

УДК 303.446.23  
ББК 60.0; 85.32

**Божко Арина Юрьевна**

Аспирант, Московская государственная академия хореографии, 119146,  
Россия, Москва, 2-я Фрунзенская ул., 5  
ORCID ID: 0009-0003-2653-4000  
ariadnabozhko@mail.ru

**Кухта Мария Сергеевна**

Доктор философских наук, профессор, Национальный  
исследовательский Томский политехнический университет, 634050,  
Россия, Томск, пр-т Ленина, 30  
ORCID ID: 0000-0001-8643-785X  
eukuh@mail.tomsknet.ru

**Ключевые слова:** античность, танец, телесность, миф, символ, язык,  
симметрия, лабиринт

Божко Арина Юрьевна, Кухта Мария Сергеевна

# Трансцендентные измерения танцевальной античной культуры



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-2-146-163

**Для цит.:** Божко А.Ю., Кухта М.С. Трансцендентные измерения танцевальной античной культуры // Художественная культура. 2024. № 2. С. 146–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-146-163>.

**For cit.:** Bozhko A.Yu., Kukhta M.S. Transcendental Dimensions of Ancient Dance Culture. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 2, pp. 146–163. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-2-146-163>. (In Russian)

**Bozhko Arina Yu.**

PhD Student, Moscow State Academy of Choreography, 5 2nd  
Frunzenskaya Str., Moscow, 119146, Russia  
ORCID ID: 0009-0003-2653-4000  
ariadnabozhko@mail.ru

**Kukhta Maria S.**

D.Sc. (in Philosophy), Professor, National Research Tomsk Polytechnic  
University, 30 Lenina Av., Tomsk, 634050, Russia  
ORCID ID: 0000-0001-8643-785X  
eukuh@mail.tomsknet.ru

**Keywords:** antiquity, dance, physicality, myth, symbol, language, symmetry,  
labyrinth

**Bozhko Arina Yu., Kukhta Maria S.**

Transcendental Dimensions of Ancient Dance Culture

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию сакральных танцев в античной культуре. Рассмотрены истоки танца и их связь с мистериями. Подход к танцу как к языку, рожденному на заре становления человечества и тесно связанному с мифом, позволяет выделить семантико-смысловые единицы танца, в которых выражены мифологические основания сотворения универсума, рождение порядка из хаоса. Процедура понимания мифологических смыслов осуществляется на основании выделения структур симметрии. Анализируются формы танцевальных композиций как системы смысловых невербальных конструкций. Исследуется образ Лабиринта в хореографической античной традиции как символ освоения и накопления опыта с последующей трансформацией и осознанием новой ступени развития души.

**Abstract.** The article presents a study of sacred dances in ancient culture. The origins of dance and their connection with the mysteries are considered. The approach to dance as a language born in the infancy of mankind and closely related to myth allows identifying the semantic units of dance which express the mythological foundations of the creation of the universe and the birth of order from chaos. The procedure of understanding mythological meanings is based on the identification of symmetry structures. The authors of the article analyse the forms of dance compositions as systems of non-verbal semantic constructs and study the image of the Labyrinth in the choreographic ancient tradition as a symbol of mastering and accumulating experience with subsequent transformation and comprehension of a new development stage of the soul.

## Введение

Танец — живой, динамический элемент культуры, чутко реагирующий на изменения, происходящие в постоянно меняющемся мире. Тело человека представляется своеобразной пластической информационной константой, с одной стороны, хранящей память культурной традиции, а с другой — выражающей современные реалии. На этой дихотомии построена логическая структура исследования, актуальность которого связана с выявлением в композиции, структуре, семантике танца переосмысления современных тенденций, связанных с опытом трансформации телесных практик.

Особенность телесности в данной статье предлагается рассмотреть в свете традиции, идущей от античного танца. Понятие «телесность» до середины XX века трактовалось как свойство тела (плоти) — толщина тела, особенность тела, все, что связано с материальным телом. Поэтому в словаре С.И. Ожегова телесность как самостоятельный термин не употребляется, а представлена как существительное от тела, его физиологическая характеристика, противопоставленная духовной [13, с. 728]. В современной культурологической рефлексии телесность понимается как единство внутренней и внешней организации душевного, духовного и физического уровней, а потому для ее анализа требуется комплексный подход, который является разновидностью системного метода, базирующегося на основе диалектики как «единственного метода, способного схватить живую действительность в целом» [6, с. 187], что предполагает исследование различных моделей телесности, представленных в специфических эталонах, отражающих мировоззрение конкретных культурно-исторических периодов.

