Казахский Национальный педагогический университет имени Абая

УДК 793.01(=512.122) (043)

На правах рукописи

РАМАДАНОВА ЖАННА ДИДАРБЕКОВНА

Образный язык традиционного танцевально-пластического искусства казахов: философский анализ

8D02201 – Философия

Диссертация на соискание степени
доктора философии (PhD)

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Кабаева Ж. А.

Зарубежный научный руководитель:
PhD, профессор Университета Акдениз
(Анталья, Турция)
Шахин Филиз

Республика Казахстан
Алматы, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ……..3
ОПРЕДЕЛЕНИЯ……3
ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ……4
ВВЕДЕНИЕ……..……...5

1 ФИЛОСОФИЯ ТАНЦА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА
1.1 Основные подходы раскрытия феноменологических основ танца …20
1.2 Онтология и философское определение феномена танца ……..36
1.3 Эпистемологические аспекты феномена танца и телесности.....57

2 СЕМАНТИКА ОБРАЗНОГО ЯЗЫКА КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА
2.1 Онтологические истоки и генезис казахского народного танца ……74
2.2 Образный язык танцевально-пластического искусства казахов как выражение культурного кода и духовных ценностей казахского народа, являющегося частью тюркской культуры ……..94
2.3 Семиотический анализ движений и поз традиционного танцевально-пластического искусства казахов ……..……104

3 ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАЗАХОВ (НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА)
3.1 Влияние духовных и материальных предпосылок в XX веке на специфику формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана (народно-сценический танец)...……..123
3.2 Современные механизмы сохранения и популяризации традиционного культурного наследия, в частности танцевально-пластического искусства казахов в условиях модернизации казахстанского общества …….138
3.3 Теория и практика актуализации народно-сценического танца как ключ к сохранению национального культурного кода ……..……148

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……..……..160

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ…….....170

ПРИЛОЖЕНИЕ А…….……... 194
ПРИЛОЖЕНИЕ Б……..……... 203

НОРМАТИВНЫЕ ССЫЛКИ

В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие нормативы:

– Трудовой кодекс РК (с изменениями и дополнениями по состоянию на 01.01.2024).

– Закон РК от 13.11.2015 г. № 398-V «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты РК по вопросам образования» (с изменениями по состоянию на 27.12.2019);

– Приказ МОН РК от 21.01.2016 г. № 50 «Об утверждении Правил организации дуального обучения» (с изменениями по состоянию на 08.08.2023);

– Приказ МОН РК РК от 29.01.2016 г. № 107 «Об утверждении Правил организации и проведения профессиональной практики и правил определения предприятий (организаций) в качестве баз практики для организаций технического и профессионального, послесреднего образования» (с изменениями по состоянию на 08.08.2023);

– Приказ МНВО РК от 20.07.2022 г. № 2 «Об утверждении государственных общеобязательных стандартов высшего и послевузовского образования» (с изменениями по состоянию на 19.01.2023).

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Актуализация (лат. Actualis – деятельный, действенный): – перевод знаний, навыков и чувств из скрытого, латентного состояния в явное, действующее.

Генезис (греч. Γένεσις, Γένεση) – происхождение, возникновение, рождение, зарождение. Происходит от названия ветхозаветной Книги Бытия.

Дуальное обучение – это такой вид обучения, при котором теоретическая часть подготовки проходит на базе образовательной организации, а практическая – на рабочем месте, иначе говоря, двойное обучение или ученичество непосредственно на рабочем месте.

Культурный код – ключ к пониманию данного типа культуры; уникальные культурные особенности, доставшиеся народам от предков; это закодированная в некой форме информация, позволяющая идентифицировать культуру, специфический инструмент хранения и преемственной передачи важной информации об истории, духовной и материальной культуре конкретного этноса, группы этносов, конкретного региона, той или иной цивилизации.

Танцевально-пластическое искусство – определенный уровень развития возможностей телесно-пластической выразительности и изобразительности, достигнутые в процессе развития общества и культуры, которые отражаются в художественной и нехудожественной сферах жизнедеятельности – бытовой, коммуникативной, ритуально-обрядовой, производственно-трудовой и др. (Чернышева С. Л. Традиционная танцевально-пластическая культура как объект культурологического анализа

(на материале народов Крайнего Севера), кафедра этнокультурологии Института народов Севера).

Цифровизация – подход к использованию цифровых ресурсов для преобразования работы организации, переход с аналоговой формы передачи информации на цифровую.

Эклектичность, эклéктика, также эклектúзм (др.-греч. ἐκλεκτός «избранный, отборный» от др.-греч. ἐκλέγω «выбираю, отбираю, избираю») – смешение, соединение разнородных стилей, идей, взглядов и т. п. Термин введён в употребление во II веке родоначальником философской школы эклектизма Потамоном.

Labonotation – система анализа и записи движений человека, изобретенная австро-венгерским хореографом и танцором Рудольфом фон Лабаном, который разработал свои обозначения движений в 1920-х годах.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

ГРДНТ – Государственный Российский дом народного творчества
ДНК – дезоксирибонуклеиновая кислота
ИФ РАН – Институт философии Российской академии наук
КазГосЖенПУ – Казахский национальный женский педагогический университет
КазНАИ им. Т.Жургенова – Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова
КазНПУ им. Абая – Казахский национальный педагогический университет имени Абая
КазНУ им. Аль-Фараби – Казахский национальный университет имени Аль-Фараби
КазССР – Казахская Советская Социалистическая Республика
НКН – Нематериальное культурное наследие
ООН – Организация Объединенных Наций
ФФП – фундаментальные физические постоянные
ЮКГУ им. М.Ауэзова – Южно-Казахстанский университет имени Мухтара Ауезова
ЮНЕСКО – специализированное учреждение ООН по вопросам образования, науки и культуры

EQ – Emotional Quotient (коэффициент эмоционального интеллекта)
ESQ – Emotional-Social Quotient (коэффициент эмоционально-социального интеллекта)
ICH – Intangible Cultural Heritage
IQ – Intelligence Quotient (интеллектуальный коффициент)
SQ – Somatic Intelligence Quotient (коэффициент соматического интеллекта)
VQ – Vital Intelligence Quotient (коэффициент жизненного интеллекта)
LMA – Laban Movement Analysis (система обозначений, которая переводит движение в визуальные символы)
DNB – Dance Notation Bureau (организация, которая создает танцевальные партитуры на основе Labonotation)

ВВЕДЕНИЕ

Общая характеристика работы. В диссертации осуществлен философский анализ образного языка традиционного танцевально-пластического искусства казахов как отражение культурных кодов и духовных ценностей казахского народа, являющегося важнейшей составляющей тюркской культуры, на основе семиотического анализа движений и поз традиционного казахского танца. Для глубокого раскрытия темы предварительно рассмотрены феноменологические, онтологические и эпистемологические аспекты феномена танца вообще, как вида искусства, а также генезис и специфика формирования, развития казахского народного танца. В исследовательском фокусе находятся философские проблемы и перспективы реконструкции аутентичного традиционного танцевального искусства казахов в условиях постмодернизма и метамодернизма. Философское исследование традиционного казахского народного танца также имеет значение для обоснования методологической основы его теории и практики.

Объект исследования – традиционное танцевально-пластическое искусство казахов как неотъемлемая часть тюркской культуры.

Предмет исследования – философское осмысление образного языка традиционного танцевально-пластического искусства казахов, выступающая в качестве репрезентанта генетических культурных кодов и духовных ценностей народа.

Целью диссертации является философский анализ образного языка традиционного танцевально-пластического искусства казахов, определение способов сохранения и популярзации казахского народного танца посредством использования достижений цифровизации и новых образовательных технологий.

Основными задачами диссертации являются:

– исследовать феномен танца с точки зрения философской рефлексии, провести критическую и аксиологическую оценку и сравнительный анализ философии и теории танца в работах западных, постсоветских ученых и представителей немецкой классической философии;

– исследовать онтологию, эпистемологическую природу танца и телесности как средства искусства хореографии, выражающего глубинное бессознательное человека;

– определить онтологические истоки искусства танца и осуществить ретроспективный анализ генезиса казахского традиционного танцевально-пластического искусства;

– охарактеризовать образный язык традиционного искусства и культурного кода казахского народа на примере танцевально-пластического искусства на основе семиотического анализа движений и поз традиционного танцевально-пластического искусства казахов;

– с философской точки зрения определить специфику формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана (народно-сценический танец);

– выявить пути сохранения и популяризации традиционного культурного наследия в современных условиях, а также рассмотреть теорию и практику популяризации казахского народного танца как ключа к сохранению национального кода в хореографическом искусстве.

Актуальность темы исследования.

В современном мире процессы глобализации, несомненно, имея свои положительные стороны, также приводят к угрозе безвозвратной утраты нематериального культурного наследия. В связи с этим 17 октября 2003 года Генеральной конференцией ООН по вопросам образования, науки и культуры была принята «Конвенции об охране нематериального культурного наследия ЮНЕСКО», ратифицированная Казахстаном в 2012 г., где отмечено: «…процессы глобализации и социальных преобразований, создавая условия для возобновления диалога между сообществами, вместе с тем являются … источниками серьезной угрозы деградации, исчезновения и разрушения, которая нависла над нематериальным культурным наследием…» [1]. Поэтому в современном мире остро встает проблема изучения, исследования, сохранения и передачи будущим поколениям мирового культурного наследия, частью которой является и традиционное танцевально-пластическое искусство казахов.

В свете государственной политики Республики Казахстан, определенной концепцией культурной политики, которая включает стратегию «Мәңгілік ел» - «Казахстанский путь – 2050: Единая цель, единые интересы, единое будущее» (Послание президента РК Н. Назарбаева народу Казахстана от 17 января 2014 г.) [2]; Статья Главы государства «Семь граней Великой степи» [4]; и др. в Казахстане большое внимание уделяется изучению истоков, сохранению культурных ценностей и их философскому осмыслению.

Сохранение своей культуры, собственного национального кода важно для каждого народа. В Постановлении Правительства РК от 30.11.2021 г. № 860 «Об утверждении Концепции развития креативных индустрий на 2021 - 2025 годы» к одним из основных принципов, на которых базируется реализация Концепции, отнесен «2. Принцип "национальной идентичности" - создание креативной продукции на основе уникального культурного кода казахстанской нации» [3].

В этой связи сейчас актуален вопрос философско-эстетического анализа образного языка традиционного танцевально-пластического искусства казахов как выражения культурного кода и духовных ценностей казахского народа, исследование путей и способов его сохранения и популяризации в современном обществе, а также научно-философского обоснования методологий теории и методики преподавания этого вида национального искусства.

Исследуемая тема актуальна потому, что философия как постижение смыслов различных аспектов человеческой деятельности позволяет

исследовать онтологию, генезис и гносеологическую природу искусства танца, телесности как средства искусства хореографии, а также сделать семантический анализ образного языка танцевально-пластического искусства. И поскольку исследования такого рода относятся только к области изучения философии как таковой и не относятся к области иследований никаких других дисциплин, необходимо подчеркнуть философскую актуальность работы. Философский анализ танцевально-пластического искусства казахов с учетом материальных и духовных предпосылок дает новое знание о философских смыслах материальных артефактов, воссоздающих знания о существовании танцевально-пластического искусства казахов, и не дублирует искусствоведческий и культурологический анализы.

Актуальность темы исследования обусловлена следующими факторами:

– системно-синегетический подход к изучению онтологии, генезиса, эпистемологии феномена танца как вида искусства дает возможность выявить новые, ранее не проявленные на практике возможности влияния танца через психосоматику на когнитивные способности человека на основе последних научных данных междисциплинарных исследований, таких как исследования соматического (телесного) интеллекта в физиологии, зеркальных нейронов в нейробиологии, которые касаются кинестетической эмпатии – двигательного сопереживания у наблюдателя танца, что важно также с точки зрения обоснования теории и практики хореографии;

– философская компаративистика западной аналитической и постсоветской мысли в изучении феномена танца как вида искусства дает возможность понять ментальные особенности, различия и приоритетные направления развития сравниваемых культур;

– семантический анализ движений и поз традиционного казахского танца с дополнительным использованием сравнительного анализа, посредством аналогий дающего параллели между казахскими национальными узорами и движениями казахского танца со сходными названиями с интерпретацией смысла символических форм, дает представление об общем культурном коде народа, который отражается в каждом виде искусства, свойственным только данному искусству образным языком;

– диссертационная работа определяет пути сохранения и популяризации традиционного танцевально-пластического искусства казахов через применение современных технологий обучения как использование цифровизированных образцов казахского народного танца, элементов дуального образования и педагогической технологии «учение через обучение».

Необходимость исследования также определяется возрастающим на современном этапе развития общества, обозначенного специалистами как «постмодернизм» и «метамодернизм», интересом хореографов к сопряжению народного танца и новых форм современного танцевального искусства. И это сопряжение в современном хореографическом искусстве Казахстана изобилует эклектичными и неаутентичными образцами так называемого казахского народного танца. И с точки зрения философского осмысления

перспектив дальнейшего пути развития современного хореографического искусства Казахстана очень важно найти пути сохранения и способы передачи новому поколению аутентичных образцов казахского народого танца.

«Неоказахский танец» на современном этапе развития казахстанского хореографического искусства, будучи синтетическим видом искусства, имеет как лучшие образцы, к примеру, постановки Заурбека Райбаева, Булата Аюханова, Айгуль Тати, Анвары Садыковой и др., так и явно «неудачные попытки» соединения казахского народного и современного танцев.

На данный момент это более чем актуально, поскольку изучение условий и особенностей формирования новых форм искусства позволяет раскрыть специфику мировоззренческих и философских концептов развития танцевально-пластических видов искусства на современном этапе.

Гипотеза исследования. Мы предполагаем, что философско-эстетический анализ феномена танца и телесности как средства искусства хореографии, выражающего глубинное бессознательное человека, а также исследование онтологических истоков и генезиса казахского народного танца будут способствовать прояснению и совершенствованию основ методологии теории и методики преподавания казахского народного танца.

Исследование эпистемологической природы хореографического искусства, его значения позволит выявить новые возможности влияния танцев через психосоматику на когнитивные способности человека на основе последних научных данных междисциплинарных исследований.

Исследование образного языка хореографического искусства как отражение генетических культурных кодов и духовных ценностей казахского народа в семиотике и семантике танца, а также изучение современных механизмов сохранения и популяризации художественных принципов и образного языка традиционного танца казахов как живого национального наследия позволит актуализировать теорию и практику народно-сценического танца и прогнозировать дальнейший вектор развития традиционного танцевально-пластического искусства казахов.

Степень разработанности темы: С целью наиболее полного и глубокого изучения проблемы философского осмысления феномена танца, в том числе народного фольклора, в западноевропейской, советской и казахстанской научной мысли диссертантом рассмотрены работы ведущих исследователей философии, феноменологии и теории искусства, философии и истории танца, телесности, как инструмента хореографии, гносеологической природы танцевального искусства, семиотике, истории, этнографии и культурологии.

В западной философской мысли изыскания по философии танца, как и во всем мире, если не считать единичных исследователей как Ф. Ницше, не проводились вплоть до середины 20-века. Только со второй половины прошлого столетия изыскания по философии танца как вида искусства были проведены такими авторами как Мэри Вигман (Mary Wigman) [5], Фрэнсис Спаршот (Francis Sparshott) [6], Макстин Шитс-Джонсон (Maxine Sheets-Johnstone) [7], Джон Мартин (John Martin) [8], Дэвид Майкл Левин (David Michael Levin) [9] и др.

Из современных зарубежных исследователей философии танца и перформанса можно отметить таких ученых как Джули Ван Кэмп (Julie Van Camp) [10], Бойана Цвейч (Bojana Cvejic) [11], Кристина Регороза (Christina Regorosa) [12], Мадлен Шер (Madelyn Sher) [13], Анна Лазу (Anna Lazou) [14], Айли Бреснахан (Aili Bresnahan) [15], а также Helen Thomas, Stacey Prickett, Emma Redding, Yvonne Hardt, Naomi Lefebvre Sell, Michael Huxley, Susan Leigh Foster, Maria I. Koutsouba, Sheenagh Pietrobruno, Carol Brown [16] и др.

В США работает Ассоциация исследований танца (Dance Studies Accociation), юридически основанная в 1969 году в штате Нью-Йорк, которая объединяет сотни ученых и артистов, изучающих танец как феномен, организует конференции, учреждает награды за публикации об исследованиях в области хореографии в журналах «Dance Research Journal», «Conversations Across the field of Dance Studies», выпускает серию книг «Studies in Dance History» и др. (https://dancestudiesassociation.org/about). Ассоциация с 1995 года уже наградила 39 лауреатов премии Конгресса за выдающиеся научные исследования в области хореографии.

Также в Нью-Йоркской публичной библиотеке исполнительских искусств работает Танцевальный отдел имени Джерома Роббинса, названный в честь одного из лучших хореографов и законодателей американского балета двадцатого века, в котором собрана одна из самых крупных коллекций материалов о танце в мире.

В постсоветской и казахстанской философской науке и искусствознании подобных изысканий мало, хотя такой ракурс для понимания феномена танца с философской точки зрения представляется весьма важным.

В постсоветском пространстве первые работы по исследованиям философии и теории искусства танца появились только в конце 20-го и начале 21-века таких российских авторов как И.А. Герасимова («Танец: эволюция кинестезического мышления», 2000) [17], Л. П. Морина («Мифология и феноменология танца», 2003 г.) [18] , Е. К. Луговая («Философия танца» , 2008 г.) [19], И. Е. Сироткина (лекции по «Философии танца» на сайте arzamas.akademy) [20], Е. В. Самойленко [21], Осинцева Н. В. [22], Баландина Н. В. [23], Д. Плохова [24], украинских авторов как Г. М. Авдиянц [25], Т.С. Павлюк [26], В.В. Щербаков [27], А.И. Чепалов [28], казахстанских авторов как С.Ш. Тлеубаев [310], С.Ш. Мирзабекова [311], Б. Д. Тургумбаева, А. Б. Шанкибаева [29, С. 104-109], М. Е. Макан [30] и др.

В конце XX и начале XXI веков в обществе наблюдается повышенный интерес к массовым танцевальным действам, что отчасти связано с обездвиженностью в повседневной жизни основной массы людей, захваченных «техническими достижениями» современного мира и их желанием вырваться из этой техногенной среды. Однако, по мнению Е. В. Самойленко, «степени практического интереса к освоению танцевальной культуры в современном обществе не соответствует должный уровень теоретического осмысления данного феномена, что обосновывает актуальность его исследования» [21].

Учитывая, что немецкая классическая философия «не включила танец в свою систему классификации искусств», о вышеуказанной проблеме отсутствия теоретической базы исследования этого феномена пишет в своей монографии «Философия танца» и Е. К. Луговая: «Но даже если Ф. Спаршот (F. Sparshott) прав, утверждая, что во времена Гегеля не существовало основы для создания философии танца, сейчас можно смело констатировать, что этот момент уже настал: философов ждет трудная, но выполнимая задача» [6].

Для ясности изложения, должны отметить, по мнению Ф. Спаршота «главная трагедия танца связана прежде всего, с тем, что его значение не вписывалось в масштаб гегелевской системы искусства… Для эстетики Гегеля, как и для всей его философии, определенным является принцип освобождения духовного от материального (от субстанциональности идеи к ее субъективности и далее к бесконечной абсолютной духовности)» [6].

В процессе работы для определения специфики мусических видов искусств, в том числе хореографии, диссертантом были изучены книги по эстетике, философии и феноменологии искусства таких авторов как И. Кант «Критика способности суждения» [31], Ф.В.Й. Шеллинг «Философия искусства» [32], Х. Г. Гадамер «Актуальность прекрасного» [33], В. Виндельбанд «Философия культуры» [34], Г. Г. Шпет «Искусство как вид знания» [35], Коллективная монография РАН «Телесность как эпистемологический феномен» [36], Э. В. Ильенков «Философия и культура» [37], А. Камю «Творчество и свобода» [38], Э. Гуссерль «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии» [39], М. Хайдеггер «Основные проблемы феноменологии» [40], М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия» [41], В. С. Соловьев «Философия искусства и литературная критика» [42], Х. Ортега-и-Гассет «Дегуманизация искусства» [43], М. Каган «Морфология искусства» [44], О. Кривцун, «Эстетика» [45], Аль-Фараби «О музыкальной гармонии» [46], А. Ф. Лосев «Музыка как предмет логики» [47], по семантике икусства Ю.М. Лотман «Семиотика и искусствометрия» [48], Б. А. Успенский «Семиотика искусства» [49], Daniel Coyle “The Culture Code: The Secrets of Highly Successful Groups” [50], Clotaire Rapaille. The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Live and Buy as They Do [51], а также сочинения, посвященные специфике искусства хореографии, образности его языка, особым художественным средствам хореографии таких основоположников классического танца, который обогащался движениями народно-сценических танцев, как Ж.Ж. Новерр «Письма о танце» [52], К. Блазис «Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы» [53], а из советских российских авторов Ваганова А. Я. «Основы классического танца» [54] и др.

Диссертанту в спорном вопросе существования казахского народного танца в досоветский период многое удалось выяснить благодаря обращению к этнографическим источникам.

На основании работ известного этнографа-путешественника, академика Российской Императорской Академии наук и художеств И. Г. Георги «Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов,

вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей» [55], рисунка известного путешественника и востоковеда, сотрудника «Азиатского журнала», академика Петербургской АН Г.Ю.Клапрота, [56], Г.Т. Паули «Этнографическое описание народов России» (1862 г.) [57] и др. автором диссертационной работы на основании словесных описаний и иллюстраций народных танцев киргиз-кайсаков (казахов) XVII и XIX веков сделан анализ танцевально-пластического искусства казахского народа, который является неотъемлемым элементом тюркского танцевального искусства.

Сегодня на основании трудов многих ученых-исследователей этнографов, историков и культурологов, таких как А. Маргулан [58], К. Байпаков [59], К. Ускенбай [60], Н. Нуртазина [61], Б. Оспан и др. можно сделать заключение, что на территории Великой степи издревле существовала серьезная городская цивилизация со всеми атрибутами развитой материальной и духовной культуры, включая письменность и др., что позволяет предположить, это было достаточно аргументированной основой наличия на территории нынешнего Казахстана развитой танцевально-исполнительской культуры. Поэтому вероятно, что естественно казахское традиционное танцевальное искусство стало преемником древних и средневековых региональных танцевальных традиций.

Исследованием исконно народных образцов, истории возникновения, становления и развития традиционного танцевально-пластического искусства казахского народа в советский период занимались А. Исмаилов [62], Ш. Жиенкулова [63], Д. Абиров [64], У. Джанибеков [65], А. Жубанов [66], О. Всеволодская-Голушкевич [67], Л. Сарынова [68] и др.

Одним из первых исследователей народных образцов казахского танца и исполнителей-профессионалов стал А. Исмаилов. Позже совместно с первым профессиональным балетмейстером Казахстана Д. Абировым он выпустил книгу со своими зарисовками элементов казахского танца, которые, по его словам, «списывал с ног народных исполнителей».

Энтузиастом восстановления образцов подлинно народного творчества, в том числе казахского танца, был бывший в конце 80-х годов прошлого столетия министром культуры Казахской ССР У. Джанибеков, который совместно с Д. Абировым организовал танцевальный ансамбль «Алтынай», где даже костюмы танцоров шились по музейным образцам. По приглашению У. Джанибекова для исследования истоков и сценической постановки казахских народных танцев из РСФСР в Казахстан приехала Заслуженный работник культуры РСФСР (1978) О. Всеволодская-Голушкевич. О. Всеволодская-Голушкевич, будучи художественным руководителем ансамбля «Алтынай», перед постановкой танцев изучала историю, традиции казахского народа, стремилась вникнуть в суть казахского народного танцевального творчества, знакомясь с пожилыми женщинами-мастерицами народного казахского танца, которые знали и помнили знаменитых танцовщиков прошлого.

Исследованием и сочинением движений казахского танца занималась и основоположница казахской профессиональной хореографии Шара

Жиенкулова, которая оставила богатое наследие, отразив все основные движения казахского народного танца в своих книгах.

Большую роль в становлении и развитии казахского народно-сценического танца сыграл первый профессиональный хореограф, получивший высшее балетмейстерское образование в ГИТИС Даурен Абиров. Его мужские хореографические постановки демонстрируют дух настоящих мужчин, воинов Великой степи. Даурен Абиров изучал историю и истоки казахского народного танца, приводя в своей книге «История казахского танца» первые наглядные доказательства существования искусства танца у казахов в досоветский период.

В постсоветское время определенный вклад в изучение казахстанского хореографического искусства внесли Л. Мамбетова [69], Г. Жумасеитова [70], Т. Изим [71], А. Кульбекова [72], А. Шанкибаева [73], А. Тати [74], А. Садыкова и др.

Методологическая база: Методология изучения философии искусства является междисциплинарной и базируется на фундаментальных подходах современной эстетики, философии искусства и искусствознания. В диссертационной работе для исследования генезиса казахского народного танца как неотъемлемого элемента тюркского танцевального искусства используются историко-философский экскурс, системно-синергетический подход, методы как классической эстетики, основанные на познавательной функции искусства, так и неклассической философии, представленные феноменологическо-экзистенциалистской методологией (онтологический подход), рассматривающей танец как явление жизни, современная герменевтика эстетического направления, включающая структурный анализ, иконографический и семиотический методы исследования с использованием методов современной философии языка на основе религиозного и национального миропонимания.

На философском уровне методологии в исследовании феномена танца используются системно-синергетический подход, принципы историзма, единства логического и исторического, всеобщей связи и развития, внутренней противоречивости, преемственности и отрицания, а также методов классической и неклассической философии. В I главе диссертационной работы с учетом того, что феномен танца недостаточно исследован с философской точки зрения, структура философского знания о феномене танца рассматривается и анализируется в свете его метафизического, гносеологического, социального и антропологического аспектов.

Одним из методов исследования на философском уровне методологии является критическая оценка теоретического анализа феномена танца как вида искусства в работах западных и постсоветских ученых, а также представителей немецкой классической философии. В исследовании используется метод философской компаративистики в сравнении западной аналитической и постсоветской мысли, аксиологическая оценка взглядов на искусство и танец, как вид искусства.

На общенаучном уровне методологии используются системно-синергетический подход к изучению феномена танца и субъектно-

деятельностный подход в методах сохранения и актуализации казахского традиционного народного танца как вида нематериального культурного наследия, а также используются общие философские логико-когнитивные методы, а также интеллектуальная интуиция в понимании сути понятий.

На конкретно-научном уровне методологии исследования используется современная герменевтика эстетического направления в изучении образного языка казахского народного танца, включающая структурный анализ, иконографический и семиотический методы исследования с использованием методов современной философии языка, включающих лингвистический метод с выявлением исходного значения слова (этимологический анализ), выяснением морфологического строения слова и др.

Основными методами исследования автора на конкретно-научном уровне методологии являются феноменологический подход к анализу художественных и хореографических произведений и семиотический анализ движений и поз традиционного казахского танца с дополнительным использованием сравнительного анализа, посредством аналогий дающего параллели между казахскими национальными узорами и движениями казахского танца со сходными названиями с интерпретацией смысла символических форм, отражающих культурный код народа.

Привлечение научных трудов из различных областей как философии: феноменологии, экзистенциализма, эпистемологии, антропологии, так и других смежных наук: психосоматики, истории отечественной хореографии, религиоведения, семиотики, сакральной геометрии, генетики, киматики и др. свидетельствует о междисциплинарном уровне диссертационной работы. В диссертации для определения методологии использовались следующие труды:

– Вдовина И.С. Феноменолого-герменевтическая методология анализа произведений искусства // Феноменология искусства – М.: ИФ РАН, 1996;

– Методологические проблемы исследования культурных феноменов: Сборник научных трудов.–Курган: Изд-во Курганского гос. Ун-та, 2006. – 207 с.;

– Ю.А. Гевленко. Семиотический анализ танца;

– Анималистическая вселенная казахской культуры в диаграмме эпох. – Астана: КазНИИК, 2017. – 560 с.;

– Somov, Georgij Yu.. “Interrelations of codes in human semiotic systems” Semiotica, vol. 2016, no. 213, 2016, pp. 557-599. https://doi.org/10.1515/sem-2015-0138;

– Dance as communication. San-Francisko: Impulse publications. 1954

и другие.

Диссертант использует следующие методы исследования:

– философский анализ, в том числе феноменологический и герменевтический подходы;

– единство исторического и логического методов познания;

– философская компаративистика;

– метод интерпретации художественного произведения;

– использование понятий и методов культурной парадигмы и культурного кода;

– структурно-семиотический анализ;

– философия познания и практического действия.

Методологической базой исследования послужили труды отечественных и зарубежных ученых, касающихся философии искусства, философии танца, хореографии и изучению истории танцевально-пластического искусства казахов как части тюркской культуры.

Эмпирический опрос, наблюдение, беседа по вопросам дуального образования осуществлены с ведущими педагогами-хореографами таких вузов как КазНАИ им. Т. Жургенова, КазНацЖенПУ и ЮКГУ им. Ауэзова.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. *Установлено* в результате проведенного обзора, критической и аксиологической оценки и сравнительного анализа философии и теории танца в работах западных, постсоветских ученых и представителей немецкой классической философии, что отличительной чертой западного мышления является прагматизм, внешняя, материальная ориентированность, а постсоветские исследователи уделяют больше внимания внутренней, духовной составляющей феномена танца, тем самым дополняя друг друга.

2. *Выявлены* в ходе исследования эпистемологической природы искусства танца, а также телесности новые, ранее не проявленные на практике возможности влияния танца через психосоматику на когнитивные способности человека на основе последних научных данных междисциплинарных исследований, таких как исследования соматического (телесного) интеллекта в физиологии, зеркальных нейронов в нейробиологии.

3. *Определены* с точки зрения философской рефлексии онтологические истоки и *осуществлен* ретроспективный анализ генезиса казахского традиционного танцевально-пластического искусства, в ходе которого впервые *обобщены* разрозненные данные о специфике бытования и развития народного танца у казахов-кочевников в досоветский период, собранные несколькими поколениями исследователей различных гуманитарных наук, сопровождаемые некоторыми историко-этнографическими иллюстративными и текстовыми материалами.

4. *Доказано* в ходе семиотического анализа образного языка движений и поз традиционного казахского танца с опорой на сакральную геометрию и элементы языка жестов единство семантического кода некоторых узоров казахского орнамента и движений традиционного танцевально-пластического искусства казахов, которые являются отражением культурных кодов и духовных ценностей казахского народа как части тюркской куьтуры.

5. *Исследована* с точки зрения философской рефлексии специфика формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана (народно-сценический танец) с учетом системы факторов социокультурного, историко-культурного, этнокультурного характера, которые определяются духовными и материальными предпосылками, сформировавшимися в обществе.

6. *Обоснованы* действенные средства сохранения и популяризации аутентичного народного хореографического наследия такие как цифровизация лучших образцов казахского народного хореографического наследия,

визуализация движений казахских народных танцев, словесно описанных в книгах известных исследователей истории казахского танца, и использование этого материала, а также технологии дуального обучения в методике преподавания казахского народного танца.

Научная новизна исследования. Так как феномен танца очень слабо исследован, диссертанту для раскрытия темы необходимо было первоначально исследовать феномен танца вообще, а также телесности в качестве средства искусства хореографии, выражающего глубинное бессознательное человека, а также уделить внимание эпистемологической природе танцевального искусства и его значению в жизни человека.

Далее исследуется образный язык традиционного искусства и генетического культурного кода казахов-кочевников на примере танцевально-пластического искусства и сделан ретроспективный анализ генезиса казахского народного танца с точки зрения философской рефлексии.

Исследования включают следующие результаты, которые обладают новизной:

– с философской точки зрения исследован феномен танца, в ходе рассмотрения истории философии танца как вида искусства в контексте системно-синергетического подхода проведен сравнительный анализ философии и теории танца в западной аналитической и постсоветской (советской) мысли;

– исследована онтология, эпистемологическая природа танца и телесности как средства искусства хореографии, выражающего глубинное бессознательное человека, на основе последних научных данных междисциплинарных исследований;

– история казахского народного танца пересмотрена с философской точки зрения, определены онтологические истоки и осуществлен ретроспективный анализ генезиса казахского традиционного танцевально-пластического искусства, в ходе которого собраны новые доказательства существования традиционного казахского танца в досоветский период развития;

– в контексте философского дискурса исследуется образный язык казахского народного танца как выражение культурного кода и духовных ценностей казахского народа, являющегося частью тюркской культуры, а также проводится сравнительный анализ семантики образного языка хореографии с семантикой образного языка в лингвистике;

– с философской точки зрения определена специфика формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана (народно-сценический танец);

– согласно принципу полезности рассмотрены пути и способы сохранения и популяризации казахского народного танца, а также согласно философии познания и практического действия диссертант делится своим личным опытом прохождения дуального обучения по германской системе дуального образования.

Основные результаты, полученные в процессе исследования и выносимые на защиту:

1. Исследован феномен танца с философской точки зрения, проведен сравнительный анализ философии и теории танца в западной аналитической и постсоветской (советской) мысли, в результате чего мы пришли к выводу, что хоть эти теории и имеют точки соприкосновения и взаимодополняют друг друга, отличительной чертой западного мышления является прагматизм, внешняя, материальная ориентированность, а постсоветские исследователи уделяют больше внимания внутренней, духовной составляющей феномена танца.

2. Исследована онтология, эпистемологическая природа танца и телесности как средства искусства хореографии, выражающего глубинное бессознательное человека. Исследования соматического интеллекта в физиологии и соматических дисциплин свидетельствуют о психосоматическом характере двигательной активности, в том числе и танца.

3. С философской точки зрения пересмотрена история казахского народного танца, в результате чего собраны новые доказательства существования традиционного казахского танца в досоветский период развития. Изучение памятников средневековой археологии и архитектуры дает повод смело утверждать, что городские цивилизации, существовавшие на территории Казахстана с VII по XII вв., представляли собой своеобразный симбиоз кочевой и оседлой форм хозяйствования, что в свою очередь доказывает существование танцевально-пластического искусства протоказахов в качестве развлекательного исполнительского искусства во дворцах городской знати.

4. В результате исследования в контексте философского дискурса образного языка танцевально-пластического искусства казахов как выражения культурного кода и духовных ценностей казахского народа, на основе семиотического анализа движений и поз традиционного казахского танца, были выявлены основные элементы казахского танца, которые являются общими не только для тюркских народов, но и для танцев народов Ближнего Востока и Египта, что является косвенным свидетельством общности корней вышеперечисленных культур; Сравнительный анализ семантики образного языка хореографии с семантикой образного языка в лингвистике показал, что для образного языка хореографии применимы такие типы образной выразительности лингвистики как метафора, аллегория, ирония, гипербола и др.

