

На правах рукописи



Догорова Надежда Александровна

**ПЛАСТИЧЕСКОЕ И ЭТНОПЛАСТИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ:
СТАНОВЛЕНИЕ И ТРАНСФОРМАЦИИ**

Специальность 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Саратов – 2023

Работа выполнена на кафедре семиотики и общей теории искусства
факультета искусств ФГБОУ ВО «Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова»

Научный консультант:

Воронина Наталья Ивановна доктор философских наук, профессор,
Заслуженный деятель науки РФ

Официальные оппоненты:

Буксикова Ольга Борисовна

доктор искусствоведения, профессор кафедры хореографического творчества
ФГБОУ ВО Белгородского государственного института искусств и культуры,
профессор

Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкаль-
ного воспитания и образования ФГБОУ ВО Института музыки, театра и хореогра-
фии Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена,
профессор

Груцынова Анна Петровна

доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализа-
ций музыковедов ФГБОУ ВО Московской государственной консерватории
им. П.И. Чайковского, профессор кафедры хореографии ФГБОУ ВО Российского
института театрального искусства – ГИТИС, доцент

Ведущая организация:

ФГБОУ ВО Самарский государственный институт культуры

Защита состоится 06 октября 2023 г. в 13 часов на заседании диссертационного
совета 23.2.022.01 в Саратовской государственной консерватории имени
Л.В. Собинова по адресу: 410012, Саратов, просп. им. Петра Столыпина, д. 1.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в библиотеке Саратовской
государственной консерватории имени Л. В. Собинова и на сайте ФГБОУ ВО
«Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»
(<http://www.sarcons.ru>). Автореферат размещён на сайте ВАК Минобрнауки РФ
(<http://vak.ed.gov.ru>).

Автореферат разослан «___» _____ 2023 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



В.Н. Алесенкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность проблемы исследования заключается в необходимости включения в контекст осмысления хореографического искусства, как *прямой линии* – исторического развития танца, так и *изолинии* пластического и этнопластического мышления в нем. Это позволяет исследовать танец не просто как готовый продукт системы, сложившийся в онтологических основаниях искусства, а как систему мышления «о нем» и «в нем», систему мышления как процесс «пространствопонимания» (П.А. Флоренский)¹ языка тела и движения (в том числе в границах ментальности конкретного этноса). Танец «уточняет» тело и позволяет ему быть со всеми пространственно-временными процессами одновременно: прошлое, настоящее, будущее – оставаться в диалоге с окружающим миром, а также в связи с личными чувствами и мыслями.

Пластическое и этнопластическое мышление в хореографии – это контекст, сочетающий структурные возможности физического (бытового) уровня телесности и «театрального» (художественно-образного) языка тела в танце. *В широком понимании* пластическое мышление в танце можно представить как полифункциональный феномен искусствоведческого измерения, включающий создание особенностей танцевальной образности в пластических формах и языковых смыслах танцевального движения². *В узком осмыслении*, пластическое мышление – это единый акт художественной, ментальной и эстетической деятельности человека–творца. Особенно важно подчеркнуть рождение в этом процессе «хорео-графического», т. е. семиотического (знакового и системного) смысла языка пластики. Отсюда пластическое мышление в танце можно различать не только по характеру стиля, но и *по типам*: предметное, образное, орнаментальное, интеллектуальное и др.

В каждую эпоху в разных видах и направлениях искусства случаются поворотные моменты – это возникновение нового взгляда на мир и происходящих внутри него изменений человеческого Бытия. Хореография как своеобразная форма создания реальности, конечно, не является отстраненной от основ жизнеустройства человека, его достижений и открытий, и вместе с этим как феномен способна оказывать интеллектуальное влияние на развитие языка, культуры тела и мышления в танце.

Однако можно ли дать объективную оценку становлению и трансформации пластического мышления в хореографическом искусстве, если не учитывать аспекты подвижной ментальности и традиций определенной культуры этноса? Вероятно, нет. Связь с эпохой и ее механизмами в данном случае необходимая (и возможно единственная) нить для выстраивания научного поиска. Здесь совершается опора на по-

¹ Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. Собрание сочинений. – М. : Мысль, 2000. – С. 272.

² В тексте автореферата использованы ранее опубликованные материалы автора: Догорова Н.А. Искусствоведческие основы пластического и этнопластического мышления в танце // Ломоносов. 2023. С.134–136; Догорова Н.А. Особенности театральности мордвы в контексте этнопластического мышления : монография. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2015. 192 с.; Догорова Н.А. Антропологический и философский диспут феномена пластического языка танца // Известия Самарского научного центра РАН. 2015. № 1 (2).Т.17.С. 479–481.

нимание времени и пространства, формы, содержания, композиции и структуры в создании языка движения. В качестве опыта о существовании форм этнопластического мышления в хореографическом искусстве автор диссертации в искусствоведческом измерении рассматривает танцевальную историю и культуру одного из древних этносов России – мордвы, который включает в себя два крупных субэтноса – эрзю и мокшу.

Этнонациональная компетентность в хореографической сфере является актуальной проблемой. Она формирует необходимые условия для дальнейшего развития танцевального искусства любого народа. Современные теоретики-искусствоведы и практики хореографии в Республике Мордовия стремятся запечатлеть уходящие в прошлое уникальные особенности народного быта, сохранить многообразие традиций и документальный характер устно-поэтического творчества мордвы, в том числе увидеть разнообразные источники происхождения танцевального искусства Мордовии, которое богато и самобытно.

Сегодня переосмысление этнического и народного фольклора мордвы находит отражение в фундаментальных и прикладных отраслях наук. Каждый автор по-своему пытается уловить своеобразие народной хореографии и отразить тенденции ее развития в культуре современного этноса. Весомый вклад в искусствоведение внес А.Г. Бурнаев³. Во второй половине XX в. в Мордовии под его руководством были проведены первые экспедиции по сбору полевого этнического материала, а также сценические практики по обработке аутентичного танца мордвы. Развернувшиеся процессы нашли отражение в приемах стилизации танцевального фольклора, явились фундаментом по созданию теории и методики национальной мордовской хореографии, широко адаптируемой в учебно-образовательных процессах кафедры национальной хореографии Мордовского университета им. Н.П. Огарёва. Научные поиски А.Г. Бурнаева последовательно развивает М.А. Костерина⁴, чьи научные интересы лежат в плоскости изучения пластических мотивов национального мордовского танца. Она выявила особенности эротизма в системе образного пластического языка мордвы, исследовала преемственные линии по претворению мифологического сюжета в современных сценических практиках хореографов (на примере спектакля «Пир богов» и др.). Особый интерес заслуживают научные достижения в области культурологии М.В. Логиновой⁵ и С.В. Устьяхина⁶. Занимаясь проблемой деконструкции постфольклорного текста в сценическом искусстве хореографии, авторы объясняют ценностные ментальные детали, которые проявились именно в провинциальной хореографической культуре – фолк-модерн танец.

³ Бурнаев А.Г. Культура этноса, воплощенная в танце. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 52 с.; Мордовский танец (история, методика, практика). – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 232 с.

⁴ Костерина М.А. Художественная интерпретация эротического образа в этническом танце // Полиэтнический город в зеркале повседневности. – Саранск, изд-е печатается при поддержке гранта РГНФ, проект № 08-03-00177а. – 2008. – 40 с. ; Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения. – МГУ им. Н.П. Огарёва. – Саранск, 2008. – 17 с.

⁵ Логинова М.В. Философское значение границы для современного искусства // Современный танец и его изучение в науках об искусстве : материалы Всерос. науч.-практ. круглого стола с участием студентов и аспирантов в рамках II Всерос. фестиваля – конкурса «Новая Лиса» (25–27 окт. 2013 г.) / науч. ред. А.Г. Бурнаев, Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – С. 28–32.

⁶ Устьяхин С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии : автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. культурологии. – МГУ им. Н.П. Огарёва. – Саранск, 2006. – 17 с.

Теоретик и практик хореографии Н.В. Атитанова⁷ поднимает проблему танца как смысловой универсалии. Концепция исследователя заключается в определении хода эволюции пластического языка: от выразительного движения к «движению» смысла.

В целом, танцевальное искусство Мордовии характеризует положительная динамика развития, о чем свидетельствует научная и художественная критика. Ю.А. Кондратенко⁸, который дает объективную оценку хореографическим работам профессиональных и самодеятельных коллективов Республики Мордовия. Н.И. Воронина⁹, развивая культурологическую школу, актуализирует в ней современное состояние этнокультурной хореографической ситуации провинциального социума как полиэтнического смыслового пространства.

Тем не менее, сегодня следует обозначить целый ряд значимых вопросов, которые еще не были предметом обсуждения в искусствоведении. Разработать и ввести в научный оборот новую аксиоматику: архитектоника и архитектурные структуры ритуальной образности театральности мордвы; антропологические особенности измерения в изучении искусства танца (эмоции, темперамент, привычки народа); пространственный и пластический строй этномышления в танце (установки и мотивации, которые генерируют творческие импульсы) и др. Все это свидетельствует о том, что для специалиста хореографа и аналитика важны не только качественные аутентичные и этнографические материалы, но и новый вектор поиска в обращении с ними.

Отметим, что до сих пор феномен пластического мышления этноса мордвы в танце не являлся объектом самостоятельного изучения; не установлено его влияние на формирование цельности языкового строя танцевальной пластики; не выявлены условия становления и причинно-следственные связи двигательной способности как танцевальной активности. Тем не менее, эти позиции определяют значимость дискурсивного конструирования пластического и этнопластического мышления в искусствоведении.

Поэтому данное исследование представляется целесообразным, призванное не только обосновать становление и трансформации в динамике пластического и этнопластического мышления в хореографическом искусстве, но и на основе оригинальных материалов определить значимость поставленной проблемы, полемичность которой является сегодня частью современной трансформации искусствоведческого опыта в области хореографического искусства.

Степень изученности проблемы.

Диссертант отмечает, что проблема мышления является достаточно обсуждаемой в научной сфере: а) в различных науках и разделах наук: психология (К.Г. Юнг), психология искусства (Л.С. Выготский), эстетика (Т.В. Дадианова), семиотика искусства (А.П. Лободанов); б) в направлениях, видах и сферах творче-

⁷ Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия : от выразительного движения к «движению» смысла // диссертация на соиск. уч. степени к. философских наук. – Саранск, 2000. – 163 с.

⁸ Кондратенко Ю.А. Становление и развитие категории «характерное» в теории танца : монография / Ю.А. Кондратенко ; науч. ред. Н.И. Воронина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – 104 с.; Кондратенко Ю.А. Проблема пластичности и выразительности в искусстве / Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова; Мордов. гос. ун-т. – Саранск : Рузаевск. печатник, 2000. – 29 с.

⁹ Воронина Н.И. Города и люди: культурная идентичность / Н.И. Воронина // Полиэтнический город в зеркале повседневности. – Саранск, Изд-е печатается при поддержке гранта РГНФ, проект №08-03-00177а. – 2008. – 100 с.

ских практик (Д.Б. Богоявленская), в том числе на уровне эмоциональных представлений как материальной модели в пространстве сцены (Л.Я. Дорфман). В структуре мышления сложилось классическое определение типов: физиологическое – И.П. Павлов; творческое – Д. Гилфорд и познавательное – С.Л. Рубинштейн. Так, тело человека, представляющее собой точку пересечения физического и духовного начал, анализируется в научных работах В.П. Зинченко¹⁰.

Многоаспектный характер данной проблематики потребовал изучения значительного по объему и разнородного по составу корпуса фундаментальной и научно-прикладной литературы, которую мы разделили на группы.

1. Общетеоретические исследования мышления.

«Мышление» в философии – это фундаментальное понятие, важнейшая познавательная способность о мире и о самом себе, с помощью которой планирует и осуществляет свою практическую деятельность человек¹¹. Специфику мышления в философии, культуре и эстетике разрабатывали А. Бергсон, Г. Вёльфин, Ж. Маритен, М. Фуко, М.М. Бахтин, Н.А. Бердяев, А.В. Брушлинский, В.В. Зеньковский, И.И. Иоффе, А.Н. Леонтьев, В.В. Розанов, П.А. Флоренский, А.К. Якимович.

Отправной точкой в эволюции культурного мышления явился феномен архетипа К.Г. Юнга¹². В нем изначальный первообраз представлен в связи с конкретным культурным содержанием.

Концепция Ю.М. Лотмана – «символ есть механизм функционирования текста», – заняла ведущее место в вопросах изучения смысловой специфики художественного мышления¹³; в теории и практике текста – Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Деррида, У. Форсайт, М. Фуко, У. Эко и др.; в психологии искусства – К.А. Абульханова-Славская, В.И. Андреев, Е.Я. Басин, В.С. Библер, Д.Б. Богоявленская, А.Г. Васадзе, Л.С. Выготский, Д.Д. Гилфорд, Л.Я. Дорфман, Э.В. Ильенков, А.А. Леонтьев, И.П. Павлов, С.Л. Рубинштейн, П.М. Якобсон и др.

Благодаря этим трудам были обоснованы и определены структурные механизмы, лежащие в основе художественного мышления.

2. Труды по истории, теории и практике пластического мышления.

Основу искусствоведческого понимания пластического мышления в языке художественной формы мы находим в трудах Е.Я. Басина, Ю.Б. Борева, Н.И. Ворониной, Т.В. Дадиановой, М.С. Кагана, Л.Н. Когана, О.А. Кривцуна, Ю.А. Кондратенко, А.П. Лободанова, М.В. Логиновой.

Телесность в истории, теории и практике культуры – А. Бергсон, Н. Берштейн, С. Данкелл, Ж. Лакан, С. Лангер, К. Леви-Стросс, Г.П. Мейнингер, А. Пиз, И. Тейлор, Ф. де Соссюр, З. Фрейд, А. Штангль, К.Г. Юнг, И.М. Быховская, М.С. Каган, И.С. Кон, Г.Е. Крейдлин, А.Ф. Лосев, Ю.А. Лотман, В.А. Личковых, Ю.А. Шеманов и др.