## Философские основания танцевальной культуры Древней Греции

Танец является одним из истоков художественной образности античного искусства, его первоформой. Вместе с тем, как форма визуального зрелища [10], танец воплотил в себе синтез различных художественных форм и органически соединил в себе два противоположных начала: аполлоническое и дионисийское. «В пляске человек достигает высших ступеней самоотчуждения, но одновременно именно в танце можно увидеть уравновешенную, оформленную и осознанную его

(человека) природу. За внешней ясностью и совершенством танец скрывает высшую силу дионисийского порыва к свободе и свержению всех канонов» [7, с. 51].

В трактате «О пляске» Лукиана Самосатского (II в.) пляска приравнивается к науке: «Сам Сократ, мудрейший из людей, если верить словам Аполлона Пифийского, не только отзывался с одобрением об искусстве пляски, но и достойным изучения его почитал... Несмотря на свои преклонные годы, Сократ не стыдился видеть в пляске одну из важнейших наук. И, видимо, Сократ собирался немало потрудиться над пляской, так как он без колебания брался за изучение и маловажных предметов, ходил даже в школы флейтистов, не раз и с Аспазией беседовал, не пренебрегая умным словом, хотя бы оно исходило от женщины, от гетеры. Между тем Сократ видел лишь начало искусства, еще не развившегося тогда до столь совершенной красоты. А если бы увидел Сократ тех, кто поднял пляску на огромную высоту, я уверен, он оставил бы все остальное, на одно это зрелище устремил свое внимание и признал, что детей прежде всего надо обучать именно пляске» [8, с. 30].

Согласно Платону, пляска относится к мусическим искусствам и является основным элементом воспитания. Платон выделяет два вида пляски: «один вид пляски воспроизводит язык Музы, сохраняя величественность и вместе с тем благородство; другой вид служит для придания здоровья, ловкости и красоты членам и частям самого тела с помощью подбоающих каждому из них сгибаний и разгибаний, причем из ритмических движений состоит вся пляска, которая непрерывно с ними связана» [14, с. 795]. Платон выявлял пляски военные — «пиррих» и мирные — «эммелия» [14, с. 816]. Если мирная пляска состояла из возвышенных движений красивых тел, то воинская включала в себя движения, помогающие воинам в бою избежать ударов и поражений стрелами (высокие прыжки, прогибы, уклонения). Бытовые пляски Платон не одобрял, считая их «несвойственными свободнорожденным людям» [14, с. 796]. Хоровод, по мысли философа, установили и подарили людям боги, чтобы в ритме и действе напоминать о гармонии творения. Искусство хоровода также делилось на мусическое и гимнастическое и рассматривалось Платоном как средство воспитания души и духа, приобщающее к высшим ценностям и смыслам бытия. В танце воспроизводились состояния-озарения,



Илл. 1. Фреска «Игры с быком». 1550–1450 г. до н.э. Кносский дворец, о. Крит

когда человек мог слышать голоса богов, раскрывались и становились видимыми глубинные основы человеческой сущности.

Запечатленные на греческих вазах танцоры красивы, гармоничны и божественно возвышенны. Танцоры-гимнасты на фреске «Игры с быком» из Кносского дворца (около 1550 до н.э.) помогают понять другую составляющую танцевальной культуры, описанную Платоном как гимнастическую.

Фреска изображает фантастические возможности танцора, участвующего в обряде и выполняющего сложный акробатический трюк — сальто через голову быка с приземлением на его спину. Пластичность, гибкость и грациозность участвующих в обряде таврокапсии — ритуальных игр с быком, олицетворяющим Зевса, почитаемого минойской культурой, — выражают предел возможностей человеческого тела в обрядовом танце с быком. Торреадоры утверждают, что повторить подобное современному человеку не под силу. В современных играх с быком с ним не играют — его убивают. Видимо, эта агрессия к животному не позволяет современному торреадору повторить достижения минойцев, которые описаны И.А. Ефремовым так: «Гибкий, проворный человек побеждал в бескровной борьбе

быка — священное животное древних, воплощение воинственной мощи, тяжелой и грозной силы. Молниеносной быстроте животного противопоставлялась еще большая быстрота. Точность движений спасала человеку жизнь» [5, с. 136].