5. В результате рассмотрения с философской точки зрения специфики формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана (народно-сценический танец), диссертант пришел к выводу, что народный танец настоящего хоть и отражает мысли и чаяния прежних поколений, но только в понимании и модификации нового поколения. В этом мы видим наглядное проявление закона диалектики «отрицание отрицания».

6. Согласно принципу полезности рассмотрены пути и способы сохранения, актуализации и популяризации казахского народного танца – использование в теории и методике казахского народного танца цифровизированных образцов движений и поз, описанных в книгах первых

отечественных исследователей казахского народного танца, элементов дуального обучения и др. Согласно философии познания и практического действия диссертант делится своим личным опытом прохождения дуального обучения, соответствующего германской системе дуального образования.

Научно-теоретическое значение работы. В работе проведен сравнительный анализ современной философии и теории танца в западной и постсоветской мысли, вследствие чего диссертант приходит к выводу, что проработанные работы западных, советских и постсоветских авторов 20-века и современные отражают в общих чертах внешнюю, материальную ориентированность западного и внутреннюю, духовную ориентированность постсоветсткого (советского) менталитета и взаимодополняют друг друга.

Исследование онтологии и гносеологической природы хореографического искусства позволяет выявить новые, ранее не проявленные на практике возможности влияния танца через психосоматику на когнитивные способности человека на основе последних научных данных междисциплинарных исследований, таких как исследования соматического (телесного) интеллекта в физиологии, зеркальных нейронов в нейробиологии, которые касаются кинестетической эмпатии – двигательного сопереживания у наблюдателя танца. Последние достижения физиологии в области исследования соматического (телесного) интеллекта (Suresha Hill 2016) доказали возможность оказания влияния движений, в том числе танцев, на когнитивные способности человека. Освоенные человеком новые различные движения помогают ему поддерживать не только гибкость тела, но и гибкость ума, и его когнитивные способности. Диссертант также предполагает, что свойство зеркальных нейронов, объясняющих переживание как своих собственных движений, эмоций и переживаний наблюдаемого объекта, подтверждает концепцию интерсубъективности понимания прекрасного – предполагаемого у всех «общего чувства» (sensus communis) И. Канта.

В результате исследований диссертант приходит к выводу, что танец является первичным ко всем другим видам искусства, так как содержит в себе зачатки таких видов искусства, как музыка, изобразительное искусство, литература и др., которые позже отпочковались в самостоятельные виды искусств. Согласно трудам К.М. Байпакова и А.С. Аманжолова, на территории Казахстана в древности существовала своеобразная городская цивилизация, которая имела свою письменность и предусматривала симбиоз скотоводческой и земледельческой форм хозяйствования. Из предыдущих утверждений логически следует существование танцевально-пластического искусства протоказахов в качестве развлекательного исполнительского искусства во дворцах городской знати.

В диссертации в результате историко-философского исследования генезиса казахского народного танца впервые обобщенные разрозненные данные о специфике бытования и развития народного танца у казахов-кочевников в досоветский период, собранные несколькими поколениями исследователей различных гуманитарных наук, сопровождаемые некоторыми историко-этнографическими иллюстративными материалами помогут

развеять определенное мнение о слаборазвитости казахского народного танца в традиционный период истории, существующее до сих пор в отечественной науке.

Изучается образный язык танцевально-пластического искусства казахов как отражение культурных кодов и духовных ценностей казахского народа, являющегося частью тюркской культуры, на основе семиотического анализа движений и поз традиционного казахского танца. Для этого диссертант приводит сравнения казахских национальных узоров и движений казахского танца со сходными названиями с символической интерпретацией общего культурного кода на основе смыслов сакральной геометрии и элементов языка жестов.

В результате семиотического анализа некоторых основных движений казахского народного танца с указанием их семантического смысла были выявлены основные элементы казахского танца, которые являются общими не только для тюркских народов, но и для танцев народов Ближнего Востока и Египта, что является косвенным свидетельством общности корней вышеперечисленных культур. Выводы частично подтверждаются исследовательскими работами в ДНК-генеалогии человечества, а также работами ряда тюркологов. Народный танец – это своеобразная летопись истории народа, в которой не бывает случайных элементов и случайных сходств, так как любой элемент танца отражает культурные коды народа.

Практическая значимость работы. В первую очередь, диссертационнная работа имеет значение как определение методологической основы теории и практики казахского народного танца через философию танца как вида искусства. Практическое значение также определяется возрастающим на современном этапе развития общества, обозначенного специалистами как «постмодернизм» и «метамодернизм», интересом хореографов к сопряжению народного танца и новых форм современного танцевального искусства. И этот опыт в современном хореографическом искусстве Казахстана изобилует эклектичными и неаутентичными образцами казахского народного танца, что ведет к принижению эстетического уровня и искажению традиции народного танца. С точки зрения философского определения перспектив дальнейшего пути развития современного хореографического искусства Казахстана важно определить действенные пути сохранения и способы передачи новому поколению аутентичных образцов казахского народого танца, что послужит основанием для укрепления национальных традиций, открывая возможности для дальнейшего его развития.

Диссертант приходит к выводу, что танец, активизирующий одновременно духовную, интеллектуальную, эмоциональную и физическую ипостаси человека и его когнитивные способности, является необходимым средством для воспитания подрастающего поколения наряду с остальными видами искусства. На основе результатов исследования можно сделать заключение, что включение хореографии в обязательную программу образования обычных школ, а не только в виде кружковых дополнительных

занятий даст улучшение когнитивных способностей, оздоровление физического состояния и повышение интеллектуального уровня учащихся.

Практическое значение также имеет предложение диссертанта сохранить и популяризировать традиционное танцевально-пластическое искусство казахов через применение современных технологий обучения как использование цифровизированных лучших образцов казахского народного танца, элементов дуального образования и «учение через обучение».

Изучение методики дуального обучения автором диссертационной работы на собственном примере – на примере одного отдельно взятого студента, совмещавшей на всем протяжении дневной формы обучения по специальности «Хореография» в КазНПУ им. Абая с работой руководителем танцевального кружка в специальной (коррекционной) школе-интернат № 5 для детей с нарушениями слуха г. Алматы позволяет утверждать, что эта новая передовая технология обучения является самым действенным практическим способом актуализации национального кода в хореографическом искусстве.

Материалы диссертации могут быть использованы в курсе лекций по философии искусства, теории и истории народной художественной культуры, эстетике, культурологии, истории хореографии в высших и средних учебных заведениях, общеобразовательных школах, лицеях, гимназиях, также будут способствовать скорейшему внедрению в процесс обучения цифровизированных образцов хореографического наследия и принципов дуального образования.

Апробация исследования. Основные положения диссертационной работы доложены и опубликованы в 10 научных работах, в том числе:

- статьи в международных журналах, входящих в базу данных Scopus (в том числе 1 статья опубликована в базе данных Web of Science и 1 статья в материалах международной конференции) – 2;
- статьи в журналах, рекомендованных Комитетом по контролю в сфере образования и науки Министерства науки и высшено образования РК – 4;
- главы в рецензируемых международных изданиях – 1;
- статьи на международных научно-практических конференциях – 2;
- статьи в республиканских и международных журналах – 1.

Результаты части исследований по внедрению элементов дуального обучения в образовательный процесс вуза испытаны непосредственно автором работы во время ее учебы на бакалавриате по специальности «Хореография» в КазНПУ им. Абая в 2013-2017 гг. на примере одного отдельно взятого студента, т. е. автора диссертационной работы.

1. ФИЛОСОФИЯ ТАНЦА КАК МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

1.1 Основные подходы раскрытия феноменологических основ танца

В контексте настоящей научной проблемы необходимо сначала дать определение феномену танца как составляющей философии и феноменологии искусства, также определить антропологические и экзистенциальные аспекты феномена танца с обозначением места танцевально-пластического искусства в системе координат искусствознания и исторически проследить развитие феномена, применяя диалектический принцип историзма и развития.

Несмотря на то, что танец как вид искусства обойден вниманием немецкой классической философией, мы будем применять в данном исследовании законы и категории диалектики, которые в силу их всеобщности, применимы и к исследованию данного вида искусства, а также учение Канта о целесообразности природы и учение Гегеля о телеологии сознания.

Но для раскрытия темы исследования более способствует феноменологический подход рассмотрения танца как явления жизни, причем жизни воплощенной, поскольку материалом этого искусства является не звук, не холст, не камень, а живое тело человека.

Танец как явление для своего исследования требует свежего «феноменологического» взгляда ученых на сегодняшнюю действительность, отбрасывающего в сторону все формальные хитроумные конструкции разума, «выводя их в скобку» по Гуссерлю, чтобы через непосредственное трансцендентальное наблюдение действительности, через интуицию заново открыть их естественную суть, взаимосвязь всего со всем, их синергетическое единство.

К. М. Долгов в своей статье «Феноменологическая онтология Мартина Хайдеггера и искусство» пишет: «Исследуя бытие сущего, как оно было представлено Платоном, Аристотелем и другими древнегреческими философами, Хайдеггер открывает для себя необычайное богатство и глубину метафизики древних и одновременно все углубляющуюся пропасть, отделяющую современную философию от ее истоков» [75].

Также британский математик, логик, философ А.Н. Уайтхэд пишет: «Наиболее правдоподобная общая характеристика европейской философской традиции состоит в том, что она представляет собой серию примечаний к Платону» [76].

Это обстоятельство, что самые уважаемые мужи западной философии считают, что европейская философская мысль далеко отошла от тех основ, которые были заложены Платоном, истоком которых были мистические древневосточные знания халдеев и древнеегипетских жрецов, заставляет задуматься о необходимости пересмотра критериев оценки «непогрешимых» постулатов философии.

О древневосточных истоках учения Платона свидетельствуют слова Второго Учителя Абу-Наср аль-Фараби: «Это знание, говорят, в древности было у халдеев, обитавших в Ираке, затем оно появилось у египтян, затем оно перешло к грекам, от них перешло к сирийцам, а затем – к арабам… Греки,

владевшие этим знанием, называли его абсолютной мудростью и великой мудростью, а владение им называли наукой, тогда как свойство ее называли философией, понимая под этим предпочтение и любовь к великой мудрости, а того, кто овладел ею, называли философом, понимая под этим того, кто любит и предпочитает великую мудрость» [77].

Известные три закона диалектики Гегеля: закон единства и борьбы противоположностей; закон перехода количественных изменений в качественные; закон отрицания отрицания – являются переизложением некоторых частей 7-ми принципов герметической философии Гермеса Трисмегиста (Трижды Величайшего) – Египетского Тота, оставленных им в Изумрудных скрижалях [331, 332]. Основные учения герметической философии сосредоточены вокруг концепции всеобъемлющего божественного разума и идеи о том, что индивидуальная душа имеет потенциал стать единым с этим божественным разумом, при условии духовного развития и приобретения знаний, позволяющих человеку познать себя и через это понять истинную природу мироздания и свое место в нем.

По мнению Второго Учителя, Аристотель развил и дополнил учение Платона. Изречение аль-Фараби из его трактата «О достижении счастья»: «Философия в таком качестве пришла к нам от греков: от Платона и Аристотеля. Каждый из них дал нам не только философию, но и путь к ней, и путь к ее созданию при ее упадке и исчезновении… Из этого явствует, что их цель в том, что они нам дали, едина. Они оба пытались изложить одну и ту же философию – философию Платона и ее части, ступени ее частей от первой до последней. Вот последнее, что мы извлекли из этой книги» [77], – свидетельствует о том, что философия Аристотеля, по мнению аль-Фараби, являясь систематизацией философского знания своего времени, хоть и противоречила в каких-то моментах идеям Платона, по своей сути является продолжением его философии.

Знаменитое выражение Аристотеля, говорящее о том, что истина дороже авторитета, подтверждается словами аль-Фараби об Аристотеле, в которых он утверждает, что любовь к Аристотелю не должна приводить к предпочтению его истине, равно как и ненависть к нему не должна приводить к желанию во всем его опровергать. Этот тезис аль-Фараби свидетельствует о том, насколько в своей мудрости Второй Учитель достиг совершенства [78].

Поэтому мы не будем также «предпочитать истине» учения классиков философии и обратим взор в сторону относительно новых направлений философии как феноменология, экзистенциализм и «философия жизни», а также герменевтика, структурализм, семиотика и современная философия языка.

Феноменологическая эстетика (от греч. phainomenon — являющееся и греч. logos – учение, от греч. αἴσθησις – чувство, чувственное восприятие) – направление в эстетике, сложившееся в 1930-1950 гг. Феноменологи обращаются к онтологической проблеме эстетики – явленности бытия сознанию как интенционального предмета в процессе эстетического созерцания. Рассмотрение эстетического феномена как интенционального

характерно для философов: М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти, Ж. П. Сартру. Их философские взгляды являются своеобразным переходом от феноменологии к экзистенциализму.

К процессам становления феноменологической эстетики имеют отошение известные теоретики искусства конца XIX и начала XX вв. Э. Г. Вельфлин, с именем которого связано становление истории искусства как самостоятельной научной дисциплины, и А. Гильдебранд (которых можно с достаточной долей справедливости отнести и к герменевтике). Сущностью искусства для них представлялась эстетическая форма, которую и надлежит исследовать, отвлекаясь от имен и поверхностных классификаций. Форма как феномен открывается в акте постижения. Для чистоты созерцания формы надлежит "вынести за скобки" (термин Гуссерля) устоявшиеся мнения, симпатии, вкусовые пристрастия. Это роднит феноменологию с герменевтикой – искусством толкования, теорией интерпретации и понимания текстов. О герменевтике подробнее мы остановимся в подразделе 2.3.

Феномен – это явления, которые предстают сознанию после осуществления эпохé, который исключает из поля зрения все накопленные историей научное и ненаучное мышления, мнения, суждения, оценки предмета и стремится к позиции «чистого наблюдателя». Следуя призыву основоположника феноменологии Эдмунда Гуссерля «Назад к вещам!» [39, С. 9] , феноменология рассматривает конкретное явление и пытается описать его по возможности с минимальными искажениями или толкованиями. Атаманчукова А.В., Жиргалон Л. О. приводят три основных принципа феноменологии: 1) *беспредпосылочность* – отказ от непроясненных и не проверяемых предпосылок; 2) *очевидность и открытость новому опыту («принцип всех принципов»)*, что означает, все, что дано нам, нужно принимать и описывать таким, каким оно дает себя, и только в тех рамках, в каких оно дает себя; 3) *интенциональность* - направленность на некоторый предмет. Атаманчукова А.В., Жиргалон Л. О. также выделяют 4 процедуры феноменологического исследования: 1) *Феноменологическая редукция* – нейтрализация всевозможных убеждений, мнений, научных знаний о феномене, включая представление о статусе его реальности; 2) *Феноменологическое интуирование* – «раскрой свои глаза», «смотри и слушай», означающее «восприимчивое проникновение, концентрация и интуитивное схватывание феномена с целью достижения максимальной ясности и отчетливости видения»; 3) *Феноменологический анализ* – процедура соотнесения различных сторон и компонентов феномена с целью установления его инвариантной смысловой структуры; 4) *Феноменологическое описание* – процедура максимально полного и прозрачного обозначения и языкового выражения первичных данных опыта. [308]. Пример феноменологического анализа казахского народного танца в исполнении Шары Жиекуловой диссертант предлагает в подразделе 2.3.

Область применения феноменологии включает такие совершенно различные области знаний как философия, психиатрия, химия, физика история, менеджмент и другие. Феноменологический подход развивается и

эволюционирует и поныне. По Лукичевой К.Л. актуальность с точки зрения развития методологии истории искусства, имеют два направления: 1) одно из них связано с именем ученика Э. Гуссерля Р. Ингардена, развивающего взгляды своего учителя; 2) второе направление представлено трудами М. Мерло-Понти, поднявшего на новую ступень саму феноменологию благодаря новому пониманию субъективности, носителем которой является человеческое тело в совокупности всех его качеств и свойств [309]. О связи феномена танца с телесностью речь пойдет в подразделе 1.3.

Баландина Н. В. пишет о том, «что сложный и многомерный феномен танца породил целую систему философских вопросов, сгруппированных вокруг четырех основных тем: происхождение танца; структура танцевальной культуры; познание танца, как культурного текста; роль танца в жизни отдельных людей и общества в целом» [23].

К первой группе онтологически-генетических вопросов Баландина Н. В. относит такие как: «Чем было обусловлено появление танца?», «Какое место занимал танец в первобытом обществе?», «В какой степени генезис танца связан с первобытной магией, ритуалом, мифом?», «Как развивался танец с течением времени?» [23] .

Баландина Н. В. утверждает, что сущестуют следующие концепции происхождения танца, на которых сходятся большинство исследователей танцев:

«– теологическая (танец как божественное творение, соответствует теории Канта о целесообразности природы);

– космологическая (танец как результат влияния космических ритмов);

– биологическая (истоки танца в животном мире);

– природная (истоки танца в природной среде);

– социологическая (танцы связаны с социальным структурированием человеческих коллективов);

– психологическая (истоки танца в психологических состояниях и реакциях человека).

– игровая теория происхождения танца» [23].

В первую очередь, надо определиться с толкованием понятия «танец» не с философской с точки зрения онтологии (об этом пойдет речь в части 1.2), а как явления природы вообще, как его определяют в различных жанрах этого понятия и областях гуманитарного знания.

Е. В. Самойленко пишет: «Несмотря на мнимую очевидность понятия «танец», в исследовательской среде до сих пор нет однозначно точного и охватывающего все его аспекты толкования ввиду слабой разработанности теории танца именно как социокультурного феномена» [21].

Согласно Козлову В.В. и др. «в первобытном обществе танец выполнял ряд важных социально-психологических функций:

– сакральная (ритуальная) – танец как первичный символический язык человечества и естественный способ установления связи со священным.

– коммуникативная – танец как способ для передачи знаний и кодификации общения между полами и первичными группами.

– идентификационная – танец как способ сопричастности и признак принадлежности своему племени, без которого невозможно выживание.

– экспрессивная – танец как игра и первое свободное самовыражение.

– катарсическая (рекреационная) – танец как разрядка и способ снятия эмоционального и физического напряжения» [79].

В современном мире наблюдаются дополнительные функции танца, такие как:

– соматическая (телесная) – танец как занятие спортом.

– воспитательная – танец как способ воспитания.

– креативная – танец как способ активного, творческого досуга, способствующего творческому самовыражению индивида и др.

Как видим, танец был одним из необходимых основ первобытного общества и сопровождал человечество во все эпохи: танцевали представители всех сословий человеческого общества. И сегодня можно заметить, что интерес к танцу как виду искусства и как социокультурному феномену только возрос.

Е. В. Самойленко в своей работе «Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX-XXI вв.)» приводит более пятнадцати определений понятия «танец», данных различными исследователями этого феномена и приходит к выводу, что необходимо выделить следующие черты феномена танца:

«1. Ритмически организованное телесное человеческое движение, телесная практика;

2. его содержание – нехудожественный образ, культурный смысл, код; обобщив две первые черты, можно говорить о психосоматическом характере танца;

3. полифункциональность;

4. принадлежность сфере повседневной культуры человека» [21].

Е. В. Самойленко дает собственное определение с культурологической точки зрения: «Танец как особый социокультурный феномен – культурная практика повседневности, представляющая собой ритмически организованную и ментально наполненную двигательную активность индивида» [21], которое соответствует вышеприведенным признакам танца как феномена.

Принимая соответствие вышеприведенных черт феномену танца, можно только во втором и четвертом пунктах отметить несоответствие этого определения к сценическим видам танцев. Если определение «нехудожественный образ» справедливо «для культурной практики повседневности», то для сценических видов хореографического искусства как сценические постановки балетного спектакля или танца-модерн (contemporary dance), народно-сценического и других сценических видов танца более подходит словосочетание «художественный образ», так как только через художественный образ передается замысел режиссера-постановщика.

Если искусство – это творческое отражение действительности через художественный образ, то танец – это вид искусства, относящийся к «мусическому» типу и имеющий пространственно-временной характер. Здесь согласно «Краткому словарю танцевальных терминов и понятий» (сост. Н.А. Александрова) «средством создания художественного образа, то есть образным языком, являются движения и положения человеческого тела» [85]. Главным средством выразительности при создании хореографического образа выступает пластика.

Тело исполнителя является средством выражения идей, мыслей, содержания танцевального произведения, где его пластичность, ловкость и гибкость влияют на выразительность и качество танца. Временные искусства в отличие от пространственных искусств нуждаются в исполнении этих произведений. Хоть они и существуют в материальном виде (литература, ноты, хореография, текст и т.д.), такие произведения для актуализации нуждаются в исполнителе, который их «оживит». Текст, сочиненный балетмейстером, составляет основу хореографического образа, но в воспроизведении исполнителя этот текст получает оригинальную интерпретацию [80, с.18].

Согласно открытым источникам, танец (польск. Taniec, от нем. Tanz) – искусство пластических и ритмических движений, то термин «хореография» (от др.-греч. Χορεία – хороводная пляска, хоровод + γράφω – записывать, писать) как бы описывает определенную стадию в развитии танца, связанную с появлением системы фиксации элементов танца. По мнению Кондратенко Ю.А., балет, основным пластическим языком которого является классический танец, в свою очередь, «можно соотнести с тем уровнем развития хореографического мышления, на котором зафиксированный и систематизированный рефлексивный опыт превращается в элемент театральной системы с предельно обобщенным выразительным языком» [81, с. 6].

Для определения качественных характеристик танцевального творчества, выражающих как *общее*, присущее танцу как искусству, так и *особенное*, возникающее в языке танца по мере изменения форм танцевального мышления, можно согласиться с точкой зрения И.О. Дубник: «Каждый из типов хореографического творчества, подчиняясь единым законам танцевального искусства, обладает некоторыми своими особенностями. Эти особенности, зачастую второстепенные при сопоставлении хореографии с другими видами искусства, становятся принципиальными и существенными во внутрисистемных рамках самой хореографии.» [82, с. 12].

Согласно открытым источникам, *классический танец* (от лат. Classicus «образцовый») является упорядоченной системой в хореографическом искусстве, основанной на разработке выразительных групп движений и позиций ног, рук, корпуса и головы на основе геометрии пространства. Появившись в XVI-XVII вв. в Италии, она получила дальнейшее развитие во Франции, трансформировавшись в категорию придворных танцев – балет.

Народный или *фольклорный танец* есть вид народного танцевального творчества, созданный традиционным социумом. Иначально он имел магико-обрядовый характер, но постепенно акцент сместился в бытовую сторону. Такой танец отражает этнические особенности, ментальность, что очевидно из музыкально-ритмической и музыкальной структуры танца и манеры исполнения. В фольклорном танце исполнитель стихийно проявляет свои чувства, настроения и эмоции посредством движений. Народная пляска исполняется с удовольствием, прежде всего для самого танцора, а потом уже для зрителя (общества, группы). Термины «этнический танец» и «традиционный танец» используются, чтобы подчеркнуть культурные корни танца.

Характерный танец (франц. Danse de caractère, danse caractéristique) – одно из выразительных средств балетного театра, разновидность сценического танца. В начале XIX в. термин определял танец в образе и характере определенного героя. Согласно энциклопедии «Балет» этот термин «использовался преимущественно в интермедиях, в которых действующими лицами были ремесленники, крестьяне, матросы, нищие, разбойники и другие. Танцы строились на движениях, характеризующих данный персонаж, часто включались бытовые жесты; композиция была менее строгой, чем в классическом танце. В начале XIX в. К. Блазис стал называть характерным танцем любой народный танец, поставленный в балетном спектакле». Это значение термина сохраняется и сегодня [83].

По Н.В. Курюмовой и А.С. Поляковой «*народно-сценический танец* – вид сценического танца, предполагающий художественный синтез элементов народной хореографии на основе классического танца. В результате этого создаются сценические формы, ориентированные на яркое воспроизведение народного стиля, глубокое раскрытие в танце национального образа и характера в сочетании с техническими и актерскими достижениями балетной школы» [84]. Неоценимый вклад в развитие этого феномена внес И.А. Моисеев. Помимо красоты народных танцев, которые он восстанавливал буквально по крупицам, его позиция как хореографа и педагога позволила создать такой репертуар, на основе которого сфомировалась особая система воспитания танцовщиков. Это в полной мере и впервые реализовалось в Школе танца при Ансамбле народного танца имени И. Моисеева.

Бытовые танцы или *пляски* (англ. Social Dancing) – согласно «Краткому словарю танцевальных терминов и понятий» (сост. Н.А. Александрова) это «категория танцев, исполняющихся в быту – на танцплощадках, танцевальных вечерах. В отличие от сценического танца, целью которого является художественное представление на публике, цель бытовых танцев – исполнение их лишь для удовольствия самих танцующих» [85, с. 49]. К бытовым видам танцевального искусства относятся бальные, дискотечные, народные и уличные танцевальные образцы. Бытовые танцы предназначены для непосредственного общения людей, для удовлетворения душевных и эстетических потребностей самих танцующих.

Сценическая хореография предназначена для зрителя и предполагает создание хореографического образа. По Кондратенко Ю.А. сценическую хореографию «характеризует в отличие от бытового, народного танцев профессионализм исполнения, законченность и определенность формы, особый тип композиции во времени и пространстве, обусловленность выбора выразительных средств жанром спектакля и многое другое» [81]. Учитывая, что в рамках одной работы невозможно проанализировать все богатство танцевального искусства, мы сосредоточимся только на двух основных для нас аспектах – *хореографическое искусство* в целом как культурный феномен и *казахский народный* и далее *народно-сценический танец*, в частности.

М.С. Каган утверждал, что «среди множества явлений, обладающих пластическо-динамической (пространственно-временной) структурой, движущееся тело человека наиболее тесно связано с его духовной жизнью и способно тем самым непосредственно ее выражать» [44].

Еще Лукиан из Самосата, греческий автор трактата «О пляске» (II в.), писал: «…в прочих зрелищах проявляется лишь одна сторона человеческой природы: либо его душевные, либо телесные способности. В пляске же неразрывно связано то и другое: ее действие обнаруживает и ум танцора, и напряженность его телесных упражнений» [86].

В доказательство слов М.С. Кагана и Лукиана можно привести следующие данные. Появившийся в науке недавно термин «соматический (телесный) интеллект» отражает способность танца и другой двигательной активности через крупную и мелкую моторику тела влиять на мыслительные способности человека. Американский доктор холистических дисциплин Суреша Хилл (Suresha Hill) в своей книге «Somatic Intelligence» пишет: «Тем же образом, которым мы читаем новые книги, путешествуем в новые страны или изучаем новые языки для поддержания гибкости ума, новые различные способы движений вашего тела помогут поддерживать его гибкость, а когда оно станет разумным и отзывчивым, то, скорее всего, начнет демонстрировать такую же открытость и готовность к обучению» [87].

Благодаря связи с «духовной жизнью и способностью тем самым непосредственно ее выражать» танец является способом невербального самовыражения танцора. Каждое движение как форма несет какую-либо информацию, содержание.

Подробнее о психосоматической характеристике танца, соматическом интеллекте и невербалике мы остановимся в части 1.3 исследования.

На каждом этапе культурно-исторического развития человечества пластический язык танца меняется, отражая изменения в духовной жизни и ментальности народа, проявляя тем самым принципы развития и историзма диалектики. Танец является отражением эпохи, проявляющее средствами искусства его сущность. Через танец зритель может попытаться понять образ мысли и нравы людей, сочинивших этот танец, их характер и психологические особенности.

По Л.Т. Дьяконовой социальное и коммуникативное значение танца как феномена человеческой культуры сложно переоценить, ведь акт танца можно

расценивать как обряд инициации, как интерпретацию кодов этнической, национальной или космополитичной культуры, как социокультурный мессидж, как экспрессивный пластический акт самовыражения личности, как форму межкультурной коммуникации и даже способ идеологического устрашения противника [88].

Поскольку танец является частью культуры для раскрытия темы диссертации надо обозначить содержание понятия «культурный код». Понятие «код» появилось впервые в научно-технической среде (генетический код, код Морзе), суть которой заключается в дешифровке систем знаков, искусственных языков и др. Культурный код помогает расшифровать глубинный смысл культурных явлений (смыслов, знаков, символов и т.д.). Согласно Clotaire Rapaille: “The Culture Code is the unconscious meaning we apply to any given thing… via the culture in which we are raised” (Культурный код — это бессознательное значение, которое мы применяем к любой данной вещи… через культуру, в которой мы выросли). [51, С. 5] По Ф. Соссюру «в качестве наиболее близкого примера кода по смыслу ученые чаще всего приводят понятие «языка», т.к. язык являет собой определенный способ правильной и закономерной организации высказывания» [89].

Семантико-семиотический подход раскрывает культуру с точки зрения ее формы и содержания, внутренней структуры и внешнего выражения. По мнению Ю.М. Лотмана, «Художественные творения привлекают нас силой эстетического воздействия. Но на них можно взглянуть и с другой, менее привычной стороны: произведения искусства представляют собой чрезвычайно экономные, емкие, выгодно устроенные способы хранения и передачи информации» [90]. Культура включает в себя множество знаков и знаковых систем, с помощью которых образуются культурные тексты, в которых эта информация запечатлевается и хранится. Под словом текст в науке понимается не только письменное сообщение, но и любой объект – произведение искусства, вещь, обычай и т.д., рассматриваемый как носитель информации. В данной работе рассматривается, в частности, хореографический текст.

Нам близка точка зрения О.А. Кривцуна о том, что, «творя собственный мир, искусство упорядочивало восприятие мира окружающего, помогая человеку ориентироваться в нем. Каждая эпоха осуществляла «онтологическое вбрасывание» в искусство собственной сущности; художественные произведения хранили, изучали и возвращали эту сущность современникам» [45].

Таким образом, искусство, будь то пластические или пространственные его виды как живопись, графика, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн или временные как музыка, литература и пространственно-временные как хореография, театральное искусство и киноискусство и др., являются своего рода хранилищем закодированной информации об уникальных культурных особенностях, доставшихся народам от предков и позволяющих идентифицировать культуру. Культурный код

нации помогает понимать её поведенческие реакции, определяет народную психологию [80, с. 18].

В скульптуре, как виде искусства, больше схожести с хореографией, поскольку и то, и другое искусство связано с пластикой человеческого тела. Поэтому танец также связывают с пластическим видом искусства, называя его танцевально-пластическим искусством, поскольку художественным языком хореографии является пластика человеческого тела.

Не бывает народа без танцев как и не бывает жизни без движения. Если верить некоторым преданиям и утверждениям, танец и пантомима появились даже раньше главного средства коммуникации людей – языка. Экспрессия эмоций через движения естественно присуще человеческому существу и эволюционно развивалось на протяжении веков [80, с. 18].

Танец является непременной частью брачного ритуала очень многих животных. В.В. Россихин и М.Г. Яковенко свидетельствуют о том, что «привлекая к особи особь другого пола, животные пускают в ход различные способы: пляски, призывные звуки, особую манеру показа яркого оперения и т.д. При этом каждый шаг в танце, каждая нота в песне, каждое соблазнительное движение подчиняются строгим правилам» [91].

Это обстоятельство также является косвенным доказательством того, что танец – один из первичных видов искусства, что выражение своих эмоций через танец естественно присуще человеку как части природы. Если есть человеческое существо, имеющее физическое тело, есть движение и невербальное выражение своей сущности человеком. Но всякое ли движение можно назвать танцем? Нет, только ритмически организованное, вызывающее положительные эстетические эмоции, как у исполнителя, так и у зрителя. Обязательна ли музыка для исполнения танца? Человек может танцевать, ощущая свой внутренний ритм, музыку, звучащую внутри. При зарождении танца модерн такой «внутренний танец» практиковался [80, с.18].

Существенной для формирования эстетики танца модерн была мысль австрийского хореографа Р. Лабана о том, что художественно осмысленное движение должно быть выражением внутренней жизни его творца, а не содержания музыки. Наиболее полную реализацию идеи Р. Лабана получили в его постановке «Мерцающие ритмы» (без музыкального сопровождения, 1925). Это означает, что танец первичен по отношению ко всем другим видам искусств, универсален, он вобрал в себя на заре цивилизации все другие виды искусств, включая музыку (ритм ударных инструментов), изобразительное искусство (костюм, украшения), литературу (пантомима) и др., которые позже отпочковались в самостоятельные виды искусств [80, с. 18-19].

То, что танец является одной из генетических основ музыкального искусства утверждает и С.С. Скребков: «Музыка, широко говоря, вышла из танца, поэтому метро-ритмическое, моторно-танцевательное начало ее, объединяющее движение коллектива людей, навеки осталось в музыкальном искусстве в качестве первичной основы» [92, С. 399].

Еще одним подтверждением вышеуказанного утверждения об универсальности танца можно привести цитату Л.Т. Дьяконовой: «Жест, движение,

танец, пластика являются праязыком, возникшим задолго до появления письменной речи и даже музыки, они являются языком коммуникации, на котором люди общаются друг с другом, с собой и миром.» [88].

Более детальные исследования феномена танца можно обнаружить в работах И.А. Герасимовой. В своей работе «Танец: эволюция кинестезического мышления» она пишет: «Слово, как начало, формирующее сознание, проявилось в более поздние времена. Активное освоение слова образа, вероятно, происходит в I тысячелетии до Р.Х. До этого времени язык танца был всем понятен…» [17].

Еще одним подтверждением первичности танца ко всем другим видам искусств является свидетельство Л.П. Мориной, что первобытный танец возник до музыки и существовал первоначально под ритм простейших ударных инструментов. «Ритмически организованное телодвижение оказывает сильное влияние на подсознание, а затем и на сознание. Это свойство танца, использующееся в танцевальной терапии сегодня, уходит корнями в древнюю традицию ритуальных плясок. Ритм связан с мышечной реактивностью человека. Об этом знали торговцы рабами, перевозившие в трюмах кораблей большое количество черных невольников: танец, спровоцированный ударными инструментами, успокаивал периодически возникавшее волнение среди рабов», – свидетельствует Морина Л.П. [93]. Все вышеприведенные цитаты подтверждают наше мнение о первичности танца и пантомимы по отношению к другим видам искусств и средствам коммуникации.

Известно, что человеческое тело совершает непроизвольные телодвижения, когда слышит определенный ритм или ритмичную музыку. Когда же человек в такт музыки совершает определенные телодвижения, которые ему нравятся, он впадает в экстатичное состояние, которое успокаивает его воспаленный разум и человек входит в гармонию с ритмами Вселенной и обретает, как бы, состояние «наркотического опьянения» естественным путем, путем ритмичных телодвижений. Это магическое свойство танца объясняет Кучеренко В. А.: «Ритуальные танцы и ритмические упражнения (эвритмия) составляли важную часть гурджиевских методов самосовершенствования. Сакральный танец является не только средством для выражения чувств, но также и средством изменения сознания и достижения его более высокого уровня за счёт слаженной работы сразу трёх центров человека – двигательного, эмоционального, интеллектуального». [94]. Это влияние ритма и плясок на психику человека издревле использовалось в древних ритуалах, для обретения уверенности в благополучном исходе предполагаемого действа, будь то охота или военные столкновения.