¹⁰ Зинченко В.П., Моргунов Е.Б. Человек развивающийся. Очерки российской психологии / В.П. Зинченко, Е.Б. Моргунов. – М. : Тривола, 1994. – С. 122.

¹¹ См. : Словарь философских терминов / науч. ред. профессора В.Г. Кузнецова. – М. : ИНФРА-М., 2011. – XVI. – С. 344.

¹² Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Вопросы философии. – 1988. – Вып. №1. – С. 133–150. – С. 133–150.

¹³ Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1987. – Вып. 308. – С. 10–21.

Важным аспектом в истории, теории и практике пластического мышления является понимание личности в разделе философской психологии В.П. Зинченко, что тело человека проявляет себя, как энергия самосохранения, принцип жизни, центр телесного и рефлексивного опыта. Охватывая проблематику соотношения человеческого тела и души – как некое живое существо движения и «путь реальности», ученый уточняет: «...в движениях живого тела (или в живом движении) души не меньше, чем тела... Душа в такой же мере, может быть внутренней формой тела, в какой она же может быть и внешней. В последнем случае тело оказывается внутренней формой души»¹⁴.

Поэтому язык телесной выразительности в танце рассматривается многогранно в трудах А.В. Амашукели, Н.В. Атитановой, Н.Е. Аркиной, Л.Д. Блок, В.М. Богданова-Березовского, В.В. Ванслово, И.Я. Вершиной, А.Л. Волынского, О. Герд, П.М. Карп, В.М. Красовской, Ю.А. Кондратенко, Н.В. Осинцевой, Е.Я. Суриц, В.М. Пассютинской, Т.В. Портновой, Ю.Е. Соколовского, А.А. Соколова-Каминского, Н.Ю. Черновой, В.И. Уральской, С.В. Устьягина и др.

Интересными оказались труды по анализу сценического танца, соотношению феноменов «театральность» и «театрализация» – Н.Н. Евреинов, Е.С. Калмановский, В. Ращупкина.

3. Хореографическое искусство в историографии искусствоведения.

Этот раздел складывается из обширного комплекса работ зарубежных и российских теоретиков и практиков (исполнителей и педагогов) XVI–XX вв. На основе изучения авторских хореографических концепций **XV–XVII вв.** – Т. Арбо, П. Бошан, Г. Эбрео, М. Карозо, Ч. Негри, Р. Фейе; **XVIII в.** – Ж.Ж. Новер; **XIX в.** – К. Блазис, А. Бурнонвиль, Ф. Дельсарт, Ф. Тальони; **сер.-кон. XIX в.** – М.И. Петипа; **кон. XIX – сер. XX вв.** – Э. Ж.-Далькроз; **XX в.** – Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин; **кон. XX – нач. XXI вв.** – У. Форсайт и др. была установлена стилистическая зависимость пластического мышления от смены академической / классической / романтической / экспериментальной рефлексий в хореографическом искусстве. Определено влияние западноевропейской культуры театрального танца на становление хореографической системы в России **XVIII–XIX вв.**

Рассмотрение в искусствоведении трудов по становлению и трансформации хореографического искусства в России связано с многогранными направлениями в *истории и теории хореографического искусства*, в которых заключен смысл новаторства в данной сфере:

– *балетный театр в синхронизме культурной истории и художественных школ танца* – В.М. Красовская;

– *балетное образование и становление балетной школы в России* – М.В. Борисоглебский, В.Г. Всеволодский-Гернгросс и др.; классический танец – А.Я. Ваганова, народный танец – А.И. Бочаров, А.В. Лопухов, А.В. Ширяев; *современные педагогические труды по хореографии*: Т.В. Барышникова, Е.П. Валукин, А.М. Мессерер, А.В. Никифорова, П.А. Пестов и др.;

– *развитие балетного театра в России* – Ю.А. Бахрушин, В.А. Теляковский;

¹⁴ Зинченко В.П. – Там же.

– исследование танцевального стиля движения, балетных тем, ролей, хореографических партий и спектаклей – П.М. Карп;

– теория симфонизма в балете – Б.В. Асафьев; эксперименты в области танцевального симфонизма и пластической выразительности с претворением симфонической музыки в балете – А.А. Горский, Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин;

– миниатюра как новый вид балетной формы спектакля – М.М. Фокин.

Новый метод хореографического мышления – симфонизм, осуществил реформу танцевальной выразительности в балетном искусстве, преобразовав классические каноны в языке, стиле и формообразовании движений, выдвинув на первый план, как считает автор, законы архитектоники художественного пространства и времени, а также новое по форме прочтение и воплощение балетных произведений

Рассматривая *творчество мастеров балета, практическую теорию создания балетного произведения* (Ю.И. Слонимский, И.И. Соллертинский), потребовалось обращение к научным трудам, расширяющим и углубляющим осмысление проблемы:

– историко-социологическая школа в искусствоведении – А.А. Гвоздев;

– социальная история и танец – С.Н. Худеков;

– балетная критика – О.В. Петров;

– эстетика и история танца – А.Я. Левинсон;

– введение иконографического метода исследования в изучение классического танца – Л.Д. Блок;

– классическое наследие оперного и музыкального театрального искусства – Г.А. Ларош, В.Ф. Одоевский, А.Н. Серов, В.В. Стасов; работы по драматургии – В.М. Волькенштейн; режиссуре и сценическому мастерству – М.Э. Мейерхольд, В.И. Немирович-Данченко, К.С. Станиславский, М.А. Чехов,

– методологические исследования в театральной культуре – Ю.М. Барбой, Э. Барба, А.В. Бартошевич, Г.И. Ганзбург, Т.С. Злотникова и др.

Это позволило раскрыть смысловую и образную стилистику пластического языка с учетом проблематики времени, соотнося человека-современника с миром и «вечностью», прочитывать современную хореографию через соединение разнородных стилей: этнических танцев, фольклора, классического танца, бытовой пластики, физического театра танца, авторского эксперимента и синтетического пластического перформанса.

4. Этнопластическое мышление и ретроспектива мордовского танца.

В работах ученых, ведущих научный поиск в этой области, рассматриваются следующие аспекты этнотанцевальной культуры мордвы:

– фундаментальные труды по истории, археологии, антропологии и этнографии мордовского народа: **XVIII в.** – И.И. Лепехин; **XIX – нач. XX вв.** – П.С. Паллас, В. Ауновский, В.В. Бунак, А.А. Гераклитов, В.В. Гольмстен, М.Е. Евсеев, В.Н. Майнов, П.И. Мельников (А. Печерский), М. Попов, Н.В. Прозин, И. Русанов, П.С. Рыков, И.Н. Смирнов, А.А. Шахматов, Н.Н. Харузин; **XX в.** – К.Ю. Марк, Ю.В. Бромлей, Г.Ф. Дебец, Д.К. Зеленин, Н.Ф. Мокшин, Н.Н. Чебоксаров и мн. др.;

– бытовая культура и этнический фольклор мордвы: **XIX в.** – С. Архангельский, А. Л. Л-в; **XX в.** – В.А. Балашов, Л.С. Кавтаськин, А.И. Маскаев, К.Т. Самородов;

– *этнический костюм* – Г.С. Маслова, Т.Л. Молотова, Т.П. Прокина, М.И. Сурина, С.Н. Шитова и мн. др.

– *музыкальное, инструментальное, вокальное искусство мордвы*: Н.Ф. Беляева, Н.И. Бояркин, Л.Б. Бояркина, В.С. Брыжинский, Н.И. Воронина, И.А. Галкина, С.А. Исаева, С.В. Колесникова, Н.П. Трегулова, О.В. Радзеецкая и др.

– *прикладные вопросы в хореографическом искусстве Мордовии* – Н.В. Атитанова, А.Г. Бурнаев, Ю.А. Кондратенко, М.А. Костерина, М.В. Логинова и др.

Актуализировалась тематика театрализации быта мордвы в контексте этнопластического мышления (авторская концепция). На основании исследований *о связи тела с духом, душой и с идеями в мире* (В.В. Зиньковский), в историческом и теоретическом дискурсе искусствоведения были обнаружены и обоснованы антропологические критерии этнопластического поведения: как основа генетической памяти, мотивов «реагирования» и «ожидания» в жизненном цикле этночеловека, устройства пространства и времени в ритуальном способе и мифологическом воззрении проживания события.

Рассмотрены механические и эстетические связи в эволюции пластического мышления как танцевальной способности этноса через жизненные и физические объемы бытия (дух, душа, тело).

Были выделены и рассмотрены анатомо-физиологические ресурсы (диафрагма, позвоночник, корпус, верхняя и нижняя части тела, внутренняя и внешняя поверхность движения). Сложение пластического рельефа, лексики и мышечной памяти изучалось с позиции создания первичных образов сознания и так называемых системных культурных «логосов» в мышлении, в которых пребывает человеческий телесный опыт и которые не так быстро выясняемы в искусствоведении.

Выделены и представлены пластические осмысления танцевальной структуры в языке движений (голова, плечи, руки, ноги, взгляд, мимика). Изучены символические и лексические координаты этнопластики: центр, круг, крест, треугольник, квадрат; природная ритмизация и трудовой ритм движения, эстетическая *этноритмизация* – звуковой и телесный бурдон, мышлечувствование и мыслеполагание в задачах образного создания движений как первые полифонические (эмоциональные, душевные, духовные, ритуальные, интеллектуальные и физические) связи человеческого сознания, мышления и тела, способные строить как живое, так и имманентное пространство и время бытия.

5. Информационные материалы.

Большое значение имели разнообразные информационные материалы, которые помогли создать панораму становления и трансформаций этнического хореографического ландшафта мордвы и на этом основании рассмотреть способы и механизмы этнопластического мышления:

– *научное наследие* известных деятелей танцевального искусства: **XIX в.** – А. Плещеев; **XX в.** – В.М. Гаевский, А.Я. Левинсон, К.А. Скальковский, С.Н. Худеков; **XXI в.** – деятелей мордовского танцевального искусства – Н.В. Атитановой, А.Г. Бурнаева, М.А. Костериной, С.В. Устьяхина.

– *театральные съезды*: **XIX в.** – А. Южин-Сумбатов; **XX в.** – Б. Романов, Ст. Цыбульский.

– *театральные отчеты* архивов Республики Мордовия – документальные материалы по становлению и развитию балетного искусства Мордовии XX века.

Тем не менее, специальных работ в современном искусствоведении, посвященных становлению и трансформации пластического и этнопластического мышления в хореографическом искусстве, практически нет, что делает данное исследование, безусловно актуальным.

Гипотеза исследования строится на предположениях о необходимости введения в поле искусствоведческого дискурса хореографического искусства понятий пластического и этнопластического мышления с целью выявления определяющей роли процессов их становления, трансформации и интеграции для изучения профессиональной художественной парадигмы танца. Эта задача затруднена сегодня из-за немногочисленных разработок методологии исследования хореографии, инструментария и его верификации: а) пластическое и этнопластическое мышление; б) функционирование и процессуальность пластического мышления; в) балетная антропология и ее методы.

Автор полагает, что историко-практический опыт хореографии имеет *этапность* и *иерархизацию* уровней мыслительной деятельности, которые можно проследить в истории танцевальной культуры через *пластические коды*: «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем».

Научная и практическая значимость динамики *этнопластического мышления в танцевальном искусстве Мордовии* связана с актуализацией семиотической связи и причин, лежащих в основе антропологической изменчивости явлений и характерности телесных движений во времени. Это требует изучения и сопоставления разнородности художественных практик: «этнопластический театр», «этнопластическая театральность», «рифмо- и ритмопоэтика этнического танца», так же как «балетная антропология», «региональность процессов балетной антропологии» и др.

Таким образом, приращение пластического и этнопластического мышления в танце, актуализация заложенных в нём смыслов, феномены региональной самостоятельности и антропологизации явлений танцевального мира оказываются продуктивными в рамках искусствоведения.

Объектом исследования выступает синтез искусствоведческого дискурса в сфере исторического и теоретического, а также в художественном пространстве посредством репрезентации хореографических смыслов и форм, создаваемых в танце.

Предмет исследования – концепт пластического и этнопластического мышления в хореографическом искусстве, рассмотренный в качестве самостоятельной искусствоведческой проблемы и методологического потенциала своеобразного поиска баланса между физической, ментальной и телесной составляющей в языке движения, а также с выявлением: специфики пространственно-временной организации танца; феномена балетной антропологии и ее пластических кодов «танец и мышление», «мышление танцем», «мышление в танце»; становления и трансформаций танцевального искусства мордовского этноса, как регионального явления, с одной стороны, и обладающего собственной спецификой пространствопонимания, с другой.

Цель исследования: комплексное изучение пластического и этнопластического оснований мышления, включающее процессы становления, трансформации и

интеграции древних форм языка-основы и художественных стилей танцевального движения, а также раскрытие языковых ракурсов телесности.

Задачи исследования:

1. Определить понятийные основания пластического и этнопластического мышления в танце:

- установить их логическую связь с формами творческой активности и подвижной ментальности человеческого сознания;
- разработать и обосновать методологию исследования пластического мышления с учетом его функциональности и процессуальности;
- определить основные источники, формирующие культуру мышления в танце мордвы;
- выяснить взаимосвязь и дистанцируемость текстов в области этнопластической специфики мордвы по научным исследованиям и художественным практикам.

2. Раскрыть исторические основания пластического и этнопластического языка танца:

- исследовать антропологические, культурные и художественные формы становления языка-основы как первоэтапа в происхождении осознанного телесного движения в танце;
- обосновать художественно-эстетические границы и функциональную измеримость средств языка танца, хореографии, балета.