Мистериальные функции танца, позволяющие в процессе его исполнения достичь единения с божеством, свойство танца гармонизировать мироздание с помощью ритма и числовых соотношений (например, дорийского лада) выделяет в своих исследованиях М. Волошин, определяющий танец как сакральный феномен и «громадный фактор социальной культуры» [3, с. 399], способный через ритмическую организацию преодолевать хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил. На связь танца с религиозной жизнью указывал Н.А. Бердяев [1, с. 195–198], отмечая глубочайший духовный смысл символики храмовых танцев, в которых выражались высшие образы и ценности.

Таким образом, танец в своих сакральных истоках был не просто системой движений, жестов и поз, но представлял таинство сотворения, преобразования, встречу с трансценденцией, перерождение, процесс сотворения нового через глубинные душевно-духовные переживания танцующего, «крик зародыша будущего порядка, прорывающийся сквозь зов „родимого хаоса“» [9, с. 14].

Идея творения мира в мифологическом наследии пронизывает все культуры Земли, доносит образ непознаваемой первопричины — хаоса, который древние греки не мыслили как неупорядоченность, беспорядок, но понимали как «несказуемое», из которого рождается мир. Во всех мировых космогониях существуют особые точки, моменты творения: разделение мира на части (мужскую и женскую, подводную и земную, светлую и темную), сотворение небесного свода и светил, рождение богов и др. Искусство призвано постоянно напоминать о священных основаниях мира и подводить зрителя к переживанию творения в его постоянном становлении.

Встречу с божественным зритель всегда чувствует и воспринимает, потому так притягательны сегодня древнейшие архаические танцы, не утратившие связь с культом, отражающим идею организации мирового порядка. К.П. Эстес описывает танец бабочки, исполняемый в Долине Памятников Великого Каньона, который столь далек от современного понимания танца, что на первый взгляд кажется, что он

разрушает все каноны красоты и эстетики, созданные цивилизацией. Тело бабочки старое и тучное, «ибо в одной груди она носит мир наземный, а в другой — подземный. Ее спина — круглая планета Земля со всеми ее растениями, зверьем и людьми. На плечах она носит рассвет и закат, в левом бедре — все сосны в мире, в правом — всех волчиц. В утробе у нее — все дети, которым предстоит родиться на свет» [19, с. 209]. Бабочка с огромным веером сразу разрушает пространство, отделяющее зрителя от сцены, разрушает табу прикосновения — она прикасается к любому: старику, женщине, ребенку, больному, мертвому. Эта привилегия дана ей самой планетой, природой, силой преобразования. Вопрос о форме и эстетике не стоит — на первый план выходят другие категории бытия: чувствует ли тело связь с сердцем, природой, душой, доступна ли ему радость.

Тело становится инструментом пластического языка, который формирует выразительные средства и представляет собой, по выражению Ф. Ницше, «функциональный орган души» [цит. по: 17, с. 80], одухотворяющий кинетику движений. Язык тела — это специфический язык, который наряду с вербальным языком можно исследовать с различных позиций и подходов [2]. В современном философском знании выделяется два основных подхода к исследованию природы языка: язык как средство и язык как субстанция, обладающая собственным бытием. В рамках первого подхода язык является некоторым вспомогательным средством, орудием, с помощью которого осуществляется мыслительный или деятельностный акт. В этой парадигме язык — средство описания, воздействия, коммуникации, особая сигнальная система, транслирующая информацию, используя коды языковой коммуникации. Язык рассматривается как система, симметричная неязыковому миру, — он отражает, описывает, выражает, удваивает этот мир [16, с. 36].