Маргарет Мид, известный американский антрополог (этнограф), исследовавшая отношения между различными возрастными группами в традиционных (папуасы, самоа и др.) обществах с позиций т. н. этнопсихологической школы, писала: «Танцы – единственный род деятельности, в которой принимают участие почти все возрасты и оба пола, вот почему они дают нам уникальную возможность углубить наши

представления о воспитании детей на Самоа… Значение танца в воспитании и социализации самоанских детей двояко. Во-первых, танец эффективно компенсирует систему строжайшей подчиненности ребенка, в которой он постоянно находится… Во-вторых, само участие в танцах снижает порог застенчивости» [320, с. 92].

По В. Тыминскому, «главное заключается в том сладостном, мистическом состоянии, которое наступает через несколько часов после начала танца. Оно напоминает наркотическое опьянение от собственного движения, когда границы реальности становятся прозрачными и, скрытая за ними вторая реальность становится такой же воспринимаемой. «Человек в танцах и искусстве древности был как бы воплощением подсознания Вселенной» [95].

Во время танца человек входит в измененное состояние сознания, отличающееся от обыденного, обретая успокоение и забывая повседневные проблемы, ощущает полноту бытия и гармонию с собой и миром. Это состояние соответствует термину в искусствознании «катарсис», который ввел в философское знание Платон [96, 69с] и Аристотель [97, VI], означающее нравственное «очищение», возвышение души через искусство, возникающее в сопереживании и включенности в процесс произведения искусства; понятие в античной философии, обозначающий процесс и результат очищающего и дающего психическую разрядку воздействия искусства.

Эмоциональная включенность в образ искусства дает возможность под его воздействием формирования себя по «образу и подобию», который способствует личностному развитию человека.

«Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец (We are strictly correct when we regard not only life but the universe as a dance)», – писал Г.Х. Эллис, английский врач, стоявший у истоков сексологии как научной дисциплины [98].

По Ф. Ницше «в стихии дионисийской мистерии происходит превращение человека, возвращение его в стихию мира, которая чужда разделения и обособления. Все есть единое. В опьяняющем танце человек сбрасывает с себя общественные одежды и чувствует свою слитность с другими людьми» [99].

В греческой мифологии два божества Дионис и Аполлон являются проявлением одного и того же божества. Существует легенда о том, как два брата Дионис и Аполлон разделили власть таким образом, что Дионис царствовал в мире таинственного и потустороннего, владея внутренней мистической сутью вещей (подсознательное), а Аполлон – завладел сферой общественной жизни человека, проявляя себя красотой в искусстве, справедливостью в общественных делах (сознательное).

Человек подобен древневосточному понятию «инь-янь», отражающему диалектическое единство противоположностей. Согласно Мориной Л.П., он «содержит в себе две бездны: света и мрака, «аполонийского» и «дионисийского, где «аполлонийское» начало соответствует рациональному, сознательному, контролируемом разумом, а «дионисийское» начало – иррациональному,

бессознательному, которое не поддается контролю разумом. Культ Диониса, бога растительности, виноградарства, виноделия, производительных сил природы, вдохновения и религиозного экстаза, и культ Аполлона – бога света, покровителя искусств, предводителя и покровителя муз – это разные ипостаси человеческой души, которые сливаются также воедино, как Вакх и Аполлон в греческом культе» [93].

В хореографии если классический танец как основная составляющая балета с его продуманной постановкой спектакля, определённым сюжетом, драматургическим замыслом представляет «аполлонийское», *рациональное* начало, то танец модерн – уже направление в танцевальном искусстве, появившееся в начале XX века как результат ухода от строгих норм балета в пользу творческой свободы исполнителей и хореографов, представляет собой «дионисийское», иррациональное начало.

Хотя современный танец модерн, называемый сегодня contemporary dance, в отличие от стиля основательницы этого направления в танце Айседоры Дункан, танцы которой всегда были импровизацией, хоть и выражает свободную мысль балетмейстера, но, все же, продуманная постановка, сюжет и исполнительство отдельно от балетмейстера здесь все еще присутствуют. Поэтому танец модерн начала XX века считают утопией Серебряного века [80, с. 22].

Поскольку рамки диссертационной работы не позволяют проследить развитие феномена танца в жизни человека, начиная от первобытных времен до современности, применяя диалектический принцип историзма и развития, мы упустим эту информацию, так как она изложена в магистерской работе диссертанта [100]. Мы лишь остановимся на самых ярких страницах развития этого феномена.

Т.Н. Бороздина приводит интересные сведения, где у Платона, Лукиана и Плутарха описывается древнеегипетский «астрономический» танец жрецов, изображающий движение различных небесных светил, гармонически расположенных во Вселенной [101]. Абстрагирование от тела танцора и обретение танцем собственного содержания, изображающего движения космических тел, придает танцу новую семантаку. Этот «астральный танец» у египтян был заимствован греками, которые включали его в театральные постановки.

Основой западноевропейских традиций танцевально-пластического искусства явилась культура Древней Греции, где духовное совершенство связывалось с совершенством физического тела, которое нашло отражение в античном этическом термине «калокагатия». Для древних греков танец являлся мусическим видом искусства (от греч. Musike — общее образование, духовная культура, букв. – искусство муз), который рассматривался как средство оздоровления тела. Даже Платон, который не жаловал искусство, называя его «подражанием подражанию идее», высоко ценил хороводные танцы, считая, человека, не умеющего танцевать невоспитанным [102]. «…В государствах, у молодых людей должно войти в привычку занятие прекрасными телодвижениями и прекрасными песнями», – писал Платон [103, Книга II]. Надо отметить, что система мусического воспитания в античности

состояла из умственного, эстетического, нравственного воспитания, включавшего литературное и музыкальное образование (в том числе танцы), знакомства с основами наук, изучения ораторского искусства, политики, этики, философии. Платон считал философию «высочайшим мусическим искусством» [96, 61 а].

Танец, появившийся в Древней Индии 5000 лет назад, был воздвигнут в ранг атрибута бога Шивы (Натараджа). Все индийские танцовщики по сей день поклоняются Господу Шиве – за то, что он подарил человечеству средство, позволяющее ощутить, как его душа наполняется святым духом. Благодаря танцу, которая считается динамической йогой, индийцы физически и духовно совершенствуются, развивают эстетические чувства и ум. Кроме того, развивается еще гибкость тела и артистизм. Из открытых источников известно, что классические виды индийских танцев имеют очень древние корни и берут свои истоки в «Натье» - священном индуистском музыкально-танцевальном стиле, теоретическая основа которого была заложена в трактате Бхараты Муни «Натьяшастра» (IV века до н. э. — II век н. э.) и «Абхинае Дарпане» (мастерство актерской выразительности).

В классическом балете танец обрел способность повествовать через художественный образ с помощью диалога со зрителем. В древнеиндийском танце были также сюжетные танцы расчитанные на диалог со зрителем. Например, если аспект индийского танца Нритта состоял из абстрактных движений тела, соопровождаемых с хастами (жестами рук), то в танце Нритья абстрактный танец сочетался с сюжетным, символико-семиотическим смысловым танцем. Классическое танцевальное искусство, вошедшее в моду 15-16 вв., становится общественно значимой ценностью.

Танцы Айседоры Дункан в начале прошлого столетия называли «ожившей музыкой», настолько гармоничны были ее движения с классической музыкой. Танец был для Айседоры больше, чем просто танец, она создала собственную философию естественности и свободы: «Для меня танец не только искусство, позволяющее человеческой душе выявиться в движениях, но он еще и основа целой концепции жизни, более утонченной, более гармоничной, более естественной. …», – писала она в статье «Искусство танца» в 1913 г. [104]. Этот взгляд Айседоры Дункан близок к феноменологическому подходу в описании и изучении танца как вида искусства.

Феноменологический подход к пониманию танца можно усмотреть и в словах известного художественного и литературного критика конца 19-в. и начала прошлого столетия М.А. Волошина, согласно которому: «Танец – это такой же священный экстаз тела, как молитва – экстаз души. Поэтому танец в своей сущности самое высокое и самое древнее из всех искусств. Оно выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и все его тело звучит, как тембр голоса» [105]. Это утверждение известного критика противоречит общепринятому мнению о танце как легкой развлекательной забаве в жизни человека.

Отношение к танцу как к философии зародилось в конце XIX и начале XX веков в основном благодаря философии Ф. Ницше, которого называли «танцующим философом». Ф. Ницше признавался, что поверит «только в такого Бога, который умел бы танцевать», и считал потерянным «день, когда ни разу не плясали мы!». «Он имел в виду – комментировала Ф. Ницше Айседора Дункан – «не пируэты и антраша, а выражение жизненного экстаза в движении» [106]. Благодаря этому труду Ницше, танец стал для его читателей символом бунта против авторитарной культуры, пространством индивидуальной свободы, где возможны творчество и обретение самого себя.

«В сферу художественно-образного отражения включается все многообразие предметного мира, широчайшая область общественного развития, сложнейшие проявления жизни человеческого духа. Образное проникновение искусства в мир действительности поистине не имеет границ» – пишет К.Н. Матиев [107, С. 49]. Эта цитата также подтверждает наше мнение о том, что образным языком танца, как и других видов искусства, можно выразить сложнейшие и возвышенные проявления человеческого духа.

В искусствоведении существует такой раздел театроведения как балетоведение, как раздел искусствознания изучающий теорию, историю балета, включая балетную критику, который появился еще в XVI-XVII в. до возникновения этнохореологии, которая как наука появилась только в XX веке и занимается исследованием танцевальной культуры этносов. Это кажется нелогичным возникновение отрасли определенной небольшой части танцевально-пластической культуры человечества как части искусствознания ранее, чем самой танцевальной культуры этносов вообще. Но исторически сложилось так, что искусство балета было чрезвычайно популярно в XVIII-XIX веках, когда появились науки, и это стало причиной того, что часть целого изучалась ранее, чем само целое, т.е. танцевально-пластическое искусство вообще.

«Если рисунок танца — это перемещение исполнителей по сценической площадке, то хореографический текст — это танцевальные движения, жесты, позы, мимика. Рисунок танца и хореографический текст составляют композицию танца. Танцевальный язык хореографического произведения столь же важен, как литературный язык для произведения литературы… Танцевальный язык вобрал в себя характер народа, его темперамент, а также жизненный уклад, социальный строй. Примерами могут служить грузинские и финские танцы», – пишет Мелехов А.В. [108].

Курюмова Н.В. и Полякова А.С. пишут о том, что «приспосабливая народный танец к сцене, И. Моисеев, руководитель первого в мире профессионального ансамбля народного танца, а вслед за ним и другие авторы (П. Вирский и М.Н. Болотов – основатели Государственного ансамбля танца Украины (1937); Н. Рамишвили и И. Сухишвили в Грузинской ССР – основатели Ансамбля народного танца Грузии (1945); Н. Надеждина – основатель Государственного академического хореографического ансамбля «Березка» (1948) и многие другие превращают его в жанр эстрады (в советской терминологии)» [109], то есть, по сути, в шоу, со свойственными ему признаками», такими как эффектность, нацеленность на массового зрителя, в

результате чего зрителю предлагается яркая интерпретация народного стиля и национального образа на основе технических достижений классического танца.

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определеить следующее:

Танец был одним из необходимых основ первобытного общества и сопровождал человечество во все эпохи: танцевали представители всех сословий человеческого общества. И сегодня можно заметить, что интерес к танцу как виду искусства и как социокультурному феномену только возрос.

Искусство – это хранилище закодированной информации об уникальных культурных особенностях, доставшихся народам от предков и позволяющих идентифицировать культуру. Танец – это часть культурного кода народа. Танец первичен по отношению ко всем видам искусств, универсален, он вобрал в себя на заре цивилизации все другие виды искусств, включая музыку, изобразительное искусство, литературу и др. которые позже отпочковались в самостоятельные виды искусств [80].

Танец – это вид искусства, относящийся к произведениям «мусического» искусства, имеющий пространственно-временной характер, в котором средством создания художественного образа, то есть образным языком, являются движения и положения человеческого тела. Специфика танцевальной образности состоит в использовании приемов выразительных средств, которые передаются пластическим языком тела. Образным языком танца, как и других видов искусства, можно выразить сложнейшие и возвышенные проявления человеческого духа.

Благодаря связи с «духовной жизнью и способностью тем самым непосредственно ее выражать» танец является способом невербального самовыражения танцора. Каждое движение как форма несет какую-либо информацию, содержание.

На каждом этапе культурно-исторического развития человечества пластический язык танца меняется, отражая изменения в духовной жизни и ментальности народа, проявляя тем самым принципы развития и историзма диалектики. Танец является отражением эпохи, проявляющее средствами искусства его сущность.

Искусство, будь то пластические или пространственные его виды как живопись, графика, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн или временные как музыка, литература и пространственно-временные как хореография, театральное искусство и киноискусство и др., являются своего рода хранилищем закодированной информации об уникальных культурных особенностях, доставшихся народам от предков и позволяющих идентифицировать культуру. Культурный код нации помогает понимать её поведенческие реакции, определяет народную психологию.

Эмоциональная включенность в образ искусства дает возможность под его воздействием формирования себя по «образу и подобию», который способствует личностному развитию человека.

1.2 Онтология и философское определение феномена танца

Философское определение танцу как феномену искусства дать сложно, так как материалом танца является тело человека, в котором для науки еще много загадок. Это обстоятельство является «камнем преткновения» в исследованиях этого феномена.

До сих пор не существует общепринятого определения и оценки искусства как явления действительности (бытия и сознания). Понимание искусства менялось вместе с развитием человечества. Согласно Британской Энциклопедии: «Произведение искусства – это вещь, созданная руками человека, артефакт, в отличие от объекта природы» (“A work of art is a human-made thing, an artifact, as distinguished from an object in nature”. John Hospers. 2021) [110]. Согласно Большой советской энциклопедии: «Искусство – одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически-духовного освоения мира» [111]. Согласно Казахстанской энциклопедии: «Искусство есть форма общественного сознания и познания человека, отражающая мировоззрение, внутренние переживания, явления души через систему художественных образов» (Өнер – көркем образдар жүйесі арқылы адамның дүниетанымын, ішкі сезімін, жан дүниесіндегі құбылыстарды бейнелейтін қоғамдық сана мен адам танымының формасы) [112]. И даже только в содержании этих 3-х определений искусства сразу можно угадать внешнюю, материальную ориентированность западного (европейского) и внутреннюю, духовную ориентированность русского (постсоветского) менталитета 20-в. Из-за сложности определения искусства как человеческой деятельности часть специалистов придерживаются более узкой интерпретации, называя искусством художественную деятельность и её результат – художественное произведение.

Т. Адорно считал, что понятие искусства невозможно определить раз и навсегда, оно меняется вместе с историей, так как суть искусства состоит в том, что «произведения искусства представляют собой не бытие (Sein), а становление (Werden)» [113].

Современная философия искусства не является законченной системой взглядов, так как тоже носит становящийся характер и является отражением бытия искусства в общественном сознании в новых исторических условиях.

Онтология искусства, изучающая бытийную сущность символики искусства, первоначально была ориентирована на изучение способа бытия художественного произведения как чувственно-материального объекта, определение степени объективности его содержания, взаимодействие с воспринимающим субъектом и влияние историко-культурного контекста как на создание произведения, так и на его восприятие.

Общеизвестен научный дискурс прошлого столетия, посвященный диалектике классического и неклассического типов философствования, который произошел в связи с парадигмальными изменениями в стиле мышления, произошедшими в гуманитарных науках.

Неклассический стиль мышления в философии и искусстве XX в. означал переход от гносеологического понимания искусства, те есть от классической эстетики, абсолютизировавшей познавательную функцию искусства (Ф. Шеллинг, Г. Гегель, И. Тэн и др.), к онтологическому («онтологический поворот» культуры и искусства XX в. – Г.-Г. Гадамер, М. Хайдеггер и др.), позволяющему рассматривать искусство в зависимости от различных контекстов его существования (см. раздел 1.1). С этим, как известно, связан так называемый кризис классической эстетики, который стал очевиден с появлением еще в XVIII в., в эпоху романтизма, как мы уже писали ранее, неизобразительных (неподражательных) искусств, в которых воспроизведение действительных форм отсутствует. Главной задачей искусства становится не «подражание природе» (мимезис), а выражение внутреннего состояния в символических формах.

«Онтологический подход, разработанный философией XX в., признает за каждым произведением искусства открытие сущего, которое в нем выражается и становится предметом видения человеком сущего,» – пишет Логинова М.В. [327, с. 131].

1.2.1 Развитие теории искусства и танец как вида искусства

Следуя дедуктивному методу – от общего к частному, мы проследим общие определения искусства как вида человеческой деятельности и развитие философии искусства, опираясь на известную работу М. С. Кагана «Морфология искусства» [44, С. 40-56], особо выделяя то, какое место философия искусства в своем развитии отводила искусству танца.

Первой работой в истории человечества, где был проделан достаточно глубокий анализ искусства был трактат Шарля Батто «Изящные искусства, сведенные к единому принципу» [114], который был опубликован в 1746 г., еще до выхода «Эстетики» А. Г. Баумгартена. Он делит искусства на три группы: 1) «механические искусства», целью которых является удовлетворение потребностей людей; 2) «изящные искусства», целью которых является доставление удовольствия: «Они могли родиться только в лоне радости и чувств, порожденных изобилием и спокойствием: их называют изобразительным искусством по преимуществу. Это музыка, поэзия, живопись, скульптура и искусство жеста или танца»; 3) «искусства, которые имеют целью одновременно полезность и удовольствие: таковы Красноречие и Архитектура» [114, с. 5-9].

По мнению Батто, в основе «изящных искусств» лежит «подражание» природе («мимезис» Аристотеля) [97, I, IV, VIII], и различает он виды искусств тем, что делит природу на видимую и слышимую части: «воспринимается глазами» живопись, скульптура, танец, а «слухом» - музыка и поэзия. Батто отмечает глубокую «общность музыки и танца» и подчеркивает «их отличие от поэзии» [114, с. 37-42].

По мнению современников, учение А. Г. Баумгартена не охватывало область художественного творчества широко. По свидетельству В. Ф. Асмуса, «… эстетические понятия Баумгартена складывались на довольно узкой основе

изучения фактов литературы и риторики, преимущественно латинской» [115, с. 7.], и не включали многие виды искусства, в том числе и танец.

И. Г. Гердер пишет, что «человек по природе своей художник» и утверждает, что человек есть сам «творение искусства», так как «только искусство сделало его таким, каков он есть» [116, с. 44-45].

В. Т. Круг высоко оценивает работу своего современника философа XVIII в. Лазаруса Бендавида (Bendavid L. Versuch einer Geschmackslehre. B., 1799.): «Главное деление искусств на искусства пространства, времени, а также пространства и времени делает честь проницательности автора, т. к. проливает яркий свет на существенные особенности изящных искусств, на их различия и связи». Л. Бендавид впервые причисляет танец к пространственно-временным видам искусств («Künste des Raums und der Zeit»), и эта классификация искусств в эстетике отчасти сохраняется по сей день [117, с. 61-62].

Романтизм в конце XVIII в. и начале XIX в. привнес новое понимание искусства. По мнению автора работы «Эстетика романтизма» В. В. Ванслова, «у романтиков была популярна мысль о делении искусств на изобразительные, которые необходимо и непременно воспроизводят действительные формы, и неизобразительные, в которых воспроизведение действительных форм не необходимо и обычно отсутствует». Такое деление В. В. Ванслов связывает с появившимся у романтиков «повышенным вниманием к внутреннему содержанию искусства, а также человека и мира вообще». Так как главной задачей искусства, с их точки зрения, является не «подражание природе» (мимезис), а «выражение внутреннего, то воспроизведения внешнего в отдельных искусствах совсем может не быть. Возможность отсутствия изображения является доказательством того, что оно вообще в искусстве не играет определяющей роли, а имеет лишь значение, подчиненное выражению» [118, с. 239].

Согласно исследованию М. С. Кагана [44], «вслед за Д. Броуном и И. Г. Гердером А. В. Шлегель под историческим углом зрения выделил в ряду изобразительных искусств «мимический танец», рассматривая его как «древнейшее искусство среди тех, которые воспроизводят мир в зримых формах». По мнению Шлегеля, в древности три основных способа выражения – звук, слово и движение – были слиты воедино, подчиняясь единым законам темпа, такта и ритма. «В этом едином праискусстве лежит корень всего разветвленного дерева, в которое затем искусство разовьется». Изобразительные же искусства – это «дочери танца», и точно так же инструментальная музыка в самостоятельном своем существовании возникает позже, чем пение» [119, Т. II, с. 105-106].

По утверждению В. Асмуса, «к вопросам эстетики Канта привел вовсе не интерес к явлениям современного ему искусства» [115, с. 154], «…опираясь на идею о сверхчувственном происхождении мира и наших способностей, Кант утверждает, что прекрасное явление, причастное к чувственности, вместе с тем есть символ нравственного, доброго» [115, с. 187], связывая таким образом нравственность с красотой, этическое – с эстетическим.

В «Критике способности суждения» И. Кант упоминает о танце в разделе «О соединении различных прекрасных искусств в одном произведении»: «Красноречие может быть соединено с живописным изображением… в драме, поэзия с музыкой – в пении, пение же с живописным (театральным) изображением – в опере, игра ощущений в музыке с игрой образов – в танце и т. д. Так же и изображение возвышенного может соединиться с красотой в рифмованной трагедии, дидактическом стихотворении и в оратории» [31, § 52, с. 113]. Здесь мы в словах «изображение возвышенного может соединиться с красотой» находим подтверждение суждениям В. Асмуса.

Ф.В. Шиллер, поэт, драматург, философ и теоретик искусства в «Философских письмах о воспитании человека» еще в конце XVIII века высказал мысль, которая актуальна по сей день: «Польза является великим кумиром времени, которому должны служить все силы и покоряться все дарования. На этих грубых весах духовные заслуги искусства не имеют веса, и, лишенное поощрения, оно исчезает с шумного торжища века». [324, с. 15]. Практическая польза в измеримом, денежном эквиваленте сегодня является «краеугольным камнем» современной науки, тогда как искусство и гуманитарные науки, которые не обслуживают политику, остаются на задворках поддерживаемых грантами научных изысканий.

О роли искусства Шиллер писал так: «Всякое искусство посвящено радости, и нет задачи более высок ой и более серьезной, чем осчастливить человека. Истинное искусство только то, которое доставляет высшее наслаждение. А высшее наслаждение – это свобода духа в живой игре всех его сил» [324, с. 656]. А не для радости и счастья сотворен и рожден человек? Об этом писал и аль-Фараби: «Все сущее предназначено для достижения наивысшего совершенства, которого оно может достичь в соответствии с присущей ему ступенью в бытии. То, что положено из этого человеку [вообще], носит название наивысшего счастья» [77]. Шиллер считает искусство основополагающим для развития общества и личности, что является долговременной влиятельной концепцией, и самым жизненным выражением его философии.

А о танце Шиллер пишет в своем стихотворении «Пляска» (1795), передавая свое впечатление от танца:

«Зри, как быстро четы волною игривой кружатся,
Чуть досягая земли резвой, крылатой стопой!
Тени ли зрю я эфирные, свергшие тела оковы?
Эльфы ль в сиянии луны светлою цепью плывут?».

(Перевод П. Шкляревского.) [323].

О «Философии искусства» Ф.В.Й. Шеллинга никто не скажет лучше, чем М. С. Каган: «Что же касается Шеллинга, то он был именно «спекулятивным мыслителем», философом чистой воды и принадлежал к той философской школе, в которой теории дедуцировались спекулятивным образом, в отвлечении от «беззаконности» эмпирической реальности… Система искусств конструировалась им такой, какой она должна была бы быть, исходя из высших принципов, постулированных философом при определении сущности

искусства – не случайно он определял свою задачу именно как «конструирование форм искусства» [44. С. 60]. В подтверждение слов М. С. Кагана можно привести цитату из «Философии искусства» Ф.В.Й. Шеллинга: «Коль скоро искусство столь точно соответствует философии и само есть лишь ее совершенное объективное отражение, то оно также должно непременно пройти все потенции, которые философия проходит в идеальном; и этого одного достаточно, чтобы рассеять в нас все сомнения относительно метода, необходимого в нашей науке» [120, Ч. 1, с. 66].

О танце Шеллинг упоминает следующим образом: «… Совершеннейшее сочетание всех искусств, объединение поэзии и музыки в пении, поэзии и живописи – в танце в синтезированном виде составляет самое сложное явление театрального искусства» [120, Ч. 11, с. 443-444]. Эта «сложность» природы танца и явилась одной из причин игнорирования танца некоторыми философами как «несовершенного» (примитивного) вида искусства наряду с религиозной точкой зрения на танец как «греховного» деяния, а также, как отмечает Ф. Спаршот (F. Sparshott), с определением роли танца в XVIII-XIX вв. как в основном женского занятия [6, с. 95-98], недостойного внимания ученых мужей.

Можно согласиться с мнением американского философа и искусствоведа Д. М. Левина (D. M. Levin) о том, что искусство хореографии обойдено вниманием во всех основных эстетических концепциях немецкой классической философии по причине неприязни философии к телу «вообще как следствие влияния христианской идеологии», [9] которое считало тело источником греха.

Методология шеллинговой морфологии искусства, по мнению М. С. Каган, «оказывалась новой, оригинальной и во многом предвосхищала гегелеву: система искусств развертывалась здесь как бы изнутри, дедуцированная из единого основания, а не образованная простым сопоставлением эмпирических данных, описывающих параметры каждого вида или жанра» [44. С. 62].

Шеллинг определяет искусство следующим образом: «…Искусство представлено как реальное изображение форм вещей, каковы они сами по себе, следовательно, как форм первообразов.… Если искусство есть изображение форм вещей, каковы они сами по себе, то общая материя искусства заключена в самих первообразах…» [120, Ч. 1, с. 84].

Шеллинг включает в свою «конструированную» философию только «классическую» пятерку искусств: архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия, которых будет придерживаться также Гегель и все последующее поколение философов до середины 20-в. Вследствие влияния философии Гегеля по свидетельству Бойаны Цвейч (Cvejić, Bojana) [11, С. 7] танец также был исключен из «Энциклопедии» Дидро и Даламбера (1751–1782), хотя в издании 1751–1772 гг. в этой энциклопедии были напечатаны 21 статья только о видах танцев [121]. По мнению Гегеля: «Эти пять искусств образуют внутри самих себя определенную и расчлененную систему… Кроме этих пяти искусств имеются, правда, еще и другие, несовершенные: искусство

разведения садов, танец и т. д.; о них мы будем иметь возможность упомянуть лишь мимоходом. Ибо философское рассмотрение должно держаться лишь понятийных различий, развить и постигнуть адекватные им истинные формы» [122, Т. XIII, с. 186.]. Так как «понятийно различить» такое сложное явление как танец, в котором как материал задействовано само тело человека, очень сложно, неудивительно, что танец попал в число «несовершенных» в гегелевской системе искусств.

Каган по этому поводу пишет: «Так одно из высоких достижений философской мысли – методология системного анализа, имеющего в своей основе выявление способности некоей сущности к внутренней дифференциации («… деление должно всегда иметь свое основание в том понятии, обоснованием и делением которого оно является», – утверждал Гегель) [123, Т. XII, с.80] – оборачивалось произвольным «конструированием» системы и столь же произвольным делением искусств на «истинные» и «несовершенные» [44, с. 63]… Но такова уж глубочайшая драма эстетики Гегеля – как, впрочем, и всей его философии, – что гениальные открытия неотделимы в них от идеалистических и схематических искажений действительных законов бытия» [44, с. 69]. И мы согласны с мнением М. С. Каган, так как «непогрешимых» людей не бывает.

В студенческих записях лекций Гегеля 1826 г., опубликованных в Германии в 2004 г., искусство определяется как одна из своеобразных, специфических форм реализации духа и, следовательно, способ, избираемый духом для своего проявления вовне [124, с. 51]. Нужно подчеркнуть, что Гегель определяет искусству вообще довольно высокое место в жизни человека, как проявлению духа в материи, и это определение искусства является.

Еще одна гегелевская характеристика искусства: «…Искусство, поскольку оно имеет своей целью чувственно воплотить духовное содержание для созерцания, должно обратиться к этому очеловечиванию, так как дух получает удовлетворительное чувственное воплощение только в теле» [125, Т. 1, с. 84]. Здесь нужно обратить внимание и особо подчеркнуть, что Гегель связывает искусство с «очеловечиванием» и «чувственным воплощением в теле».

«Можно рассматривать понятие искусства в философии Гегеля в двух плоскостях: 1) как часть его философской системы, представляющую собой особую ступень развития истории человечества, 2) как явление, отражающее культурно-историческое развитие отдельных народов в произведениях искусства, основу которых составляет определенная идея», – пишет Н.А. Татаренко [126, с. 29].

Вот мы и достигли условной «вершины» человеческой мысли относительно искусства в определениях Гегеля. А все последующие определения искусства, согласно уже приведенному во Введении мнению Т. Адорно, менялись вместе с развитием человечества.

1.2.2. Определения искусства советскими учеными

По Кагану: «… Искусство есть единственный плод деятельности, воссоздающий человеческое бытие в его целостности, т. е. моделирующий сложнейшую систему «человек» и потому оказывающийся изоморфным ей или хотя бы гомоморфным (структурно подобным). Поэтому в искусстве можно найти все – знания и ценности, отражение реальности и конструируемые фантазией идеалы, сгустки духа и несущие их материальные конструкты, системы знаков и заключенные в этих знаках духовные значения, способы самовыражения человека и средства его общения с себе подобными…» [127, с. 14].

Так как искусство невозможно отделить от его творчества и восприятия, мы будем опираться на взгляды ярчайшего представителя духовно ориентированного русского (советского) менталитета Л. С. Выготского, который рассматривает искусство с точки зрения психологии. По Л. С. Выготскому: «…Возможность изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни, видимо, и составляет основу биологической области искусства. Все наше поведение есть не что иное, как процесс уравновешивания организма со средой» [128, с. 317] как нельзя лучше отражают старославянские истоки слова «искýсство», что означало «искушение, опыт, испытание». Л. С. Выготский доказывает, что искусство играет важную роль в социализации и гуманизации человека. В заключительной части книги «Психология искусства» Л. С. Выготский пишет: «…Психологическое исследование… показывает, что искусство есть важнейшее средоточие всех биологических и социальных процессов личности в обществе, что оно есть способ уравновешивания человека с миром в самые критические и ответственные минуты жизни» [128, с. 337].

Аналогичное «духовное» определение искусства можно встретить и в западной мысли. «Искусство – это создание форм, символизирующих человеческие чувства» («Art… may be defined as the practice of creating perceptible forms expressive of human feeling»), – пишет известный американский философ XX в. Сюзанна К. Лангер (Susanne K. Langer) [129]. Также можно привести еще одну цитату Сюзанны К. Лангер (Susanne K. Langer) о роли искусства в обществе: «Искусство объективирует субъективную реальность и субъективизирует внешний опыт природы. Художественное образование – это воспитание чувств, и общество, которое пренебрегает им, отдает себя бесформенным эмоциям. Плохое искусство – это порча чувств» («The arts objectify subjective reality, and subjectify outward experience of nature. Art education is the education of feeling, and a society that neglects it gives itself up to formless emotion. Bad art is corruption of feeling») [130].

1.2.3. Танец как вид искусства

Теперь, переходя к частному виду искусства – к танцу, рассмотрим исследования феномена танца в западной аналитической и постсоветской философской мысли, применяя сравнительный метод анализа. Так как после длительного забвения танца как вида искусства после определения системы искусств Гегеля (если не брать во внимание единичных авторов как Ницше) первыми за изучение этого феномена во второй половине XX в. взялись западные философы, то, следуя историческому методу, мы должны

рассмотреть сначала представителей западной философии, исследовавших феномен танца.

За основу современной западной аналитической философской точки зрения на феномен танца мы возьмем статью в прошлом балерины и философа Айли Бреснахан (Bresnahan, Aili) «Философия танца» из Стэндфордской энциклопедии философии издания зимы 2016 года (хотя существуют и более позние сокращенные версии этой статьи) [15], так как в ней, на наш взгляд, отражены основные идеи современной западной философской мысли в отношении танца как вида искусства.

Прежде чем приступить к рассмотрению философии танца в западной мысли, нужно обратить внимание, что в этой статье речь идет в основном не о социальных танцах, а о сценических видах хореографии.

А. Бреснахан, как и все исследователи философии танца, утверждает, что танец недостаточно представлен в философской эстетике. Она, ссылаясь на Дэвида М. Левина (Levin, David Michael), утверждает, что по Гегелю «изобразительными» искусствами являются те, которые способствуют обретению знаний и интеллектуальному мышлению, с тем подтекстом, что якобы несимволическое и невербальное искусство, такое как танец, было доязыковым и предцивилизационным, принадлежащим только миру первобытных жестов, иными словами, низким и телесным, а не возвышенным и культурным» [15]. Это к вопросу о том, почему танец как вид искусства не вошел в систему искусств Гегеля.

«Таким образом, – пишет далее А. Бреснахан, – Гегелю, возможно, можно приписать то, что кажется одной из основополагающих идей в аналитической эстетике – что для того, чтобы что-то вообще можно было истолковать как «искусство», его нужно понимать интеллектуально, а не воспринимать физически» [15]. Но это утверждение противоречит вышеизложенному нами мнению Гегеля, связывающего искусство с «очеловечиванием» и «чувственным воплощением в теле» [125, Т. 1, с. 84].

Трудности, с которыми сталкиваются исследователи танца:

Первая сложность связана с тем, что хореографическая сценическая постановка не имеет одного навсегда зафиксированного образца исполнения, как музыка в нотах, хотя даже исполнение музыкального произведения одним музыкантом может отличаться от исполнения его другим. Каждый последующий балетмейстер привносит в спектакль свое видение постановки, так же как исполнитель – свои особенности исполнения. Хотя сейчас уже существуют такие системы записи движений танцев, которые претендуют на точную копию движений танцев, чтобы зафиксировать авторское право на работу хореографа-постановщика.

Мадлен Шер (Sher, Madelyn) в своей работе «Природа и обозначения: шаги к новой онтологии танца» [13] пишет о системе записи танца, придуманном хореографом и теоретиком танца Рудольфом Лабаном. Laban Movement Analysis (LMA) – это система обозначений, которая переводит движение (части тела, направление, время и уровни) в визуальные символы, которые организованы на графике, которую следует читать. Поскольку

Labanotation обычно не преподают в большинстве танцевальных школ, есть некоторые независимые организации (такие как Dance Notation Bureau – DNB), которые создают танцевальные партитуры на основе Labonotation для хореографов. На веб-сайте DNB написано: «Танцевальные партитуры для танца работают так же, как музыкальные партитуры для музыки» (http://dancenotation.org/lnbasics/frame0.html.)