3. Обосновать историко-культурный опыт танцевального искусства как одну из форм пластического мышления:

- дать искусствоведческое определение балетной антропологии и процессам балетной антропологизации;
- проанализировать междисциплинарный интегративный подход в исследовании форм танцевальности в западноевропейской традиции (от эпохи Возрождения до нач. XX в.);
- ввести в научный дискурс танца конструируемые концепты: «пластические коды» и «язык пластических кодов», сформулировать целостную модель процессуальности и трансформации пластического мышления – «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем»;
- выявить роль русской «школы» (художественно-эстетическая деятельность и художественно-образная система языка танца) в становлении процессов «симфонизации», а также обосновать развитие собственного хода истории хореографической системы в России в контексте рубежности XIX – нач. XX столетий;
- провести сравнительный анализ новаторских поисков источников и форм танцевальности в балете (XX – нач. XXI вв.);
- конкретизировать интерпретации театральной пластической парадигмы в танцевальном искусстве в границах ареала Европа/Азия;
- исследовать региональность балетного искусства Мордовии, определяя перспективный вектор развития провинциальных хореографических практик в посл. четв. XX столетия.

Хронологические границы исследования включают масштабный период: от доисторических форм (архаические элементы в становлении пластического мыш-

ления) до неклассических установок (нач. XIX – сер. XX вв., Европа) и трансформации пластических способов мышления в театральном танце (нач. XX в., Россия). Эти отрезки времени позволили установить становление и закономерности, описать противоречия и тенденции, учитывая динамический срез интеграции и трансформации процессов и явлений хореографического мира: от основ человеческого Бытия до характерных элементов единства и установления пластического строя мышления в сценическом искусстве.

Теоретико-методологической основой исследования явился антропологический подход, который позволил переосмыслить человека в танце, выявляя новые функциональные грани во взаимодействии мышления, телесности и движения: во-первых, это понимание биологического тела и физического языка танцовщика; во-вторых, объективные причины событий и логически необходимая последовательность организации танцевального движения как устройства художественного действия.

Большое методологическое значение в диссертации имел семантический анализ танцевальных текстов и толкований отдельных понятий, определивший сложную природу объекта и предмета исследования. Выбор методологии базировался на концепциях отечественных и зарубежных ученых, которые введены в анализ становления культурных форм мышления: Л.Н. Гумилев – «этнические стереотипы поведения», К.Г. Юнг – «архетип», С. Лангер – «магия как модель поведения», Ю.М. Лотман – «знаково-символическая природа культуры», К. Леви-Стросс и Ж. Лакан – «культура как совокупность знаковой символической системы и культурных текстов». Аспекты в выявлении сущности пластических искусств: Ц. Тодоров – «эстетика, поэтика и творчество как процесс восприятия искусств», Ф. де Соссюр – «семантическая природа языка искусства», П.А. Флоренский – «пространствопонимание», И.И. Иоффе – «синтетическая история искусств» и «художественное мышление: культура и стиль», М.В. Дудев – «пластическая целостность в новейшей архитектуре», О.А. Кривцун – «пластическое мышление в живописи».

В диссертации были применены традиционные **методы исследования**:

– теоретического анализа и синтеза, выявляющие научные представления об искусствоведческой, историко-культурологической, субъектной и дисциплинарной сущности хореографии;

– систематизации и обобщения, способствующие выявлению пластического опыта мышления в историко-культурном развитии танца;

– исторической реконструкции, с помощью которой выявлены основные этапы становления и развития теории и практики хореографической системы.

Для анализа этнических ритуальных практик, обрядов и бытовых этнических традиций, а также исследования ряда произведений хореографического искусства использовались методы структурного анализа и семиотики, что позволило сделать выводы относительно взаимосвязи доминант человеческого бытия с пространством создания языка этнопластической выразительности. В связи с тем, что проблематика исследования затрагивает вопросы, связанные с этнической средой, определением танцевальности и пластического мышления конкретного этноса мордвы, в работе был использован специальный интегративный *сравнительно-диахронный метод* историко-этнографической науки.

Труды Л.Д. Блок, А.Л. Волынского, А.Я Левинсона являются первыми фундаментальными исследованиями, в которых проявилась четкая авторская позиция по вопросам истории и теории танца. Авторы сходятся в единстве тематики – это представление классической хореографии как *поэтики*, но разными средствами фиксации. Волынский подходит к художественному осмыслению языка хореографии через философию и приемы литературы, Левинсон – живописи, а Блок – иконографии.

И, тем не менее, отсутствие фундаментальных и комплексных трудов по пластическому и этнопластическому мышлению в танце подчеркивает актуальный характер проблемы и своевременность комплексного выстраивания исследования в искусствоведческом ключе, выявляя значимость антропологического процесса, антропологического подхода и антропных измерений.

Научная новизна исследования определяется следующими позициями.

1. Впервые разработаны и введены понятийные основания и инструментарий пластического мышления в танце; «этнопластическое мышление» (на примере этноса мордвы); «этнопластические танцевальные структуры»; «балетная антропология» и др.

2. Показан многоуровневый характер пластического мышления с позиции искусствоведческого дискурса. На этом основании разработана теоретическая модель функционирования пластического мышления.

3. Введена дифференциация исследования: эпохи, художественно-эстетические принципы и механизмы; авторские концепции (цель, стиль, методы, форма) и приемы достижения хореографического знания; структурные изменения и переменные компоненты, используемые в создании антропологической, ментальной и хореографической формы языка движения (пространство, время, тело, энергия и др.).

4. Разведены границы исторического и теоретического подходов в понимании пластической организации языка танцевального движения. Актуализированы закономерности взаимодействия тела, движения и мышления в танце как знака языкового и знака эстетического.

5. Аргументирована тематическая сущность и измерение пластического и этнопластического мышления через смыкание антропологического и искусствоведческого порядка значений – движение, время, образность, формы поведенческой ориентированности, архитектурные структуры как «пространствопонимание» языка телесного движения в танце.

6. Впервые концептуально обосновано эмоционально-эстетическое измерение времени пластического мышления в культурной традиции мордовского этноса (искусствоведческий анализ этнофольклорных текстов отражен в Приложении).

7. В научный оборот введено понятие балетной антропологии и доказана ее определяющая роль в искусствоведении. Определено проблемное поле процесса балетной антропологизации в пределах современного искусствоведческого дискурса.

8. Представлено «пространствопонимание» танца в разные эпохи, его ориентированность в языке пластических кодов впервые: «мышление и танец» / стилизация приемов; «мышление в танце» / повествовательность и синтез языка; «мышление танцем» / симфонизация, трансформация и деконструкция поэтики движения.

9. Аргументировано развитие хореографической системы в рамках евразийского ареала театральных пластических культур начала XX в.

10. Впервые проанализированы основные этапы и направления в формировании танцевального искусства в Мордовии. Выявлена определяющая роль региональности балетной антропологии через самоидентификацию классических механизмов танцевальных практик; понятие «школа» осмыслено как институциональный феномен в пространстве провинциальной культуры и искусства Мордовии.

11. Впервые установлено, что динамика этнопластического мышления в профессиональном танцевальном искусстве Мордовии в последней четверти XX столетия осуществлялась на основе перехода от классических установок и практик театрального танца к экспериментальному авторскому творчеству. Введено понятие «лаборатория балетмейстера», которое рассмотрено как предмет самостоятельной области хореографической практики и перспективное направление художественной деятельности в театре указанного времени.

Теоретическая значимость проведенного исследования состоит в том, что его результаты суммируют и существенно расширяют искусствоведческий инструментарий пластического мышления в хореографической сфере, а также вводят новые представления этнопластического мышления в искусстве танца этночеловека. Результаты могут быть использованы в качестве теоретико-методологической базы в новых изысканиях в области теории и истории искусства, культурологии, эстетики, философской антропологии, онтологии, психологии творчества.

Теоретически значимыми являются: разработка антропологического подхода к пластическому и этнопластическому мышлению, понимание балетной антропологии и кодов мышления в хореографии как открытой динамической системы.

Язык танцевального движения в искусствоведческом дискурсе предстает как культурантропологический процесс: время, энергия, ритм, пространство, действие, смысловой телесный образ, текст, знак, символ, телесное контактируемое поведение, пластический код, т. е. различные языковые ракурсы и видоизменения пластического мышления, формирующие и стимулирующие его как способность. Это позволило рассматривать языковые и интеллектуальные трансформации в хореографии изначально как компонент познания реального мира человека, далее как вид искусства и, в целом, как проводник-канал сознания, имеющий свои собственные смысловые универсалии.

Практическая значимость исследования определяется выработанными в ходе искусствоведческого анализа интеллектуальными кодами – «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем». Они выступают своеобразными моделями, на основе которых диагностировались структурные изменения внутри хореографических форм мышления.

Результаты исследования, опубликованные в индивидуальных и коллективных научных монографиях, сборниках научных статей и докладов, периодических научных изданиях, материалах конференций и других изданиях, используются в качестве практических пособий для занятий с бакалаврами и магистрантами, а также при чтении лекционных курсов и проведении мастер-классов.

Личный вклад диссертанта.

1. Автором обследованы архивы Республики Мордовии, содержащие в фондах фактический материал о балетном и танцевальном искусстве. По итогам работы составлен справочник (рукопись) «Балетное искусство Мордовии: хронограф по ар-

хивным документам (1920–2000 гг.)». Созданы таблицы, позволившие систематизировать закономерности изучаемого явления в Мордовии за период 1920-х – 2000-х гг. Выделены и научно обоснованы следующие разделы проблематики: *становление сценического самодеятельного искусства и театрального образования; формирование балетной труппы и ее репертуара; тематика балетных, оперных и музыкально-драматических спектаклей (в т. ч. на этнические сюжеты); специфика творчества балетмейстеров и артистов балета.*

2. Систематизирован корпус авторских художественных работ балетмейстеров Государственного музыкального театра им. И.М. Яушева (в разное время).

3. Собраны и составлены из деталей практические материалы по созданию либретто первых национальных балетов и опер; проведен историко-искусствоведческий анализ классических балетных спектаклей и хореографических произведений этнонациональной тематики.

4. Впервые комплексно проработаны и введены в научный оборот основные результаты исследования документалистики театральной деятельности на региональном уровне.

5. Сформирован личный архив (2000–2003 гг.): *а) рукописные документы из личного архива балетмейстера Л.Н. Акининой (письма, проекты сценариев балетов, хореографических миниатюр и танцевальных номеров, тексты либретто); художественные произведения Л.Н. Акининой (видеозаписи балетных постановок); б) разработка анкет и проведение опросов, формирование и обработка материалов анкетирования, аудиозаписей, проводимых во время личных бесед и встреч с участниками балета (Л.Н. Акинина, М.А. Гринина, В.М. Иевлев, Л.И. Игошева и др.) 1980-х – 1990-х гг.; в) документы, фотодокументы и ксерокопии фотоархивов, хранящиеся в личных фондах исполнителей, а также афиши и газетная хроника о работе музыкального театра Мордовии в разное время; д) копии материалов этнофольклорных экспедиций второй пол. XX в., проведенные кафедрами народной музыки и национальной хореографии института национальной культуры Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва.*

6. В рамках задачи исследования проведена систематизация эмпирического и архивного материала, применена синхронизация событий и фактов путем составления схем и таблиц. Это послужило основой для выявления, изучения, сопоставления и моделирования закономерностей в процессах становления и институционализации творчества в танцевальной сфере применительно к определенному периоду и определенной исторической проблеме.

Положения, выносимые на защиту:

1. *Пластическое мышление в хореографии* – полифункциональное понятие и многоуровневый искусствоведческий феномен, обладающий своим инструментарием и процессуальностью. С одной стороны – это практическая сфера деятельности художника, предполагающая движение мысли в материале, а с другой – концептуально ориентированное творчество. Иными словами, пластическое мышление – есть искусство мышления материалом и/или искусство мыслить в материале. В танце материалом эстетического анализа выступает человеческое тело, а действенным инструментом достижения его физической реальности – язык движения. Механизмы пластической способности мышления, помимо социокультурных пределов творче-

ства, находятся в непосредственном контакте с рациональными способами изложения текста – это идейный поиск темы, поэтическое совершенствование деталей и структурирование формы (свойств) телесного «высказывания».

2. *Этнопластическое мышление* в хореографическом искусстве – это полифункциональное понятие, объединяющее семантическую связь явлений, лежащих в основе мировоззрения и мировосприятия определенного этноса. Этнопластическое мышление неотделимо от внешнего мира и апеллирует к антропологическим формам этнического театра танца. В искусствоведении это понятие несет в себе дополнительно элементы практической и эстетической действительности, т. к. в основе этнопластического мышления в танце лежит значение подвижной этнической ментальности и культурных традиций. Своего рода промежуточный слой актуального мышления, художественное значение которого укоренено в «характере» культуры (реальная жизнь социума, правдивые эмоции и состояния человека) и его пластической параллели (одухотворенные протоформы, стилистика и синтез пластических мотивов), заданный определенным контекстом.

3. Этнопластическое мышление мордвы в танце коррелируется: а) возможностями человеческого тела; б) формально-логическим мышлением, охватывающим природу и труд; в) воспроизводством ритма. У истоков языковой структуры танцевального движения мордвы стоят синкретические (культурные, эстетические и художественные) первоимпульсы: активная жестикуляция, вокальное многоголосие, инструментальный тон, драматургия тембров, жизненные, фольклорные и мифологические формы этноповедения, звучащие и шумовые атрибуты, изобразительные и внеизобразительные планы костюма, обладающие потенциальной пластической протяженностью и энергией трансформации, но не «чисто» элементы танцевальной структуры.

Архитектоническое конструирование языка этнопластики у мордвы складывается из плясового, образного и статического типов движений. *Плясовой* – выявляет наличие динамичных звуков песнопения; *образный* – лирические и протяжные звуки; *статический* (нетанцевальный) – монотонное движение («бурдон») – одна из разновидностей фигур в культуре тембрально-ритмической драматургии звука мордвы. Проявляется как неоднократно повторяющийся звук в основе голосоведения, а в двигательной пластике – своеобразный рисунок телесного движения, указывающий на отсутствие его начала и окончания.

4. Одним из самых динамично развивающихся направлений в современном пространстве театрального танца выступает область балетной антропологии. Определено, что балетная антропология – это отрасль, включающая актуально направленные формы и способы мышления художника в танце. В хореографическом произведении – это тело исполнителя, лексика, текст, идея, образ, пространство, время, энергия. Балетная антропология позволяет «обнаружить и проследить» явленность разных ракурсов языка тела и мышления и указывает на их связь с этническими формами танца.