Во втором подходе феномен языка не сводится к проблемам коммуникативной связи и сигнальной системе. Язык самодостаточен, существует параллельно миру, диссимметричен ему, не отражает, а создает собственные художественно-образные формы. В исследованиях В. фон Гумбольдта язык определяется как «орган, образующий мысль», возникает он благодаря творческой силе и является не механическим набором звуков, но органическим, живым и целым произведением духа человеческого, в котором действуют творческие первосилы чело-

века, его глубинные возможности, существование и природу которых невозможно постичь, но нельзя и отрицать [4, с. 365]. Именно с этих методологических позиций продолжим исследование языка танца.

### Сакральная симметрия античных танцев

В отличие от поэзии, танец — это язык как статично зафиксированных визуальных фигур (круг, спираль, линия), так и разворачивающихся во времени перемещений, изменений поз, порядка. Поэзия танца — о вещественная в пространстве узорная динамическая композиция. К ее анализу могут быть применимы те же методы, что и к анализу орнаментальных композиций в декоративном искусстве. Узор танца может быть связан с сакральными символами и заложенными в них смыслами. На этом основании можно (в качестве одного из методов) применить к пониманию языка танца теорию симметрии, что особенно важно, когда танец отсылает зрителя к символическому сакральному образу.

«Симметрию можно обнаружить почти везде, если знать, как ее искать. Многие народы с древнейших времен владели представлениями о симметрии в широком смысле — как эквиваленте уравновешенности гармонии. В геометрических орнаментах всех веков запечатлена неиссякаемая фантазия и изобретательность художников и мастеров, чье творчество было ограничено жесткими рамками, установленными неукоснительным следованием принципам симметрии. Трактующие несравненно шире идеи симметрии можно обнаружить в живописи, скульптуре, музыке, поэзии. Операции симметрии часто служат канонами, которым следуют балетные па: симметричные движения составляют основу танца. Во многих случаях именно язык симметрии оказывается особенно пригодным для обсуждения произведений изобразительного искусства, даже если последние отличаются отклонениями от симметрии или их создатели стремятся умышленно избежать симметрии» [18, с. 13].

Мифологическое творение порядка из хаоса постоянно воспроизводится, в том числе и в танцах, если они продолжают нести идею творения и причастность к мусическим искусствам.

Хореограф и теоретик танца эпохи Просвещения Жан Жорж Новерр в своих «Письмах о танце» (1760) отмечает, что симметрия

в искусстве не должна быть фанатичной: «Я спрошу у всех, кто не отделался от привычных предрассудков: найдут ли они симметрию в стаде, убегающем от смертоносных волчьих зубов, или у крестьян, бросающих свои дереvушки, дабы избежать жестокости преследующего их неприятеля? Конечно нет...» [12, с. 143]. Далее Новерр поясняет, что не призывает к беспорядку и неопрятности, но лишь выражает мысль о том, чтобы «правильность была в самой неправильности», поскольку «...искусство состоит в умении скрывать искусство» [12, с. 147].

Принципы симметрии, проявляясь повсеместно, объединяют обширный круг наук: биологию, математику, физику и др. — и, несомненно, могут быть привлечены и к исследованию танца с целью понять, как универсальное проявляется в уникальном. Обзор различных видов симметрии и приложение их к пространственно-временному танцевальному действию позволяет выделить, с одной стороны, узоры, нарисованные в пространстве или во времени, а с другой стороны — группы образующих их операций: перемещений, поворотов, прыжков [9, с. 57]. М. Сенешаль и Дж. Флэк на основе анализа различных видов симметрий утверждают, что «каждый узор, независимо от степени сложности, обладает своей группой симметрии» [18, с. 3].

Перенеся методы симметрии на анализ танца «Игры с быком», можно выделить самый опасный, ранее описанный в статье воздушный поворот — центральный элемент фрески Кносского дворца на острове Крит. Именно на Крите Гея прятала младенца Зевса, который в более поздних преданиях в образе быка похитил финикийскую царевну Европу, увезя ее на остров. На Крите обитал в Лабиринте Минотавр, рожденный женой критского царя Миноса Пасифаей от посланного Посейдоном быка и собиравший каждый год кровавую дань, пока Тесей не победил его, выбравшись из Лабиринта с помощью нити, дарованной ему Ариадной. Бык в мифах Древней Греции наделен не только мощью, дарованной самой природой, но особыми сакральными свойствами — власти, творения, преобразования страха смерти. Семиповоротный древний критский лабиринт Кносского дворца предполагает движение по монотраектории к центру. При этом тело, двигаясь по лабиринту, подчиняясь законам симметрии, совершает горизонтальные плоские повороты, которые происходят при изменении направления движения.