Многими западными исследователями танца на сегодняшний день принята заимствованная из семиотики структура типа-токена (token – в пер. с англ. – знак, символ; опознавательный знак; жетон), предложенная Р. Волхеймом (Richard A. Wollheim) [132, Xiii. 35-7] и Г. МакФи (Graham McFee) [133, с. 90-110]. В соответствии с этой структурой различие между хореографической сценической постановкой и ее исполнением сравнивается с разницей между именованием класса (типа) объектов и именованием отдельных экземпляров (токенов или жетонов) этого класса (например, класс птицы – ласточка, токен – отдельная ласточка).

Но есть также и противники этой структуры, утверждающие, что каждое новое исполнение постановки может быть изменено настолько, что идентифицировать с первоначальной хореографической постановкой ее будет сложно. И в этом, как бы, отражается природа танца, которая изменчива как сама жизнь. Факт существования новых вариаций к уже известному произведению (инсценировки, трактовки) свидетельствует об онтологической неисчерпаемости, таящихся в нем «резервов смысла». Настоящий смысл произведения искусства является совокупностью всех смыслов, для которых оно дает повод.

2) Вторая сложность – это телесные аспекты танца, о которых мы писали ранее, вследствие которых его сложно проанализировать с помощью концептуальных инструментов и ресурсов, разработанных для традиционных видов искусства как изобразительное искусство, музыка, драма и т. д. И, в связи с этим, понять, каким образом необходимо изменить или развить традиционную эстетику, чтобы полноценно включить в него танец как вид искусства.

3) Также согласно методологии философского анализа вида искусства необходимо определить, чем отличается данный вид искусства от других форм искусства. Определение синтетического вида искусств, такое как художественное хореографическое театральное произведение, создает сложности для определения или характеристики танца как искусства в свете уникальных особенностей танца.

Наиболее общие определения танца, в которых сходятся западные исследователи

Первое определение танца, данное западными исследователями, характеризует танец как особенно выразительную форму искусства, включающую «действие» определенным образом. «Когда движение или последовательность движений выразительны благодаря своим довольно сильным волевым качествам, это – танец» (When a motion or sequence of motions is expressive in virtue of its fairly intense volitional qualities, it is dance), –

пишет Monroe C. Beardsley [134, с. 33]. Но есть и противник такого определения танца как Хейг Хачадурян (Haig Khatchadourian), который утверждает, что танцевальные движения не являются действиями, так как они не являются преднамеренными как в реальной жизни, а «представляют определенные воображаемые действия воображаемых персонажей» (representing certain imagined actions of imagined characters) в мире театрального представления [135, с. 25].

Сюзанна К. Лангер (Susanne K. Langer) считает сущностью танца воображаемую форму (виртуальную форму). Лангер включает танец как искусство в свою систему искусств, считая, что все искусства по сути своей являются символами. Танец различается только потому, что его символ или «первичная иллюзия» (primary illusion) является символом виртуальной силы (virtual power) или жеста, а не виртуального времени (virtual time) – символа музыки, виртуального пространства (virtual space) – символа пластики или иллюзии жизни (illusion of life) – символа поэзии, когда это на словах и в драме, когда это представлено в образе действия [136].

Айли Бреснахан (Aili Bresnahan) [15] далее приводит краткое изложение мнения Грэм Макфи (Graham McFee), в котором приводится список из семи особенностей [137], которые составляют танцевальное «произведение» искусства для целей числовой идентификации, оценки и исторического сохранения, и не равносильны определению танцевального произведения искусства. По мнению Макфи, танец представляет собой:

1) выполнимое и переисполняемое произведение искусства с определенной историей производства;

2) абстрактный, структурный «тип», представления которого являются «жетонами» (token);

3) произведение, созданное хореографом, которое имеет историческую идентичность, значение и преемственность, которая зависит, по крайней мере, в некоторой степени от того, что задумал хореограф;

4) произведение, исполнение которого исполняется и интерпретируется танцорами;

5) объект с ощутимыми художественными свойствами;

6) намеренный объект, который существует в широком институциональном контексте в рамках концепции искусства;

7) восстанавливаемый объект.

Джули Ван Кэмп (Van Camp, J.) предложила «прагматически понимать идентичность произведений искусства (включая танцы) как способы общения и действий различных сообществ мира искусства» [138, с. 42]. Нужно заметить, что прагматический взгляд на мир является особенностью западного типа мышления. И это замечательно, так как благодаря усилиям западных исследователей на данный момент рассмотрена внешняя, материальная, зримая сторона такого сложного феномена как танец.

Айли Бреснахан [15] также приводит мнение Аарон Мескин (Aaron Meskin) [139], который имеет самую сложную и всеобъемлющую онтологию танца из всех, считая, что когда аудитория испытывает танцевальное

представление, мы переживаем три произведения искусства: 1) хореографическое произведение (постановка – задумка балетмейстера), 2) производственное произведение (театральное производство – представление, выступление) и 3) исполнительское произведение-интерпретация, с которым мы соглашаемся.

Сравнительный анализ в некотором смысле сходных с танцем видами искусств как театр и музыка

Согласно Айли Бреснахан [15] сходными чертами театра, музыки и танца являются:

1) во всех трех областях исследования возникают споры о месте и характере произведения искусства в системе искусств, включающие такие вопросы как: 1) Является ли произведение искусства абстрактной структурой (и если да, то какого рода?) 2) Может ли оно существовать независимо от исполнителя? 3) Это состоит из исполнения? 4) Можно ли охарактеризовать произведение искусства как «тип»? 5) Является ли автор (создатель) отделенным от исполнителя в ясной форме? 6) Какова роль и значение исполнителя или производства представления (выступления) в связи с онтологией работы? и др.

2) С вопросом о роли исполнителя связан вопрос о том, как использование исполнителем своего собственного тела связано с исполнением произведения или роли на сцене, а также с ежедневной репетиционной работой. В музыке певец аналогично с танцором использует в качестве инструмента свой собственный голос, связанный с его телом, вместе со всеми его телесными компонентами, которые поддерживают голос, такими как системы контроля дыхания. В драматическом театре актер также использует свое тело и голос для исполнения роли.

3) Третье сходство между философией танца и философией музыки и театра заключается в том, что все они имеют дело с художественной формой, которую часто испытывают вживую перед аудиторией. Это приводит к философским вопросам в каждой области о том, в какой степени танец, музыка и театр: 1) коммуникативны для аудитории; 2) основаны на опыте телесно; 3) связаны с определенным перформативным (лат. Performo — «создаю», «образовываю») контекстом; или 4) с импровизационным контекстом.

4) Все три вида искусства также поддаются философии исполнения, включая философию идентичности. Ритм является общей чертой танца и музыки. А сходство танца и театра заключается в том, что оба вида искусства используют физические жесты как способ общения со зрителями, что является точкой соприкосновения философии танца и театра. Танец и театр могут также ссылаться на историю танца и театра в экстатических древнегреческих ритуалах, которые также имели мистические и религиозные элементы.

5) Все три вида искусства также имеют дело с темпоральностью, когда представление разворачивается во времени, как часть преднамеренного опыта этих искусств. Более выраженная и более изменчивая темпоральность является отличительной характеристикой этих трех видов искусства в отличие от визуальных видов искусства как живопись или скульптура.

Отличия танца от музыки и театра:

1) Одно общее различие между философией танца, музыки и театра связано с важностью записей. Если в музыке – это нотные записи, в театре – сценарий спектакля, то в танце это может быть как хореографическим текстом, так и видеозаписью. В целом западная художественная музыка и театр, как правило, имеют композиции в форме, к которой могут обращаться исполнители и режиссеры представлений. Но не во всех танцах есть хореографические тексты или видео, которые используются для составления плана выступлений. Балетмейстер может приступить к постановке танца, не имея хореографического текста, а лишь имея схематичные представления о будущей постановке. Конечно, хореограф-постановщик имеет первоначальную задумку (концепцию) выступления, но она может изменяться или уточняться по ходу работы над постановкой во время репетиций.

2) Другое отличие состоит в том, что танцевальные выступления чаще создаются для живых выступлений, чем для записи. Например, в случае рок-музыки и джаза исполнения могут быть в основном предназначены для записи, при этом прослушивание записи служит основным способом для зрителя увидеть и услышать исполнение. И есть некоторые театральные представления, которые предназначены для съемки фильмов, хотя в некоторых случаях танцы также создаются специально для таких средств массовой информации, как кино, YouTube или телевизионные шоу. Но в основном эстетика танца уделяет большое внимание настройке событий живого выступления со всеми его особенностями, как эфемерность, трудности сохранения, внутренние и кинестетические переживания и т.д.

3) Еще одно различие между танцем, музыкой и театром в ограничениях общей нотной записи в случае музыки и ограничениях текстом сценария в случае драмы, но в постановке танцев подобных ограничений нет. В балетном спектакле безусловно сценарий присутствует, но танцор иногда может исполнять роль на свой манер, где-то усиливая сложные элементы классического танца, где-то заменяя элементы танца другими. Хотя, и актер в театре может заменить слова сценария на свои, если они вписываются в общий контекст спектакля. Но только в танце есть такой жанр как импровизация на сцене, которая включается в общий сценарий хореографической постановки, или полностью может состоять только из импровизации. Такими были танцы Айседоры Дункан и Марты Грэм. Импровизационные танцы можно сравнить с импровизационным исполнением джаза, а также с казахским народным музыкальным видом искусства – айтыс, когда поэт прямо перед публикой сочиняет свои стихи и поет их, подыгрывая себе на домбре (казахский музыкальный инструмент).

Кроме того, некоторые философы современной музыки и театра также подчеркивают важность исполнения, и это говорит о том, что ограничения различных искусств не могут быть их наиболее важными особенностями. Так как хорошее исполнение может представить в лучшем свете посредственную постановку, так же, как и хорошую хореографическую постановку можно

испортить плохим исполнением. Такая ситуация справедлива как для музыки, так и для театра.

4) Еще одно общее отличие связано с важностью тела и со всеми способами, которыми тело усложняет анализ того, как философы должны понимать природу танца. Музыкант может, за исключением вышеупомянутой песни, иметь инструмент, который может быть воспринят как отделимый от тела. Театральные исполнители часто используют свое тело экспрессивно и жестовым образом, но в целом можно сказать, что диапазон телесных движений и фокусировка на этом движении для театра меньше, чем в хореографии.

5) Что касается места театрального произведения с точки зрения его значения, классическая точка зрения Аристотеля заключается в том, что «душа» пьесы существует в ее «фабуле», «действии» или сюжете [97, VI]. Согласно другой точке зрения (McFee G.), «одним из основных положений значения театра является его лингвистическое значение, тогда как нельзя сказать, что большинство танцевальных движений и жестов являются «лингвистическими» в смысле использования формальной грамматики и синтаксиса» [140, с. 2.].

Особенности танцевального искусства:

Одна из особенностей танца как исполнительского искусства, заключается в его изменчивой природе, которая представляет собой движение в ходе любого конкретного представления и во времени. «Фраза для такого рода непостоянства, отражающая отсутствие полностью стабильных «предметов искусства» в каждом случае, состояла в том, чтобы сказать, что «танец – это эфемерное искусство»… Это не значит, что танец несущественен или несерьезен. Это означает, что в танцевальных представлениях и событиях есть что-то жизненно важное, которое исчезает при его исполнении», – пишет А. Бреснахан [15].

Танцевальный критик М. Сигель (Siegel, Marcia B.) писала, что танец существует в «событии, которое исчезает в самом акте материализации» [38, с. 1]. М. Сигель утверждает, что танец избежал массового маркетинга промышленной революции «именно потому, что он не поддается никакому воспроизводству…» [141, с. 5].

Р. Конрой (Conroy, Renee M.) [142, с. 158] признает, что «самое безопасное» онтологическое истолкование утверждения М. Сигеля предполагает, что танцевальные представления являются одноразовыми, преходящими событиями. Если это так, то это будет означать, что не существует прочного «типа», который представляет собой танцевальное произведение искусства, которое «маркируется» различными исполнениями – «токенами», о которых мы писали ранее. Это говорит о том, что эфемерность является эстетической ценностью для танца, которая дает танцу возможность обеспечить вид события, которое нужно посмотреть воочию.

Р. Конрой считает, что фраза «танец – это эфемерное искусство» действительно относится к трудностям сохранения танцев, но она также считает, что это следует воспринимать как выражение ценности танцевального мира; как

способ передать «общий подход толерантности к изменениям в отношении хореографии, которая была ранее выполнена» [142, с. 160].

2) Еще одна особенность танца, как мы писали ранее – это возможность импровизации прямо на сцене. Импровизацию в танце можно сравнить с джазовой импровизацией в музыке.

Куртис Картер (Carter, Curtis L.) определил три типа импровизации в театральном танце [143, с. 182]: 1) украшения, где сохраняется установленная хореография (например, увеличение количества оборотов в пируэте) 2) импровизация как спонтанное свободное движение для использования в постановочной хореографии и 3) импровизация ради нее самой, доведенная до высокого уровня представления.

1.2.4 Общие черты всех видов искусств, которые присущи и танцу

Теперь перейдем к наиболее общим чертам всех видов искусств, которые присущи и танцу:

1) Первым свойством искусства, обнаруженным еще в античности, является мимесис, который с греческого переводится как «подражание». Относительно поэзии Платон пишет: «Один род поэзии и мифотворчества весь целиком складывается из подражания – это… трагедия и комедия; другой род состоит из высказываний самого поэта – это… преимущественно в дифирамбах; а в эпической поэзии и во многих других видах – оба этих приема» [144, Книга III, 394c]. Но Аристотель в отличие от Платона выделяет в искусстве только «подражание» [97, I, IV, VIII]. Об изобразительном искусстве и искусстве риторики Платон устами Сократа говорит: «Искусства подражания не должно ли… назвать искусством творить образы» [145]. Также о «подражании» (мимесис) можно прочесть в диалогах Платона «Тимей» [146] и «Кратил» [147].

А. Бреснахан [15] приводит общее мнение теоретиков танца запада, что танец может быть, но это не обязательно должно быть подражанием жизни. Это связано с появлением в XVIII в., в эпоху романтизма, как мы уже писали ранее, неизобразительных (неподражательных) искусств, в которых нет воспроизведения действительных форм, а присутствует выражение внутреннего состояния в символических формах. Но некоторые теоретики танца полагают, что танец должен быть коммуникативным и что, следовательно, нет чисто неподражательного танца. Хотя философская эстетика отошла от идеи о том, что искусство должно быть подражательным, идея о том, что искусство существует в символическом мире отдельно от «реального» мира, согласно которому «искусство выражает не реальные чувства, а их символы» сохраняется.

2) Еще одно свойство, общее для всех видов искусства – это выражение внутреннего состояния человека в символических формах. Еще раз напомним слова В. В. Ванслова о том, с которыми мы согласны, что «возможность отсутствия изображения (прим. автора – подражания) является доказательством того, что оно вообще в искусстве не играет определяющей роли, а имеет лишь значение, подчиненное выражению» [118, с. 239].

По мнению А. Бреснахан [15], в философии танца существуют четыре вида концепции выражения:

а) субъективистские теории, которые конкретно связывают выражение в танце с ощущаемыми эмоциями человека, который создал или исполняет танец (Айседора Дункан и Марта Грэм);

б) «натуралистические» теории, которые находят источник выражения в танце в человеческом теле (М. Фокин);

в) экспрессионистские теории, согласно которым, танец выражает чувства через движение;

г) семиотические теории, согласно которым благодаря художественной структуре танца, основанной на форме общения, похожей на язык (действия, знаки, символы и/или жесты) танец становится выразительным.

Мы считаем, что танец включает в себя все вышеперечисленные средства выражения внутреннего состояния танцора или хореографа-постановщика.

3) А. Бреснахан [15] пропускает такое общее свойство видов искусства как «катарсис» (др. греч. – возвышение, очищение, оздоровление) – очищение души через процесс сопереживания героям произведения искусства, а также возникающий в процессе самовыражения через искусство, о котором мы упоминали в части 1.1 диссертации. Отсутствие рассмотрения понятия «катарсиса», связанного с духовной деятельностью человека, касательно феномена танца свидетельствует, как мы писали ранее, о прагматичной ориентированности современной философии Запада.

Из открытых источников известно, понятие катарсиса – это категория древнегреческой философии и эстетики, обозначающая очищение человеческой души от аффектов в процессе эстетического сопереживания героям произведения искусства.

В древнегреческой культуре некоторые элементы дионисийских мистерий и религиозных праздников были также связаны с катарсическими состояниями. Также древнее пифагорейство рекомендовало музыку для очищения души. Платон выдвинул учение о катарсисе как об освобождении, очищении духа от таких наваждений тела, как страсти [96, 69с]. Согласно учению Аристотеля, одной из задач искусства является безболезненное возбуждение этих аффектов, приводящее к катарсису, то есть к «очищению», в результате которого аффекты временно нейтрализуются [97, VI].

Согласно современной психологии (в частности, телесно-ориентированной терапии) катарсис понимают как способ эмоциональной разрядки, способствующей уменьшению или снятию тревоги и других негативных состояний психики, посредством их выражения словесно или в движениях тела (танцевальная терапия), вследствие чего состояние человека улучшается.

С понятием катарсиса связано определение роли искусства в жизни человека Л. С. Выготским, которое мы приводили ранее, как «возможности изживать в искусстве величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни» [128, с. 317]. И можно добавить, что определение искусства Гегелем как «одной из своеобразных, специфических форм

реализации духа» [124, с. 51] также указывает на прямую связь этого определения с понятием катарсиса в искусстве.

1.2.5 Философия танца в работах исследователей постсоветского пространства и ее сравнительный анализ с западной теорией танца

Феномен танца как объект философской рефлексии в советском и постсоветском пространстве стал исследоваться с конца 80-х годов прошлого столетия. Среди первых исследователей танца с философской точки зрения в постсоветском пространстве можно назвать российских исследователей как Р.Е. Воронин [148], И.А. Герасимова [17], Е.К. Луговая [19], Л.П. Морина [18], Н.В. Осинцева [22], Баландина Н. В. [23] Также можно отметить украинских авторов, таких как Г. М. Авдиянц [25], Т.С. Павлюк [26], В.В. Щербаков [27], А.И. Чепалов [28], казахстанских авторов таких как Б. Д. Тургумбаева, А. Б. Шанкибаева [29], М. Е. Макан [30] и др.

Рассматривая основные философские точки зрения на танец в постсоветском пространстве, мы будем опираться на работы Баландиной Н. В. [23] и Н. В. Осинцевой [22].

По утверждению Баландиной Н. В., в трудах большинства вышеперечисленных исследователей «не было дано системного анализа основных вопросов философии танца» [23]. С этим мнением соглашается и Н. В. Осинцева: «…Авторы касаются лишь отдельных сторон танцевального бытия – связи с мифологией, проблем происхождения, роли и места в социокультурном пространстве, эстетики танца» [22].

Вместе с тем, Баландина Н. В. объясняет это обстоятельство сложностью природы танца: «Когда мы рассматриваем ту или иную проблему с философской точки зрения, то первостепенное значение имеет постановка вопросов. Сам характер этих вопросов, а также многомерность и противоречивость рассматриваемых феноменов, дает основание говорить о том, что получение однозначных ответов на них невозможно в принципе… В значительной степени приведенное выше утверждение справедливо и для философии танца, как особой области исследований, привлекающей все большее внимание философов, культурологов, искусствоведов» [23].

Мы соглашаемся также со следующим мнением Баландиной Н. В.: «Многообразие и сложность феномена танца поражает. С одной стороны, танец невозможно рассматривать в отрыве от вполне материального понятия «телесность». Но с другой стороны он содержит в себе явно выраженное духовное начало, идею, образ» [23].

Осинцева Н. В. придерживается такого же мнения: «Недооценка сложности, многоуровневости танцевальной культуры и вообще многогранности этого искусства приводит к тому, что феномен танца в большинстве случаев не получает должной глубокой характеристики с философской точки зрения, оставаясь на уровне либо конкретно искусствоведческого анализа, либо слишком общих рассуждений, не отражающих специфику танца. Очевидно, что, несмотря на имеющуюся богатую теоретическую базу в танцеведении, в философии и в ряде смежных направлений, нет работ, рассматривающих танец в аспекте антропологической онтологии» [22].

Все могут согласиться с тем, что танец – это не механистические движения тела, в нем задействованы такие нематериальные свойства человека как умственные, душевные и волевые качества. Если онтология танца как физического явления охватывает такие характеристики как движение, пространство, время, то онтология вышеперечисленных нематериальных составляющих танца требует такого же внимательного изучения.

Поскольку мы рассматриваем онтологию и философское определение танца, за основу мы возьмем работу Осинцевой Н. В. «Танец в аспекте антропологической онтологии» [22].

Осинцева Н. В., подробно разбирая тему онтологии танца, пишет: «В танце обнаруживается ум в разных ипостасях: рациональной, волевой, чувственной. В развитии идеи онтологии ума уже в платоновской интерпретации душа делится на три части: разум, воля и чувства. Интересно, что в немецкой философии встречаются попытки рассмотреть онтологию всех трех составляющих души (психеи): Г. Гегель онтологизировал разум, А. Шопенгауэр – волю, Ф. Ницше будет онтологизировать чувства, доводя вопрос до объективности страсти и лирики» [22].

Осинцева Н. В. также отмечает, что понятие «бытия» менялось с изменением сознания человека: «…Так, например, в берклиевском высказывании – «быть – значит быть воспринимаемым» – представлена другая онтология, отличная от античной и средневековой. В неокантианстве онтологическая проблематика группируется вокруг понятия символа, что нашло наибольшее выражение в работе Э. Кассирера «Философия символических форм» (1923-1929)» [22]. Танец с точки зрения семантики и семиотики – это отдельная сложная тема, которая требует дополнительных исследований.

Осинцева Н. В. указывает на новизну этого направления в науке, говоря: «…Антропологическая онтология…намечает тенденцию новой онтологии… Танец предполагает определенную организацию пространства, так называемый топос (τοπος), обладает математической соразмерностью, когнитивными моментами, гносеологическим значением. В истории танца имеет смысл выделять трансцендентное и имманентное. Антропологические составляющие танца становятся онтологическими атрибутами его бытия» [22].

Здесь мы можем заметить разницу между работами западных аналитических исследователей и работами ученых постсоветского пространства: исследования ученых постсоветского пространства направлены в основном на определение духовной, нематериальной составляющей феномена танца. Вопрос об определении имманентного (от лат. Immanens, in manus – «присущий, находящийся в руках», обозначающий то, что дано, непосредственно доступно, и трансцендентного (от лат. Transcendens – «выходящий за пределы, переходящий»), обозначающий сферу внешнюю по отношению к имманенции, в работе Осинцевой Н. В. рассматривается впервые, также, как и антропологическая онтология относительно феномена танца. Если имманентное, «то, что дано, непосредственно доступно», то есть материальная составляющая феномена танца уже довольно подробно

рассмотрена в работах западных коллег, то трансцендентное, по Канту «вещь в себе», то есть духовная составляющая феномена танца по большей части рассматривается в работах исследователей постсоветского пространства.

Рассматривая определение танца как феномена Осинцева Н. В. пишет: «Значение термина «танец» намного шире, чем вид искусства и может быть представлено как особый вид человеческой активности, в котором представления человека о мире и о самом себе реализуются через движение, позы, пластику», имея ввиду социально-бытовые, терапевтические, виды танцев, связанные со спортом и др. Другими словами танец – это не только сценические виды танцев, но и другие проявления общественной жизни человека, которые составляют «большую половину танцевальных проявлений» [22].

По Осинцевой Н. В. «бытие танцевального искусства реализуется через художественный образ, существование которого включает две стадии: создание и восприятие. Если в живописи, скульптуре или архитектуре создание образа заключается в творении произведения искусства и восприятии его зрителем, то в танцевальном искусстве, как и в музыке, восприятие образа требует непосредственного исполнения произведения» [22].

Осинцева Н. В. утверждает: «Танцевальный образ диалектичен: в нем проявляется диалектика субъективного и объективного, формы и содержания, замысла и воплощения, изобразительности и выразительности. Он является материальным и нематериальным одновременно… В видимом, физическом, проявлении танца (жест, движение, поза, ритмическая основа) раскрывается его нематериальная основа – танцевальный образ» [22]. И ее утверждение «танцевальный образ – это разновидность художественного образа, имеющего свои корни в психическом, а не в гносеологическом отражении» подтверждает вышеприведенное наше утверждение о связи танца с психической разрядкой – катарсисом.

Далее Осинцева Н. В. описывает создание танцевального произведения балетмейстером: «Создание танцевального произведения состоит из нескольких этапов: возникновение замысла, исследовательский этап, а также сочинение и актуализация хореографического текста. Нельзя сказать, что художник закончил сочинение своего произведения, пока он не зафиксирует его на материале своего искусства. Материалом танцевального искусства является тело человека» [22].

Стадию интерпретации исполнителем, предшествующей стадии исполнения Осинцева Н. В. считает отдельной фазой в танцевальном процессе, даже если исполнитель и хореограф-постановщик являются одним лицом. Это перекликается с идеей типа-токена в западной философии танца.

Эстетическое восприятие танца Осинцева Н.В. делит на три уровня: 1) «визуальный – перцепция»; 2) «ментальный – восприятие рассудком»; 3) «эмоциональный – сотворчество художественного образа». Первые два уровня Осинцева Н. В. связывает с имманентным (материальным) началом в танце, тогда как «на третьем уровне восприятия зритель получает возможность увидеть трансцендентное (духовное) в танце» [22].

Осинцева Н. В. особо выделяет такие специфические «атрибуты танца» как «поза», «шаг», «прыжок», «пластика». Она считает, что «за танцевальными позами стоят символические значения», обозначая связь, которая существует между сознанием и позой. Также интересно ее утверждение, что поза как онтологический атрибут танца всегда энтелехиальна, то есть, по Аристотелю [149. I. (глава 2-3), с. 510], несет в себе цель. Сравнивая позу в танце с портретными, скульптурными и иконописными позами, Осинцева Н.В. отмечает, что они «одновременно наполнены статикой и кинематикой, целью и значением» и поза в танце обусловливает ее «онтологическую пространственную реальность» [22].

Очень интересна мысль Осинцевой Н.В. о пластике человеческого тела, которую она делит на три вида: «1) программная, связанная подражательной функцией искусства»; 2) «скелетно-мускульная, направленная на реализацию того, что заложено в физиологии человека, но не востребовано в бытовой жизни»; и 3) «трансцендентная», требующая измененного состояния сознания, когда тело становится как бы медиумом и, воспринимая текущую к нему информацию, воплощает ее в телесном виде [22]. Третий вид пластики – составляет, по нашему мнению, суть импровизации в танце, когда человеческое тело становится медиумом, передающим зрителю воспринимаемую им информацию, воплощаемую в танце. Импровизация в медитативном состоянии, отличном от обыденного, представляет собой трансцендентальную пластику, за которой стоят образы и символические значения.

Вторым атрибутом танца Осинцева Н. В. выделяет танцевальный шаг: «Любой шаг, перенесенный на сцену, перестает быть бытовым, обретая онтологический статус атрибута танцевального бытия. Танцевальный шаг объединяет позы в онтологическую реальность танца» [22].

Третьим атрибутом танца Осинцева Н. В. выделяет танцевальный прыжок. Прыжок, по ее мнению, «обладает сословно-знаковой нагрузкой, то есть в истории человечества прыжок (или возможность оторваться от земли) как способ перехода в другую реальность табуировался по отношению к сословиям и полам». По мнению Осинцевой Н. В., «в подъеме на пальцы, в воздушных прыжках обнаруживается иной способ восприятия онтологической реальности танца, связанный с переходом от пространственной длительности к вневременному состоянию через «зависание» в прыжке, который словно прорывает временную хронологичность» [22]. Впервые применившая на сцене подъем на пальцы Мария Тальони использовала пуанты в 1832 г. в балете «Сильфида» для изображения небожителей, что отличало их на сцене от земных существ.

Существует интересная легенда, согласно которой в сказке Андерсена «Русалочка» рассказана история одной богини, которая ради любви к человеку пожертвовала своим голосом. Богиня Рина из пантеона богов, имеющая отношение к тому, чтобы с помощью голоса доносить до человека информацию, ради любви потеряв голос и получив взамен ноги на три дня, испытывала нестерпимую боль, и ей приходилось ходить на цыпочках. В

танце ей не так больно было ходить на цыпочках, и танцем она могла передавать свои мысли [150].

Слово «голос» в латышском языке звучит как balsas, а в литовском языке – как bals. В русском языке слово «бал» означает мероприятие, где танцуют, ведь танцы – это тоже своеобразный язык жестов, так как в танцах часто пытаются передать какой-то сюжет, мысль или свою заинтересованность в ком-то. В этой легенде утверждается, что богиня Рина, потеряв прямой канал передачи данных как голос, была вынуждена создать другой тип передачи данных, который выразился в танце. Согласно легенде, именно эта особенность передвижения на цыпочках от большой боли была увековечена, и был создан вид танца, в котором танцовщицу называли «балерина», то есть «голос Рины». Именно в балете очень ярко проявлено то, что с помощью движения передают мысль. Так был создан вид искусства, основанный на трагедии богини и человека [150]. Сюжет этой легенды перекликается с вышеприведенной мыслью Осинцевой Н. В. что «в подъеме на пальцы, в воздушных прыжках обнаруживается иной способ восприятия онтологической реальности танца» [22].

Осинцева Н. В. в онтологическом аспекте исследования обращает внимание на связь танца с математикой. Ведь «танец содержит фигуры, дроби, пропорции, операции сложения, вычитания, деления и др., который выражается в точном математическом расчете количества движений, силы прыжка, длины или ширины шага, ускорения и умедления движения». Также «танец и математика используют общие термины как линии, диагонали, колонны, в рисунке танца они могут располагаться параллельно или перпендикулярно, симметрично или асимметрично. Кроме использования видимых геометрических фигур и алгебраических форм, у танцующего всегда присутствует ощущение равновесия, центра, то есть танцор всегда находится в системе координат. В танце проявляется математический ум, используются некоторые законы алгебры и геометрии, таким образом, математичность трансцендируется в танце».

Баландина Н. В. [23] относительно феномена танца к группе онтологически-феноменологических вопросов относит следующие: «Что из себя представляет феномен танца?»; «Какие диалектические законы и противоречия скрывает в себе феномен танца?»; «Что в танце первично, а что – вторично?».

Баландину Н. В интересует первооснова танца: «На пересечении таких предметных линий, как генезис танца, его онтология и феноменология, находится вопрос о том, что же является первоосновой, «архе» (греч. «arche» – начало) танца. И здесь среди возможных вариантов ответа чаще всего называется ритм» [23].

Р. Е. Воронин основным выразительным средством танца считает пластику человеческого тела в сочетании с ритмом (в то время как мимика и жесты танцора имеют вспомогательное значение). Ритм является основным компонентом танца: «Танец – это средство выражения эмоций путем постоянной смены движений, подчиненных определенному ритму» [148]. При

этом по Герасимовой И.А. «уже на раннем этапе развития общества у людей возникают особые формы сознания – ритмочувствование и ритмомышление» [17].

А украинский исследователь А. И. Чепалов [28] рассматривает танец в качестве «культурной универсалии, как социокультурной триады и способа эстетического самоутверждения и самосовершенствования». Анализируя коллективную монографию И. Печеранского и Д. Базелы «Введение в философию танца» (2017), А. И. Чепалов соглашается с мнением этих авторов в том, что социокультурная триада танца состоит из таких частей как: семиотика, искусство и спорт. По мнению Чепалова, танец «воплощается не менее чем в трех культурных состояниях: знаково-коммуникативной реальности, произведении искусства и спортивном зрелище».

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определить следующее:

Мы проследили, что понимание и определение искусства менялось вместе с развитием человечества. Сложность природы танца и телесности явились, согласно мнению диссертанта, одной из причин игнорирования танца классиками философской мысли как «несовершенного» (примитивного) вида искусства наряду с религиозной точкой зрения на танец как «греховного» деяния, а также определением роли танца в XVIII-XIX вв. как в основном женского занятия, недостойного внимания ученых мужей.

Мы выяснили, что под влиянием представителей немецкой классической философии Шеллинга и Гегеля, которые включили в свою «конструированную» философию только «классическую» пятерку искусств – архитектура, скульптура, живопись, музыка, поэзия – танец был исключен из «Энциклопедии» Дидро и Даламбера (1751–1782) и долгое время, почти до середины прошлого столетия не изучался теоретиками искусства.

Условной «вершиной» человеческой мысли относительно искусства являются слова Гегеля, который определяет искусство как «*одна из своеобразных, специфических форм реализации духа* и, следовательно, *способ, избираемый духом для своего проявления вовне»* [125]. Также основываясь на мнении М. Кагана, мы выявили противоречия как в самой гегелевской системе искусства, так и в современных западных представлениях о гегелевской системе искусства.

В результате проведения обзора современной теории танца как вида искусства, ее критической, аксиологической оценки и компаративистского анализа философии танца в работах западных аналитиков и ученых стран постсоветского пространства можно прийти к выводу о рациональной, внешней, материальной ориентированности западного и иррациональной, внутренней, духовной ориентированности советского и постсоветского менталитетов. Мирзабекова С.Ш., сравнивая восточное и западное мышление приходит к сходному мнению: «Восток и Запад имеют различную, доходящую до потивоположности ментальность… так… противопоставляется… иррационализму, интуитивизму, мистицизму, недосказанности восточного мышления – рационализм, научность, открытость, ясность западного

мышления; духовности Востока – материалистичность и прагматизм Запада» [311, с. 44]. Также этот вывод подтверждает Кабаева Ж.А.: «Важно подчеркнуть, что сам стиль познания определяет полученные знания, которые, в свою очередь, влияют на содержание мировоззрения, значит в определенной степени на культуру, цивилизацию… Доминант начала, имеющего рациональный характер, у западного человека; доминант начала, имеющего иррациональный характер, у восточного человека. Доминирование рационального начала в человеке Запада дает импульс, толчок к развитию рационального познания, самого рационализма на Западе» [325, с. 32].

Беря за основу современной западной аналитической философской точки зрения на феномен танца статью Айли Бреснахан (Aili Bresnahan) «Философия танца», а постсоветской теории танца – работы Н. В. Баландиной и Н. В. Осинцевой, и сравнивая их, мы пришли к выводу, что хоть эти теории и имеют точки соприкосновения, но отличительной чертой западного мышления является прагматизм, а постсоветские исследователи уделяют больше внимания внутренней, духовной составляющей феномена танца.