5. В истории танца организация языка пластических кодов имела определенные этапы, содержание и формы восприятия: *Первобытность* – антропобиологическая (выживание) и аутентичная (единение с природой) сущность мышления; *Античность* (возникновение языка пластического кода «мышление и танец») –

предпосылки индивидуализации мышления, появление художественно-эстетической функции танца; *XII–XIX вв.* (развитие языка пластического кода «мышление в танце») – академические основания и классические механизмы искусства танца; *XIX в.* (формирование языка пластического кода «мышление танцем») – предпосылки неклассических основ мышления в Европейской танцевальной культуре. *Начало XX в.* – трансформации пластического мышления в хореографическом искусстве. Возникает экзистенциальное понимание «текучести» пространства-времени движения, что выводит новую «формулу» выразительности и восприятия языка телесности в хореографии – *недосказанность*. *В начале XXI в.* хореографическое искусство продолжает апеллировать к экзистенциальным свойствам пластического мышления, преодолевая хореографическую форму устройства языка движения как физиологического (упражняемого) языка тела и помещая его на «вне-графический» (произвольный) уровень восприятия «тео-лого-» акта – энергия мысли.

6. *Рубежность хореографической системы в России* приходится на период кон. XIX – нач. XX вв. Это связано с новаторскими поисками русской школы балета, смысловой и содержательной наполняемости задач художественно-образного языка хореографии. Русская школа балета начинает отстаивать свою собственную эстетическую целостность и художественную масштабность в театральном мире. *Симфонизация танца* явилась из сцепления тем, функций и планов изобразительно-выразительного языка движений. *Симфонизм* преобразовал архитектуру тела из статического вида (классицизм и академизм) в *функциональный*, а сам язык театрального танца стал пластическим кодом этой высокой «технологической» культуры мышления (П.И. Чайковский – М.И. Петипа; И.Ф. Стравинский – М.М. Фокин; А.К. Глазунов – А.А. Горский, Д.Д. Шостакович – Ф.В. Лопухов).

7. Пластическое мышление сегодня переживает очередную волну актуализации в рамках взаимодействия классического и неклассического подходов театральных практик, соединения элементов перформанса и театральной режиссуры; искусственных и природных инсталляций (в т. ч. телесных), включенных в создание языка собственного тела и личного танца. Этот опыт позволил обнаружить, проработать в нем новое качество инструментов пластического мышления – некий «монтаж» жизни и искусства и ввести в диссертацию:

– периодизацию и категориальность понятия «школа» в хореографическом искусстве как: социальный институт и направление творческой деятельности; механизм длительного художественного единства; объект персональной деятельности и теоретико-прикладных экспериментов;

– «творческую лабораторию одного художника», исследуемую на примере хореографических работ Л.Н. Акининой (Государственный музыкальный театр им. И.М. Яушева, г. Саранск). Это определенная методологическая позиция автора, которую *с одной стороны*, следует соотнести с общими задачами развития современной культуры и искусства, а также глобализацией пластического кода языка танца (концептуальное искусство). *С другой стороны* – это профессиональные, личные и индивидуальные аспекты интеллектуального мышления хореографа, которые переводят теоретико-прикладной уровень художественной деятельности мастера в статус авторской творческой лаборатории с признаками камерного пластического стиля мышления.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры культурологии и этнокультуры ФГБОУ ВО «МГУ им. Н.П. Огарёва» и на кафедре семиотики и общей теории искусства факультета искусств «МГУ им. М.В. Ломоносова», а также на научных конференциях:

международных – «Регион: культура в поиске самоидентичности» (Саранск, 2009); «Территория национальной культуры: проблемы и современные практики» (Саранск, 2010); «Российские «духовидцы»: традиции и современность» (Саранск, 2012); «VI Бахтинские чтения» (Саранск, 2016);

всероссийских – «Культурология в контексте гуманитарного мышления» (Саранск, 2004); «Конгресс этнографов и антропологов России» (Саранск, 2007); «Тенденции развития региональной системы общего и профессионального музыкального образования» (Саранск, 2007); «Искусство в современном мире», (Саранск, 2007);

региональных – «Образовательная индустрия в культурном пространстве Республики Мордовия» (Саранск, 2010);

научно-практических – «Этнокультурные процессы в Мордовии: история и современность» (Саранск, 2004); «Огарёвские чтения», «Научная конференция молодых ученых, аспирантов и студентов Мордов. гос. ун-та им. Н.П. Огарёва», (Саранск, 2005–2013); «Яушевские чтения» (Саранск, 2008); «Феникс – научный ежегодник кафедры культурологии и этнокультуры» (Саранск, 2005, 2008–2010 (11), 2013 (14), 2016);

круглых столов в рамках Международных фестивалей и конкурсов хореографического искусства – «Золотое сечение», «Я-артист», «Танцы без границ» – Москва, 2018; «Юла» (Рязань, 2018); «Мистерия танца» (Москва, 2019); «Геометрия танца», «Московские звезды», «Алые паруса» – Москва, 2021; «Ситцевый край золотого кольца России» (Иваново, 2021), «Grand premium» (Санкт-Петербург, 2021); Международном Московском конкурсе молодых исполнителей классической, современной сценической и народной хореографии «Dance Moscow», «Театральные мастерские», «Dance continent», «Грани танца» – Москва, 2022; «Вне рамок» (Тула, 2022);

всероссийских фестивалях и конкурсах – «Новая лиса» (Саранск, 2012, 2013); «Новая Россия» (Москва, 2019); «Grand prix», «В моменте», «Шаг к мечте» – Москва, 2021; «Синергия» (Воронеж, 2022); «Всероссийский конкурс балетмейстерских работ», «Фестиваль-конкурс спектаклей современного танца: Тело. Пространство. Время» – Москва, 2023).

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается актуальной постановкой проблемы, комплексным характером ее разрешения; сформированными теоретико-методологическими основами, позволяющими выполнить поставленные задачи; всесторонним (становление и трансформация) изучением специфики пластического и этнопластического мышления в танце; апробацией результатов работы.

Основные положения исследования опубликованы в 63 публикациях, в том числе: 17 статей в рецензируемых изданиях ВАК РФ (из них 15 в К-1 и К-2), 4 монографии, 1 депонированная монография (рукопись) в НИО «Информкультура» Рос.

гос. б-ки (№ 3359), 1 учебник с грифом УМО, 1 учебное пособие, 1 «Избранные лекции» и в 38 др. публикациях (тезисах и выступлениях).

Соответствие паспорту специальности. Проблематика и выводы научного исследования соответствуют паспорту специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, а именно п.25. Искусство как феномен культуры; п.112. Природа искусства. Сущность художественного образа; п.113. Искусство как социальное явление. Социальные функции искусства; п.114. Закономерности динамики художественного процесса; п.118. Содержание и форма в искусстве. Идеалы искусства; п.119. Эпистемология, онтология, аксиология искусства. Универсалии в искусстве; п.124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX века; п.126. Андеграунд, авангард и постмодернизм в искусстве второй половины XX–XXI века; п.127. Современный художественный процесс.

Структура работы. Диссертация состоит из 2 томов: Том 1. Введение, четыре главы, Заключение, объемом 391 страница, Библиографический список (547 единиц); Том 2. Приложение (обязательное), Приложение (справочное): хронограф архивных источников (362 единицы), Глоссарий, объемом 329 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении соискатель обосновывает актуальность проблемы исследования, характеризует степень ее разработанности, методологию, формулирует объект, предмет, цели и задачи работы. Обосновывает научную новизну исследования, теоретическую и практическую значимость, представляет апробацию результатов, структуру и источниковедческую базу работы.

В Первой главе диссертации «Искусство танца: дискурсивное конструирование пластического и этнопластического мышления» автор вводит два проблемных поля исследования: пластическое и этнопластическое мышление (на примере этноса мордвы); определяет специфику, рассматривает в проявлениях физиологической и творческой активности человека и в хореографическом искусстве, обосновывает этнопластическое мышление как феномен.

В параграфе 1.1 «Понятийные основания пластического мышления в танце» диссертант отмечает, что в центре внимания искусствоведения оказываются актуальные вопросы изучения художественного мышления. Если в культурологии решается проблема теоретических параметров художественного мышления через психофизиологические основания, высокую эстетическую избирательность, метафоричность и ассоциативность, то в искусствоведении тему художественного мышления продолжает художественно-эстетический дискурс – готовое знание идеальных образов, «созерцание общих представлений как норм, предшествующих мышлению» (И.И. Иоффе).

Вместе с этим, несмотря на популярность употребления терминов «мышление» и «художественное мышление», «пластическое мышление» как понятие в искусствоведении остается до сих пор не проясненными. Диссертант полагает, что пластическое мышление органично вписывается: 1) в философскую модель понимания мышления как познавательная способность и способность делать обобщения; 2) культурологическую концепцию художественного мышления как вид интеллек-

туальной деятельности в пределах эмоционально-чувственного созерцания; 3) в искусствоведческую концепцию как диалогическая форма существования творческого процесса художника. Однако именно искусствоведение, в отличие от философии и прикладной культурологии, стремится к отражению субъектности пластического мышления как всей синтетической форме языковых смыслов, которыми обладает профессионал – субъект танцевальной деятельности.

Основанием для подобного вывода послужило суждение И.И. Иоффе: «Художник, фиксируя пространство, фиксирует момент движения и в нем свое мышление о мире»¹⁵. «Момент движения» – это и есть попытка уловить, зафиксировать и измерить внутренние границы практической действительности пластического мышления. Эта граница понимания мышления во времени переходит и в танец, ибо художник фиксирует не наличную форму мышления, а *танцевальный язык как единичную форму существования мышления*. В данном случае танец – одна из форм творения времени (момент движения) мышления, которая выражается в фиксировании пространствопонимания эпохи и отражаемых в сознании человека-творца эмоционально-чувственных образов. Хореографическая форма движения – это необходимое условие, где художник осознает пространственность специфики мышления через совокупность способов и приемов практических действий: «пластика» и «пластичность»; «театральность» и «театрализация»; «архетип», «знак», «символ» и «текстуальное пространство»; «язык тела» и специфика «телесного текстуального пространства». Центральным инструментом анализа выступают *антропологические особенности театральности*. Соискатель подчеркивает, что эта логика (*от физического языка к художественному* (театральному, а значит эстетическому и трансцендентальному одновременно) *языку тела*, позволяет приблизиться к осознанию специфики пластического мышления и выявить его процессуальность (через пластические коды) в искусстве танца.

Диссертант, проанализировав субстанциональные границы знака и символа, выделил разные потенциальные и мотивационные полюсы *языкового и эстетического знака*, конкретизировал логику пластического мышления в искусстве танца, где особыми объектами невербальной семиотики наделяются *знаковые телодвижения*, включающие методы вербального и невербального языка. Они выражаются в профессиональном искусстве танца как регуляторы дисциплины тела и синтетических мыслительных форм действий, применяемых для образно-художественного конструирования танцевального текста и его программно ориентированных элементов в системе создания целостного движения.

– в первом случае – *языковой знак* выступает либо как материально-идеальное образование, характеризующее двустороннюю (план содержания и план выражения) единицу языка, либо проявляет себя как свойство, отношение к действительности (Ф. де Соссюр¹⁶).

– во втором – *эстетический знак* есть анализ элемента структуры художественного образа (Ю.Б. Борев¹⁷) и в этом случае семиотический анализ расширяется

¹⁵ Иоффе И.И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления // Избранное: в 2 ч. – М. : ООО «РАО Говорящая книга», 2010. – Ч.1. – С. 594.

¹⁶ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики // Труды по языкознанию. – М., 1977. – С. 31–285.

¹⁷ Борев Ю.Б. Эстетика : в 2 т. – Смоленск : Русич, 1997. – 2 т. – 638 с.

в границах возможностей его понимания. Диссертант считает, что при помощи определения «символов» и «знаков» в пространстве, *образующих одну языковую структуру*, в творческой сфере методов и форм пластического мышления можно актуализировать самостоятельное поле изучения *языка танцевального тела*.

В параграфе 1.2 «Этнопластические особенности мышления (на примере этноса мордвы)» автор подчеркивает актуальность данной проблемы в современном искусствоведении, т. к. оно раскрывает суть становления языкового аспекта телесности в этнической культуре, а также этнопластического компонента в мышлении как фактора экологичной памяти, самовоспитания и самопонимания человеком себя в искусстве танца.

Этнопластическое мышление вырастает из специфики этнических стилей поведения и конкретных форм культурно-исторической деятельности этноса. Именно жизненная среда первоначально позволяет актуализировать сущность природных форм и проекции художественных способов этномышления (чувственное и визуальное восприятие этнического мира) вне хронологического контекста материальности. И в этих связях подойти к обозначению стадийности языкового мышления в сфере пластических и поэтических феноменов «безактерского» театра. В недрах архаичной культуры мордвы автор выделил близкие аутентичному характеру *театральности* и соматическому бытию человека антропологические формы этноисполнительства: «вера», «обожествление», «имитативность», «стихийность», «иллюстративность», «представление», «показ», «игра», «действенность», «переживание» и др. Все они значительно дополняют и помогают выяснить *антропологические особенности театральности*, т. е. типические манеры и поведенческие стереотипы этноса.

Диссертант теоретически обосновывает модель этнопластической структуры мышления, в которой помимо базовых оснований формирования этноса показаны *этнокомпозиционные составляющие пластического пространства*: вербальные, фонологические (голосовые, звуковые, музыкальные), визуальные и гипертрофированные (смешанные этноисполнительские основы действий). *Этнопластическая модель мышления* позволяет шире взглянуть на проблему происхождения языка телесной выразительности в танце. Только сегодня начинается процесс обоснования, трансформирования и интегрирования его из традиционной области эмпирических исследований в закономерность «визуализированных смыслов» феномена этноисполнительства:

– артикулируется взаимоперемещение одних «лексических» элементов в другие коммуникативные формы;

– устанавливаются гибкие связи между акустическими и оптическими действиями, между духом, душой и телом, речевыми и ручными актами, образным и вещественным миром.