**Ил. 2.** Монета из Кносса.  
1-е тысячелетие до н.э.  
Британский Музей, Лондон

Изображения лабиринтов в храмах Древней Греции и на монетах символизировало ритмы осознанного получения опыта: сбор энергии (по солнечной дуге), когда активно работает сердце, и накопление информации при движении против солнца, когда активно работает мозг. Совершая танец с поворотами в храмовых лабиринтах, жрецы Древней Греции в символическом виде выражали путь обретения опыта души. Чудовище Минотавр, заключенное внутри Лабиринта, — символ препятствий и внутренних проблем, которые необходимо осознать и устранить на пути познания.

Кувырок (сальто) критского танцора, совершаемый на пределе возможностей, можно считать символом умирания-возрождения: движение по вертикали по сути является символом Возрождения в цикле «жизнь — смерть — жизнь». Вертикальное сальто — символ выхода из Лабиринта на новый уровень осознанности.

Совершая этот танец, исполнитель входит в трансцендентальное измерение, тело его становится инструментом — ключом, расшифровывающим смыслы мира, преобразование которого совершается в каждое мгновенье. Символика многооборотного вращения —

«многократно усиленный мотив основного элемента, его временная трансляция» [8, с. 58].

Танец в свете теории симметрии позволяет рассмотреть не только и не столько пространственно-временные перемещения или перестройки, но и «лежащие в основе каждой операции симметрии движения как имеющие символическое значение» [9, с. 58].

Выделение в танце какого-либо движения, сводимого, с одной стороны, к операции симметрии, а с другой стороны — к сакральным символам, позволяет говорить о возможности обнаружения священных смыслов, возможности прочесть танцевальный текст по составу его движений, проследив следы священного присутствия [9, с. 59]. Ритм и пластика сакрального танца трансформировали сознание и приобщали к духовному откровению.

### **Эпилог. Новые измерения танца — от традиции к современности**

Современный мир — мир высоких технологий, узких специализаций и разобщенности — низвел танец до уровня продукта.

В современном мире философский дискурс телесности обрел новые форматы, выделив частные проявления: специфику телесных прикосновений, коммуникаций и их виртуальных вариантов [см.: 20]. Тело в понимании Ж.-Л. Нанси «опосредовано машинами, транспортными средствами, ксерокопиями, глазами, другими руками» [11, с. 79–80]. Эти реальности прикосновений являются утверждением текста телесности, находящегося на границе внешнего и внутреннего, трансцендентного и имманентного. Продолжая традицию М. Фуко, Ж.-Л. Нанси называет тело «органом формирования смысла» [11, с. 105].

В работах Д. Харауэй дается определение новому типу телесности как гибриду машины и живого организма — реальной виртуальности, которая предполагает самостоятельный выбор различных вариантов телесности вплоть до изменения своей гендерной характеристики, которую пользователь сети теперь вправе выбирать самостоятельно. Можно выделить четыре формации виртуального бытия тела [см.: 15]: тела-данные, созданные методами статистики и бюрократической регистрации; тела-сообщения, существующие в сфере электронной почты и интернет-чатов; тела-эмуляции, являющиеся нашими электронными копиями на двумерных экранах видеотелефонов или

компьютерных экранах, и тела-интерфейсы, созданные посредством виртуальной реальности, и по сути, представляющие новую телесность с помощью специального телекоммуникационного оборудования. Эта новая, виртуальная телесность представляет собой культуру перевоплощения, продлевая и специфически искажая биологические нормы и границы физического тела, нивелируя и ограничивая биологические особенности человека и низводя его до уровня искусственного существа, бытие которого связано с виртуальной средой.

Определяя себя с помощью «имени» (login) и «пароля» (password), пользователь обретает новый статус, растворяя тело в сети. Включенность тела в интерфейс способна заменить реальность физического мира. В настоящее время развивается виртуальный туризм, работают виртуальные музеи, виртуальные библиотеки и виртуальные танцполы.