Мы остановились на таких трудностях, с которыми сталкиваются исследователи танца – это то обстоятельство, что материалом танца является тело человека, в котором для науки еще много загадок, а также отсутствие одного навсегда зафиксированного как в музыкальных нотах образца исполнения танца, синтетическая сложность структуры такого явления как хореографическое театральное произведение, которое создает проблемы в определении или характеристике танца как искусства.

Мы рассмотрели наиболее общие определения танца в западной аналитической и постсоветсткой мысли, а также общие черты всех видов искусств, которые присущи и танцу, и обнаружили, что западные исследователи не рассматривают такое общее свойство видов искусства как «катарсис», что свидетельствует о прагматичной ориентированности современной философии Запада в отличие от духовной ориентированности исследователей постсоветсткого пространства.

Искусство, являющееся по Л. С. Выготскому «важнейшим средоточием всех биологических и социальных процессов личности в обществе» [128], и занимающее в пирамиде Маслоу высокую шкалу духовных потребностей человека, которые активируются после удовлетворения основных материальных потребностей, по нашему мнению, как в семени отражает квинтэссенцию сути жизни человеческого общества в каждом определенном этапе развития человечества.

1.3 Эпистемологические аспекты феномена танца и телесности

Сложность феномена танца связана с тем, что материалом танца является тело человека, в котором для науки еще много загадок. Например, сегодняшняя официальная наука не может внятно объяснить такие уникальные, редко встречающиеся способности человека как телекинез, телепортация в пространстве, левитация и т.д., но и не может отрицать существование таких явлений.

Из открытых источников нам известно, что около 95 % последовательностей ДНК генома человека ученые относят к мусорной, т.е. некодирующей ДНК (англ. Non-coding DNA англ. Junk DNA). Возможно ли такое, чтобы человек, задумав какую-то работу, будь то произведение искусства, научное открытие или изобретение, создал это так, чтобы из его задумки работало только 5%, а остальные 95% – сделал без цели, т. е. они – мусорная часть его произведения, конструкции и т.д.

Если такое мы не можем вообразить в отношении намерения человека, то как мы можем утверждать, что в мире удивительного баланса всех процессов, где изменение хотя бы на 1% любой из фундаментальных физических постоянных (ФФП) как c (скорость света), e (заряд электрона), g (гравитационная постоянная) и др. привело бы к сдвигу и остальных постоянных, что привело бы к тому, что сложной системы как человек не возникло бы во Вселенной вообще [151], могут быть ошибки в виде «мусорных ДНК»?

Таких парадоксов в науке немало. Например, до сих пор в научном знании отсутствует Общая Теория Творчества [152]. Слова С. Цвейга в его речи «Смысл и красота рукописей», произнесённой на книжной выставке в Лондоне в 1935 г., как нельзя точно характеризует процесс творчества: «…Из множества неразрешимых тайн мира самой глубокой и сокровенной остается тайна творчества. Никогда она не разрешает подсмотреть последний акт творения: ни то, как произошла земля, ни то, как возник маленький цветок, ни то, как зарождается стих и человек» [153].

В электронной библиотеке ИФ РАН «Новая философская система» можно найти такое определение человека: «Человек – существо, наиболее известное самому себе в своей эмпирической фактичности и наиболее трудноуловимое в своей сущности. Способ бытия человека во Вселенной столь уникален, а его структура составлена из столь разнородных и противоречивых элементов, что это служит почти непреодолимой преградой на пути выработки какого-либо краткого, нетривиального и в то же время общепринятого определения таких понятий, как «человек», «природа человека», «сущность человека» и т.п.» [154]. Поиск определения природы человека, которое полностью согласовывалось бы с эмпирическими данными о качествах и свойствах человека и позволяло бы предугадать пути его развития, а также выяснение смысла его существования были важнейшими темами исследований на всех этапах развития философской мысли.

Поэтому сложно рассуждать об искусстве, материалом которого является сам человек, его материальное тело, движущей силой которого являются его помыслы и душевные порывы. Из открытых источников известно о том, что в восточной и западной мифологии, в античной философии отразилось понимание человека как своеобразного ключа к разгадке многих тайн Вселенной. «Познай самого себя, и ты познаешь Вселенную», – античное изречение, надпись (Дельфийские максимы) на стене Древнегреческого храма Аполлона в Дельфах, где находился Дельфийский оракул, до сих пор является загадкой, хоть ее пытались разгадать древнегреческие мыслители Критий,

Сократ. Известно, что в диалоге Платона «Протагор» утверждается, что семь мудрецов: Фалес Милетский, Питтак Митиленский, Биант из Приены, Солон из Афин, Клеобул Линдский, Мисон Хенейскии, лаконец Хилон «…Сойдясь вместе, они посвятили их как начаток мудрости Аполлону, в его храме, в Дельфах, написавши то, что все прославляют: «Познай самого себя»…» [155]. В платоновском диалоге «Хармид» афинянин Критий высказывает такую мысль: «Мое утверждение состоит примерно в том, что рассудительность – это самопознание, и я вполне согласен с человеком, сделавшим подобную надпись в Дельфах. Мне кажется, что она была сделана с той целью, чтобы служить приветствием бога, обращенным к входящим, вместо слова “здравствуй!”» [156]. Из этого следует, что Бог, по мнению Крития из диалога Платона, считает самопознание более важной вещью, чем здоровье.

Эту загадочную фразу «Познай самого себя, и ты познаешь Вселенную» можно частично понять, применяя процедуру герменевтического круга по Ф. Шлейермахеру: «…Все отдельное может быть понято при посредстве целого, и … каждое объяснение отдельного уже предполагает понимание целого» [157]. Если человеку мы можем дать характеристику через онтологические измерения мира, то есть изучать часть – через целое, то изречение «познай самого себя – познаешь мир» указывает на то, человек через изучение себя (антропология) как части Вселенной может также изучать и устройство мира.

«Традиционно закрепленная досадная изолированность искусствознания в ряду общенаучного корпуса знаний, слабая степень разработки его эпистемологических основ, отчужденность эпистемологии и философии искусства от концептуальных реалий… демонстрируют свою несостоятельность, продолжая апеллировать к классической и неклассической (в терминологии искусствознания «классицистскоромантической») художественно-теоретической системе – парадигме в куновском варианте,» – пишет Краева А.Г. в своей статье «Эпистемология искусства в пространстве когнитивных исследований: основные направления, современное состояние и перспективы» [326, с. 257]. Как мы писали в подразделе 1.2, неклассический стиль мышления в философии и искусстве XX в. означал переход от гносеологического понимания искусства, те есть от классической эстетики, абсолютизировавшей познавательную функцию искусства, к онтологическому («онтологический поворот» культуры и искусства XX в.), позволяющему рассматривать искусство в зависимости от различных контекстов его существования. Эпистемологические аспекты танца связаны прежде всего с проблемами понимания танца зрителем как «одной из своеобразных, специфических форм реализации духа», заключенного в нем смысла, выраженного в символической форме, что относится к сценическим видам танцев. Семиотическое значение танца рассматриватеся в подразделе 2.3.1.

Основной гносеологический аспект, связанный с феноменом танца, проявляется в телесности и соматическом интеллекте человека. Краева А.Г. также считает: «Для эпистемологии нейронаучные основания художественно-когнитивной деятельности дают дополнительный импульс к осознанию

необходимости переосмысления и трансформации представлений традиционного трансцендентализма и когнитивной универсальности субъекта познания» [326, с. 256]. Исследование эпистемологической природы хореографического искусства позволяет выявить новые, ранее не проявленные на практике возможности влияния танцев через психосоматику на когнитивные способности человека на основе последних научных данных междисциплинарных исследований [158, с. 1]. Такую возможность подтверждает и Краева А.Г.: «Рассмотрение особенностей восприятия искусства и художественной познавательной деятельности как проявления психофизиологических и нейрофизиологических свойств мозга и трансляции знания в форме художественно-когнитивных концептов позволит скорректировать представления о соотношении априорного и апостериорного в познавательной деятельности, а также выявить конкретные грани и перспективы совместимости кантианской программы исследований с формирующейся областью нейроэстетики» [326, с. 256].

Осинцева Н. В. в работе «Гносеологическое значение танца» пишет: «В обыденном представлении трудно предположить, как с помощью танца можно влиять на успеваемость в гуманитарных или естественных науках. Если влияние спорта, искусства, художественного творчества на воспитание человека достаточно известно и широко используется в педагогике, то вопрос о влиянии, например, спортивных занятий или танца на усвоение математики, истории, философии и других дисциплин часто вызывает только улыбку» [159, с. 133]. Это говорит о том, что нынешний среднестатистический человек очень смутно представляет себе природу своей телесности, какие скрытые возможности таит в себе его, казалось бы, такое привычное тело. «Пространственность тела есть развертывание его телесного бытия, тот способ, каким оно осуществляется как тело,» – пишет М. Мерло-Понти в своей книге «Восприятие искусства» [41, с. 199].

«Когда человек танцует, у него активирован целый ряд зон в мозге. … Профессионалы, работающие в современной хореографии, говорят, что после танца у них болит буквально каждая клетка, потому что приходится выполнять движения, которые они никогда ранее не делали – вся постановка моторики другая... Когда мы говорим, что кто-то – хороший танцор, он хорош не только потому, что его тело натренировано, как у олимпийского чемпиона, а потому, что все его движения содержательны, наполнены смыслами и эмоциями, их можно трактовать,» – пишет Черниговская Т.В. [160, с. 184-185].

1.3.1 Понимание танца как один из его эпистемологических аспектов

Сценическая хореография создается для зрителя через художественный образ. Восприятие сценической хореографии требует определенной восприимчивости зрителя к создаваемым на сцене средствами хореографии образам. И не всякий зритель способен понять смысл хореографического спектакля, но наблюдающий за танцем неосознанно на подсознательном уровне воспринимает общий посыл произведения.

Сложности в понимании танца связаны с их непрямой, «иносказательной», образной формой и сложной структурой танцевальных

образов. Баландина Н. В. пишет: «В танце, как произведении искусства, диалектически переплетено субъективное и объективное, форма и содержание, замысел и воплощение, изобразительность и выразительность» [23]. Субъективные мысли балетмейстера обретают объективное воплощение в конкретных движениях артистов, проявляя собой также категории замысла и воплощения. Форма, в которой представлен танец, учитывая в том числе и костюм, и сцену, и определенные символические движения, помогает разгадать в процессе восприятия танца его содержание. Изобразительность (подражание природе – мимезис) в танце сочетается с образной выразительностью, которая имеет символический смысл [158, с. 3].

Благодаря связи с «духовной жизнью и способностью тем самым непосредственно ее выражать» (Каган М.) [44, с. 359] танец является способом невербального самовыражения танцора. Даже в быту по характеру движений, по их динамике, размаху, по осанке человека можно судить о его эмоциональном состоянии, о личностных качествах, об отношении к окружающим людям и даже о профессиональной принадлежности. Каждое движение как форма несет какую-либо информацию, содержание. Это подтверждает учение легендарного Г. И. Гурджиева, которое системно описал его сподвижник П. Д. Успенский: «Наивно утверждать, что наши движения намеренны. Все они автоматичны. И наши мысли, и чувства также автоматичны. Автоматизм мыслей и чувств определенно связан с автоматизмом движений, и изменить одно без другого невозможно» [158, с. 467].

Весьма показательно мнение основоположника классического танца Ж.Ж. Новерра: «Живопись и танец имеют перед прочими искусствами то преимущество, что они существуют для всех стран, для всех наций, что их язык понятен всем и что они повсюду производят равное впечатление» [52, 180]. Человек пластикой тела может выражать все свои эмоции и переживания, мысли и чувства, не говоря ни слова. Язык танцевального движения не требует перевода, ему подвластно выражение любых человеческих эмоций. Это подтверждают также слова Мориса Бежара из фильма «Grand pas в Белую ночь», снятого по сценарию известного хореографа, балетмеймтера Олега Виноградова во время гастролей труппы «Bejart ballet Lausanne» в Ленинграде: «Танец – это универсальный язык общения… фантастический язык, который связывает народы и культуры» [162]. Невербальное самовыражение, коим является танец, может также отражать силу духа и культуру человека через его физически совершенные движения, воображение и талант.

1.3.2 Влияние танца на улучшение когнитивных способностей практикующих хореографию

Если вы спросите любого практикующего хореографа, он вам может подтвердить, что особое воздействие танца на психосоматическое состояние исполнителя выражается в улучшении его моторной или кинестезической памяти, пространственного мышления, координации движений, концентрации внимания, эмоционального выражения, контроля расхода энергии и выносливости [158, с. 4]. Лукиан (II век), размышляя о танце

в жизни человека и о том, какими качествами должен обладать танцор, писал так: «…Главная задача плясуна в том и состоит, чтобы овладеть своеобразной наукой подражания, изображения, выражения мыслей, умения сделать ясным даже сокровенное» [86, с. 36].

Известно, что танец, так же, как и музыка, насквозь пронизан математичностью. В танце напрямую проявляется математический ум, так как танцор должен запоминать количество и последовательность движений в каждом такте музыки под счет, запоминать рисунок передвижения по сцене в соответствии с тактами музыкального сопровождения, что требует еще и идеального музыкального слуха. Форма рук и ног в балете строго подчиняются геометрическим линиям.

«Обучение танцу требует неизбежного обращения к математике и логике, но нельзя не обращать внимания, что, возможно, есть и способы обратной связи, то есть, когда через танец происходит воздействие на субъект или процесс познания», – пишет Осинцева Н. В. [159, с. 133].

В. А. Еровенко вводит даже новую метафору «математика балета» и «геометрия балета» не только как лингвистический феномен, а как творческий акт, в котором соединяются рефлексивное и нерефлексивное, выраженное и невыраженное. Он считает, что «балет и математика имеют точки соприкосновения в «танцевальной математике», или в «высшей математике хореографии», проявляемые в эстетической эффективности феномена языка балета… Классическими примерами «живой геометрии» балетного искусства являются экзерсисы, в которых исполнитель «рисует» ногами, руками и корпусом различные геометрические фигуры» [163, с. 270, 278].

1.3.3 Основной эпистемологический аспект феномена танца. Влияние соматического (телесного) интеллекта на познавательные способности

Основной эпистемологический аспект, связанный с феноменом танца, проявляется в телесности и соматическом интеллекте человека. Последние достижения физиологии в области исследования соматического (телесного) интеллекта доказали возможность влияния двигательной активности, в том числе танцев, через психосоматику на познавательные способности человека [158, с. 4].

По Н. В. Осинцевой: «Танец, создавая определенное настроение, приближает к состоянию познающего субъекта» [159, с. 133]. И это «настроение, приближающее к состоянию познающего субъекта», напрямую связано с психосоматическим характером танца и его связью с соматическим интеллектом человека.

Появившийся в науке недавно термин «соматический интеллект» отражает способность танца и другой двигательной активности через крупную и мелкую моторику тела влиять на мыслительные способности человека. Американский доктор холистических дисциплин Суреша Хилл (Suresha Hill) в своей книге «Somatic Intelligence» пишет: «Эта возможность испытать свое тело по-новому обещает более полно пробудить, сбалансировать, интегрировать и укрепить вас за счет более глубоких способностей к самопознанию. Уровни благополучия, возникающие в результате соматического перевоспитания и внутреннего положения, откроют двери как

для вашего соматического, так и для эмоционального интеллекта (This opportunity to experience your body in new ways promises to more fully awaken, balance, integrate, and strengthen you with deepened self-awerness sence abilities. The levels of wel-being that arise from somatic re-educatin and inner standing will open dooes to both your somatic and emotional intelligence)» [87]. Это значит, что новые различные способы движений тела помогают поддерживать не только гибкость тела, но и гибкость ума, и его способности к познанию [158, с. 4.].

Известно, что соматический интеллект относится к базовым навыкам человека. Наряду с умственным и эмоциональным интеллектом, телесный интеллект также можно считать частью в системе целостного человека. Основные виды интеллекта: умственный (I), эмоциональный (EI), эмоционально-социальный (ESI), жизненный интеллект (VI) – соответственно измеряются в условных количественных единицах как коэффициенты IQ, EQ, ESQ и VQ. Соматический интеллект может измеряться в коэффициентах SQ – показателях способности сознавать и регулировать свое физическое состояние и двигательную эффективность (находится в разработке).

Но верно и обратное. Создатель метода клинической соматики, построенной на механизмах нейрофизиологии, Томас Ханна в своей книге «Соматика: возрождение контроля ума над движением, гибкостью и здоровьем» пишет: «Я считаю, что понимание силы человеческого сознания должно быть важнейшим постулатом науки в целом, и медицины в частности. Характеризуя людей как животных, наука отказывается от такого подхода» [164, с. 117]. Т. Ханна утверждает обратную связь: контроль и саморегуляция тела сознанием также приводит к изменениям в физическом состоянии.

Рост популярности соматических дисциплин в современном мире, таких как танцевальная терапия, соматика Томаса Ханны [315] и метод Мойше Фельденкрайза [316], а также миофасциальная теория и концепция «анатомических поездов», касающаяся анатомических структур тела человека Томаса Майерса [317], которые представляют собой не только телесную работу, а системы переобучения нервной системы человека новым программам, согласно которым тело движется. Это свидетельствует о неразрывном единстве душевного и телесного в человеке, то есть о психосоматическом характере двигательной активности [158, с. 11].

На основе вышеприведенной информации можно сделать заключение, что сознание настолько же обусловлено телом, так же, как и тело обусловлено сознанием. Это мнение также подтверждают следующие высказывания.

Слова Л. В. Жарова в его работе «Двадцатилетний опыт изучения проблемы человеческой телесности (взгляд врача и философа): актовая речь» подтверждают эту мысль: «Хорошо известно…, что телесный контакт матери и отца с ребенком незаменим ничем и никем и является одним из существеннейших факторов формирования личности человека. Более того, духовное начало в человеке произрастает только на основе усвоения определенных традиций телесной культуры», а также: «Понимание тела… исходит из определенного единства Тела и Духа» [165, с. 6.].

В. Л. Круткин в работе «Телесность человека в онтологическом измерении» пишет: «Телесность – характеристика, производная не от того факта, что у человека есть тело, а от факта, что он есть тело. Телесность необъяснима через традиционные философские категории. Тело – не часть человека, а весь человек, это вид или тип его целостности. Это часть мира, но именно в ней человек выходит к другому существу и к миру в целом… Тело – способ, каким природа становится человеком» [166].

И. А. Герасимова исследует «эволюцию когнитивных основ танца как формы кинетического (двигательного) и кинестезического (связанного с ощущением движений) мышления». Основополагающим для ее исследования является «принцип многомерного строения психики и сознания». Особое внимание она обращает на двигательную систему, систему эмоций и чувств, интеллект и волю. “Двигательная и эмоционально-чувственная системы мыслятся как относительно самостоятельные воспринимающие системы, имеющие свою «память» и схемы ассоциаций”. И. А. Герасимова рассматривает «мышление как некий «замес» различных составляющих сознания. Качество «замеса» определяет тот или иной тип мышления, например, можно говорить о чувственном, рассудочном, кинетическом мышлении, а также проводить еще более тонкие дифференциации [17, с. 86].

Вы, наверно, замечали, что человек, занятый физическим трудом, при интенсивной нагрузке быстро утомляется и ему требуется отдых, а человек, развлекающийся на свадьбе, может танцевать часами и при этом не уставать. Осинцева Н.В. пишет о том, что «танец в его эпистемологическом значении создает определенный тонус тела (состояние длительного возбуждения нервной или мышечной ткани, не сопровождающееся развитием утомления), влияющий на возможность познания» [159, с. 133]. Здесь имеется в ввиду не прямое влияние танца на усвоение знаний, а влияние танца на общую подготовку организма к восприимчивости новой информации за счет создания новых синаптических связей клеток головного мозга и повышения общей физической выносливости организма посредством тренировки мышц и задействования новых мышц и нервных связей, обычно не задействованных в повседневной жизни человека. Также здесь определенную роль, по предположению автора, имеет выделение у танцующего в кровь эндорфина – гормона радости, что способствует улучшению самочувствия и выносливости во время танца. Эта общая подготовка организма, подъем уровня его здоровья, предпосылка и создает то «особое настроение бытия», когда человек «оказывается способным к мышлению» [158, с. 5-6].

Положительное влияние хореографии на когнитивные способности мозга подтверждает и Вячеслав Дубынин, доктор биологических наук и профессор МГУ на основании последних исследований в нейробиологии: «Сейчас мы стали понимать, что 2/3 человеческого мозга занимаются движениями... То есть 90 миллиардов наших нейронов 2/3 запоминают двигательную программу и всю эту тонкую моторику... Это один из способов защиты от старения мозга... Если мы начинаем уделять внимание движению, то вот эта 1/3, которая отвечает за мышление, интеллект, она тоже может улучшаться. Это соседние

нейросети, которые тоже помогают обрабатывать информацию... Довольно вот свежие научные данные они показали, что активно сокращающиеся мышцы, они вырабатывают... гормоноподобные молекулы... миокины. И эти миокины влияют на обучающиеся нейросети нашего мозга, вообще на все, и, в частности, на гиппокап, на главный центр кратковременной памяти. И как бы получается такая единая сцепка... Мы недавно со студентами разбирали мощный обзор, где сравнивались разные виды физической активности по отношению к пользе для мозга. Почетное последнее место заняли всякие качалки... Следующее место повыше занимает бег, ходьба быстрым шагом... Следующее место – это спорт соревновательный, но желательно без травматизма... И первое место занимают танцы – новые движения, сложные движения, да еще с партнером... Получается, здесь и движение, и физическая нагрузка, и память, и эмоции, общение».

Согласно Й. Хейзинга: «Отношение танца к игре не есть его участие в ней, но отношение части – и целого, тождество сущности. Танец – это особая и весьма совершенная форма самой игры как таковой» [168, с. 83].

Осинцева Н. В. также рассматривает гносеологическое значение танца через онтологическое тождество игры и танца. Известно, что игра является одним из основных методов обучения для начальной ступени образования. Если танец является формой игры, то он тоже может выступать как метод обучения. «…Как игра способствует становлению предпосылочного контекста знания, так и танец в своем гносеологическом значении оказывает влияние на активность познавательного процесса», – пишет Осинцева Н. В. [159, с. 134].

Л. С. Выготский развивал иное понимание искусства как игры: «Эта теория искусства как игры имеет то существенное против себя возражение, что она никак не позволяет нам понять искусство как творческий акт и что она сводит искусство к биологической функции упражнения органов… Для нас совершенно понятно, если мы глядим на искусство как на катарсис, что искусство не может возникнуть там, где есть просто живое и яркое чувство» [128, с. 320]. В искусстве, по мнению Л. С. Выготского, «изживаются величайшие страсти, которые не нашли себе исхода в нормальной жизни» [128, с. 320], а игра предполагает нечто обыденное и повторимое действие. С игрой, возможно, можно сравнить социальные виды танцев, где человек как бы «играет своим телом», но сценические театральные сюжетные постановки и свободное выражение в танце-импровизации духовных переживаний человека вряд ли можно отнести к игре, так как здесь задействованы самые высокие духовные ипостаси человека [158, с. 6].

Тому, что в танце-импровизации или в сценическом танце задействуются самые высокие духовные аспекты человека, могут служить косвенным доказательством слова Ф. Ницше из его работы «Так говорил Заратустра»: «Смертоносный певец – орудие зла, ни в чем не повинное! Уже встал я, готовый к лучшему своему танцу; но мелодией своей убил он мой восторг. Только в танце могу я выразить символы и подобия высочайших вещей: и вот высочайший символ так и не отразился в движениях тела моего!» [169]. Но, как сказал Уильям Шекспир в монологе Жака (акт II, сцена VII) из своей

комедии «Как вам это понравится» (As You Like It) : «Весь мир – театр, а люди в нем – актеры» («All the world's a stage, And all the men and women merely players») [170]. Также, согласно древнеиндийской философии, каждое воплощение в человеческом теле и является той «ролью», которую должен сыграть каждый из нас в жизни. Главное, наверно, не относиться к ней слишком серьезно, а переживать ее – жизнь – в радостном «игровом» настроении.

Согласно учению Г. И. Гурджиева, описанному Успенским П.Д. в своей книге «В поисках чудесного» имеется прямая связь между формами движений и формами мыслей: «Характер движений и поз в каждую эпоху, в каждой расе и в каждом классе неразрывно связан с определёнными формами мышления и чувства. Человек не в состоянии изменить образ своего мышления, пока не изменил репертуара поз и движений» [161, с. 466].

Согласно вышеприведенной цитате, танец есть не только экспрессия в движениях эмоционального состояния танцора через определенный образ, танец еще в купе с костюмом и характером движений является синкретическим выражением образа мышления, поведения и восприятия мира человека как представителя определенной национальности, уходящей корнями вглубь веков, впитавшего культурный код нации. Эта коммуникативная черта хореографического искусства, может быть, быстрее, ярче и доступней передает зрителю внутренний мир человека, как представителя определенной культуры по сравнению с другими видами искусств [158, с. 6].

Известный социальный психолог Эми Кадди (Amy Cuddy) описала значение невербальной коммуникации: «Жесты и мимика управляют тем, как и что думают о нас окружающие» [171]. На тему влияния поз человека на его эмоциональное состояние уже опубликовано много статей [172, 173, 174].

Эми Кадди на одной из конференций частного коммерческого фонда США TED (Technology Entertainment Design, Технологии/Развлечения/Дизайн) рассказала об исследованиях, раскрывающих секреты невербального поведения и позволивших сделать очень интересные выводы. Осознанно меняя свое невербальное поведение, принимая сильные позы – позы уверенных в себе людей и победителей в течение всего лишь 2-х минут, испытуемые фактически меняли и свое душевное состояние, что отразилось на уровне гормонов тестостерона (гормон силы) и кортизола (гормон стресса), которые ответственны за сильный и слабый характер человека [171].

Мы знаем и предполагаем, что наше сознание при желании в силах изменить наше тело. Но способно ли тело менять наше сознание и, следовательно, менять наше поведение, которое, в свою очередь, влияет на исход событий? Вышеуказанный эксперимент дает на этот вопрос положительный ответ. То есть, здесь мы опять же убеждаемся в том, что даже смена поз тела и мимики лица в течение всего 2-х минут способна повлиять на улучшение или ухудшение внутреннего психического состояния человека и, что немаловажно, и на впечатление, которое человек производит на других людей [158, с. 6-7].

Но задолго до этого эксперимента, еще в начале XX века то же самое утверждал и Г. И. Гурджиев: «В обычных условиях мы не имеем понятия о том, как сильно наши мыслительные, чувствительные и двигательные функции зависят одна от другой… Если человек принимает позу, которая соответствует у него чувству печали или подавленности, тогда спустя некоторое время он обязательно почувствует печаль или подавленность» [161, с. 467].

Результаты этого уже доказанного экспериментом достижения науки можно применять в жизни, так как нельзя отрицать важность первого впечатления, которое определяет все последующее общение, например, при ситуациях социальной угрозы, при первом появлении подростка в новой школе, при устройстве на новую работу, при прибытии в армию, при произнесении публичной речи и т. д. Эми Кадди советует: «Делайте это до тех пор, пока изменения не закрепятся в вашем характере» [171], что диалектически характеризует единство категорий возможности и действительности, а также причины и следствия. Это является еще одной демонстрацией психосоматического характера языка тела, в том числе и танца, соответствующего закону диалектики о единстве и борьбе противоположностей – взаимообусловленности тела и души, категорий формы и содержания, сущности и явления [158, с. 7].

Из вышесказанного можно сделать заключение, что человек через воспитание своего тела, то есть методичное введение в привычку новых поз и движений может повлиять на свои мыслительные и волевые способности и, таким образом, улучшить свой характер и обрести, например, уверенность в себе, осваивая позы и движения уверенного в себе человека [158, с. 7].

Это означает, что, осваивая новые танцевальные движения, которые совершенно не похожи на те, которые танцор ранее учил, он также осваивает ментальные установки, например, определенного народа. Ведь по-настоящему достоверно станцевать народный танец может только танцор, который освоил его культуру, традиции и отчасти менталитет. И, в этом смысле, хореограф, который по программе вуза обучился венгерским, молдавским, русским, испанским, татарским, украинским, белорусским и другим народно-сценическим танцам, а также танцам народов мира как индийский, корейский, турецкий и другие, через народные движения и народный костюм каждого народа осваивает отчасти культуру и традиции этих народов. Так обогащается его культурный багаж, поэтому профессиональный хореограф является, если можно так выразиться, гражданином мира, который толерантен к культуре многих народов [158, с. 7-8].

И даже, чтобы понять и стать ближе к молодежи нет более эффективного средства, чем изучить язык молодежных танцевальных движений, некоторые из которых представляют довольно сложные для запоминания и воспроизведения фигуры танца. Через изучение этих новых движений мы как бы осваиваем их способ мышления и выражения в жизни и становимся ближе к «молодежной» культуре. Таким же образом, подражая своему кумиру, человеку, который вызывает у нас чувство уважения и восхищения, мы можем освоить его жизненные установки и повторить успехи. На этом основана

популярность ныне книг о привычках и жизни известных и успешных людей, так как то, что сделал один, может повторить и другой [158, с. 8].

1.3.4. Влияние кинестетической эмпатии на зрителя и «sensus communis" И. Канта

Л. С. Выготский еще в начале прошлого столетия (1920-е годы) обозначил, что искусство вообще (не только хореография) теснейшим образом связано с человеческим телом: «Все то, что совершает искусство, оно совершает в нашем теле и через наше тело, и примечателен тот факт, что … исследователи, … занятые преимущественно процессами восприятия, а не влиянием действия искусства, должны говорить о зависимости восприятия искусства от определенной установки мускулатуры тела» [126, С. 328]. Л. С. Выготский начинает и заканчивает свою книгу эпиграфом из слов Б. Спинозы: «Того, к чему способно тело, никто еще не определил» [126, С. 4, 338]. Это утверждение известного философа XVII столетия до сих пор остается актуальным. И это мнение обоих ученых подтверждает характеристика искусства, данная Гегелем, которую мы приводили ранее: «…Дух получает удовлетворительное чувственное воплощение только в теле» [123, Т. 1. С. 84]. Здесь нужно обратить внимание и особо подчеркнуть, что Гегель связывает искусство с «очеловечиванием» и «чувственным воплощением в теле» [158, с. 8].

Эти высказывания Гегеля о том, что «дух получает удовлетворительное чувственное воплощение только в теле» [123, Т. 1. С. 84] и слова Л. С. Выготского о «зависимости восприятия искусства от определенной установки мускулатуры тела» [126, С. 328] доказывает современная нейронаука. «Недавнее открытие нейробиологами зеркальных нейронов привело к целому ряду научных исследований… Исследования показывают, что идентичные наборы нейронов могут быть активированы в человеке, который просто наблюдает, как другой человек совершает движение, как будто он фактически вовлечен в действие или выражение какой-то эмоции или поведения», – пишет Синтия Ф. Беррол (Cynthia F. Berrol) [172]. Зеркальные нейроны способствуют возникновению кинестетической эмпатии – двигательного сопереживания у наблюдателя танца [173, 174]. И чем больше у наблюдателя в прошлом опыта в хореографии, тем больше он вживается в роль танцора. Ведь распредмечивание содержания произведения возможно лишь в случае соединения интенции художественного текста с действительным опытом индивида. Активирование таким образом нужных нейронов в настоящее время используется в танцевальной терапии, а также в лечении больных с двигательной недостаточностью [175].

Изучению свойств зеркальных нейронов в мировом сообществе сейчас уделяется большое внимание. Например, «Watching Dance: Kinesthetic Empathy» (http://www.watchingdance.org/research/kinesthetic_empathy/index.php) был междисциплинарным проектом, включающим сотрудничество между четырьмя учреждениями (Манчестерский университет, Университет Глазго, Йоркский университет Святого Иоанна и Имперский колледж Лондона), который финансировался за счет гранта AHRC (Совета по исследованиям в

области искусства и гуманитарных наук) с 1 апреля 2008 года до лета 2011 года. Проект исследовал реакцию зрителей на танец, которые при наблюдении отождествляли себя с исполнителями танцев [158, с. 8-9].

Краева А.Г. в своей статье «Эпистемология искусства в пространстве когнитивных исследований: основные направления, современное состояние и перспективы» (2018 г.) пишет о том, что «нейрогенетические основания художественно-когнитивной деятельности (лишь в рамках нейроэстетики) только сравнительно недавно стали привлекать внимание западноевропейской философской мысли», тогда как в российской философии они не получили сколько-нибудь серьёзной разработки. Она считает: «Исследование в аспекте их существенного влияния на базисные представления философии науки и эпистемологии по сути своей является новым, его результаты имеют высокий эвристический потенциал для реконструкции узловых для философии науки проблем, а также придания концепции трансцендентализма И. Канта новых измерений…» [326, с. 1].

Можно предположить, что это свойство зеркальных нейронов, объясняющих переживание как своих собственных движений, эмоций и переживаний наблюдаемого объекта, подтверждает идею «общего чувства» (sensus communis) И. Канта, присущего всем людям. В «Критике способности суждения» Кант пишет: «…Под sensus communis следует понимать идею всеобщего чувства, то есть способности суждения, мысленно (априорно) принимающего во внимание способ представления каждого, чтобы, таким образом, исходить в своих суждениях как бы из всеобщего человеческого разума…» [31, пар. 40].

Таким образом, Кант еще в XVIII в. пытался объяснить, почему человек реагирует определенным образом на «прекрасное» (искусство): «Если можно было бы предположить, что всеобщая сообщаемость нашего чувства уже сама по себе должна представлять для нас интерес…, то стало бы понятно, почему чувство в суждении вкуса предполагается у всех и считается едва ли не обязательным» [31, пар. 40].

Предисловие А. В. Гулыги к изданию «Критики способности суждения» 1994 г. извлекает самую суть сочинения Канта: «В «Критике способности суждения» упорно и обстоятельно доказывается специфичность эстетического, его несводимость ни к знанию, ни к морали. Но рядом существует антитеза: именно эстетическое есть средний член между истиной и добром, именно здесь встречаются и сливаются воедино теория и практика. Само эстетическое – не монолит. У него две ипостаси, два лица. Одно обращено преимущественно к знанию – прекрасное, другое преимущественно к морали – возвышенное… Оценка красоты свободна от интереса чувств и разума. Канту надо развеять рационалистические и утилитаристские построения, поэтому он столь категоричен в формулировках.» [31, с. 22].

Ф.В. Шеллинг дает сходное определение философии: «…Определение философии как науки есть только формальное ее определение. Она есть наука, но такого рода, что в ней истина, добро и красота, а потому наука, добродетель и искусство проникают друг в друга… философия немыслима в отдалении от

всякого искусства и познания красоты». И эти мысли сближают его с И. Кантом.