Результатом становится «закрепленность» и «прочтение» специфики этномышления. Диссертант находит и обосновывает наличие древних бытовых ритмов в пространствопонимании художественной телесности и этнодвижения мордвы: а) пластический язык шага – распространенность своеобразного «топтания», «тóпания», «потóпывания», «притóпывания», «перетóпывания», «ударяния» и другие разновидности пластическо-ритмического синтаксиса как особых «формул» (способов) выразительности в манере поступи на одном месте; б) телесные движе-

ния обусловлены также антропологическими (массивное сложение верхней части корпуса, особенно у женщин) и физическими типами сложения (высокий показатель мышечной массы тела)¹⁸, а также архаическими формами кроя костюма.

Отсюда такая лексическая распространенность, как «неотрывание» стоп от поверхности пола. Автор отмечает, что подобное соблюдение антропологических ресурсов стояния на полной стопе, может максимально усиливать площадь опоры шага, давать разнообразие амплитуды качания корпуса, но, как известно, подобное исполнение превалирует композиционной и ритмической монотонностью рисунка движения. Это подтверждается спецификой древних песнопений и музыкально-исполнительской культурой мордвы, развиваемой в принципах «бурдона» (неоднократно повторяющихся голосовых и шумобытовых звуков), а также в «бурдонной полифонии» (авторы этого открытия в теории мордовской музыки профессор, доктор искусствоведения Н.И. Бояркин).

К генетическим «симптомам» пластического мышления у мордвы можно отнести также: а) остроту слуха; б) зоркость; в) чуткость, сосредоточенность и осторожность; г) физическую выносливость; д) чувственность к восприятию цвета и запахов; е) предугадывание и прогнозирование явлений погоды. Ими выступали не независимые формы общения с окружающей природой, а поведенчески оправданные способы вхождения древних предков в материальный и духовный порядок организации среды обитания, жизненного цикла, пространства и времени.

Антропные измерения пластической выразительности тела мордвина, характерные для периода XIX – начала XX вв., выявили проблемное поле¹⁹ в становлении *первоэлементов пластической структуры движения. Это визуальные, звуковые (фонологические) качества, а также собственно биомеханические ресурсы, участвующие при создании двигательной активности как танцевальной способности: а) анатомическое и физическое строение – массивность, высокий рост, плечистость; б) походка – устойчивость, неповоротливость, важность; в) танцевальная основа шага – жизне- и бытоподобие.*

Язык-основа пластической речи: пластика, телодвижение и телоположение в форме разнообразных качаний и раскачиваний; поклонов и наклонов корпуса; падения тела ниц; символическое поднимание рук вверх и опускание вниз; наиболее развитые схемы пластического «высказывания»: потопывание, потаптывание, притопывание, удары, переходы с места на место, подпрыгивание, пританцовывание, выплясывание, реже дробь; мимика, жесты, согласованные со специфической рифмикой и ритмическими шумами.

Стан: прямой, у мокшан слегка откинутый назад. Проекция прямой линии стана связана с механикой работы мышц при «удержании» осанки (во время походки).

¹⁸ Бунак В.В. Антропологический тип мордвы // Русск. антропол. журнал. – Т. 13. – Вып. № 3–4. – М., 1924; Дебец Г.Ф. Так называемый «восточный великорус» (К вопросу о пранародах и проторасах) // Антропологический журнал. – М., 1933. – Вып. № 1–2. – С. 34, 53–54; Марк К.Ю. Этническая антропология мордвы / Вопросы этнической истории мордовского народа. – М., 1960. – С. 118–179; Мокшин Н.Ф. Мордовский этнос. – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1989. – 160 с.; Хить Г.Л. Дерматоглифика народов СССР. – М., 1983. – 280 с.

¹⁹ До середины XX в. изучение этнопластических процессов в языке танцевальной культуры мордвы являлось предметом локальных исследований авторов. Основной фундамент в самых различных областях хореографического профиля составляли исследования историко-этнографического характера, что в значительной степени «размывало» границы в определении понятия «танцевальность». Вместе с этим, у мордовского этноса корни данного феномена имеют глубокие антропологические и эстетические основания древних «безактерских» исполнительских практик.

Манера движений: размашистые, резкие и тяжелые; подергивающиеся стан и плечи; семенящие, покачивающиеся и раскачивающиеся при ходьбе;

Характер пластики: эмоциональная раскрепощенность, открытость, «здравость», готовность к переживанию и стремление к сопереживанию.

Таким образом специфика этнопластического мышления зависит от социокультурного контекста и может проявляться по-разному. Вместе с этим, это всегда динамический процесс соматического бытия человека (осознание ценности самого тела) в его взаимоотношениях с разумом, безотносительно к классической завершенности видов и типов пластического способа мышления. Это всегда «более» или «менее» ориентированно выраженные антропологические основания (эмоционально-биологическое время), проявляемые в практике творческих способностей и осознанных значений целеполагаемой творческой деятельности этночеловека.

В параграфе 1.3 «Этнопластика мордвы в научных исследованиях и художественных практиках» автор обращается к историко-культурному и художественному опыту мордвы кон. XIX – нач. XX вв., выявляет расхождения, возникшие в результате анализа исторических данных в области антропологии и этнографии (М.Е. Евсевьев, В.Н. Майнов, Н.М. Малиев, П.И. Мельников (А.И. Печерский), И.Н. Смирнов и др.) и фольклорных художественных практик по следующим приближениям: *визуальные первоэлементы* (физическое строение и мускульная координация тела; походка и танцевальный шаг; язык-основа пластической речи, стан, манера движений и характер пластики); *звуковые* (фонологические) *коммуникации* и *биомеханические ресурсы*. Теоретически указанные связи «прочитываются», однако они не относятся к пониманию антропных измерений *пластичности как явления танцевальной* (а не только физической) *самореализации*.

П.И. Мельников, Н.Ф. Мокшин, М. Попова, И.Н. Смирнов, А.А. Шахматов в этнографических текстах, описывая внешний облик и силуэт женской фигуры мордовки (мокши), выразительность рук, анатомическое строение ног и манеру передвижения, представляют антропофизиологический генезис пластической формы. Но этот фундамент лишен изобразительно-выразительных деталей понимания телесного ритма собственно как структурной единицы и/или художественной основы создания языка танцевального движения.

Поиск автора привел к разработке нового инструментария – антропные измерения этнопластического мышления и языкового строя телесных движений.

Антропологические и *психические структуры* этнопластики мордвы – это два разных пространства «языковой» работы человеческого сознания и разные этапы развития механических рефлексов, сложившихся в природе познания этночеловека:

– первая структура – имитативность, иллюзорность, стихийность, спонтанность, мгновенность;

– вторая – едва уловимые рефлексивные действия: переживание, сочувствие, возбуждение, сверхвозбуждение и др.

Инструментарий этнопластической деформации позволил установить логические пределы антропологического и эстетического смысла в основе становления языковых средств этнического танца: «от манеры пластического телодвижения и телоположения» к «языку пластической выразительности».

Особое место и значение в исследовании *этнопластического мышления* занимают вопросы архитектоники и гармонической целостности мыслительного образа. Конкретизированы этнически детерминированные аспекты: движение/текст, *драматургическая архитектоника костюмного ряда*. Особенности этнического костюма субэтносов эрзи и мокша выступают своеобразной «мерой» телесной пластики (многослойность как фактор генетической памяти, влияние его на соразмерность танцевального/нетанцевального ряда движений).

Таким образом, диссертант определяет исходные первоимпульсы пластической природы действий, которые нашли выражение в коммуникативных и поведенческих стереотипах этноса мордвы: плач, скорбь, смех, веселье, молчание; характер и образность строя пожеланий, приветствий, песен. К данному контексту автор относит ритуальные действия и процедуры (например, существующие в практике магии и травестизма), адаптируемые в биологической и телесной нефункциональности смыслов как образы половой неопределенности. В культурно-исторических практиках становления этнопластического мышления подчеркнут и феномен *мотива реагирования*, который формировался в границах естественной окружающей среды и состояния погоды как первые «физические» опыты у мордвы с телесностью.

Во Второй главе диссертации «Исторические основания пластического и этнопластического языка танца» ставятся задачи исследования исторического контекста развития языка танца, который подводит к комплексному анализу пластического и этнопластического мышления как механизма.

В параграфе 2.1 «Становление языка танца» диссертант отмечает существенную границу между телом и душой, движением и сознанием, в которых наблюдается разрыв связи архаического мышления Первобытной эпохи с символическим мышлением Античности.

В Античности танец становится искусством, и это последнее обстоятельство включает целостную программу (единство интеллектуального, духовного, умственного) воспитания и обучения тела и души человека через соматическую связь. Пластическое мышление репрезентируется как форма мусически-пластического искусства²⁰ (мусически-пластический ум мастера), которое стремится прийти к упорядоченности антропологического и духовного мира через логический знак – *число*, а центром мировоззренческой основы мышления выступает *слово*. Отсюда, в Античности языковое функционирование все еще приравнивается к мыслительной логике, а это означает, что языковая логика и мышление смешаны.

Вместе с этим, диссертант подчеркивает, что именно в период позднего расцвета античной культуры были заложены «первокирпичики» к пониманию элементов «чисто» пластической структуры (феномен знака в искусстве танца) – *танцевально-ритмизированные основы*, воплощаемые человеком в многообразии форм физиологической способности и эстетических норм телесности (Лукиан²¹, Поликлет, Цицерон). Отсюда, как следствие, идет подмена одних понятий другими, в частности: «пластика», «пляска», «танец», «хореография», «балет». На самом деле эта недифференцируемая целостность имеет внутри себя неоднородные типы связей и ме-

²⁰ Аристотель. Поэтика // Сочинения в 4 т. – М., 1983. – Т. 4. – С. 646–648.

²¹ Лукиан. О пляске // Собр. соч. : в 2 т. – М. ; Л., 1935. – Т. 2. – С. 49–80.

ханизмы пластического мышления, складывающиеся под влиянием художественно-эстетических требований эпох.

Таким образом, диссертант считает, что именно «теория танца» – это следствие и причина изменения пластических способов в мышлении хореографического мира как искусства. Как следствие «теория танца» пытается «проговорить» то, как устроен предмет изнутри. Артикулировать его как пластическую форму существования мышления, исходя, главным образом, из процессуальности, интеллектуализации, интегративности, трансформации способов, методов и приемов практической деятельности. Как причина, она держит на вооружении ряд функциональных значений (этапность, временность, стадийность, субстациональность и субъектность, смысловая структурность явления), которые позволяют проникнуть гораздо глубже во внутренние механизмы пространствопонимания танца.

В параграфе 2.2 «Специфика пространственно-временной организации этнотанца» актуализируется новый вектор изучения этнопластического мышления – «танцевальное/нетанцевальное» через осмысление ряда функциональных понятий: *содержание пространственного и пластического строя этномышления и архитектурные структуры ритуальной образности.*

Формирование танцевальной рецепции, изначально обусловленное переносом неосознанных антропологических связей в более сложные функции мозговой деятельности мордвина, постепенно начинает занимать отдельное место в системе этногенеза и этнопластического мышления, в частности. В поведенческое действие этночеловека органично вплетаются представленные сегменты этнопластики, на основе которых уже можно проводить классификации:

- 1) *демонстрирующая или иллюстрирующая* (изобразительная) функция пластики;
- 2) *сюжетная или игровая*;
- 3) *эмоционально-сопереживающая*, выражаемые в самостоятельных лексических мотивах персонажного значения.

Именно здесь находят выражение скрытые механизмы этнопластической самобытности мышления плоскостно и рельефно оттеняющие перспективное пространство времени танца в обряде.

Антропологический подход показал: археологически «эстетическое» время зарождения языка этнотанца датируется концом XIX – нач. XX вв. Вместе с этим, автор утверждает, что в самих *способах этнопластического мышления* в конце XIX – нач. XX вв. обозначились не только первичные элементы типической манеры поведения, но и ритмические закономерности исполнительского пластического этностиля (топают, ударяют, ходят, переходят, щеголяют и др.). Отсюда понимание театральности (как культурной практики физической личности) стало соответствовать творческой способности в создании языка танцевального движения.

В завершение параграфа, диссертант приходит к обоснованию **этнопластического мышления в сфере танца** как понятия и модели. Это информативная система взаимодействия психофизических уровней бытия в пространстве этночеловека, образующая целостную связь между телесностью и физиолого-ритмическими функциями языка человеческой пластики. Дифференцированную иерархию способностей в сфере этнотанца образуют субъектные качества этноисполнения, закрепляемые: об-

разностью строя (традиционно, у мордвы – это утка, медведь, пчела); условностью форм и функциональностью значений (мифотворчество); теологическими воззрениями – душа, дух, вера, божества; животным и растительным миром; орнаментом.

В Третьей главе диссертации «Пластические коды в танце» автор рассматривает мировую историю развития танцевального искусства как язык пластических кодов, который замыкает в себе определенные знания, мастерство и умелость человека – творца – художника. **В параграфе 3.1 «Феномен балетной антропологии»** диссертант обсуждает проблему историко-художественного формирования балетной антропологии в классические (до XIX в.) и неклассические эпохи (после XIX в.).

В подпараграфе 3.1.1 «Танец и мышление: классические законы пластического мышления в западноевропейских танцевальных практиках» диссертант рассматривает балетную антропологию как отрасль знания, в которой сложились: определенная хронология этапов, система и принципы танцевальной деятельности, рационализировались исполнительские стили, условия, средства и ресурсы академической и неакадемической техники танца, а также актуализировался персональный уровень мышления художника (исполнителя, педагога, балетмейстера) в танце.

В художественно-эстетическом дискурсе балетной антропологии автор обосновывает взаимосвязь ее методов с компонентами пластического мышления, образующими целостность контекста мыслительных иерархий в языке пластических кодов: «мышление и танец», «мышление в танце», «мышление танцем».