Мы не можем игнорировать вызовы современности и рассматривать виртуальные миры как чужеродные человеку, поскольку они являются реализациями творческого замысла, опредмечивающими сугубо человеческие интенции. Однако поиск выхода из Лабиринта, возвращение танцу его сакральной сути, а телу — природной пластике — задача, решение которой насущно необходимо, в противном случае нам грозит встреча с Минотавром-Киборгом.

## Список литературы:

- 1 Бердяев Н.А. О культуре // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С.П. Мамонтов, А.С. Мамонтов. М.: Изд-во РОУ, 1996. С. 195–198.
- 2 Васенина Е.В. Российский современный танец на московской сцене 1990–2000-х: поиск идентичности, желание перформативности // Художественная культура. 2019. № 2. С. 176–193. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00020>.
- 3 Волошин М.А. Лики творчества / Подгот. изд. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1988. 848 с.
- 4 Гумбольдт, фон В. Избранные труды по языкознанию / Пер. с нем под ред. и с предисл. Г.В. Рамишвили. М.: Прогресс, 1984. 397 с.
- 5 Ефремов И.А. На краю Ойкумены. СПб.: Азбука, 2017. 480 с.
- 6 Лосев А.Ф. Хаос и структура / Предисл. В.М. Лосевой, послесл. В.П. Троицкого. М.: Мысль, 1997. 831 с.
- 7 Луговая Е.К. Философия танца. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2008. 128 с.
- 8 Лукиан Самосатский. Сочинения: В 2 т. / Под общ. ред. А.И. Зайцева. Т. 2. СПб.: Алетейя, 2001. 538 с. (Античная библиотека).
- 9 Маликов Е.В. Миф и танец. Опыт занимательной герменевтики / Под ред. М.С. Кухта. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2012. 304 с.
- 10 Матвиенко К.Н. Телесное в современных социальных театральных практиках: проекты 2020-х годов // Художественная культура. 2023. № 4. С. 78–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-78-103>.
- 11 Нанси Ж.-Л. *Corpus* / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Е. Петровской; пер. Е. Гальцовой, Е. Петровской. М.: Ад Маргинем, 1999. 256 с.
- 12 Новерр Ж.Ж. Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева. 6-е изд. СПб.: Лань; Планета музыки, 2023. 384 с.
- 13 Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 10-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1973. 846 с.
- 14 Платон. Законы / Общ. ред. А.Ф. Лосева и др.; пер. с древнегреч. А.Н. Егунова и др. М.: Мысль, 1999. 831 с. (Классическая философская мысль).
- 15 Сколота З.Н. Эстетика «новой телесности» в виртуальном пространстве // Международный научно-исследовательский журнал. 2012. № 6 (6). URL: <https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve> (дата обращения 30.11.2023).
- 16 Смирнов С.А. Опыты по философской антропологии: Человек в пространстве культуры. Новосибирск: АО «Офсет», 1996. 183 с.
- 17 Трофимов Р.В., Климова И.А., Соловьев Н.А. Философия телесности в хореографии как культурно-смысловая парадигма // Наука. Искусство. Культура. 2023. Вып. 2 (38). С. 77–89.
- 18 Узоры симметрии / Под ред. М. Сенешаль, Дж. Флэка; пер. с англ. Ю.А. Данилова под ред. Н.В. Белова и Н.Н. Шефталя. М.: Мир, 1980. 271 с.
- 19 Эстес К.П. Бегущая с волками: Женский архетип в мифах и сказаниях / Пер. с англ. Т. Науменко. М.: София, 2017. 448 с.
- 20 Zolli A. Pixel Culture // American Demographics. 2004. June.