Далее А. В. Гулыга приводит «второе пояснение прекрасного»: «Речь идет о количественной характеристике эстетического суждения. Здесь выдвигается требование *всеобщности суждения вкуса*. Прекрасно то, что всем нравится без посредства понятия». Здесь указывается «на всеобщую сообщаемость нашего чувства» – интерсубъективность, (sensus communis), из цитаты из сочинения Канта, которая приводится выше.

Зеркальные нейроны, которые объясняют это «общее чувство» человечества и интерсубъективности также дают основание предположить, что человечество представляет собой единое сообщество природы, примерно такое же как род пчел или муравьев [158, с. 9]. После открытия свойств зеркальных нейронов мы понимаем, почему человек, наблюдающий за танцем, сам виртуально танцует, и это чувство единения с танцующим тем сильнее, чем больше у наблюдающего был в прошлом опыт хореографии, что объясняется «мышечной памятью» человека.

1.3.5 Искусство как жизненно необходимая ценность человечества и танец как обязательный для обучения предмет в школе

Современное общество привыкло относиться к искусству как чему-то второстепенному в жизни человека, как к некоей блажи, без которого человек может в принципе обойтись. Но мнения некоторых ученых убеждают нас в обратном, утверждая, что общество без искусства, обречено на гибель.

А. И Бондаренко пишет о том, что зарубежные и отечественные исследователи истории происхождения искусства пришли к выводу, что одним из ведущих параметров, определяющих развитие человека как существа разумного, является искусство. Именно оно, на протяжении тысячелетней истории человечества, вместе с трудовой деятельностью, осуществляет ведущую функцию жизнесохранности всего живого мира.

«Таким образом, – пишет А. И Бондаренко, – появляется новая качественная характеристика сознания, связанная только с искусством: ценностно-смысловая оценка мира, которая позволяет фиксировать явления не только как утилитарную ценность, жизненно необходимую только для одного субъекта или вида, но и как всеобщую гуманизированную ценность, с которой связано сохранение всего живого и уникального на Земле. Без данной формы современной рефлексии – гуманизированной ценностной модели мира – человечество обречено на гибель даже при самых совершенных утилитарных технологиях поддержания жизни» [30]. Это говорит о том, что как бы ни принижали роль искусства и гуманитарных наук в современном техногенном мире, как второстепенных ценностей после «хлеба насущного», исследователи истории происхождения искусства доказали, что именно «гуманизированные ценности» искусства, а не только материальные ценности являются условием выживания человечества. Искусство относится к высшим интеллектуальным и духовным потребностям человека, которые согласно пирамиде А. Маслоу задействуются после удовлетворения базовых потребностей человека в пище, жилье и т. д. [158, с. 9-10].

И, танец, активизирующий одновременно духовную, интеллектуальную, эмоциональную и физическую ипостаси человека, а также его познавательные способности, по мнению автора, является необходимым видом искусства, наряду с остальными видами, для воспитания подрастающего поколения. Но, к сожалению, в казахстанских средних школах, которых в республике подавляющее большинство, танец не входит в число обязательных предметов, а только практикуется в виде кружковых занятий по интересам. Коррекционная ритмика сегодня у нас в Казахстане, да и в России и в ряде постсоветских государств, входит только в программу обучения только специальных школ для детей с особыми образовательными потребностями, и предмет ритмика – в программу хореографических училищ и специализированных школ по хореографии [158, с. 10].

В античности был принят одновременно социально-политический, педагогический, этический и эстетический идеал человека «калокагати́я» (др.-греч. Καλὸς καὶ ἀγαθός - «красивый и добрый»), который означал наличие в человеке одновременно физической красоты и нравственности. Калокагатия наиболее тесно связана с греческой системой образования и модели воспитания «Пайдейя» – системой мусического воспитания в античности, которая включала в себя изучение основ наук, ораторского искусства, политики, этики, философии, литературное и музыкальное образование, танцы, воинские дисциплины, а также нравственное воспитание.

Согласно открытым источникам, первое упоминание калокагатии относится к сохранившимся материалам о Семи мудрецах. Наставление мудреца Солона рекомендует хранить калокагатию «нрава вернее клятвы». Ведь только человек, который удовлетворен своим состоянием здоровья и внешним видом может одаривать других благорасположением духа. А также в этом изречении скорее подразумевается, что человек должен быть не только «добрым», но и способным физически претворять в жизнь добрые дела с помощью натренированного, здорового и «красивого» тела [102, с. 124].

Любопытно мнение Сократа о пользе танцев из сочинения Ксенофонта Афинского «Пир» (Сократические сочинения), где Сократ, увидев танцующего мальчика, сказал: «Вы видели, что мальчик хоть и красив, но все-таки, выделывая танцевальные фигуры, кажется еще красивее, чем когда он стоит без движения? …Ведь я сделал еще одно наблюдение, что при этом танце ни одна часть тела не оставалась бездеятельной: одновременно упражнялись и шея, и ноги, и руки; так и надо танцевать тому, кто хочет иметь тело легким» [179, с. 213]. Идеал калокагатии повлиял на идеал гармонически развитой личности, существующий в культуре Нового времени и в последующее время, например в советской идеологии. В XVIII-XIX вв. обучение танцам входило в число обязательных занятий в воспитании знати [102, с. 125].

И напрашивается логический вывод о том, что если танец как игровой вид активности улучшает познавательные способности детей и одновременно тренирует их физическое тело, то он должен быть включен в обязательную

программу образования обычных школ, и не только в виде кружковых дополнительных занятий.

Если во второй половине XX в. танец, как малоизученный феномен, нуждался в философском обосновании своего бытия, то теперь некоторые западные (Бойана Цвейч [11] и др.) исследователи феномена танца пишут о том, что вопрос уже не стоит как «Что философия может дать танцу как виду искусства?», а «Что исследование феномена танца сегодня может дать философии и другим наукам?» [158, с. 10].

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определить следующее:

Диссертант раскрывает эпистемологические и когнитивные аспекты искусства танца, а также телесности как основного средства воплощения искусства хореографии, выражающего глубинное бессознательное человека.

Танец, так же, как и музыка, насквозь пронизан математичностью. В танце напрямую проявляется математический ум, так как танцор должен запоминать количество и последовательность движений в каждом такте музыки под счет. Форма рук и ног в балете строго подчиняются геометрическим линиям. В классическом танце обусловлена в пространстве сцены рисунок танца строится согласно формам геометрических фигур - по кругу, по диагонали, по квадрату и так далее.

Основной эпистемологический аспект, связанный с феноменом танца, проявляется в телесности и соматическом интеллекте человека. Исследование гносеологической природы хореографического искусства позволяет выявить новые, ранее не проявленные на практике возможности влияния танца через психосоматику на когнитивные способности человека на основе последних научных данных междисциплинарных исследований, таких как исследования соматического (телесного) интеллекта в физиологии, зеркальных нейронов в нейробиологии, которые касаются кинестетической эмпатии – двигательного сопереживания у наблюдателя танца.

Сложность феномена танца связана с тем, что материалом танца является тело человека, в котором для науки еще много загадок. Исследования соматического интеллекта в физиологии, отражающего способность танца и другой двигательной активности влиять на мыслительные способности человека, и рост популярности соматических дисциплин в современном мире, которые представляют собой не только телесную работу в чистом виде, а системы переобучения нервной системы новым программам, согласно которым тело движется, свидетельствуют о неразрывном единстве душевного и телесного в человеке, то есть о психосоматическом характере двигательной активности. На основе этой информации можно сделать заключение, что сознание настолько же обусловлено телом, так же, как и тело обусловлено сознанием.

Исследования зеркальных нейронов в нейробиологии, которые касаются кинестетической эмпатии – двигательного сопереживания у наблюдателя танца, показывают, что идентичные наборы нейронов могут быть активированы в человеке, который просто наблюдает, как другой человек

совершает движение, как будто он фактически вовлечен в действие или выражение какой-то эмоции или поведения. Активирование таким образом нужных нейронов в настоящее время используется в танцевальной терапии, а также в лечении больных с двигательной недостаточностью.

Мы предполагаем, что свойство зеркальных нейронов, объясняющих переживание как своих собственных движений, эмоций и переживаний наблюдаемого объекта, обосновывает идею «общего чувства» (sensus communis) И. Канта, присущего всем людям, и позволяет провести между ними параллель. Зеркальные нейроны, которые объясняют это «общее чувство» человечества и интерсубъективности также дают основание предположить, что человечество представляет собой единое сообщество природы. Наблюдающий за танцем, сам виртуально танцует, и это чувство единения с танцующим тем сильнее, чем больше у наблюдающего был в прошлом опыт хореографии, что объясняется «мышечной памятью» человека [158, с 12-13].

Опираясь на работы Г. И. Гурджиева, который утверждает прямую связь между формами движений и формами мыслей, и на результаты исследований Эми Кадди можно заключить, что человек через воспитание своего тела, методичное освоение новых поз и движений в танце может также повлиять на улучшение своих мыслительных и волевых способностей. Это означает, что осваивая новые танцевальные движения, которые совершенно не похожи на те, которые танцор ранее учил, он также осваивает ментальные установки, например, определенного народа.

Зарубежные и отечественные исследователи истории происхождения искусства пришли к выводу, что одним из ведущих параметров, определяющих развитие человека как существа разумного, является искусство. Именно оно, на протяжении тысячелетней истории человечества, вместе с трудовой деятельностью, осуществляет ведущую функцию жизнесохранности всего живого мира.

В античности, где был принят одновременно социально-политический, педагогический, этический и эстетический идеал человека «калокагати́я», который означал наличие в человеке одновременно физической красоты и нравственности. Калокагатия наиболее тесно связана с греческой системой образования и модели воспитания «Пайдейя», в которую кроме образовательных, воинских дисциплин обязательно входило обучение танцам. Первое упоминание калокагатии относится к сохранившимся материалам о Семи мудрецах. Наставление мудреца Солона рекомендует хранить калокагатию «нрава вернее клятвы» [102, с. 124].

На основе вышеизложенного мы считаем, что танец, активизирующий одновременно духовную, интеллектуальную, эмоциональную и физическую ипостаси человека и его когнитивные способности, является необходимым средством для воспитания подрастающего поколения наряду с остальными видами искусства. По нашему мнению, хореография должна быть включена в обязательную программу образования обычных средних школ, а не только в виде кружковых дополнительных занятий [102, с. 125].

2 СЕМАНТИКА ОБРАЗНОГО ЯЗЫКА КАЗАХСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

2.1 Онтологические истоки и генезис казахского народного танца

Важной частью культурного наследия казахского народа, выражающего философское миропонимание кочевника, является казахский народный танец, который развивался и видоизменялся вместе с социокультурными переменами в обществе. Известный французский философ Поль Рикер, представитель философской герменевтики, выросшей из феноменологии, писал: «Самый верный способ объяснить наше настоящее – это поместить его в историю» [177, С. 72–73]. О связи онтологии с историей пишет и Мартин Хайдеггер: «Возможности и судьбы философии, будучи творениями свободы вот-бытия (Dasein) человека, находятся в плену его экзистенции, т. е. временности и, тем самым, историчности, причем в некотором более исконном смысле, чем любая другая наука» [40, С. 24].

В этой главе, следуя методам исторического и логического познания, мы проследим онтологические истоки и развитие танцевально-пластического искусства казахов с самых истоков до начала XX века. Но четко проследить основные этапы бытия и исторического развития танцевального искусства сложно, так как танец не имеет материальной природы и реально существует только в момент его исполнения. Видеозапись танца стала возможна только в XX веке, что смогло чрезвычайно расширить представления о танце как таковом, тогда как просто его иллюстративное изображение, описание и/или музыкальное сопровождение отражают только отдельные грани этого искусства. Поэтому весь исторический материал о древнем танцевальном творчестве основан на фактах многих смежных наук и всегда имеет предположительный характер.

Для онтологического подхода важны взаимные превращения бытия и небытия, характеризующие современное состояние философии искусства. К числу таких категорий относится гегелевское понятие «инобытия», с помощью которой может быть предъявлено различие сознания и предмета в их диалектическом единстве. К инобытию можно отнести и «превращенные формы сознания» по К. Марксу.

М.С. Каган в своей работе «Метаморфозы бытия и небытия» (2006 г.) пишет: «Для художественного творчества как самосознания культуры выявление той или иной онтологической позиции общественного сознания является принципиально важной задачей. Потому искусство, с первых своих шагов утверждавшее, что высшей ценностью обладает бытие, становилось *реалистическим*, ибо *образно воссоздавало реальное бытие*, тогда как *классицизм, романтизм, символизм* воплощали по-своему понимаемый каждым идеал, который реально не существует, т. е. представляет собой форму *небытия реальности*. Дальше этих художественных направлений в отрицании ценности бытия пошел *модернизм* — он утверждал высшей ценностью *абсолютное небытие, т. е. Ничто*» [328, с. 23].

Категории *бытия* и *небытия* позволяют рассматривать искусство как «форму небытия по отношению к реальному бытию», принцип ценностного,

эмоционально-чувственного освоения мира. Таким образом, искусство как инобытийная форма культуры сущностно (онтологически) определяет человека и формы его выражения.

Восприятие хореографического искусства зрительное, поэтому запечатленные движения танцующего человека дают очень важные сведения о характере бытия, пластическом и образном языке танца, позволяющем частично воссоздать представление об онтологических истоках казахского народного танца, являющегося неотъемлемой частью тюркской культуры. В этой главе через приемы и методы современной герменевтики эстетического направления, включающего структурный анализ, иконографический и семиотический методы исследования с использованием методов современной философии языка на основе религиозного и национального миропонимания, мы попытаемся понять мировосприятие, образ жизни и способы самовыражения кочевника, в том числе через семиотический анализ движений танцев и национальных костюмов исполнителей.

Используя методику историко-философского экскурса и диалектически рассматривая особенности генезиса традиционного танцевально-пластического искусства казахов, немного отойдем от общепринятой периодизации этапов развития, что связано с отсутствием источников, подтверждающих существование казахского танцевального искусства в период с конца XV – начала XVI вв. до середины XVIII в. Поэтому в данной периодизации объединены периоды: **2-ой** – с конца XV – начала XVI вв. до середины XVIII и **3-ий** – с середины XVIII – до начала XX вв. Таким образом, мы будем рассматривать 2 этапа: 1) с VII-V вв. до н.э. – конец XV- начало XVI вв. н.э.; 2) с конца XV – начало XVI вв. до начала XX в.

I этап: VII-V вв. до н.э. – конец XV - начало XVI вв. н.э. Танец, как следует из подраздела 1.1 (с. 28) данной работы, вобрал в себя зачатки таких видов искусства, как музыка, изобразительное искусство, литература и др. которые позже отпочковались в самостоятельные виды искусств. Наиболее древними памятниками синкретического искусства и, в частности, танцевального творчества насельников Великой Степи являются наскальные изображения танцующих человечков, о которых диссертант более подробно писала в своей магистерской диссертации [100, с. 31-32]. Наскальные изображения танцующих человечков, датирующиеся VI-IV вв. до н.э., также являются формой небытия, в которой изображено историческое бытие, характеризующее его особенности, или, говоря языком классической эстетики, отражением духовной жизни людей, живших в ту эпоху. Поскольку генезис казахского традиционного танцевального искусства изложен подробно в магистерской работе диссертанта, мы остановимся лишь на особенно ярких страницах истории развития этого вида искусства казахов, отражающих их философское мировосприятие.

Нужно отметить, что изображение «солнцеликого тотема» или «солнцеголового божества» свидетельствует об обожествлении древними насельниками степи – природы и его стихий (тенгрианство). Поскольку материальный мир представляет собой явления искусства в той степени, в

какой он выражает, символизирует или отражает духовное начало, это позволяет делать определенные выводы относительно содержания этих явлений.

По мнению Набиевой Ф. Р. культ солнца в культуре древних насельников степи нашел отражение не только в различных формах культурного наследия, но и в наскальных рисунках: «Не случайно… среди наскальных рисунков, существующих в местах, где исторически проживали тюркские народы, можно встретить пиктограммы, отражающие солнце и небесные тела» [181]. На территории Казахстана это – наскальные рисунки ущелья Тамгалы, и наскальные рисунки Чулакских гор Джунгарского Алатау, датирующиеся VI-IV тысячелетиями до н.э. – временем, когда на территории Казахстана жили племена, называемые в письменных древнегреческих и древнеперсидских источниках «саки», а европейцами – скифами.

Если внимательно приглядеться к наскальным рисункам, в изображении зверей можно найти сходство со «звериным стилем» золота саков – племен, согласно свидетелству востоковеда, академика РАН, Генерального директора Государственного Эрмитажа РФ М.Б. Пиотровского, упоминающихся в Библии [182].

Предполагатся, что в этот период в жизни общества определенное значение имела война, инициируемая для увеличения, захвата новых пастбищных земель, скота. Этому периоду были свойственны ритуальные военные пляски, которые не только готовили воинов к предстоящим физическим нагрузкам, играя роль разминки перед военными столкновениями, но также поднимали настроение, укрепляли волю к победе и вселяли в них веру в себя в предстоящей битве.

На территории Казахстана в III-I вв. до н.э. обитали племенные союзы. Сакские племена объединились с племенами усуней, кангюев, аланов, Культура этих племен так же, как и культура саков, содержала элементы магии. Древнейшие практики казахских комов (баксы-шаман) были схожи с ближневосточными народными хороводами суфийских дервишей – бекташи и с танцами тюркских дервишей «Мевлеви́», суфийским методом мистического познания истины.

Наши древние предки, совершая обряд охоты, верили, что этот ритуал поможет им удачно завершить охоту. Но постепенно магическая, иначе говоря, утилитарная, составляющая обряда постепенно отделяется от развлекательной его части и под воздействием воображения и фантазии приводит к зарождению из ритуальных движений пластико-эмоциональных основ танца, несущих элементы искусства [100, с. 32-33].

Основой становления казахского этноса явились иторико-культурные объединения древних племен, существовавшие на территории Казахстана на протяжении многих веков, (саки, усуни, гунны, канглы, тюрки, кыпчаки). Древнее искусство насельников Степи в силу объективных причин как географические, экономические и другие факторы возникновения кочевого образа жизни, развивалось в своем уникальном русле.

Философское мировосприятие кочевника – это гармоничное слияние с миром, внимательность к знакам жизни и бытия, почитание комоса и

дружественность по отношению к природе, ценностное отношение к себе и принятие «инаковости» другого. Кочевника характеризовала открытость сознания, обусловленная верой и поклонением природе-матери, осознание множественности сосуществующих континуальных систем. «В общей композиции ковров, тускиизов мы видим в середине три квадрата, что означает в тюркской мифологии, три мира, верхний – божественный, летающий, средний – земной и нижний, подземный – мир мертвых и эти три квадрата ограждены бордюрной фризовой орнаментальной композицией, как бы защищены самим творцом,» – пишет Е. Кожабаев, который считает, что в казахских орнаментах заложены смысловые и философские послания. [183].

В советское время считалось, что на территории Великой Степи развивалась безписьменная культура, основу которой составляли вербальные виды народного творчества как народный эпос, жыр, жырау, сказания, легенды и связанные с вербальным творчеством народное музыкальное и танцевально-пластическое творчество как песни и пляски, которые передавались из уст в уста от мастера к ученику, из поколения в поколение.

Но, новые изыскания истории и теории древнетюркского письма на обширном эпиграфическом материале азиатского ареала известного тюрколога Аманжолова А.С. доказали существование письменности у наших предков: «Существование алфавитной письменности у раннекочевых племен Южной Сибири и Казахстана документально подтверждается в настоящее время двумя прототюркскими руническими надписями из захоронений V-IV вв. до н э.» [184, с. 7], [185].

Первоначально являвшийся синкретическим видом искусства, танец развился в самостоятельный вид искусства. Танцы и пляски, созданные одаренными представителями народа, постепенно совершенствовались, обретали устойчивые народные виды и формы. У насельников степи, как и любого другого народа, сложились свои танцевальные традиции, хореографический образный и пластический язык. Народный танец всегда неразрывно связан с языком, устным народным творчеством, верованиями, декоративно-прикладным искусством (национальным орнаментом), народным костюмом, традициями, обрядами и обычаями, которые оказывают влияние на лексику танца, на его художественно-образное содержание, определяют тематику и сюжет.

Некоторые движения казахского танца сформированы подражанием играм баксы, которые усиливали силу шаманского ритуала использованием вместе с бубнами, кольцами с колокольчиками и игру в шан-кобыз – древний казахский металлический пластинчатый самозвучащий язычковый музыкальный инструмент, а также казахский музыкальный инструмент с космическим звучанием – кобыз. Баксы также использовали древнетюркский ударный инструмент асатаяк, который мог быть различным по форме и размеру с металлическими кольцами, подвесками, которые издавали резкий звук. Меньшие по размеру (от 30 см) чаще украшались конырау – колокольчиками и бубенчиками, издающими мелодичный звук.

На боку каменного изваяния баксы, найденного в окрестностях Ұлытау в VI-VIII веках А.Х. Маргулан, был изображен шан-кобыз, а на спине – изображение кольца колокольчика. Этот материальный артефакт свидетельствует о важной роли баксы и об авторитете и почитании, которым они пользовались в народе. Баксы танцевали с различными колокольчиками, играя в шан-кобыз или в кобыз, вызывали духов, которых шаман просил помочь в осуществлении задуманного, будь то излечение больного или просьба о дожде или др. [186, с. 221, Рисунок 25]. Более подробно о казахских баксы диссертант пишет в своей магистерской диссертации [100, с. 34-35].

Хотя мир кочевья претерпел влияние различных религиозных верований, таких как зороастризм, буддизм, христианство и, особенно, ислам, в частности суфизм, но самое значимое влияние на формирование философской картины мира казахов оказало тенгрианство. Культ Тенгри по сей день имеет влияние на мировоззрение людей, живущих на территории современного Казахстана, и находит свое отражение в различных формах самовыражения традиционной культуры казахов, в том числе танцевально-пластическом искусстве. Аязбекова С.Ш. пишет: «В образе Тенгри для казахов-кочевников объединились различные ипостаси Мироздания казахов: Мир как Абсолют и как видимая, осязаемая реальность, включающая Небо, Солнце, Луну и Землю; Мир как божественно-космическое образование с его иерархическими уровнями (*примеч. автора* – согласно тюркской мифологии: верхний – божественный, средний – земной, подземный – мир мертвых); наконец, Мир как совершенная Гармония – идеал. Культ этот, достаточно устойчивый на протяжении многих веков, оказался тем фундаментальным и исторически-стабилизирующим фактором, который не был утрачен при многих других религиозных воздействиях, поскольку сохранился в бессознательных архетипах человеческой памяти» [188].

Круговые танцы, символизирующие солнце, были неотъемлемым составляющим культуры тюркских народов, которые поклонялись Небу – Тенгри и Солнцу. Согласно мнению Набиевой Фазили Рамиз (Институт архитектуры и искусства, Национальная академия наук, Республика Азербайджан, г. Баку,): «…Празднование тюркскими народами связанного с культом солнца праздника «Новруз» под различными названиями, является одним из важных фактов, показывающим обладание ими едиными корнями… В современный период в зажигании костра, считающегося неотделимым атрибутом праздника Новруз, прыжках через него, создании круга и танцах вокруг него» [181].

Примечательно, что круговые танцы тюркских народов в круге и в танцах тюркских дервишей кружение вокруг своей оси происходит против часовой стрелки. Набиева Ф.Р. также пишет: «В представлениях узбекских и киргизских тюрков круговое вращение служит устранению злых духов, приносящих людям болезни. … Калмыцкие тюрки во время исполнения круговых танцев двигаются слева направо (т. е. против часовой стрелки – прим. автора). В терминологии народных танцев именно такое движение считается соответствующим «зов ергне». А по их верованиям, движение

справа налево может принести несчастья … Анатолийские тюрки исполняют круговой танец под названием «Халай», азербайджанцы «Яллы», балкары и карачаевцы «Тугерек тепсеу» в направлении против часовой стрелки» [181].

А. Исмаилов описывает танец «Айголек»: «…в древние времена, до мусульманской эпохи, были такие обрядовые представления, когда еще существовало поклонение небу – «Великому Тенгри». Танец происходил ночью, при луне. Мужчины и женщины двигались по кругу, а также вокруг себя, и снова – коллективный круг. Все приближались к огню, держась за плечи, и отходили на исходные места. Сидя на полу на камнях с вытянутой рукой, просили счастья, обращались к небу, к духам предков, поклонялись, нагибаясь в сторону огня» [189].

Наряду тенгрианством огромное влияние на становление картины мира тюркских народов оказала легендарная личность Коркут (Коркыт) ата, праотец шаманов-баксы, музыкант-композитор, который владел уникальными способностями исцеления своей музыкой на кобызе (казахский национальный музыкальный инструмент). В 2018 году Коркут-ата был включен в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества ЮНЕСКО от имени Азербайджана, Казахстана и Турции [190].

С именем Коркут ата связано становление различных особенностей казахского музыкального искусства и танцевальной пластики. Мусабек Жаркинбаев, занимавшийся расшифровкой кюев и их исполнительской редакцией, пишет: «Казахский народ знает Коркута как родоначальника игры на кобызе и первого исполнителя кюев. Его так и называют: «Күй атасы» – «Отец кюев». Каждый кюй Коркута (в настоящее время записаны 11 из 20 известных) автобиографичен, повествует о том или ином событии из жизни легендарного святого демиурга [191]. Слово «кюй» с казахского языка переводится как «состояние», т.е. кюй передает состояние музыканта-композитора, так же как и танец выражает эмоциональное состояние танцора.

Живший в VIII (по некоторым источникам в X) веке Коркыт ата как баксы и святой высоко почитался, вызывал благоговейное отношение среди всех тюркских народов. В каждом сказании письменного эпического памятника тюркских народов «Қорқыт ата кітабы» («Книга деда Коркыта») главным героем является Коркыт-баба (Деде Коркут) – святой, мудрец, предсказатель судеб. Согласно одной легенде о Коркыт баба, искавшем по миру спасение от смерти, его преследовал сон, где он увидев, что в разных концах света роют могилу, спрашивал: «Кому роете могилу?» – и слышал в ответ: «Коркыту». И известное по сей день казахское выражение «Қайда барсаң да – Қорқыттың көрі» связано с этой легендой (букв. «Куда ни пойдешь – могила Коркыта»).

По некоторым предположениям, выражение «Қайда барсаң да – Қорқыттың көрі» означало философское предупреждение «Помни о смерти». И помня о смерти, человек не совершает бесславных дел, а старается преодолеть страх смерти, найти ее смысл – диалектическое равновесие между бытием и небытием, иными словами, между материальным и трансцендентным. Также есть другая противоположная по смыслу легенда, согласно которой, Коркыт, засыпая, слышал голос: «Если вы не будете вспоминать про смерть, вы будете

жить вечно». Через некоторое время он не смог добраться до одной тропинки и сказал: «Даже если я умру, я приду!» Он сожалеет об этом и слышит тот же голос: «Вы думаете о смерти, и теперь умрёте». Эти мысли подтверждают известные слова Сидхарты Гаутамы Будды: «Твои мысли – все. Ты становишься тем, о чем думаешь». И даже современные научные открытия в робототехнике, где уже техника воспринимает нервные импульсы, подтверждают силу мысли [192]. Цепочка реализации любой идеи: мысль – слово – действие соответствует, по нашему мнению, цепочке: разум – чувства – воля по Платону («Федр»), где для достижения поставленных целей разум должен контролировать чувства, чтобы они были в позитивном русле, которые, в свою очередь, направляют волю к исполнению задуманного.

«Легенда о Коркыте глубоко оптимистична, смысл её заключается в том, что Коркыт нашёл бессмертие в служении человечеству созданным им искусством... Легенда о Коркыте – один из стержневых компонентов казахской ментальности», – писал Ч.Ч. Валиханов [193]. Ведь только в служении высшим духовным целям общества человек находит истинное удовлетворение в жизни, которое несравнимо выше удовольствия достижения личных целей как в материальном, так и в духовном планах бытия.

У казахов большое количество мифов о сотворении мира связаны с именем Коркута. «Различные интерпретации о поисках бессмертия Коркыта воссоздают пути сотворения жизни на земле. Объединяет же их одно: Космос казахов гармонизируется Музыкой, дарованной Коркыт баба Всевышним. Гармония Космоса и человеческого бытия достигается не как конфликт, направленный на взаимоуничтожение полярных сил, а как их диалектическое соотношение, равновесие, которое может осуществляться только активной ролью демиурга, который противостоит этому. Средством же гармонизации мира становится Музыка», – пишет Аязбекова С.Ш. [188].

Эти слова подтвреждаются экспериментами в новом направлении науки как киматика. Киматика (от греч. Κῦμα «волна» или «вибрация») — физические эффекты звуковых волн. Эффектным и занимательным примером киматических явлений являются фигуры Эрнеста Хладни, немецкого физика и исследователя, – фигуры, образуемые скоплением мелких частиц (например, песка) на поверхности упругой колеблющейся пластинки под воздействием звуковых волн. В середине XX века фигуры Хладни изучал Ханс Дженни (Hans Jenny) с помощью придуманного им устройства «тоноскоп» (tonoscope). В 1967−72 г.г. Дженни издал двухтомник «Киматика» [194]. В XXI веке распространилось основанное на принципах киматики духовное исцеление пением [195].

Эти удивительные эксперименты со звуком, где чем выше частота вибраций, тем образуются формы с более сложным рисунком, имеющих подобие традиционным мандалам и кругам на полях, доказывают то, что звук обладает способностью творить форму [196]. Киматика наглядно показывает, что вибрация формирует материю. Это, в свою очередь, доказывает связь всего со всем во Вселенной, а также общеизвестные слова из Библии: «Вначале было слово, и слово было у Бога, и слово было Бог» [197]. Хотя это «Слово» в

оригинале означало «Логос» (от др.-греч. Λόγος – слово, мысль, смысл, понятие, причина, число) – понятие древнегреческой философии, означающее одновременно «слово» (высказывание, речь) и «понятие» (суждение, смысл). Также существует другое значение «Слова» – как «мировой разум». Миф о сотворении мира богом Тотом с помощью слова существует и в Египетской мифологии, в индийской мифологии Шива создает мир своим танцем, также в мифологии других народов существуют схожие сюжеты.

Абу Наср аль-Фараби, за глубину и энциклопедичность познаний еще при жизни нареченный вторым учителем после Аристотеля, посвятил трактат музыке, которая является основой танца. В своем трактате «О музыкальной гармонии» он перечисляет десять совершенств, гармоний музыки, в числе которых «гармония всего того, что добавляется к композиции»; «гармония времени, отделяющего эмиссию нот (ритм)»; «гармония группировки нот, составляющих одну и ту же мелодию»; «гармония особой группировки ступеней, составляющих мелодию, которую мы назвали категорией октавы (гамма, строй)» и другие [46, с. 221], что свидетельствует о том, что основу совершенной музыки составляет гармония, которая также формирует пространство вокруг своми вибрациями.

Шаман был не только целителем-баксы, который своими плясками вызывал и умилостивлял духов, предсказателем, но еще обладал уникальными способностями на уровне современных йогов и магов, которые производили определенное впечатление на очевидцев и что было причиной благоговейного отношения к баксы и шаманам в народе.

Так, например, рассказывая о «баксы ойыны» (игры баксы) середины XIX в., Ч. Валиханов пишет: «баксы …во время игры кладет саблю в живот, впускает до эфеса в горло, лижет раскаленное железо, бьет изо всей силы в грудь топором, и все это сопровождается игрой на кобызе» [193].

Наряду с древним шаманством архаичную практику народного танцевального творчества – принцип естественного достижения экстатического состояния, в более позднее время, в VIII веке использовало глубоко интеллектуальное движение суфиев оппозиционного течения раннего ислама. В отличие от утвердившейся мусульманской обрядности, суфии использовали дервишское радение – зикр, главным средством которого являлась народная практика коллективных круговых плясок, доводившая людей до экстатического состояния, легко обьясняемого присутствием в человеке божественной силы.

Согласно Нуртазиной Н.Д.: «У многих народов Востока, Кавказа сохранились танцы, восходящие к ритуалам зикра – исламской духовной практики, заключающейся в многократном произнесении молитвенной формулы, содержащей прославление Бога, во время произнесения которого исполнитель может совершать особые ритмизированные движения» [187], схожие с танцами тюркских дервишей – Мевлеви – суфийским методом мистического познания истины.

Танцы тюркских дервишей Мевлеви – суфийский метод мистического познания истины, основанный в XIII веке в Турции. В его основе лежит учение

и культ персидского поэта и мистика Джалал ад-Дина Руми. В мевлеви особое значение придаётся музыке, пению и танцам во время радений (сама) и коллективного зикра, отсюда оно известно как «братство вертящихся дервишей». «Сама» (араб. Слышание), является суфийским ритуалом, представляющим собой разновидность зикра. Особенно популярен как форма богослужения в суфийском тарикате Чишти на территории Афганистана на Индийском субконтиненте. В 2005 году ЮНЕСКО объявила Мевлевийский ритуал «сама» шедевром устного и нематериального культурного наследия. Примечательно, что круговые танцы тюркских народов в круге и в танцах тюркских дервишей кружение вокруг своей оси происходит против часовой стрелки. Согласно Набиевой Ф.Р. именно такое движение слева направо у тюркских народов считается правильным [181].

До недавнего времени в обществе бытовало определенное мнение о слаборазвитости казахского народного танца в традиционный период истории, существующее до сих пор в отечественной науке, так как не было обнаружено материальных памятников, доказывающих его существование. Но сегодня труды исследователей различных гуманитарных наук нескольких поколений доказали, что танец в жизни казахов существовал.

Существование в музыкальном фольклоре «би-кюйев», например, таких как «Қара жорға», «Тепеңкөк», «Ор теке», «Айжанқыз», «Келіншек» и др. с танцевальным ритмом, свидетельствует о существовании этого вида искусства казахов.

Само существование слова «би», названия би-кюйев, искусство баксы доказывает, что танец у казахского народа был. В казахском языке слово «би» имеет 2 значения: 1) би – обладатель демократической власти в политико-социальной системе традиционного казахского общества; 2) би – танец, т. е. ритмичные, выразительные телодвижения, исполняемые с музыкальным сопровождением.

По мнению В. В. Бартольда, слово «би» в первом значении образовалось примерно в XIV-XV веках как один из вариантов названия «бек» на древнетюркском языке, означающий «правитель, правитель страны» [198, с. 20]. А слово «билеу» означало «править». Впоследствии он был оторван от первоначального семантико-языкового значения и по большей части использовался для обозначения человека, решающего конфликты и совершающего справедливый приговор. Позже словом «би» стали обозначаться все высокопоставленные, пользующиеся уважением и почетом в обществе люди, освобожденные от повседневных забот. А в традиционном понимании казахского народа это слово имело четыре разных значения: 1) правитель, владелец; 2) суд, судья; 3) оратор; 4) дипломат, посол.