В танце этот синтез представляют: конкретный инструментарий, эмпирическое изучение и понимание физической формы языка хореографии (механика, заучивание и повторение), а также «эластичные» соединения – специфика «молчаливого вчувствования» (энергия мысли и ментальный образ движения) как архитектурного устройства пространства в целом и архитектонов, в частности. Архитектоны активно использовали и используют в языке театральной формы движения отечественные и зарубежные хореографы: «многомерность» (а не трехплановость) пластического рисунка – М.М. Фокин, «конструктивистские величины» (перспектива и динамический объем) – Ф.В. Лопухов, «диахронно-синхронистический строй» языка движения – Дж. Баланчин, «графическая прерывность времени и пространства движения» – У. Форсайт.

Балетная антропология не означает буквально исполнительскую технику, балетмейстерское творчество или балетное произведение. В понятие балетной антропологии входит *организация и создание качества формы языка танца* (иначе сказать качество знания и/или искусство мыслить движением как процессом). В историко-художественном контексте балетной антропологии диссертант обозначает первый пластический код **«мышление и танец»** и выделяет физическую и театральную формы существования языка движения, каждая из которых имеет свои хронологические пределы.

Таким образом, *методы балетной антропологии* базируются на комплексном анализе классического и неклассического мышления в истории танцевальной культуры.

В подпараграфе 3.1.2 «Неклассические законы пластического мышления» диссертант ставит проблему изучения неклассического этапа развития искусства

танца (Ф. Дельсарт (перв. четв. – сер. XIX в.); Э.Ж.-Далькроз (кон. XIX в.), А. Дункан (нач. XX в.) как отдельного направления в системе поиска методов балетной антропологии. Благодаря преемственным художественным механизмам и, в то же время, их интегральности в театральном искусстве, в России в 1910-е–1930-е гг. произошло перестроение теории «условности» танца в «симфоническую» традицию (А.А. Горский, К.Я. Голейзовский, Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин).

Согласно логике исследователя, хореографические концепции впервые за всю историю танцевального искусства оказали многолинейное влияние на историко-культурный ход становления сценической формы языка движения. Впервые пунктирно наметились *границы антропного измерения пластического мышления в хореографическом искусстве* как феномена искусствоведческого дискурса: а) театрально-пластическая канонизация художественных форм; б) пространственные возможности (значение и анализ) изобразительно-выразительных средств; в) новые границы рубежности хореографической системы во всем мире – «симфонизм».

В подпараграфе 3.1.3 «Мышление в танце: трансформация пластического кода в танцевальном искусстве начала XX в.» автором рассматриваются три основные задачи. Первая – определение феномена «рубежности» в мировой истории хореографического искусства через актуализацию роли русской школы балета как художественно-эстетической деятельности и художественно-образной системы языка хореографии. Вторая – целостность историко-художественного пространства балетной антропологии и ее методов в пределах евразийского ареала театральных пластических культур. Третья – трансформация театрального языка на стыке внутрехореографического синтеза искусств. Происходит перестроение пластического кода **«мышление в танце»** на **«мышление танцем»**.

Соискатель считает, что кон. XIX–нач. XX вв. есть веха трансформации европейской академической системы танца, которая определила эволюционную степень влияния классического и неклассического мышления на процессы единичности балетной антропологии в границах евразийского ареала танцевальной культуры, а также на Западе (США). Сложились эволюционные функции пластического мышления – мыслечувственные ощущения хореографической реальности: эквивалентность, амбивалентность, имманентность энергии как языковые художественные формы и средства телесной выразительности.

Процессы становления и трансформации хореографической системы в России были, прежде всего, связаны с задачами идентификации в сфере образовательных процессов, поэтому, во многом, повторили ход мировой истории хореографии.

XVIII в. – культура салонных танцев и система бального воспитания танцовщика, поставленные на профессиональную основу. Система менуэта аккумулировала в себе все правила постановки корпуса, рук, головы, связующих движений учебной программы танца (Ж.Б. Ланде, А. Нестеров и др.)²².

²² Материалы по истории русского балета : в 2 т. Т. 1 / вып. по случаю двухсотлетия Ленингр. гос. хореогр. училища; сост. М. Борисоглебский. – СПб. : ЛГХУ, 1938. – 380 с.; Т. 2: Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. – СПб. : ЛГХУ, 1939. – 355 с.; Всеволодский-Гернгросс В.Г. История театрального образования в России. – СПб. : Тип. Имп. театров, 1913. – 436 с.; Русский театр II половины XVIII века. – М. : Изд-во АН СССР, 1960. – 374 с.

Конец XVIII – нач. XIX вв. – достижения балетной хореографии европейских школ «+» иерархизация сценических танцевальных жанров и театральных специальностей: «серьезный», «комический», «демихарактерный» (Ш.Л. Дидло, Дж. Канциани, Ланде, Л. Парадиз, Ш. Ле Пик и др.)²³.

Середина – последняя четверть XIX столетия – утверждение статуса русской национальной балетной школы в значении художественно-образной системы танца и художественно-эстетической деятельности: система мужского классического танца (Х.П. Иогансон); традиционные основы русской академической школы классического танца (программы О.Е. Вазем, П.А. Гердт, Н.Г. Легата, М.И. Петипа)²⁴. Новая манера исполнительского стиля классического танца в балете и методика его преподавания («исполнитель темпов» Э. Чеккетти). Учебная балетная литература и первые образовательные программы по теории балетной хореографии (В.И. Степанов).

Начало XX в. – методика классического танца (А.Я. Ваганова); теория и методика характерного танца (А.И. Бочаров, А.В. Лопухов, А.В. Ширяев) и др.

Автор выделил новые черты хореографической системы, которые сложились в России к концу XIX века: сохранение традиций франко-итальянской школы классического танца и систематизация академического классического метода работы, планиметрия хореографического класса, педагогическая парадигма, глокализация системы балетных дисциплин.

Исследуя танцевальное искусство начала XX века в аспекте антропологизации языка пластического кода «мышление в танце», диссертант считает, что не только Европа (танец – система), но и Россия (хореографическая система) переживает переломный период.

Российская хореографическая система, едва успев закрепить эстетические качества академической традиции, сталкивается с новой парадигмой пластического мышления – *неклассическая рефлексия*. В новой танцевальной парадигме соединились: теории «орхесография», «система», «мера» и/или «позиция», историография и практика конкретных теоретико-прикладных экспериментов. В профессиональной сценической сфере закрепляются формы «инаковых» культурных и художественных механизмов академического классического танца – театрализация (драматизированный характерный танец) и действенность пластического языка хореографии, наконец, симфонизация языка движения (А.А. Горский, Ф.В. Лопухов, М.М. Фокин), которые еще не были известны традиционному развитию мировой педагогики балета.

В подпараграфе 3.1.4 «Мышление танцем: новаторские поиски источников и форм танцевальности в балете (XX–нач. XXI вв.)» рассматривается проблема *эволюции* академической теории – «мера» и/или «позиция».

В масштабах мирового сценического опыта и конкретно театральной пластической традиции Востока и Запада концепт «мера» и/или «позиция», с одной стороны, преобразуется в прикладную теорию актера/танцора, а с другой – язык **пластического кода «мышление в танце»** трансформируется в пластический код – **«мышление танцем»**. В границах художественно-образной системы языка хорео-

²³ Красовская В.М. Русский балетный театр от возникновения до сер. XIX века. – Л. : Искусство, 1958. – 309 с.; Русский балетный театр второй половины XIX века. – Л. : Искусство, 1963. – 553 с.

²⁴ Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX в. Танцовщики. 2-е изд. испр.– СПб. : Изд-во «Лань», «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – 528 с.

графии русской школы балета это означало отсутствие дистанцирования, а значит создание гибкости и «эластичности» компонентов пластического мышления в пределах ментального пространствопонимания танца. В начале XX в. механическая концепция танца в западной театральной традиции (при условии сочетания законов российской хореографической системы), воспроизводит сегментацию пластических принципов сценической хореографии. Отсутствие дистанцирования шло и в научно-прикладных теориях театра Б. Брехта, Е.Б. Вахтангова, Н.Н. Евреинова, Э.В. Мейерхольда, К.С. Станиславского, М.А. Чехова и др. авторов, чьи новаторские поиски составили эмпирический фундамент понимания синтетического пластического тела в сценическом хореографическом пространстве.

В параграфе 3.2 «Интерпретации театральной пластической парадигмы в танце» автор подчеркивает, что формы и методы азиатских пластических театров (Пекинская опера, Японский театр Но, Кабуки и др.)²⁵ обеспечили путь разработки комплекса проблем, касающихся роли современных прикладных направлений и сфер практик танца, проникающих в балет.

Диссертант выделил хронологические этапы формирования **мыслительных иерархий в танце**: а) от Античности до XVIII в. - стилизация (подражание природе и мусически-пластическое понимание параметров ритма, красоты и гармонии); б) XVII в. – создание физического языка тела в академическом танце через механизмы математизации и рационализации; в) XVIII – нач. XIX вв. – создание театральной формы языка хореографии через оптический и аналитический синтез искусств; г) сер. XIX в. – синтез физического языка тела и рационализация театрального языка танца. Профессионализм в искусство танца входит с новым пониманием значения хореографии; д) нач. XX в. – симфонизация и трансформация структурной модели танцевального движения; е) нач. XXI в. – деконструкция через художественные способы объединения физического, физиологического и театрального языка (с включением произвольных элементов) движения.

Диссертантом подчеркивается, что способы мышления в искусствоведческом осмыслении художественных явлений танца повторяются, но они имеют разные цели в контексте разных эпох. Им соответствуют разные стили: классицизм, романтизм, реализм и др., в виду чего обнаружена и обоснована неоднородность свойств в самой *структуре типов пластического мышления: предметное, орнаментальное и образное, амбивалентное, ментальное, интеллектуальное.*

В итоге автором была сформирована таблица, где выстроена закреплённость типов мышления и стилей в программе видов соответствий формы, а также композиционных приемов, используемых при создании языка танца в исторической перспективе.

В Четвертой главе диссертации «Региональность балетного искусства Мордовии» обосновывается как явление двойного функционального порядка: *первое* – это становление нового этапа культурной и художественной истории этноса; *второе* – это становление профессионального искусства танца как сложнейшей формы освоения выразительного языка хореографии, создание высокого уровня об-

²⁵ Барба Э. Бумажное каное : Трактат о театральной антропологии. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ. – 2008. – 304 с. Предание о цветке стиля [Электронный ресурс]. – URL : www.theatre-library.ru/files/m/motokie/motokie_1.doc

разных решений, а также поиск художественно-эстетических средств обобщения действительности.

В параграфе 4.1 «От классического направления к эксперименту» соискатель рассматривает впервые механизм реализации творческой идеи – *этнонациональная театрализация*. В аспекте этнопластического восприятия и пластических способов мышления выделены и проработаны: а) типы мышления (предметный, образный, знаковый и символический); б) типы композиционных приемов в организации языка танца (архаический, орнаментальный (иллюзорно-перспективный), инкрустационный – тип композиционного мышления в виде структуры). В XX – нач. XXI вв. в Мордовии можно выделить современные практики в области этнонациональной компетенции хореографии, в основе которых лежат приемы и способы стилизации пластического телесного языка движения и пространственно-временного решения текста (народная сценическая хореография)²⁶, трансформации (этнонациональный образный строй и смыслоформы аутентичного фольклора (в т. ч. пластические мотивы эротизма) в театральном языке танца)²⁷ и деконструкции (фолк-модерн; постфольклор)²⁸.

В начале – сер. 1930-х гг. в Мордовии обозначились отдельные перемены и элементы инновационного характера, коснувшиеся театральной сферы танцевального искусства. Развитие языка этнопластической «лаборатории» шло в активном освоении законов театрального творчества в лице первых (в том числе национальных) деятелей сценического искусства. Это профессиональные композиторы – Л.И. Воинов, Л.П. Кирюков; дирижеры – А.А. Кремлев, Л.С. Мандрыкин, В.Д. Тарский, В.И. Новицкий; музыканты и преподаватели – З.А. Зайчиков, П.А. Органов; режиссеры (опера) – Б.А. Таллер; художественный руководитель драмы – А.А. Шорин; балетмейстеры – Н.Е. Дубровская, А.М. Крамовский, режиссер балета – Л.Д. Арригони и др.). Под их влиянием в различных направлениях театральных практик стали прорабатываться самобытные признаки национального эпического и культурного героя, рождающего уникальный художественно-эстетический сплав образной драматургии и сценического этнопластического текста.

На основании изученного и адаптированного в исследовании архивного материала, автор пришел к заключению: *региональность балетного искусства Мордовии, с одной стороны*, предполагает гибкую позицию художественных методов балетной антропологии и классического репертуара по отношению к художественным исканиям академических театров. *С другой стороны*, необходимо учитывать саму специфику становления этнопластического стиля в провинциальном балетном мире, а также особенностей его кристаллизации, аспекты собственной идейной новизны и самобытной содержательности пространственного строя в этномышлении мордвы.

В параграфе 4.2 «Концепция мышления одного художника в музыкальном театре Мордовии» автор подчеркивает возрастающую роль и значение балетного искусства в культурном и художественном пространстве Мордовии периода 1980-х–1990-х гг. Это определяется активной позицией творческих личностей (ар-

²⁶ Там же.

²⁷ Костерина М. А. Художественная интерпретация эротического образа в этническом танце...; Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца... – С. 7–8, 13–15.

²⁸ Устьяхин С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии... – С. 7–10, 12, 14–15.

тистов, композиторов, художников, скульпторов, музыкантов) и балетмейстеров, которые обратили свое внимание на провинциальную культуру города Саранска в это время²⁹.

Именно в этот период (последняя четверть XX столетия) творчество балетмейстера Лидии Николаевны Акининой (род. 1957) явилось не только показательным, но и до сих пор непревзойденным примером и культурно-историческим свидетельством зарождения в провинциальном пространстве балета Мордовии способов индивидуальных пластических решений, новаторского стиля и методов художественной работы, нетрадиционной драматургии.