## References:

- 1 Berdyaev N.A. O kul'ture [About Culture]. *Antologiya kul'turologicheskoi mysli* [Anthology of Cultural Thought], comp. S.P. Mamontov, A.S. Mamontov. Moscow, Izd-vo ROU Publ., 1996, pp. 195–198. (In Russian)
- 2 Vasenina E.V. Rossiiskii sovremennii tanets na moskovskoi stsene 1990–2000-kh: poisk identichnosti, zhelanie performativnosti [Russian Modern Dance on the Moscow Stage of the 1990s–2000s: The Search for Identity, the Desire for Performativity]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 2, pp. 176–193. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2019-00020>. (In Russian)
- 3 Voloshin M.A. *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity], text prep. V.A. Manuilov, V.P. Kucherenko, A.V. Lavrov. Leningrad, Nauka, Leningr. otd-nie Publ., 1988. 848 p. (In Russian)
- 4 Gumbol'dt, fon V. *Izbrannye trudy po yazykoznaniiyu* [Selected Works on Linguistics], transl. from German under ed., preface G.V. Ramishvili. Moscow, Progress Publ., 1984. 397 p. (In Russian)
- 5 Efremov I.A. *Na krayu Oikumeny* [On the Edge of the Ecumene]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2017. 480 p. (In Russian)
- 6 Losev A.F. *Khaos i struktura* [Chaos and Structure], preface V.M. Loseva, afterword V.P. Troitsky. Moscow, Mysl' Publ., 1997. 832 p. (In Russian)
- 7 Lugovaya E.K. *Filosofiya tantsa* [Dance's Philosophy]. St. Petersburg, Izd-vo Sankt-Peterburgskogo universiteta Publ., 2008. 128 p. (In Russian)
- 8 Lukian Samosatskii. *Sochineniya: V 2 t.* [Works: In 2 vols.], ed. A.I. Zaitsev. Vol. 2. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2001. 538 p. (Antichnaya biblioteka [The Ancient Library Series]). (In Russian)
- 9 Malikov E.V. *Mif i tanets. Opyt zanimatel'noi germenevtiki* [Myth and Dance. The Experience of Entertaining Hermeneutics], ed. M.S. Kukhta. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2012. 304 p. (In Russian)
- 10 Matvienko K.N. Telesnoe v sovremennykh sotsial'nykh teatral'nykh praktikakh: proekty 2020-kh godov [The Corporeal in Contemporary Social Theatrical Practices: Projects of the 2020s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 78–103. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-78-103>. (In Russian)
- 11 Nansi J.-L. *Corpus*, comp., ed., intr. article E. Petrovskaya, transl. E. Galtzova, E. Petrovskaya. Moscow, Ad Marginem Publ., 1999. 256 p. (In Russian)
- 12 Noverr J.J. *Pis'ma o tantse* [Letters about Dancing], transl. from French under ed. A.A. Gvozdev. 6<sup>th</sup> ed. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta Muzyki Publ., 2023. 384 p. (In Russian)
- 13 Ozhegov S.I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language], ed. N. Yu. Shvedova. 10<sup>th</sup> ed. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1973. 846 p. (In Russian)
- 14 Platon. *Zakony* [Laws], ed. A.F. Losev et al., transl. from Ancient Greek A.N. Egunov et al. Moscow, Mysl' Publ., 1999. 831 p. (Klassicheskaya filosofskaya mysli' [Classical Philosophical Thought Series]). (In Russian)
- 15 Skolota Z.N. Esthetika 'novoi telesnosti' v virtual'nom prostranstve [Aesthetics of the "New Physicality" in the Virtual Space]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal*, 2012, no. 6 (6). Available at: <https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve> (accessed 30.11.2023). (In Russian)



- 16 Smirnov S.A. *Opyty po filosofskoi antropologii: Chelovek v prostranstve kul'tury* [Experiments in Philosophical Anthropology: A Man in the Space of Culture]. Novosibirsk, AO "Ofset" Publ., 1996. 183 p. (In Russian)
- 17 Trofimov R.V., Klimova I.A., Solov'ev N.A. *Filosofiya telesnosti v khoreografii kak kul'turno-smyslovaya paradigma* [The Philosophy of Physicality in Choreography as a Cultural and Semantic Paradigm]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura*, 2023, issue 2 (38), pp. 77–89. (In Russian)
- 18 *Uzory simmetrii* [Patterns of Symmetry], eds. M. Seneshal, M. Flek, transl. from English under N.V. Belov, N.N. Sheftal. Moscow, Mir Publ., 1980. 271 p. (In Russian)
- 19 Estés C.P. *Begushchaya s volkami: Zhenskii arkhetyip v mifakh i skazaniyahh* [Women Who Run with the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype], transl. from English T. Naumenko. Moscow, Sofiya Publ., 2017. 448 p. (In Russian)
- 20 Zolli A. Pixel Culture. *American Demographics*, 2004, June.