Первое значение слова «би», по нашему мнению, в каком-то смысле близко к первоначальному древнетюркскому значению, означающему «правителя», «править» (билеу). Из открытых источников известно: «Почти все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Танцем выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и

прощении». Это означает, что больше всего поводов отмечать свои достижения эмоциональным выражением в виде танца в обществе мог позволить себе правитель, например, победу в сражениях, вознесение на трон, рождение наследников и т. д. И в этом смысле оба амонимических значения слов «би» и «билеу» имеют близкие значения.

Согласно Калиевой Г.Д.: «Старокыпчакский письменный памятник – латыно-куманский словарь «Кодекс Куманикус» (1303) – отражающий разговорный язык XIII-XIV вв., содержит спряжение ряда куманских глаголов, среди них слово «біймен», что значит «я танцую». Кыпчаки, как известно, были генетически связаны с казахами, являясь одним из основных племен при образовании казахской народности в XV веке. Эти сведения позволяют предполагать, что древние предки казахского народа издавна знали слово, обозначающее танец» [199, с. 7].

Считается, что в традиционной художественной культуре казахов ввиду особенностей образа жизни, частых войн и религиозных предрассудков отсутствовали многие виды пространственных искусств. Существование самостоятельно развивающихся пластических видов – живописи, графики, и даже конструктивных – архитектура, элементы дизайна и др. подвергалось сомнению. Сейчас это утверждение более чем спорно, так как на основе археологических изысканий доказано, что вдоль Шелкового пути на территории Казахстана до завоевания казахских степей Чингисханом в XIII веке уже существовало много городов с развитой инфраструктурой [201].

К. Байпаков в своей монографии в трех томах «Древняя и средневековая урбанизация Казахстана», делая выводы на результатах раскопок останков городских сооружений, утверждает: «Ряд поселений можно назвать протогородами – Рахат, Сары-Тогай (Чарын). Датируются поселения VIII в. до н. э. – V в. н. э.» [200, с. 370].

Археологам известны на территории Казахстана более двухсот древних городов с дворцовыми комплексами и городскими постройками как караван-сараи, мечети, медресе, библиотеки и бани с керамической канализацией. Автор монографии обосновывает эти сведения не только по найденным при раскопках уникальным артефактам, но находит подтверждение в древних письменных источниках – арабских, персидских, китайских и других [201, с. 529].

По мнению археолога, тюрколога, доктора исторических наук, академика К. Байпакова, «изучение памятников средневековой археологии и архитектуры дает повод смело утверждать, что Казахстан – это страна своеобразной городской цивилизации, которая предусматривала симбиоз скотоводческой и земледельческой форм хозяйствования» [202].

Так как на территории Великой степи издревле существовала серьезная городская культура, в том числе дворцы, караван-сараи и дома знати, логично предположить, что это было достаточно аргументированной основой для наличия там развитой танцевально-исполнительской культуры. Отсюда очевидно, что непосредственно казахское традиционное танцевальное искусство стало преемником древних и средневековых региональных танцевальных традиций [201, с. 529].

Хоть у нас нет доподлинных свидетельств, но мы можем предположить, что танцевально-пластическое искусство казахского народа имело место быть. Религиозно-обрядовые танцы постепенно переходили в категорию народных танцев, утратив первоначальный магический контекст. Развлекательное исполнительское искусство развивалось в городах, во дворцах зажиточных представителей знати. Для южных областей Казахстана наличие городской культуры в средние века не ставится под сомнение, следовательно, и существование развлекательного исполнительского искусства казахского народа.

В период Казахского ханства ирано-персидское влияние на танцевальное искусство казахов слабеет, постепенно в характере танца проявляются черты, присущие вольному и свободолюбивому степняку, народный фольклорный танец смешивается с развлекательным исполнительским искусством, выражая синкретизм танцевального искусства.

II этап – конец XV – начало XVI вв. до начала XX в.

Рассмотрим далее материальные и духовные предпосылки особенностей развития казахского народного танца. Высокоразвитая городская цивилизация в XVII-XVIII веках на казахской земле стала постепенно приходить в упадок по причине войн между казахами и узбеками за обладание сырдарьинскими городами и нашествий ойрат-калмыков (джунгаров). «Еще одной причиной упадка городской культуры предков казахов является, – по мнению казахстанского историка, сотрудника Института истории и этнологии им. Ч. Валиханова МОН РК Ускенбай К. З., – тот факт, что с изобретением пороха и открытием морских торговых путей и разрушением налаженных контактов на Шелковогом пути, номады остались на периферии цивилизации» [203].

Присоединение Казахского ханства к Российской Империи в 1731 году после «годов великого бедствия» (Ақтабан Шұбырынды, 1723-1727 гг.) и победы над джунгарами на Анракайской битве (1730 г.) стало причиной для изучения немецкими, русскими учеными, путешественниками истории, географии, богатства недр, культури и быта народов, присоединенных к России.

Многие образцы фольклорной музыки и танцев удалось сохранить и воссоздать благодаря кропотливой работе этнографов или этнологов и антропологов, как принято их называть в западноевропейских странах. Доказательства существования казахского народного танца в досоветский период удалось выяснить благодаря обращению к этим этнографическим источникам.

Известный этнограф-путешественник, академик Российской Императорской Академии наук и художеств Иоганн Готлиб Георги в своей работе, опубликованной в Санкт-Петербурге в 1776-1780 годах на немецком языке под названием «Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей» при описании быта казахов XVIII века на первое место в обычаях праздничных дней ставит в числе прочих и народный танец: «Будя же все благополучно, то веселятся несколько дней пированием, пляскою, песнями, рассказами, ездою взапуски, стрелянием в цель и прочее»

[55]. Можно предположить, что он описывает состязания в песенно-поэтическом искусстве – айтысы, обрядово-массовые песни «жар-жар», «садақ ату», игры «кокпар», «аркан тарту» и многие другие. Древний танец «Утыс би» (танец-состязание) был основан на имитации народных игр-состязаний [201, с. 530].

Неоспоримым доказательством существования танцев у казахов является рисунок известного путешественника и востоковеда, многолетнего сотрудника «Азиатского журнала», адъюнкта и академика Петербургской АН Клапрота Генриха Юлия, который издал двадцать работ о географии и языках азиатских народов [56]. На рисунке путешественника Ю. Клапрота (Рисунок А1), посетившего степные регионы Казахстана в начале XIX века, также изображена любопытная сцена танца-хоровода казахов, похожего на движения турецкого танца «Халай» [201, с. 531]. Это произведение искусства как модус проявления бытия является носителем определенной художественной ценности и позволяет судить о бытии того времени. На рисунке 1816 г. танцующие мужчины имеют ремни с саблями, т.е. вооружены, что говорит о том, что в жизни казахов еще существовала опасность внезапного нападения врагов. Этот рисунок был опубликован в книге академика Академии наук Казахской ССР А.Х. Маргулан (1904-1985) «Казахское народное прикладное искусство» [58].

Согласно выводам профессора КазНУ им. Аль-Фараби, доктора исторических наук Нуртазиной Н. Д., данный массовый казахский танец генетически восходит к суфийским ритуальным танцам («Алқа зікір»), к исламизированным воинским пляскам кочевников Великой Степи. У многих народов Востока, Кавказа сохранились подобные восходящие к ритуалам зикра – исламской духовной практики, … впоследствии ставшие светскими народными танцами, в том числе женскими. В мужских танцах казахам ближе по духу танцы кочевников-туркмен, а также танцы с кинжалами у кавказцев и пр.,» – считает Нуртазина Н.Д. [202].

Нуртазина Н.Д. также пишет: «Выдающийся этнограф Узбекали Джанибеков в своих исследованиях дал реконструкцию многих сторон традиционной культуры казахов, создав ансамбль «Алтынай», доказал, что танцевальной культуре казахов были отнюдь не чужды групповые мужские пляски, близкие турецкому стилю хоровода («Халай»). Ученый еще в 80-е годы прошлого столетия возродил массовый хороводный танец казахов «Алқа» (букв. «круг», «ожерелье», «хоровод») – по информации старейших танцовщиков и знатоков традиции» [202].

Еще одно наглядное общеизвестное доказательство существования танцев у казахского народа в досоветском периоде является рисунок в работе «Этнографическое описание народов России» (Description ethnographique des peuples de la Russie) Густава-Теодора Паули [57], изданного в 1862 году в Петербурге. На рисунке, который называется «Внутренность кибитки султана Внутренней киргизской орды Девлет-Гирея» (султан Бокеевской Орды Даулеткерей, композитор), изображена юрта, внутри которой посреди юрты под аккомпанемент домбры и сыбызғы предположительно в быстром темпе танцует мужчина. Мужчина поднял правую ногу и левую руку, подскакивая

на левой ноге. В позе движения мы не находим сходства с общеизвестным сейчас танцем «Қара Жорға», танец больше отражает свободные движения кочевника. Примечателен тот факт, что казахи («киргиз-кайсаки») – единственный народ, изображенный танцующим в данном труде Густава-Теодора Паули [201, с. 532]. Это еще одно произведение искусства позволяет рассматривать его как свойство реального мира, принцип ценностного, эмоционально-чувственного освоения мира человеком той эпохи.

Музыковед, композитор Жубанов А.К. (1906-1968), увидев эту картину в «Этнографических описаниях народов России» Г. Паули, исследовал и установил автора картины. Им оказался рисовальщик и топограф Р. Чередеев, подготовивший альбом «Внутренний и внешний быт калмыков и киргизов» (Рисунок А2) по результатам экспедиции Императорского Русского географического общества, организованного в 1854 г. По записи автора на обороте картины, это – «Плясун простой киргиз Янзак Яппасова рода» (Жанузак из рода Жаппас).

Это произведение также было опубликовано в книге А. Жұбанова «Ғасырлар пернесі» (Струны столетий) [66]. Широко известный рисунок (литография) (Рисунок А3) Г. Паули в книге «Этнографическое описание народов России» является лишь вольной перерисовкой художника Ш. Хюнна с рисунка Р. Чередеева. В новый рисунок Ш. Хюнн добавил персонаж, нарисованный у Р. Чередеева самостоятельно». Этот артефакт является наглядным подтверждением существования еще одного вида народного танца у западных казахов [201, с. 532].

Книгой, которая также проливает свет на историю кочевников, в том числе танцевальное искусство казахов, является издание, подготовленное известными этнографами Казахстана «Казахи. История и культура» (2014 г.) [60]. «В книге впервые опубликованы четырнадцать акварельных рисунков французского рисовальщика А. де Барбиша. В 1793 году, будучи в Восточном Казахстане, он зарисовывал окружающих его людей [201, с. 533].

Этот альбом сохранился и находится сейчас в Санкт-Петербурге, на рисунках изображены казахи в разных житейских ситуациях: перекочевки, свадьбы, праздники. Среди прочих в книге опубликован рисунок А. де Барбиша «Танец киргизов» (Рисунок А4). Авторам удалось установить, что в 1793 г. в Усть-Каменогорске был расквартирован Иркутский драгунский полк. Судя по документам, в его составе был драгун Барбиш, француз, приведенный к присяге согласно указу Российской императрицы Екатерины II после казни французского императора Людовика XVI 21 января 1793 года [201, с. 533].

Эта полевая зарисовка является еще одним неопровержимым доказательством существования искусства танца у казахского народа. Поскольку онтологический подход в философии искусства рассматривает произведение как встречу (диалог) человека и мира, посредством которой выявляется новое отношение к бытию, эта зарисовка позволяет также судить о бытии исторического прошлого. Привнесенный казахскими репатриантами из Монголии и Китая танец «Қара жорға» некоторые авторы считали неаутентичным. По мнению Ускенбай К.З., «рисунок Барбиша является

документальным подтверждением принадлежности танца «Қара жорға» именно казахской танцевальной культуре. У юрты на открытой поляне немногочисленные зрители (мужчина, курящий трубку, юноша, женщина с ребенком) наблюдают за четырьмя парами, танцующими под аккомпанемент трех музыкантов (двое с сыбызгы, один с кобызом). При этом танцующие мужчины и женщины делают движения локтевыми суставами, характерные для известного сегодня танца «Қара жорға» [201, с. 533-534].

Хотя однозначно утверждать, что этот танец является танцем «Қара жорға» сложно. Но общие черты с танцем «Қара жорға» имеются: 1) парный танец мужчины и женщины; 2) заметно, что пары танцуют, поднимая плечи и сгибая их в локтях; 3) движения пары на заднем плане похожи на движения танца «Қара жорға», привнесенного на территорию нынешнего Казахстана оралманами из Китая. Движение рук, поднятых в локтях, соответствует движению казахского танца «Шаршы» (квадрат) [201, с. 534].

Более всего на танец «Қара жорға» репатриантов среди известных казахских народных танцев похож танец «Буын би», восстановленный на основе записей известным балетмейстером, исследователем и пропагандистом казахского танца О. В. Всеволодской-Голушкевич в 80-х годах прошлого столетия.

Напомним, что на рисунке А. де Барбиша «Танец киргизов» изображены казахи из Восточного Казахстана, танцующие танец, похожий на популярный ныне танец «Қара жорға» в конце второй пол. XVIII века. Этот факт свидетельствует также о том, что родиной танца «Қара жорға», привнесенного репатриантами, является Казахстан [201, с. 534].

«Первые записи танца «Қара жорға» были произведены Аубакиром Исмаиловым в 1928 году от Актая Маманова, руководителя художественной самодеятельности интерната Казкомуны в Петропавловске. Отдельные элементы танца Аубакир Исмаилов внес в свои записи, наблюдая за исполнением народного исполнителя Дюсенбека, нареченного в народе «Аркасы бар Дуйсенбек» (означает «имеющий поддержку духа или ангела за спиной»), проживавшего в ауле № 6 Тельмановского района Карагандинской области, на родине Аубакира Исмаилова… Этот танец исполняли также Бижыбай Исхак, Доскей Алимбай. В 1930-х годах на фестивале народного танца в Москве танец «Қара жорға» исполняли Сарсембаев Х., Утегенов М., Болшакбаев М.,» – утверждают Жумасеитова Г.Т. и Айткалиева К.Д. [206].

Танец «Қара жорға» – это самый распространенный в Великой степи танец кочевников, которые первыми оседлав коня, использовали его для передвижения по бескрайним степям. Наиболее тщательно исследовавший этот танец Заслуженный деятель искусств Казахстана, Народный художник Казахстана, собиратель фольклора Аубакир Исмаилов в книге «Казахские народные танцы» [62] пишет о том, что этот танец чаще всего исполнялся во время обряда «Шілдехана» – тоя, посвященного рождению ребенка.

Аубакир Исмаилов в книге «Казахские народные танцы» цитирует всемирноизвестного философа культуры, религиоведа, историка религий, этнографа и писателя М. Элиаде: «Каждое новое рождение представляет собой символическое воспроизведение космогонии о мифической истории племени.

Это воспроизведение имеет целью ритуально приобщить младенца к сакраментальной реальности мира и культуры…». А.Исмаилов пишет: «Этот момент в кочевом мире играл самую важную роль наряду с инициацией, религиозным посвящением и погребальным обрядом. В это время заново исполняется главный миф тюрков, миф о сотворении Мира, о Тенгри» [62].

Аубакир Исмаилов также опираясь на изречение Мирче Элиаде пишет, что термин «kalusari», на уровне лингвистики восходит к римскому «cal» - «конь», по ритмам, мелодиям и движениям – к очистительному ритуалу тайных обществ Калушары, практиковавших ритуальные акробатические танцы, создающие ощущение полета, представляющие собой бег лошадей. «А конь наряду с птицей, является медиатором между мирами, погребальным животным» [62]. Это означает, что танец «Қара жорға» является также очистительным и одновременно охранительным обрядом для ребенка и для пришедших гостей.

У. Джанибеков утверждает, что «в период феодализма плясать на потеху народа у многих казахов считалось «презренным занятием», уделом неимущих бедняков. Постепенно у казахов происходило изживание старинных обычаев и традиций. Древние формы народных плясок деградировали и к концу XIX века почти полностью исчезли из народного быта» [65]. Народным плясунам давали уничижительные клички: «жынды» – дурачок, или «масқарапаз» – комедиант (масқара – позор), «сайқы-мазақ» (пародист) или просто «қу» (хитрец). [201, с. 534].

«К сожалению, у нас в Казахстане своевременно не были достаточно организованы, активно поддержаны и стимулированы собирательская деятельность сугубо по танцевальному фольклору, научные изыскания в этой области. Плоды этого мы и пожинаем теперь, когда перевелись знатоки народного танца, лучшие традиции исполнительства которых исчезли вместе с ними под влиянием мощной культурно-идеологической экспансии», – пишет О. В. Всеволодская-Голушкевич в своей книге «Баксы ойыны» [207] о собирательской деятельности по народному фольклору в первые годы советской власти. В это время в основном собирался народный песенный фольклор, а народный танец остался без внимания. А собирала остатки танцевального фольклора О. Всеволодская-Голушкевич у единичных представителей народа преклонного возраста – народных плясунов в прошлом в 80-х годах XX века.

В советские годы бытовало мнение, что в письменных источниках отсутствовали какие-либо упоминания о существовании танцев у казахов. Но изучение историками этнографических материалов и письменных источников XIX века доказало обратное. Генерал-майор российской армии С. Б. Броневский в 1830 году писал о казахском танце: «Пляска Киргизская состоит из отвратительного кривления лица и тела, не оказывающая ни проворства, ни гибкости, но отличающаяся иногда неблагопристойностью; женщины пляшут несколько приятно и всегда с робкими взорами, придающими цену их прелестям. Публичныя представления некоторых удальцов непристойны и иногда всякую границу стыда переходят» [208, с. 226-227].

Еще одним письменным подтверждением существования в досоветский период танцев у казахского народа являются записи в «Русском дневнике» (1859 г.) Л. Исаева, который описывая свадебные обряды казахского народа, писал: «Пока приготавлялись к свадьбе, подруги и приятельницы невесты собирались к ней по вечерам, работали, пели и частенько оканчивали вечер плясками под заунывные звуки домбры или кобзы» [209].

Вышеуказанные, хоть и не самые лестные, высказывания российского военного С.Б. Броневского, академика И.Г. Георги и Л. Исаева, дают нам дополнительные письменные подтверждения к рисункам Ю. Клапрота, Р. Чередеева и А. де Барбиша [201, с. 535].

«Анализ генезиса и исторического развития традиционной танцевальной культуры казахского этноса позволяет определить его видожанровую структуру (ритуально-обрядовые, воинственно-охотничьи, трудовые, бытово-подражательные, празднично-торжественные, массово-тематические танцы),» – пишет Кульбекова А.К. [72].

К. Леви-Стросс утверждает, «что главное для исследователя – не расы, но многообразие человеческих культур. Человечество не поднимается по общей лестнице, но движется одновременно в разных направлениях. Если западная цивилизация имеет огромные технические достижения, то восточные цивилизации превзошли ее в познании и проработке связей психического и физического, а традиционные бесписьменные общества – в максимально возможном сохранении согласия между собственным существованием и природой» [210].

Казахская кочевая цивилизация как раз и являлась в понимании К. Леви-Стросса «бесписьменным обществом», где человек жил в максимальном согласии с природой, то есть образ жизни казахов-кочевников был экологичным, не наносил природе вреда, рационально используя ее дары. Но, как мы уже писали ранее, сейчас уже доказано существование древнетюркского письма, а также параллельное существование оседлости и кочевого образа жизни в Великой степи как до нашей эры, так и в первых веках нашей эры [184, с. 7], [185], [200, с. 370].

Кочевой образ жизни, не являлся «отступлением от пути к цивилизации», а был своеобразным способом хозяйственно-экономического развития, который сформировался в силу географических, экономических и других факторов.

По мнению казахстанского ученого-востоковеда, философа и культуролога, Е.У. Байдарова: «Вся культура номадов Евразии была направлена на поддержание гармонического равновесия с природой, подчинение космическим ритмам и носила экзогенный характер. Предки современных казахов… оставили в наследство потомкам важные для нашей современности установки: культуру экологического отношения к окружающему пространству, традиции уважения к природе, к космосу и его законам, идеи соразмерности природы, социума и человека» [211].

В разделе 1.2 мы приводили цитату аль-Фараби [77] о том, что Вселенная устроена на всеобщих законах гармонии, в соответствии с которыми должен жить человек для достижения «наивысшего счастья».

В доказательство слов аль-Фараби можно привести следующие данные. В 50-60-е годы прошлого столетия ряд учёных открыли, что возникновение жизни и разума во Вселенной обусловлено фундаментальными физическими постоянными (ФФП) – такими как **c** (скорость света), **e** (заряд электрона**),** **g** (гравитационная постоянная) и другими. Изменение хотя бы на 1% любой из ФФП привело бы к сдвигу и остальных постоянных. Например, в результате сдвига гравитационной постоянной **g** планеты бы падали на звезду или удалялись бы как угодно далеко и т.п. [151].

Это значит, что Вселенная устроена именно так, как это необходимо для возникновения жизни. Если бы физические константы были чуть другими, жизнь на Земле была бы невозможна. Это явилось основой для возникновения синергетической науки в космологии, которая изучает процессы, пытаясь увидеть за ними законы самоорганизации Вселенной, что подтверждает учение Канта о целесообразности природы и учение Гегеля о телеологии сознания.

Кочевая цивилизация являлась в соответствии с вышесказанным экологичной, дружественной природе, *чего не скажешь о современном потребительском образе жизни людей*. И вкупе с городской цивилизацией, которая была на территории Казахстана, как мы уже убедились, кочевой образ жизни всегда составлял уникальный синтез городской и кочевой цивилизации, что явило специфику культуры номадов, которые оставили богатое культурное наследие своим потомкам, частью которой является казахский народный танец.

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определить следующее:

Для онтологического подхода важны взаимные превращения бытия и небытия, характеризующие современное состояние философии искусства. Категории *бытия* и *небытия* позволяют рассматривать искусство как «форму небытия по отношению к реальному бытию», принцип ценностного, эмоционально-чувственного освоения мира. Таким образом, искусство как ино-бытийная форма культуры сущностно (онтологически) определяет человека и формы его выражения.

Важной частью культурного наследия казахского народа, отражающего философское миропонимание кочевника, является казахский народный танец. Являясь частью номадической культуры, а также неотъемлемым элементом тюркского танцевального искусства, отражающего философское миропонимание кочевника, казахский народный танец, имеет глубокие корни, уходящие вглубь древней степной культуры. Танец, вобравший в себя зачатки других видов искусства, как музыка, изобразительное искусство и др., на территории Казахстана зародился еще в древние времена, о чем свидетельствуют наскальные изображения танцующих человечков в ущелье Тамгалы, а также наскальные рисунки Чулакских гор Джунгарского Алатау,

датирующиеся VI-IV тысячелетиями до н.э. – временем, когда на территории Казахстана жили племена, называемые в письменных древнегреческих и древнеперсидских источниках «саки», а европейцами – скифами. Наскальные изображения танцующих человечков, датирующиеся VI-IV вв. до н.э., также являются формой небытия, в которой изображено историческое бытие, характеризующее его особенности, или, говоря языком классической эстетики, отражение духовной жизни людей, живших в ту эпоху.

Философское мировосприятие кочевника – это гармоничное слияние с миром, внимательность к знакам жизни и бытия, почитание комоса и дружественность по отношению к природе, ценностное отношение к себе и принятие «инаковости» другого. Кочевника характеризовала открытость сознания, обусловленная верой и поклонением природе-матери, осознание множественности сосуществующих континуальных систем.

Народный танец всегда неразрывно связан с языком, устным народным творчеством, верованиями, декоративно-прикладным искусством (национальным орнаментом), народным костюмом, традициями, обрядами и обычаями, которые оказывают влияние на лексику танца, на его художественно-образное содержание, определяют тематику и сюжет. В дальнейшем казахский народный танец развивался и видоизменялся вместе с социокультурными переменами в обществе в лоне тюркского историко-культурного ландшафта, обогащаясь и эволюционируя на стыке разных культур.

Хотя мир кочевья претерпел влияние различных религиозных верований, таких как зороастризм, буддизм, христианство и, особенно, ислам, в частности суфизм, но самое значимое влияние на формирование философской картины мира казахов оказало тенгрианство. Культ Тенгри по сей день имеет влияние на мировоззрение людей, живущих на территории современного Казахстана, и находит свое отражение в различных формах самовыражения традиционной культуры казахов, в том числе танцевально-пластическом искусстве. Изображение «солнцеликого тотема» или «солнцелогового божества» свидетельствует сохранившиеся в народе круговые народные танцы «Алқа-қотан», аналогичный турецкому круговому танцу «Халай», «Айголек». Мировосприятие, представления о мире, образ жизни и способы самовыражения кочевника свидетельствуют об обожествлении древними насельниками степи – природы и его стихий: неба (Тәңір – Небесный Отец) , солнца, огня (От), земли (Ұмай-ана – богиня Матери-Земли) и воды (Жер-су). Поскольку материальный мир представляет собой явления искусства в той степени, в какой он выражает, символизирует или отражает духовное начало, это позволяет делать определенные выводы относительно содержания этих явлений.

Некоторые движения казахского танца сформированы подражанием играм баксы, о чем свидетельствует каменное изваяние, найденное в окрестностях Ұлытау в VI-VIII веках А.Х. Маргулан. На боку изваяния был изображен шан-кобыз, а на спине – изображение кольца колокольчика баксы. Огромное влияние на становление картины мира тюркских народов оказала

легендарная личность Коркут (Коркыт) ата, с именем которого связано большое количество мифов о поисках бессмертия и сотворении мира. И помня о смерти, человек не совершает бесславных дел, а старается преодолеть страх смерти, найти ее смысл – диалектическое равновесие между бытием и небытием, иными словами, между материальным и трансцендентным. Согласно Аязбековой С.Ш.: «Различные интерпретации о поисках бессмертия Коркыта воссоздают пути сотворения жизни на земле. Объединяет же их одно: Космос казахов гармонизируется Музыкой, дарованной Коркыт баба Всевышним». Эти слова подтверждаются экспериментами в новом направлении науки как киматика (от греч. Κῦμα «волна» или «вибрация»), наглядно демонстрирующей физические эффекты звуковых волн, где чем выше частота вибраций, тем образуются формы с более сложным рисунком, имеющих подобие традиционным мандалам и кругам на полях, доказывают то, что звук обладает способностью творить форму. Эти удивительные эксперименты со звуком, где чем выше частота вибраций, тем образуются формы с более сложным рисунком, имеющих подобие традиционным мандалам и кругам на полях, доказывают то, что звук обладает способностью творить форму.

Слова Абу Наср аль-Фараби из трактата «О музыкальной гармонии», где он перечисляет десять совершенств, гармоний музыки, свидетельствуют о том, что основу совершенной музыки составляет гармония, которая также формирует пространство.

Наряду с древним шаманством народные танцевальные традиции впитали элементы архаичной практики глубоко интеллектуального движения суфиев - оппозиционного течения раннего ислама VIII в., разновидностью которой являются танцы тюркских дервишей Мевлеви – суфийский метод мистического познания истины, основанный в XIII веке в Турции. Главным средством зикра является народная практика коллективных круговых плясок, доводившая людей до экстатического состояния, легко обьясняемого присутствием в человеке божественной силы.

Существование в музыкальном фольклоре «би-кюйев», например, таких как «Қара жорға», «Тепеңкөк», «Ор теке», «Айжанқыз», «Келіншек» и др. с танцевальным ритмом, свидетельствует о существовании этого вида искусства казахов.

Сделав семантический анализ слов «би» (танец) и «билеу» (танцевать), мы пришли к выводу, что значение слова «би», по нашему мнению, в каком-то смысле близко к первоначальному древнетюркскому значению, означающему «правителя», «править» (билеу). Из открытых источников известно: «Почти все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Танцем выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении». Это означает, что больше всего поводов отмечать свои достижения эмоциональным выражением в виде танца в обществе мог позволить себе правитель, например, победу в сражениях, вознесение на трон, рождение наследников и т. д. И в этом смысле оба

амонимических значения слов «би» и «билеу» имеют близкие значения. Так как категориальным предметом философии искусства и культуры является символический текст, его интерпретация (понимание) и значение (смысл), эти языковые символы и текст как модус проявления бытия являются носителем определенных смыслов и позволяют судить о бытии того времени.

Новые изыскания истории и теории древнетюркского письма на обширном эпиграфическом материале азиатского ареала известного тюрколога Аманжолова А.С. доказали существование письменности у наших предков. На основе изучения памятников средневековой археологии и архитектуры можно заключить, что на территории Казахстана издревле существовала своеобразная городская цивилизация, которая предусматривала симбиоз скотоводческой и земледельческой форм хозяйствования, а значит и существования танцевально-пластического искусства протоказахов в качестве развлекательного исполнительского искусства во дворцах городской знати.

Присоединение Казахского ханства к Российской Империи в 1731 году после «годов великого бедствия» (Ақтабан Шұбырынды,1723-1727 гг.) и победы над джунгарами на Анракайской битве (1730 г.) стало причиной для изучения немецкими, русскими учеными, путешественниками истории, географии, богатства недр, культуры и быта народов, присоединенных к России. Убедительные доказательства существования казахского народного танца в досоветский период удалось выяснить благодаря обращению к этим этнографическим источникам: высказывания российского военного С.Б. Броневского, академика И.Г. Георги и Л. Исаева дают письменные подтверждения к имеющимся рисункам Ю. Клапрота, Р. Чередеева и А. де Барбиша. Поскольку онтологический подход в философии искусства рассматривает произведение как встречу (диалог) человека и мира, посредством которой выявляется новое отношение к бытию, эти произведения позволяют также судить о бытии исторического прошлого.

В 50-60-е годы прошлого столетия ряд учёных открыли, что возникновение жизни и разума во Вселенной обусловлено фундаментальными физическими постоянными (ФФП). Это значит, что Вселенная устроена именно так, как это необходимо для возникновения жизни. Если бы физические константы были чуть другими, жизнь на Земле была бы невозможна. Это явилось основой для возникновения синергетической науки в космологии, которая изучает процессы, пытаясь увидеть за ними законы самоорганизации Вселенной, что подтверждает учение Канта о целесообразности природы и учение Гегеля о телеологии сознания.

Кочевая цивилизация являлась экологичной, дружественной природе, чего не скажешь о современном образе жизни людей. И вкупе с городской цивилизацией, которая была на территории Казахстана, кочевой образ жизни всегда составлял уникальный синтез городской и кочевой цивилизации, что явило специфику культуры номадов, которые оставили богатое культурное наследие своим потомкам, частью которой является казахский национальный танец.

Философский анализ танцевально-пластического искусства казахов с учетом материальых и духовных предпосылок дает новое знание о философских смыслах материальных артефактов, воссоздающих знания о существовании танцевально-пластического искусства казахов, и не дублирует искусствоведческий и культурологический анализы.

2.2 Образный язык танцевально-пластического искусства казахов как отражение культурных кодов и духовных ценностей казахского народа, являющегося частью тюркской культуры

В контексте настоящей научной проблемы необходимо сначала дать определение терминам «искусство», «художественный образ», «образный язык искусства» и обозначить место танцевально-пластического искусства в системе координат искусствознания как части эстетики – философского учения об искусстве.

Искусство является одной из символических форм культуры, осваивающей мир через систему чувственно-эмоциональных образов. Художественно-образная природа искусства делает ее доступной для восприятия каждого и одновременно возвышенной, облаченной в красоту и гармонию формы и содержания [212, с. 169].

Васюченко Н.Д. пишет: «Пытаясь понять природу искусства, исследователи видели в нем реализацию инстинкта украшения и подражания природе, средство общения между людьми и источник познания мира, своеобразное кодирование информации об исторических периодах и народах; рассматривали искусство как текст и знаковую систему, как игру и удовольствие; как проявление иррационального и бессознательного начала в человеке… Искусство есть мышление в образах, это образы мира и человека, переработанные в сознании художника и выраженный им в художественной форме. В художественных образах отражается не только действительность, но и мироощущение, мировоззрение эпохи и личности» [213, с. 5].

С мировоззрением связаны основные функции искусства такие как: познавательная и эвристическая (искусство как знание и просвещение), эстетическая и аксиологическая (формирование системы ценностей), информационная и коммуникативная (знаковая система, несущая информацию), воспитательная и внушающая (искусство как воздействие) гедонистическая (искусство как наслаждение). Своеобразие каждого вида искусства выражается только ему свойственным «языком» (материалом), в котором художественный образ воплощается.

Согласно «Новой философской энциклопедии» Электронной библиотеки ИФ РАН: «Образ художественный – эстетическая категория, характеризующая особый, присущий только искусству способ и форму освоения и преображения действительности. В узком и более конкретном смысле понятие «художественный образ» обозначает элемент, часть художественного произведения (персонаж или предмет изображения), в широком и более общем – способ бытия и воспроизведения особой, художественной, реальности, «царства видимости» (Ф. Шиллер).

Художественный образ в качестве «клеточки», «первоначала» искусства, вбирает и кристаллизует в себе все основные компоненты и особенности художественного творчества. В своей эстетике Гегель дает такое объяснение этому понятию: «Искусство изображает истинно всеобщее, или идею, в форме чувственного существования, образа» («Эстетика», т. 4. М., 1973, с. 412).» [214].

По характеру обобщенности художественные образы делят на индивидуальные (самобытные, неповторимые), харáктерные (обобщающие), типические (типичные для определенной эпохи), образы-мотивы (устойчиво повторяющаяся в творчестве), топосы (типичные образы целой нации) и архетипы [215, с. 27-28].

Понятие «архетип» (от др.-греч. ἀρχέτυπον – первообраз) характеризует связи художественного образа с психическими уровнями «осознаваемого» и «неосознаваемого». К. Юнг [216, с. 88] понимал архетип как общечеловеческий образ, бессознательно передающийся из поколения в поколение как «мифологические компоненты». В классификации архетипов Юнга, сохраняется принцип выделения пар противоположностей. Так, «дух и материя вполне могут быть формами одного и того же трансцендентального существования» [217, с. 294], то есть дух и материя представляются как дихотомия архетипов единого Unus Mundus (лат. – Мир единый). При этом архетипу духа соответствует мужской архетипический образ Небесного отца (у тюрков – Тенгри), а архетипу материи – женский образ Великой матери (у тюрков – Умай), воплощающий собой Мать-Землю. Современные теоретики семиотики, упрощая художественный образ, определяют его как особый «иконический» знак, символ [212, с. 170].

Народные танцы каждого народа пропитаны древними архетипами, передающимися через символы движений, которые в свою очередь имеют глубокую связь с культурными кодами народа, имеющими свои проявления не только в танце, но и во всех видах народного творчества, включая эпос, музыку, декоративно-прикладное искусство, народные забавы, обычаи и традиции и т.д. Подробнее эту взамосвязь мы рассмотрим в подразделе 2.3.