«Лаборатория танца» или «балетная лаборатория» одного мастера – это такая художественная институция, где балетный танец впервые задает субъективный способ его трактовки (поиск, наблюдение, исследование) при условии: авторской / зрительской / исполнительской форм взаимодействия. В «лаборатории» отмечаем: 1. Становление жанровой специфики произведения: хорео-драма, новелла и балет-миниатюра. 2. Новаторскую драматургию и языковые средства пластической выразительности (синтез классики и авангарда, знаково-символическую природу танцевального жеста). 3. Творческое мышление и воспитание «свободной» культуры знания исполнителя. 4. Идеальный и художественный поиск автора-балетмейстера, связанный с тонким и глубоким пониманием стилистических особенностей языка сценической хореографии.

Это означало, что параллельно с принципами традиционной системы урока в театре (Е.К. Дементьев, О.П. Егоров, Г.Н. Рубинская) медленными, но уверенными темпами стали выкристаллизовываться новые условия, средства и механизмы решения исполнительских задач. Они позволяли изменять не только внешнее качество (композиционная организация) языка пластическо-танцевального движения, но и пространство внутри тела и пространство вокруг себя. Эти первые хореографические практики в Мордовии в основном рождались через эксперимент.

За период 1981–1995 гг. в рабочем пространстве исполнителей появляются самостоятельные балетные произведения и художественные образы: *хореографические миниатюры* («Лунный свет», «Леда и Лебедь», «Памяти Нижинского», «Нарцисс», «Болеро»), *танцевальные новеллы* («Наваждение», «Призрак розы», «Мария Стюарт», «Вальпургиева ночь»), *ансамбли* («Еврейское па-де-де», «Па-де-труа», «Па-де-катр» и др.), *сольные хореографические произведения* («Демон»), *одноактные балеты* («Герника», «Танцуем Штрауса», «Эдит», «Эрзя», «Франческа да Римини», «Кармен-сюита», «Не убивай меня, любимый», «Кто ты...», «Щелкунчик», «Бал в хрустальном дворце»), *хореографические номера концертного плана* («Танцуем джаз», «Танго Тибетское», «Кумир», «Танец бессарабских цыганят», «Непоседа», «Погоня», «Мой друг – дельфин» и др.), продиктованные неординарностью мышления хореографа и реализуемые в новаторском ключе хореографических задач.

В творчестве балетмейстера Акининой диссертант находит связь с историей и методологией современной хореографии: 1) эксперимент; 2) пластический театр;

²⁹ Догорова Н.А. Творческий путь балетмейстера Л.Н. Акининой в государственном музыкальном театре им. И.М. Яушева : монография. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – 220 с.

3) театрализация хореографической формы (объединение физического и театрального языка танца) в балете³⁰.

Обосновывается, что в системе образного строя конструирования произведения самочувствование артиста балета еще на этапе проработки сюжетной линии предугадывает на необходимость соблюдения в нем требований органической цельности мировосприятия. В сценической дистанции этот процесс можно выразить в трехуровневой плоскости и соотношении компонентов: а) человек [*личность*] – б) персонаж [*образ*] – в) исполнитель [*поэт, автор, художник*].

В результате художественного анализа ряда произведений сформулированы основные положения камерного жанра в драматургии и исполнительском стиле хореографических работ балетмейстера Акининой: а) реальный план невымышленного представления событий; б) приемы прототипизации; в) сочетание поэтической структуры (закономерностей классической драматургии и режиссуры, а также романтического стиля) балетного произведения с прозаической; г) прозаическое взято из обыкновенной жизни человека, людей, общества.

Соискатель приходит к важному заключению о том, что Акинина использует почти во всех своих творческих работах художественный прием «портретированного» стиля, что в целом отличает манеру ее письма как автора синтетическо-аналитического мышления в хореографии. Согласно логике балетмейстера, тема эксперимента в языке хореографии есть «состояние / переживание / поиск», которая и становится главным источником драматургического центра мысле- и смыслоформы произведения, вокруг которого вращаются все остальные компоненты драматургического конструирования конфликта. Центром специфической функциональной активности в творческой лаборатории балетмейстера Акининой определено само авторское мышление, обнаруживающее: 1) *склонность к драматургической театрализации форм и явлений*; 2) *способность воображения концентрироваться и создавать недифференцируемые объекты тем и стилей*.

В Заключении сформулированы основные результаты исследования, которые позволили автору сделать ряд важных искусствоведческих выводов.

Пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве – есть следствие длительных процессов эволюции человека и общества, функциональных связей мышления в культуре, эстетической и философской картины мира, что не могло не отразиться на становлении и трансформации пластического мышления в це-

³⁰ Лабораторная специфика творческого метода Акининой это:

- *объект воспитательной и обучающей деятельности* по подготовке квалифицированных национальных кадров (исполнителей и инструкторов) в сфере художественной театральной практики, а также источник стационарных ресурсов театрального обеспечения;
- *теоретико-прикладная деятельность* – разработка методов и приемов сценической педагогики;
- *пластическое творчество и теоретико-практические эксперименты*: а) становление языка этнопластического сценического искусства (литература, музыка, драма, живопись, балет, скульптура; драматургия, режиссура; театральная критическая среда в соединении с научной историко-этнографической отраслью знания и фольклором); б) формирование этнопластического стиля исполнительской традиции (профессиональная исполнительская этика артистов: сценическая «речь» и пластическая выразительность движения, продиктованные спецификой национального литературного языка и его драматургической интерпретацией);
- *механизм сценического искусства*: театрализация языка этнопластики – совокупность достижений русской и зарубежной академической культуры «+» национальное самоопределение, персонализация и преемственность в способах утверждения репертуарной политики, как необходимые компоненты в диалектическом соотношении сферы обучения и творческой практики.

лом и художественно-образного языка в искусстве хореографии, в частности. Каждый вид мышления имеет свои эволюционные функции и иерархическую структурность.

Определено, что интеллектуализация процессов хореографии связана с неоднозначностью пространствопонимания, о чем свидетельствуют пластические языковые коды и авторские комплексно-ориентированные модели мышления.

В каждую эпоху пластические коды имели художественно-эстетические закономерности, зависящие от рациональности картины мира, и, соответственно, проявлялись в искусстве танца с неодинаковой степенью значений. Трансформации пластических кодов в истории хореографии автор обозначает как: 1. «Мышление и танец». 2. «Мышление в танце». 3. «Мышление танцем».

Особое место в изучении проблемного поля «пластическое и этнопластическое мышление в хореографическом искусстве: становление и трансформации» было отведено процессам исследования антропологизации, региональности и институционализации танцевальной системы творчества, где иерархии пластических способов мышления преобразуются в новые формы рационального и интегрального уровня мышления – концептуальное искусство.

В евразийском пространстве ареал театральных пластических культур – *Европа* (Франция, Италия, Дания, Германия) / *Азия* (Бали, Индия, Япония, Китай) получил особое развитие в XX в. и актуализировался по определенным законам в методах балетной антропологии на протяжении длительного времени.

В России в сценической педагогике балета первых десятилетий XX в. попытки соединения мышления двух разных культур Востока и Запада шли в параллели с фильтрацией театральных техник танца. Начинаются первые телесные эксперименты «в» движении и «с» пространством, в которых эстетические законы и линии трехмерного сценического пространства академического движения в балете постепенно уступают место имманентным, эквивалентным и трансцендентальным способам мышления в хореографии. Знание «позиции» в хореографии расширяется до значения макро- и микромира тела исполнителя, что позволяет человеку идентифицировать себя и свои мысли с формами энергии.

В контексте изучения динамики этнопластического мышления в танцевальном искусстве Мордовии сомкнулись не только стороны теоретического и исторического синтеза наук, но и механизмы антропологического функционирования научного знания и антропных измерений пластического мышления в искусстве танца. Именно они выявляют: 1) *анатомо-физиологическую специфику* тела (различие между активностью одной части тела от другой); 2) *реальное движение и координацию*; 3) *архитектоническую закрепленность* языка тела в образе как совокупность норм знания, предшествующих этнопластическому мышлению в танце.

Специфика этнической детерминированности пластического мышления представлена в искусствоведческом дискурсе как объект исследования целостной формы хореографического познания мира, но со своим собственным инструментарием и уникальными механизмами, обнаруженными в культуре и искусстве танца мордовского этноса.

**Основные положения диссертационного исследования отражены
в следующих публикациях:**

I. Монографии

1. Догорова, Н.А. Особенности театральности мордвы в контексте этно-пластического мышления : монография / Н.А. Догорова; науч. ред. Н.И. Воронина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та. – 2015. – 192 с. – 12 п. л.
2. Догорова, Н.А. Творческий путь балетмейстера Л.Н. Акининой в государственном музыкальном театре им. И.М. Яушева / Н.А. Догорова; науч. ред. Н.И. Воронина. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та. – 2013. – 220 с. – 13,75 п. л.
3. Догорова, Н.А. Становление и развитие хореографического искусства Мордовии: от традиционных форм социализации к формированию профессиональной балетной традиции: монография / Н.А. Догорова; науч. ред. Н.И. Воронина. – М-во образования и науки РФ, МГУ им. Н.П. Огарёва. – Саранск, 2012. – 88 с. – 5,5 п. л.
4. Догорова, Н.А. Балетный театр Мордовии последней четверти XX века (рукопись монографии) / Н.А. Догорова // Мордовский государственный университет. – Саранск. – 2003. – Деп. в НИО «Информкультура» Рос. гос. б-ки 04.04.03, № 3359. – 50 с. – 3,125 п. л.

**II. Публикации в ведущих рецензируемых научных изданиях,
рекомендуемых ВАК Министерства образования и науки РФ
для освещения основных положений докторской диссертации**

5. Догорова, Н.А., Воронина Н.И. «Живая маска» и «персонаж – фигура»: как феномен пластической визуализации и первооснова пластического языка мышления / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Научный рецензируемый журнал «Сфера культуры». – 2023. – №1 (11). – С.13–22. – 0,312 п.л.
6. Догорова Н.А., Воронина, Н.И. Танцевальная пластика мордвы как феномен портретной визуализации этнографического текста (XIX–XX вв.) / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – № 1. – Т. 17. – С. 250–254. – 0,25 п. л. (К-1) (авторство не разделено).
7. Догорова, Н.А. Язык танца как феномен символической деятельности / Н.А. Догорова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – № 1. – Т. 17. – С. 255–258. – 0,31 п. л. (К-1)
8. Догорова, Н.А. Становление авторского стиля Л.Н. Акининой в балетном театре Республики Мордовия / Н.А. Догорова // Финно-угорский мир. – 2015. – № 1. – С. 96–102. – 0,37 п. л.
9. Догорова, Н.А. Специфика культурно-просветительной работы в Мордовии (1920–1930-е гг.) / Н.А. Догорова // Регионология. – 2015. – № 90 (1). – С. 119–126. – 0,43 п. л. (К-1).
10. Догорова, Н.А. Антропологический и философский диспут феномена пластического языка танца / Н.А. Догорова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – № 1 (2). – Т. 17. – С. 479–481. – 0,15 п. л. (К-1).

11. Догорова, Н.А., Воронина, Н.И. Этнический танец мордвы как объект историко-этнографического и искусствоведческого анализа / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Гуманитарные науки и образование. – 2015. – № 2 (22). – С. 124–126. – 0,075 п. л. (К-2).

12. Догорова, Н.А., Воронина, Н.И. Антропозэстетический «экран» танцевальной пластики мордвы / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – Т. 1 (Культурология). – С. 219–224. – 0,155 п. л. (К-1).

13. Догорова, Н.А. Пластическое мышление мордвы в контексте изобразительных и внеизобразительных планов костюма / Н.А. Догорова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – № 1 (3). – Т. 17. – С. 759–761. – 0,15 п.л. (К-1).

14. Догорова, Н.А., Мартинс А. Театральное образование в Мордовии XX в. : становление и развитие / Н.А. Догорова, А. Мартинс // Интеграция образования. – 2015. – Т. 19. – № 3. – С. 91–99. – 0,5 п. л. (К-1) (авторство не разделено).

15. Догорова, Н.А. Первоэлементы пластической структуры мордовского танца в учебном процессе / Н.А. Догорова // Гуманитарные науки и образование. – 2015. – № 3 (23). – С. 29–32. – 0,18 п. л. (К-2).

16. Догорова, Н.А. Пластическая структура танца в историко-этнографических материалах: специфика и правомерность сближения контекстов / Н.А. Догорова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 3. – Т. 1 (Культурология). – С. 343–348. – 0,31 п. л. (К-1).

17. Догорова, Н.А., Воронина, Н.И. Знак «языковой» и знак «эстетический»: два способа философского осмысления пространства танца / Н.И. Воронина, Н.А. Догорова // Аспирантский вестник Поволжья. – 2015. – № 3–4. – С. 38–44. – 0,37 п. л. (К-2) (авторство не разделено).

18. Догорова, Н.А. Феномен языка архаической пластической телесности: от первобытного общества к античности / Н.А. Догорова // Аспирантский вестник Поволжья. – 2015. – № 3–4. – С. 96–103. – 0,43 п. л. (К-2).

19. Догорова, Н.А. Хронология и типология зарождения профессионального театрального дела в Мордовии / Н.А. Догорова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 4. – Т. 1 (Культурология). – С. 217–223. – 0,37 п. л. (К-1).

20. Догорова, Н.А. Антропологические основы костюмного комплекса мордвы как объект пластической деформации танцевального движения / Н.А. Догорова // Известия Самарского научного центра РАН. – 2015. – № 1 (4). – Т. 17. – С. 992–994. – 0,15 п. л. (К-1).

21. Догорова, Н.А. Антропологические признаки театральности в контексте танцевальной пластики мордвы / Н.А. Догорова // Обсерватория культуры. – № 6. – 2015. – С. 48–51. – 0,43 п. л. (К-1).

III. Материалы конференций, учебные издания и статьи в сборниках и журналах

22. Догорова, Н.А. Искусствоведческие основы пластического и этнопластического мышления в танце / Н.А. Догорова // Ломоносов: сборник статей Международного конкурса молодых ученых. – 2023. – С.134–136. – 0,15 п.л.

