadinegoro, S. (1950). Some Particulars of Indonesian Dancing. *Journal of the International Folk Music Council*, 2, 35–36. Notohadinegoro, Sugeng. “Some Particulars of Indonesian Dancing.” *Journal of the International Folk Music Council*, vol. 2, 1950, pp. 35–36. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/835697>. Accessed 15 Feb. 2023.
263. Pavis P. *Theatre at the Crossroads of Culture* / Patrice Pavis. – Published in 1991 by Routledge. – 228 p.

264. Prickett S. Techniques and Institutions: The Transformation of British Dance Tradition through South Asian Dance // *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Summer, 2004, Vol. 22, No. 1, 2004, pp. 1-21 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/4147320> (дата обращения: 06.05.2022)
265. Reason M., Reynolds D. Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance // *Dance Research Journal*. 2010. Vol. 42, № 2. P. 49—75. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/23266898> (дата обращения: 26.03.2020).
266. Roberts, John Storm *Black music of two worlds: African, Caribbean, Latin, and African-American traditions*. – New York: Schirmer Books, 1998. – 330 p.
267. Rowe S. We Dance for Knowledge // *Dance Research Journal*, vol. 40, no. 1, 2008, pp. 31-44. URL: www.jstor.org/stable/20527591.
268. Royce, A. P. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, 238 p.
269. Samovar L. A., Porter R. E. *Intercultural Communication: A Reader*. Seventh Edition. Belmont, California: A Division of Wadsworth Inc. 2012. 345 p.
270. Smyth, M. Kinesthetic Communication in Dance// *Dance Research Journal*. 1984 no. 16(2), pp. 19-22. doi:10.2307/1478718
271. Stewart Edward C. *American Cultural Patterns: A Cross-Cultural Perspective*. Boston. 1971. – 192 p.
272. Strukus W. Mining the Gap: Physically Integrated Performance and Kinesthetic Empathy // *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2011. Vol. 15. № 2. P. 89–105.
273. Sumarsam. Past and Present issues of Javanese-European musical hybridity: genhing mares and other hybrid genres. *Recollecting Resonances: Indonesian-Dutch Musical Encounters*, edited by Bart Barendregt and Els Bogaerts, Brill, 2014, pp. 87–108, [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/10.1163/j.ctt1w76trp.7>. Accessed 29 Apr. 2022. (дата обращения: 29.04.2022)

274. Swain R. A Meeting of Nations: Trans-Indigenous and Intercultural Interventions in Contemporary Indigenous Dance // *Theatre Journal* 67, no. 3 (2015) pp. 503–521. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.jstor.org/stable/24582544> (дата обращения: 11.06.2022).
275. Thiagarajan P. Gender and Ethnicity in Indian Classical Dance in Malaysia // *Asian Theatre Journal*, vol. 34, no. 1, 2017, pp. 97–121. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.jstor.org/stable/44630740. Accessed 28 Apr. 2021.
276. Vasudevan V. A tragedy, retold Charudatham, staged in Palakkad, recently, was a fine adaptation of Julius Caesar. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.thehindu.com/features/friday-review/theatre/A-tragedy-retold/article15604149.ece>
277. Vincs K., McCormick J. Touching Space: Using Motion Capture and Stereo Projection to Create a «Virtual Haptics» of Dance // *Leonardo* 2010; 43 (4): 359–366. https://doi.org/10.1162/LEON_a_00009