23. Догорова, Н.А. Определение актуальных оснований этнопластического мышления мордвы: зоны влияния и художественной интеграции языка телесной пластики и лингвистических структур / Н.А. Догорова // Ломоносов: сборник статей Международного конкурса молодых ученых. – 2023. – С. 137–142. – 0,3 п.л.

24. Догорова, Н.А. Древнейшие формы языка-основы в контексте пластики и этнопластического мышления мордвы / Н.А. Догорова // Ломоносов: сборник статей Международного конкурса молодых ученых. – 2023. – С. 143–147. – 0,25 п.л.

25. Догорова, Н.А. Феномен архитектоники в этнопластическом мышлении // Феникс – 2016 (17) : науч. ежегодник каф. культурологии и этнокультуры / гл. ред. Н.И. Воронина ; редкол. : И.В. Ключева [и др.]. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2017. – С. 129 – 131. – 0,15 п. л.

26. Догорова, Н.А. Художественное (хореографическое) новаторство балетмейстера Л.Н. Акининой: темы и стиль // М.М. Бахтин в современном мире: материалы VI Международных саранских Бахтинских чтений, посвященных 120-летию со дня рождения ученого, Саранск, 25–26 нояб. 2015 г. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2016. – С. 264–271. – 0,43 п. л.

27. Догорова, Н.А. История создания первых музыкально-сценических произведений в Мордовии // Феникс – 2015 (16) : науч. ежегодник каф. культурологии и этнокультуры / гл. ред. Н.И. Воронина ; редкол. : И.В. Ключева [и др.]. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2015. – С. 72–76. – 0,25 п. л.

28. Догорова, Н.А. Балетмейстерский поиск Л.Н. Акининой : годы обучения в Москве / Н.А. Догорова // Феникс – 2013 (14) : науч. ежегодник каф. культурологии, этнокультуры и театрального искусства / гл. ред. Н.И. Воронина ; редкол. : А.Д. Еремеев [и др.]. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2014. – С. 71–77. – 0,37 п. л.

29. Догорова, Н.А. Особенности системы академического языка хореографии (рубеж XIX – XX вв.) / Н.А. Догорова // Современный танец и его изучение в науках об искусстве : материалы Всерос. студенч. науч.-практ. конф. в рамках II Всерос. фестиваля-конкурса «Новая лиса» (25–27 окт. 2013 г.) / науч. ред. : А.Г. Бурнаев, Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2013. – С. 10–13. – 0,18 п. л.

30. Догорова, Н.А. Педагогика балета: новаторский поиск Л.Н. Акининой / Н.А. Догорова // Российские «духовидцы» : традиции и современность : материалы Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием, Саранск, 13 дек. 2012 г. // науч. ред. профессор Н.И. Воронина. – Саранск, 2013. – С. 147–151. – 0,25 п. л.

31. Догорова, Н.А. Творческие процессы и эксперименты XX в. : от театрального танца к «театру танца» / Н.А. Догорова // Проблемы изучения современного танца в науках об искусстве : материалы Всерос. науч.-практ. круглого стола с участием студентов и аспирантов в рамках Всерос. фестиваля – конкурса «Новая Лиса» (30 нояб. – 2 дек. 2012 г.) / науч. ред. Ю.А. Кондратенко, М.В. Логинова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2012. – С. 38–42. – 0,25 п. л.

32. Догорова, Н.А. Хореографическое искусство : проблемы режиссуры и актерского/исполнительского мастерства : избр. лекции / Н.А. Догорова // Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2011. – 56 с. – 3,5 п. л.

33. Догорова, Н.А. Актерское мастерство и режиссура в хореографии: основы теории и практики : учебное пособие / Н.А. Догорова // Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2011. – 188 с. – 7,38 п. л.

34. Догорова, Н.А. Хореографическое искусство: к вопросу об актерских/ исполнительских техниках танца / Н.А. Догорова // Саратов : Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики: межвузовский сборник науч. трудов. – 2011. – Вып. 6. – С. 31–34. – 0,18 п. л.

35. Догорова, Н.А. Сценическая педагогика балета как феномен межкультурной коммуникации / Н.А. Догорова // Территория национальной культуры: проблемы и современные практики: материалы Международной научно-практической конференции (Саранск, 19 нояб. 2010 г.) / отв. ред. : О.Н. Прокаева; сост. О.Н. Прокаева. – Саранск, 2011. – С. 11–13. – 0,15 п. л.

36. Догорова, Н.А. Семантика сценического пространства балета / Н.А. Догорова // Феникс – 2010 (11) : научный ежегодник кафедры культурологии / гл. ред. Н.И. Воронина; редкол. : А.Д. Еремеев [и др.]. – Саранск, 2010. – С. 77–79. – 0,15 п. л.

37. Догорова, Н.А. История и теория хореографического искусства : учебник / Н.А. Догорова // Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – 376 с. – 23,5 п. л.

38. Классические балеты М.И. Петипа / Н.А. Догорова // XXXVIII Огарёвские чтения : материалы науч. конф. в 3 ч. Ч.1 : Гуманит. науки / сост. О.И. Скотников; отв. за вып. В.Д. Черкасов. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – С. 170–171. – 0,06 п. л.

39. Догорова, Н.А. «Балеты» эпохи средневековья: принципы, которые возвращаются / Н.А. Догорова // Образовательная индустрия в культурном пространстве Республики Мордовия: материалы Региональной научной конференции (Саранск, 12 марта 2010 г.) / отв. ред. Т.Н. Сидоркина, О.Н. Прокаева; сост. О.Н. Прокаева. – Саранск, Тип. ООО «Мордовия – Экспо», 2010. – С. 162–164. – 0,15 п. л.

40. Догорова, Н.А. Роль музыковедческой концепции Б.В. Асафьева в развитии теории балета / Н.А. Догорова // XXXII Огарёвские чтения: материалы науч. конф. : в 3 ч. Ч. 1 : Гуманит. науки / сост. О.И. Скотников; отв. за вып. В.Д. Черкасов. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2009. – С. 322. – 0,06 п. л.

41. Догорова, Н.А. Ф. Лопухов: к проблеме «бытового дизайна» в российском хореографическом искусстве 20 – 30-х годов XX века / Н.А. Догорова // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики: межвуз. сборник научных трудов. – Саратов : Изд. центр «Наука». – 2009. – Вып. № 4. – С. 83–85. – 0,15 п. л.

42. Догорова, Н.А. Еще раз о проблеме структуры «большого» балета М. И. Петипа на пороге XXI века / Н.А. Догорова // Феникс – 2009 : ежегодник кафедры культурологии / редкол. : Н.И. Воронина (ред.) [и др.]. – Саранск, 2009. – С. 58– 63. – 0,31 п. л.

43. Догорова, Н.А. Формирование хореографической культуры в России первых десятилетий XX в.: проблемы искусства и образования / Н.А. Догорова // Регион: культура в поиске самоидентичности : материалы Всероссийской научной конференции с международным участием (Саранск, 29–30 сент. 2009 г.). Отв. редактор: профессор Н.И. Воронина. – Саранск, 2009. – С. 163–166. – 0,18 п. л.

44. Догорова, Н.А. 20-е годы XX века: становление отечественной школы балетоведения / Н.А. Догорова // Феникс – 2008 : ежегодник кафедры культурологии / редкол. : Н.И. Воронина (ред.) [и др.]. – Саранск, 2008. – С. 53–56. – 0,18 п. л.

45. Догорова, Н.А. Ф. Лопухов: российский проект «интеллектуального производства» в балетном искусстве 20-30-х годов XX века / Н.А. Догорова // II Яушевские чтения : материалы респ. научно-практической конференции. Саранск, 23 апр., 2008 г./ редкол. : Н.И. Воронина (отв. ред.) и др.; сост. О.Н. Прокаева. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 132–134. – 0,15 п. л.

46. Догорова, Н.А. Балет в России 10-х годов XX в.: проблемы остроактуальности / Н.А. Догорова // Материалы XIII научной конференции молодых ученых, аспирантов и студентов Мордов. гос. ун-та им. Н.П. Огарёва : в 2 ч. Ч. I. Гуманитарные науки / сост. О.В. Бояркина; отв. за вып. В.Д. Черкасов. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2008. – С. 218–219. – 0,06 п. л.

47. Догорова, Н.А. Феномен «авторского театра» М.И. Петипа в России XX века / Н.А. Догорова // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики: Межвузовский сборник научных трудов. – Саратов: Изд. цент «Наука». – 2008. – Вып. № 3. – С. 26–30. – 0,25 п. л.

48. Догорова, Н.А. История и теория хореографии (Учебно-методический комплекс) / Н.А. Догорова // Рузаевка : Тип. «Рузаевский печатник», 2007. – 68 с. – 4,25 п. л.

49. Догорова, Н.А. Режиссура и основы актерского мастерства в танце (Учебно-методический комплекс) / Н.А. Догорова // Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 108 с. – 6,75 п. л.

50. Догорова, Н.А. Проект «зримой музыки» в хореографическом импрессионизме начала XX века / Н.А. Догорова // Тенденции развития региональной системы общ. и профес. муз. образования : мат. VI Всерос. науч.-практич. конференции, 23 нояб. 2007 г. : в 2 ч. Ч. 1. / под ред. И.С. Кобозевой, Мордов. гос. пед. ин-т. – Саранск, 2007. – С. 86–88. – 0,15 п. л.

51. Догорова, Н.А. Проблемы «субъективного» и «объективного» в балетной режиссуре М. Фокина / Н.А. Догорова // Искусство в современном мире : мат. Всерос. науч. конференции, 21–22 нояб. 2007 г. : в 2 ч. Ч. 1. / под. ред. Н.И. Ворониной. – Саранск: Тип. «Крас. Окт.», 2007. – С. 109–111. – 0,15 п. л.

52. Догорова, Н.А. Феномен театрализации картинного пространства Н. Пуссена и проблемы организации пространственных зон в хореографии / Н.А. Догорова // Мат. науч. конф. молодых ученых, аспирантов и студентов Мордов. гос. ун-та им. Н.П. Огарёва : в 2 ч. Ч. 1. : Гуманитарные науки / Сост. О.В. Бояркина; отв. за вып. В.Д. Черкасов. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – С. 171. – 0,06 п. л.

53. Догорова, Н.А. Концептуальная модель М. Фуко и принципы организации образовательного пространства хореографии начала XIX века / Н.А. Догорова // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики: межвуз. сборник научных трудов. Саратов: Изд. центр «Наука». – 2007. – Вып. № 2. – С. 44–49. – 0,31 п. л.

54. Догорова, Н.А. Теория хореографической системы в контексте логики времени и пространства / Н.А. Догорова // Педагогика искусства: вопросы истории, теории и методики: межвуз. сборник научных трудов. – Саратов: Изд. центр «Наука». – 2007. – Вып. № 2. – С. 12–15. – 0,18 п. л.

55. Догорова, Н.А. Самобытность и национально-культурный смысл российской театральной системы / Н.А. Догорова // VII Конгресс этнографов и антропологов России: докл. и выступления. Саранск, 9–14 июля 2007 г./ НИИ гуманитарных наук при Правительстве Республики Мордовия. – Саранск, 2007. – С. 158. – 0,06 п. л.

56. Догорова, Н.А. История хореографического искусства (Учебно-методический комплекс) / Н.А. Догорова // Рузаевка : Тип. «Рузаевский печатник», 2006. – 60 с. – 3,75 п. л.

57. Догорова, Н.А., Воронина, Н.И. Проблема национальной идентификации системы хореографического образования России с середины XIX века / Н.А. Догорова // «Феникс – 2005» : Ежегодник кафедры культурологии / редкол. : Н.И. Воронина (отв. ред.) и др. – Саранск, 2005. – С. 186. – 0,06 п. л.

58. Догорова, Н.А. Институциональные предпосылки становления российской системы хореографического образования XVIII–XIX вв. / Н.А. Догорова // Материалы X науч. конф. молодых ученых, аспирантов и студентов Мордов. гос. ун-та им. Н.П. Огарёва : в 2 ч. Ч1. Гуманитарные науки / Сост. О.И. Скотников; отв. за вып. В.Д. Черкасов. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2005. – С. 194–195. – 0,15 п. л.

59. Догорова, Н.А. Теоретическое и практическое обоснование хореографической системы обучения / Н.А. Догорова // DISKURSUS – VI (мат. аспирант. семин.) / Сост. Н.А. Догорова, С.В. Устьяхин. – Саранск : Тип. «Рузаевский печатник», 2005. – С. 23–25. – 0,15 п. л.

60. Догорова, Н.А. Классический танец как проекция системы хореографического образования / Н.А. Догорова // XXXIII Огарёвские чтения: мат. науч. конф. : в 2 ч. Ч.1. Гуманитарные науки / Сост. О.И. Скотников; отв. за вып. В.Д. Черкасов. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2005. – С. 181. – 0,06 п. л.

61. Догорова, Н.А. Хореографическое образование: опыт систематизации / Н.А. Догорова // Этнокультурные процессы в Мордовии: история и современность : мат. республ. науч.-практ. конф. (6 апр. 2004 г.). – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2005. – С. 182. – 0,06 п. л.

62. Догорова, Н.А. Мышление балетмейстера: от «старого балета» к постмодернистскому танцу / Н.А. Догорова // Культурология в контексте гуманитарного мышления : мат. Всерос. межвуз. конф. (5–6 окт. 2004 г.) / МГУ им. Н.П. Огарёва и др., ред. совет : М.И. Каргина и др. – Саранск, 2004. – С. 31–33. – 0,15 п. л.

63. Догорова, Н.А. Балетмейстер: личностные основания / Н.А. Догорова // DISKURSUS – V (мат. аспирант. семин.) / Рецензенты: М.В. Логинова, А.Д. Еремеев; сост. С.В. Устьяхин; редактор Н.И. Воронина. – Саранск, 2004. – С. 9–12. – 0,18 п. л.

Общий объем публикаций составляет 96,172 п.л.