В онтологическом аспекте образ можно рассматривать как особого рода художественную реальность, которая не соответствует его собственному бытию, а представляет собой виртуальное бытие иного рода (вещное или процессуальное), содержащее в себе «игровое» начало, ориентированное на обретение «играющим» специфического эмоционального состояния. В эпистемологическом аспекте образ можно рассматривать как частный случай образного познания, в аксиологическом аспекте – как передачу ценностных смыслов и ориентаций, в психологическом аспекте – как особую форму образного восприятия, в пространстве семиотических отношений – как знаковое образование, в коммуникации – как понимание реципиентом замысла творца и т. д. [212, с 170].

2.2.1. Семантика образного языка хореографии на примере казахского народного танца

По М.М. Новиковой, язык искусства есть совокупность исторически сложившихся, особых в каждом виде искусства материальных средств и приемов создания художественного образа. Художественный образ проявляется в языке искусства подобно тому, как человеческая мысль выражается в слове, речи [218, с. 323].

По Кульбековой А. К.: «Феномен становления танцевального творчества в целом, казахского в особенности, относится к тому периоду истории, когда все рождалось из образного представления и претворялось в образ» [219, с. 264].

Образный язык в искусстве – это средство выделения существенного в отношениях с миром и перевода его в другой мир – идеальное пространство, в мир платоновских «идей», где оно отличается уровнем совершенства, как по содержанию, так и способу выражения. С уровня обыденности эстетически освоенная художником действительность «переводится» в мир идеальных духовных сущностей, инобытие и приобретает целостность и полноту в единстве содержания и формы [212, с. 170].

Образный язык искусства имеет прямое отношение к семантике языка искусства, который у каждого вида искусства определяется только лишь ему свойственными характеристиками как, например, рисунок, цвет, объем и т.д. – в изобразительном искусстве, звук, тональность, ритм и т.д. – в музыке, танцевальный шаг, жест, поза, пластика и т.д. – в хореографии и т.д.

Национальный казахский танец является древним видом искусства народа, тесно связанным с богатейшим устным народным творчеством, историей национальной музыки, декоративно-прикладным искусством и традициями казахского народа. Народный танец отражает философское мировосприятие, духовный мир и ментальность народа, так как все национальное богатство устного и художественного народного творчества, традиций находит отражение в тематике, сюжете, лексике, в художественно-образном содержании народного танца. Искусство танца, являющееся художественным наследием народа, передающим видение мира, составляет систему движений, передающих мироощущение и стремления народа, выражающихся в семантике народного танца. [212, с. 170-171].

В большинстве существующих словарей значение слова «семантика» по традиции связывается с его лингвистическим значением. И только в некоторых определениях семантику представляют как раздел семиотики, который имеет отношение не только к лингвистике, но и к другим знаковым системам, таким как языки программирования, «языки» кино, театра, музыки и др., к числу которых можно отнести и танец как систему, где движения и жесты рассматриваются как смысловые знаки [212, с. 171].

Так в одном из определений (Гутнер Г.Б.) можно найти наиболее подходящее для хореографии как знаковой системы определение: «Семантика (семасиология) – это раздел семиотики и лингвистики, в рамках которого изучаются знаки и знаковые системы как средства выражения значения и смысла. Основной предмет семантики составляют интерпретации знаков и их сочетаний» [220].

В семиотике (семиологии) язык, как основное средство общения людей, рассматривается как один из главных предметов изучения этой молодой науки, зародившейся в конце XIX и начале XX вв. благодаря трудам Ф. де Соссюра и Ч. Пирса. Согласно Ю. М. Лотману, «семиотика – это наука о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения» [89, с. 5].

Семантика является одним из трех уровней исследования знаковых систем: 1) синтактика (структуры сочетаний знаков и правила их образования; 2) семантика (изучает знаковые системы как средства выражения смысла); 3) прагматика (связана с коммуникационной функцией знаковых систем).

Семиотика в современной науке используется в качестве основы для развития широкого спектра исследовательских методов в различных научных дисциплинах. Мы будем использовать семантику в изучении образного художественного языка традиционного танцевально-пластичекого искусства казахов, так как образный язык танцевального искусства непосредственно связан со смыслом невербалного выражения в движениях танцора. Для разбора смысловых значений движений казахского танца, мы будем использовать дихотомию Ф. де Соссюра означающее-означаемое [212, с. 171].

Надо также учитывать, что семантика народного танца включает в себя также знаки этносемиотики, междисциплинарной науки, исследующей свойства знаков и знаковых систем различных этносов. При этом, точка зрения семиотики на этот предмет отличается от точки зрения науки о фольклоре, так как семиотика изучает его как часть таких знаковых систем данного общества, смысл и роль которых самими членами общества не сознается. Предмет этносемиотики также определяют как изучение «неявного уровня», то есть бессознательного уровня человеческой культуры [212, с. 171].

В определении образного языка казахского народного танца мы будем опираться на элементы декоративно-прикладного искусства, в частности, казахские народные узоры, отражающиесяся в символически схожих движениях казахского народного танца, и будем опираться при определении семантики этих движений на значение изображений казахских узоров [212, с 171].

2.2.2. Казахское традиционное национальное искусство как отражение древних культурных кодов

Все казахское традиционное национальное искусство, включая музыку, декоративно-прикладное искусство, эпос, танцевальное искусство, архитектуру и др. имеют общие корни, общий культурный код, генетически связанный с верованиями, обрядами, обычаями, традициями народа, берущими истоки с глубокой древности. Каждый вид искусства отражает этот генетический культурный код народа на своем уникальном образном языке: музыка – звуками, поэзия – словами, декоративно-прикладное искусство – узорами, изобразительное искусство – линиями, цветами и пластикой, танцевально-пластическое искусство – движениями, жестами и эмоциональным состоянием танцора [212, с 171].

И в каждом виде искусства этот древний культурный код находит свое уникальное выражение, свой уникальный образный язык, свои средства отражения жизни через призму взглядов национального миропонимания и

мироощущения, которые невозможно передать средствами иного вида искусства. Музыку и танец невозможно передать словами, чтобы понять их нужно услышать и увидеть. Также и любой другой вид искусства, например, изобразительное искусство имеет только свои уникальные средства отражения жизни.

Хотя в истории были попытки изобразить картину, поэзию и музыку танцем, что естественно для музыки и танца. Известный критик начала прошлого столетия Максимилиан Волошин писал: ««Айседора танцует всё, что другие говорят, поют, пишут, играют и рисуют, она танцует Седьмую симфонию Бетховена и «Лунную сонату», она танцует «Primavera» (Весна) Боттичелли и стихи Горация» [106, с. 2].

По А. К. Кульбековой: «Национальный танец не существует вне окружающего его этнокультурного контекста. Восприятие танца требует учета знаний, умений и навыков не только в области хореографического искусства, но и этнохореографии, фольклора, музыки, психологии, философии и других наук… Казахский танец требует изучения и освоения традиционной художественной культуры общества во всех системных связях с другими видами искусства» [221].

Рассматривая «системные связи с другими видами искусства» [221], в частности с изобразительны искусством, мы можем удостовериться, что так же, как и во всем мире, танец находил свое отражение в казахстанском изобразительном искусстве. В качестве примера можно привести картину одного из самых гениальных казахстанских художников Сергея Калмыкова, на которой изображена первая казахская балерина, Заслуженная артистка КазССР Нурсулу Тапалова, исполнявшая в 40-годы роль Заремы в балете «Бахчисарайский фонтан» на одной сцене с Галиной Улановой (Рисунок А 5, Рисунок А 6).

Нурсулу Тапалова осваивала сложную пальцевую технику классического балета самостоятельно при театральном кружке под руководством А. А. Александрова (Мартиросьянц) и благодаря своему трудолюбию и настойчивости характера стала прима-балериной Государственного академического театра оперы и балета имени Абая, создала запоминающиеся образы Заремы в балете «Бахчисарайский фонтан» Бориса Асафьева, Дариги в балете «Весна» Н. Н. Надирова, исполняла испанский танец в балете «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, танцевала в балетах И. В. Морозова «Доктор Айболит» и «Эсмеральда» и др., также в национальных операх «Кыз Жибек» Е. Г. Брусиловского, «Абай» А. К. Жубанова и Л. Хамиди, «Биржан и Сара» М. Тулебаева.

Так как в этой диссертационной работе речь идет в основном о казахском народном, народно-сценическом танцах, в разделе 2.1 мы упустили генезис искусства балета в Казахстане. Нурсулу Тапалова была современницей Шары Жиенкуловой и не менее талантливой танцовщицей также и в народно-сценических танцах, работая в Казахской государственной филармонии имени Джамбула. Снималась в 20-ти кинофильмах, среди которых «Джамбул» (1952, реж. Е. Дзиган), «Белая роза» (1943, реж. Е. Арон), «Кино-концерт». В 1958 году Н. Тапалова приняла участие в праздновании Десятилетия казахской

литературы и искусства в Москве. По словам дочери балерины Тоты Шоқырқызы, делегация из Америки, которая приехала знакомиться с культурой и искусством СССР, предложила Нурсулу Тапаловой сниматься в фильмах Голливуда, но этому предложению не суждено было сбыться по причине «железного занавеса», существовавшего тогда между странами Запада и СССР [222]. В 1958 году Нурсулу Тапалова была удостоена чести принять участие в третьей декаде казахского искусства и литературы в качестве Заслуженной артистки КазССР.

На сегодняшний день восстановлен танец Нурсулу Тапаловой на музыкальную композицию Абыла Таракулы (1820-1892) «Аренжаннын шалкымасы» в документальном фильме «Заманмен заңғарланған Нұрсұлу», презентация которого состоялась 14 октября 2021 г. в Актауской Ассамблее народа Казахстана. Инициатором создания фильма является режиссер-хореограф, руководитель ансамбля «Жорға», отличник культуры РК Серик Сариев. Обновленное произведение Абыла Таракулы прозвучало в исполнении этно-фольклорного ансамбля «Ақшагыл». Танец Нурсулу Тапаловой в фильме исполняет солистка ансамбля «Жорга» Аягоз Хайруллина [223].

Булат Аюханов в книге «Мой балет» пишет: «Нурсулу – нежная душа, не представляющая жизни без балета. В «Бахчисарайском фонтане» она играла Зарему со знаменитой Галиной Улановой. Нурсулу танцевала Зарему без классической подготовки. Но, несмотря на это, ее Зарема вышла настоящей восточной красавицей» [224].

Судьба казахской первой балерины Нурсулу Тапаловой и изобразившего ее неординарного художника Сергея Калмыкова оказались чем-то схожими: и балерина, и художник закончили свои дни в безвестности, всеми покинутыми. И только спустя многие годы вновь вспомнят о великолепной Нурсулу Тапаловой и о гениальном, единственном в своем роде казахстанском художнике Сергее Калмыкове. У гениев всегда мы находим что-то не от мира сего. Их по-настоящему понимают только после их ухода из жизни.

В своей известной работе «Балерина на фоне облаков» Сергей Калмыков изображает балерину в костюме восточной танцовщицы, парящей над степью на фоне облаков в закатных солнечных лучах. Ее сине-голубой костюм гармонирует со светло-сиреневым фоном неба в розовых облаках. Ее классическая поза в арабеске нам позволяет усмотреть совершенное физическое сложение и профиль восточной красавицы. Хоть картина и не подписана как образ Нурсулу Тапаловой, можно догадаться, что художник изобразил именно ее в костюме Заремы из балета «Бахчисарайский фонтан», с характерными восточными шароварами, перехваченными у колен, в которых танцуют артистки балета эту партию по сей день.

А в картине подписанной именем Нурсулу Тапаловой перед нами предстает балерина, глубоко вжившаяся в образ теряющей любимого человека Заремы, осознающей всю бессмысленность надвигающейся пустоты в ее жизни. Об идентичности исполняемых в обеих картинах ролей нам подсказывают одинаковые большие круглые серьги и открытый лиф костюма. А может быть, художник в этой картине предугадал опустошение в душе

балерины от закулисных интриг театра, в котором работали и художник, и балерина. Ведь через семь лет после изображения балерины Сергеем Калмыковым в этой картине, она уйдет из театра. Обе картины предположительно выполнены Калмыковым по памяти, ведь художник почти не писал реалистичных картин с натуры. В этих описаниях картин Сергея Калмыкова диссертантом предпринята попытка *экзистенциально-феноменологического анализа* художественного произведения. Ведь согласно М. Хайдеггеру: «Феноменология, если она себя правильно понимает, — это понятие некоторого метода» [40, стр. 24-25].

Феноменологический подход в отличие от формально-стилистического анализа, где произведение искусства разделяется на форму и содержание, и от семиотического анализа, где разделение происходит на «означающее» и «означаемое», предпринимает попытку преодолеть это разделение, приблизить процесс познания искусства к процессу его визуального эстетического восприятия. Феноменологический анализ рассматривает произведение искусства в его органической целостности, в нераздельности его физических свойств, художественных черт и выражаемого смысла, создавая принципиально новую основу сближения процесса восприятия и процесса познания. При этом вытесняются на задний план вкусовые пристрастия и оценочные суждения исследователя о художественном качестве произведения [309].

Как еще один пример отражения танца в изобразительном искусстве можно привести картину «Казахский вальс» (1958) народной художницы Казахской ССР Гульфайрус Исмаиловой, где изображена легендарная Шара Жиенкулова. Эта картина сейчас украшает стены хореографических залов Алматинского хореографического училища имени А. Селезнева и других творческих вузов страны. Эта первая картина из триптиха, посвященного трем великим женщинам Казахстана, стала визитной карточкой Гульфайрус Исмаиловой. Другими картинами триптиха стали «Портрет Шолпан Джандарбековой» (1960) – известной актрисы и «Портрет Куляш Байсеитовой» (1962) – великой казахской певицы.

В картине «Казахский вальс» Шара Жиенкулова изображена в кружении танца, где ее костюм, летящий вслед за ее движениями, создает вихревой поток вокруг танцовщицы переходящих друг в друга гармоничных сочетаний фиолетового, розового, желтого цветов. Картина создает образ полной жизни и радостной энергии танцовщицы, которая заряжает зрителя своим жизнелюбием и восторгом вдохновенья.

И теперь, если сравнить на примере этих дух картин как искусство танца может быть отражено в произведениях изобразительного искусства, то мы заметим, что изобразительное искусство, конечно, не может отразить весь танец, но оно выхватывает определенную позу танца, которая является кульминацией, квитэссенцией всего танца. Здесь мы находим подтверждение мнению Осинцевой Н. В., что «поза» является специфическим «атрибутом танца», которые в процессе танца сменяют друг друга в непрерывных изменениях [22, с. 17]. Также можно найти подтверждение словам

Кульбековой А. К.: «Закон искусств – каждое искусство (и балет в том числе) имеет свой знаковый язык, свою систему и свои законы, непереводимые адекватно на другие знаковые языки или системы» [225].

Картина отражает духовное состояние и эмоциональный настрой в жизненном экстазе исполнителя в самый запоминающийся момент танца, и эта поза исполнителя в картине превращается в выхваченную из контекста танца символ, который выражает глубокую суть и философский смысл бытия человека в танце здесь и сейчас. И известное хайдеггеровское понятие «вот-бытия» (Dasein) в понимании диссертанта тоже сопряжено с понятием пребывания «здесь и сейчас», ощущения себя в органичной целостности своего духовного и телесного начала в моменте настоящего бытия. Это понятие, по мнению диссертанта, так же сообразуется с пониманием библейсткого выражения «Я есть...». «Я есмъ Сущий,» – ответил Бог на вопрос об его имени пророку Моисею (Исход 3:13-14). Об этом важном в жизни человека «вот-бытии» поется и в известной песне А. Зацепина на слова Л. Дербенева: «Есть только миг между прошлым и будущим, именно он называется жизнь». М. Хайдеггер пишет: «Только когда мир есть вот-здесь, когда Dasein как бытие-в-мире экзистирует, только тогда есть вот-здесь и понимание мира, и только когда оно (это понимание) экзистирует, только тогда обнажается внутримирное сущее как наличное и подручное.» [40, стр. 395].

Кружение в вихре танца, изображенное в картине Г. Исмаиловой «Казахский вальс» (Рисунок А7), по смысловому содержанию можно сравнить с казахским узором «шимай» – спиралью, которая содержит в себе философское понимание мирового пространства. Об единстве смысловых культурных кодов казахского народа, отраженных в различных видах народного искусства на примере казахских национальных узоров и элементов традиционного танцевально-пластического искусства, речь пойдет в следующем подразделе 2.3.

Академик и философ танца, народный артист СССР И. А. Моисеев писал: «Меня часто спрашивают: «Чем вас привлекает народный танец?» Задумываясь над этим, я пришел к выводу, что не вижу более праздничного, жизнелюбивого вида искусства. Это пластический портрет народа. Немая поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души… Это эмоциональная, поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рисующая историю событий и чувств, пережитых им» [226, с. 171].

Слова И. А. Моисеева подтверждает и А. К. Кульбекова: «…Традиционное танцевальное искусство – это та сфера, в которой отражаются практически все стороны жизнедеятельности общества, образ людей, их социальная и половозрастная стратификация, глубинные особенности этнической культуры, мировоззрения и т.д. В этом смысле казахский народный танец – это своего рода художественно-образная летопись не только культурной традиции, но и этногенетической и этнической истории народа» [219, с. 265].

Танец как семиотическую систему рассматривает и Зейналова О.: «Каждый танец – это изображние определенного события посредством знаков. Танец – это сказка, пересказывающая с помощью ритмов и знаков. Танец – это спектакль, игра с законченной композицией» [227, с. 120].

Санчай Чойган Херел-ооловна, исследовавшая семантику традиционной танцевальной культуры тувинцев, высказывает аналогичное мнение: «Движенческая пластика или кинетическая культура этноса основана на традиционной системе мировоззрения как опыт фиксации смыслов и передачи знаковой информации… А танец в логике семиотического подхода является знаковой системой, сформированной человечеством, и сохранённой в виде обрядово-традиционной кинетики для более эффективной передачи ценностей от поколения к поколению» [228, с. 12].

Каждый вид искусства различных народов можно рассматривать как определенную коммуникационную систему, впитавшую древний культурный код нации: его мировоззрение, верования, обычаи, традиции, и выражающие эти коды только ему присущим спецефическим способом: народный эпос – поэзией, музыка – ритмом и звучанием, декоративно-прикладное искусство – узорами, танец – движениями, изобразительное искусство – линией и цветом, архитектура – формами и т. д.

И если внимательно изучить всю культуру отдельно взятого народа, в нашем случае казахской культуры вцелом, можно обнаружить, что единый древний культурный код народа обнаруживается разными способами и средствами в различных видах искусства, но имеет один стержень, определенную целостность, опирающуюся на древнее мировоззрение нации и присущую культуре именно данного народа.

И эта целостность всей культуры обнаруживается даже в изобразительном искусстве – живописи, графике, скульптуре, которые в кочевых регионах Казахстана были слабо развиты или вовсе не существовали в традиционный, досоветский период. Это подтверждают слова Султановой М. и др.: «В течение короткого времени, современное казахское искусство сумело не только обрести профессионализм, но и создать собственную школу, которая идеально вписалась в мировую культурную среду. На каждом этапе своего развития казахское искусство интуитивно находило свою специализацию: максимально объективный образный язык. Это проявляется как ментальные коды, которые нельзя увидеть, но которые безошибочно ощущаются как определенные визуальные формы, свойственные разным историческим эпохам… У каждого художника был свой стиль, но все вместе они следовали одному семантическому коду, который мы бы назвали «consent» (согласие). Этот термин можно считать фундаментальным единством категорий, присущих философии быта кочевников: гармония с природой и свобода духа» [229, с. 52].

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определить следующее:

Для изучения образного языка танцевально-пластического искусства казахов как отражения культурных кодов и духовных ценностей казахского

народа, являющегося частью тюркской культуры, были приведены наиболее известные определения терминам «искусство», «художественный образ», «образный язык искусства», а также их функциям и видам. Также дано определение понятию «архетип» как разновидности художественного образа в качестве общечеловеческого образа, бессознательно передающегося из поколения в поколение как «мифологические компоненты» (по К. Г.Юнгу).

Народные танцы каждого народа пропитаны древними архетипами, передающимися через символы движений, которые в свою очередь имеют глубокую связь с культурными кодами народа, имеющими свои проявления не только в танце, но и во всех видах народного творчества.

Художественный образ рассмотрен в онтологическом, эпистемологическом, аксиологическом, психологическом и в пространстве семиотических отношений. Образный язык искусства имеет прямое отношение к семантике языка искусства, который у каждого вида искусства определяется только лишь ему свойственными характеристиками как, например, рисунок, цвет, объем и т.д. – в изобразительном искусстве, звук, тональность, ритм и т.д. – в музыке, танцевальный шаг, жест, поза, пластика и т.д. – в хореографии и т.д.

Народный танец отражает философское мировосприятие, духовный мир и ментальность народа, так как все национальное богатство устного и художественного народного творчества, традиций находит отражение в тематике, сюжете, лексике, в художественно-образном содержании народного танца. Искусство танца, являющееся художественным наследием народа, передающим видение мира, составляет систему движений, передающих мироощущение и стремления целого народа, выражающихся в семантике народного танца.

Семантика – раздел семиотики, который имеет отношение не только к лингвистике, но и к другим знаковым системам, таким как языки программирования, «языки» кино, театра, музыки и др., к числу которых можно отнести и танец как систему, где движения и жесты рассматриваются как смысловые знаки. Семиотика в современной науке используется в качестве основы для развития широкого спектра исследовательских методов в различных научных дисциплинах.

Все казахское традиционное национальное искусство имеет общие корни, общий культурный код, генетически связанный с верованиями и традициями народа, берущими истоки с глубокой древности. Рассмотрены системные связи искусства хореографии с изобразительным искусством на примере картин Сергея Калмыкова, изображающих первую казахстанскую балерину Нурсулу Тапалову, а также Гульфайруз Исмаиловой, изображающей на картине «Казахский вальс» легендарную Шару Жиенкулову.

Каждый вид искусства различных народов можно рассматривать как определенную коммуникационную систему, впитавшую древний культурный код нации: его мировоззрение, верования, обычаи, традиции, и выражающие эти коды только ему присущим спецефическим способом: народный эпос – поэзией, музыка – ритмом и звучанием, декоративно-прикладное искусство –

узорами, танец – движениями, изобразительное искусство – линией и цветом, архитектура – формами и т. д.

2.3 Семиотический анализ движений и поз традиционного танцевально-пластического искусства казахов

2.3.1. Танец как семиотическая система

Из открытых источников известно, что структурализм – междисциплинарное направление, появившееся в социальных науках XX века, объединившее различные течения на основе изучения структур, в том числе общества и культуры. Структурализм вырос из структурной лингвистики, у истоков которой стоял Фердинанд де Соссюр, который предложил для применения в семиотике дихотомию «означающее-означаемое». Структурализм заявил о приоритете бессознательных структур над субъектом и сознанием. Культура рассматривалась как знаковая система, а общество – как символический порядок. Структуралистские идеи применяются в антропологии, психоанализе, семиотике, литературоведении, религиоведении, истории, социологии и других областях.

Структурализм претендовал на универсальное объяснение культурных и социальных феноменов, выявление «бессознательных условий социальной жизни» (Леви-Стросс). Структурализм иногда связывался с герменевтикой; французский философ, семиотик болгарского происхождения, теоретик структурализма Цветан Тодоров и французский литературовед, один из основных представителей структурализма Жерар Женетт считали подходы структурализма и герменевтики взаимодополнительными. Поль Рикёр полагал, что можно совместить структуралистские объяснения и герменевтический круг: первые относятся к не зависящей от наблюдателя бессознательной системе смысловых различий и оппозиций; вторые состоят в сознательном исследовании сверхдетерминированного символического опыта интерпретатором. Это схоже с тем обстоятельством, что человек не всегда понимает бессознательные (диктуемые подсознанием) мотивы своих действий, а также пытается понять эти бессознательные программы на основе фиксации, осознания и анализа своих мыслей, желаний и стремлений.

Герменéвтика (др.-греч. ἑρμηνευτική – «искусство толкования», от ἑρμηνεύω — «толкую, толковать») может применяться в смыслах: 1) искусство толкования, теория интерпретации и понимания текстов, в том числе текстов классической древности; 2) направление в философии XX века, представителей философской герменевтики, новой ветви философии, выросшей из своего корня – феноменологии. Платон в диалоге «Кратил» пишет о Гермесе: «…Он толкователь воли богов – герменевт и вестник» [147, 408b]. И весь диалог «Кратил» представляет из себя толкование имен богов и значений других слов. Основатель философской герменевтики, соратник М. Хайдеггера Х.-Г. Гáдамер писал, ссылаясь на Платона: «Задача философии – находить общее в различном» [33, 275], что имеет отношение и к герменевтике, так как в этой науке применяются различные способы толкования. Со второй половины XX века открытия философской

герменевтики и так называемого «лингвистического поворота», освоение возможностей современного психоанализа и постструктурализма, семиологии, литературной критики содействовало переосмыслению слов, с помощью которых строились рассуждения многих поколений профессионалов.

Герменевтический круг, один из основных понятий философии герменевтики, является метафорой, описывающей взаимообусловленность объяснения и интерпретации с одной стороны, и понимания – с другой. Как мы уже отмечали, по Ф. Шлейермахеру герменевтический круг является принципом понимания текста, основанный на диалектике части и целого.

Семиотика, или семиология (др.-греч. σημεῖον «знак; признак») – общая теория, исследующая свойства знаков и знаковых систем. Согласно Ю. М. Лотману, под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения [89, с. 5]. Проблемы семантики и символа встречаются ещё у Платона в диалоге «Кратил». В этом диалоге Сократ говорит: «Многие считают, что тело подобно могильной плите (σήμα), скрывающей погребенную под ней в этой жизни душу. В то же время эта плита представляет собою также и знак (σήμα), ибо с ее помощью душа обозначает то, что ей нужно выразить, и потому тело правильно носит также название "сома" (σώμα)» [147, 400c].

Аристотель еще в трактате «Об истолковании» писал: «Итак, то, что в звукосочетаниях, – это знаки представлений в душе, а письмена – знаки того, что в звукосочетаниях. Подобно тому как письмена не одни и те же у всех [людей], так и звукосочетания не одни и те же. Однако представления в душе, непосредственные знаки которых суть то, что в звукосочетаниях, у всех [людей] одни и те же, точно так же одни и те же и предметы, подобия которых суть представления». [314, 93]. Аристотель здесь имеет ввиду, что слова (звукосочетания) имеют смысл в наших представлениях, а буквы обозначают их как знаки. Буквы и слова не одни и те же у разных людей, но представления о предметах, обозначаемых знаками-словами одни и те же. Семиотический аспект имела также библейская экзегетика и другие толкования библии.

Гегель в труде «Курс эстетики или наука изящного» пишет: «Символ есть чувственный предмет…следовательно, здесь надобно различать два термина: смысл и выражение. Первый – понятие духа; второе – чувственное явление, образ, говорящий чувствам. …Символ есть знак, в котором отношение, соединяющее знак с выражаемой вещью, произвольно…» [312, с. 6]. Здесь значение слов «смысл и выражение» по мнению диссертанта совпадает со значением дихотомии Ф. де Соссюра «означающее-означаемое».

По К.Г.Юнгу: «Символом же мы называем термин, название или даже образ, обладающий помимо своего общеупотребительного еще и особым дополнительным значением, несущим нечто неопределенное, неизвестное…символическим является такое слово или образ, значение которого выходит за рамки прямого и не поддается точному определению или объяснению» [217, с. 12]. То есть точно определить и объяснить смысл символа сложно.

Э. Кассирер в своем труде «Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры» пишет: «Разум – очень неадекватный термин для всеохватывающего обозначения форм человеческой культурной жизни во всем ее богатстве и разнообразии. Но все эти формы суть символические формы. Вместо того, чтобы определять человека как animal rationale, мы должны, следовательно, определить его как animal symbolicum» [313, 32]. В понимании Кассирера основной характеристикой человеческого бытия является символ.

Платон устами Сократа, объясняющего смысл слова «подражание» (мимезис) говорит: «…Если бы у нас не было ни голоса, ни языка, а мы захотели бы объяснить другим окружающие предметы, не стали бы мы разве обозначать все с помощью рук, головы и вообще всего тела, как делают это немые?.. Я думаю, если бы мы захотели обозначить что-то вышнее и легкое, мы подняли бы руку к небу, подражая природе этой вещи, если же что-то низкое и тяжелое, то опустили бы руку к земле. Точно так же, если бы мы захотели изобразить бегущего коня или какое-нибудь другое животное, ты ведь знаешь, мы бы всем своим телом и его положением постарались походить на них… Таким образом, выражение чего-либо с помощью тела – это подражание тому, что выражает тело, которому подражаешь» [147, 423b]. Танец как невербальный феномен использует перечисленные Сократом способы передачи смыслов.

Танец, как мы упоминали выше, с точки зрения семантики и семиотики – это отдельная обширная и сложная тема, в которой диссертант не претендует на полноту исследований. Эта тема требует дальнейших дополнительных исследований.

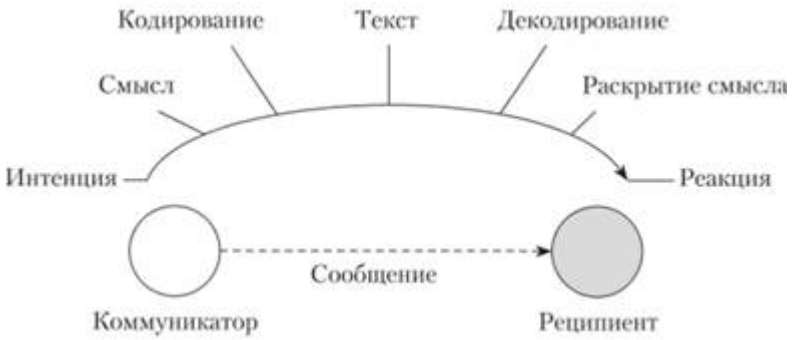
Из вышесказанного в предыдущем подразделе 2.2 мы сделали заключение, что танец, как и любой другой вид искусства, представляет собой информационно-коммуникационную семиотическую систему, основанную на специфических знаках и символах, отражаемых в пластических движениях и позах танцора.

Семио́зис (др.-греч. σημείωσις, «обозначение») в семиотике обозначает процесс интерпретации знака, или процесс порождения значения. Ч. Моррис определял его так: «Процесс, в котором нечто функционирует как знак, можно назвать семиозисом». Далее Ч. Моррис пишет, что этот процесс согласно древним грекам, «обычно рассматривался как включающий три (или четыре) фактора» [321, с. 39].

Мирзабекова С.Ш., приспосабливая эти 4 древнегреческих фактора семиозиса для танца, предлагает следующее: «В знаковом процессе, называемом семиозисом, устанавливают 4 фактора: 1) то, что выступает как знак (в танце это позиция, жест, мимика); 2) то, на что указывает знак (в танце это отображаемое событие); 3) воздействие (interpretant); 4) интерпретатор (interpreter)». Указанные компоненты семиозиса называются соответственно знаковым средством (или знаконосителем) (sign vehicle), десигнатом (designatum), интерпретантой (interpretant) и интерпретатором (interpreter)».

Эта древнегреческая составляющая знаков семиозиса схожа с общеизвестной схемой акта коммуникации Шеннона - Уивера: 1) источник информации (адресант), генерирующий сообщение для передачи; 2) передатчик, преобразующий сообщение в сигналы, передаваемые по некоторому каналу связи; 3) канал связи; 4) приёмник информации, декодирующий сигналы и переводящий их в сообщение; 5) получатель информации (адресат), которому предназначено сообщение.

Отправитель сообщения (балетмейстер, исполнитель танца), который имеет интенцию (намерение) кодирует смысл танца в движениях, который является хореографическим текстом. Далее зритель на своем уровне понимания декодирует передаваемую знаками танца хореграфический текст, интерпретирует ее по-своему и реагирует на нее.



Структура общения как коммуникативного акта. Схема диалога. https://studme.org/49645/psihologiya/struktura_obscheniya_kak_kommunikativnogo_akta_shema_dialoga

«Специфика знаков в художественной коммуникации заключается в том, что они выражают не только значение, а также организуются по определенным эстетическим законам: гармонии, ритма, созвучий, контраста... Язык танцевального искусства представляет собой совокупность пластических мотивов (интонаций), с помощью которых строится знаковая танцевальная система», – пишет Гевленко Ю. А. [230, с. 89].

Язык танца, выражаемый движениями тела, невербален, содержит знаки и символы, отражающие в том числе подсознательные мысли и чувства, например, танцора-импровизатора (казахские народные танцы также, как и айтысы, в основном имели импровизационный характер) [212, с. 172].

Степанов Ю. С. в своей книге «Семиотика» пишет: «Возвращаясь к истории семиотики, мы видим, как на смену разрозненным представлениям о языке, психическом складе и культуре материальной и духовной, приходит идея их единства, понимание их как комплекса, и как затем в этом комплексе вычленяется два слоя, два уровня – явный и неявный». [319, с. 19]. А также приводит пояснение: «Эдварду Хиллу принадлежат удачные термины – явная культура (overt culture) – скрытая культура (covert culture), соответствующие в изучении психики терминам – осознанное и неосознанное» [319, с. 22]. В хореографии они могут означать сценические танцы, поставленные по задумке балетмейстера, и танец-импровизацию, выражающую подсознательные мысли

и чувства танцора, что перекликается с понятиями «аполлонийкое» и «дионисийское», о которых мы писали в подразделе 1.1.

Как известно, Чарльз Сэндерс Пирс в конце XIX и начале XX веков создал базовую для семиотики классификацию знаков: 1) иконические знаки (icon), содержащие образ предмета; 2) знаки-индексы (index), прямо указывающие на предмет; 3) знаки-символы (symbol), произвольно и на основании конвенции обозначающие предмет.

Атитанова Н. В. согласно семиотической системе Ч. Пирса рассматривает: 1) позы в танце как знаки-изображения (иконические знаки, icon), 2) спонтанные, непроизвольные движения как знаки-признаки (знаки-индексы, index) и 3) искусственно разработанные движения и жесты, обозначающие что-то конкретное, как условные знаки (символ, symbol) [231, с. 10].

Как мы уже упоминали в подразделе 1.2.5, по Осинцевой Н. В. «поза» в танце является специфическим «атрибутом танца», которые в процессе танца сменяют друг друга в непрерывных изменениях [22, с. 17]. Она отмечает и другие атрибуты танца как танцевальный шаг и танцевальный прыжок. Их тоже, как и жесты, мимику танцора, по мнению диссертанта, можно причислить к «иконическим знакам» Ч.С.Пирса, содержащим образ предмета, в соответствии с классификацией знаков в танце Атитановой Н. В.

К знакам-индексам (index), прямо указывающим на предмет, Атитанова Н. В. относит спонтанные, непроизвольные движения в танце (скорее всего, имеется ввиду танец-импровизация), потому что такого рода движения согласно З. Фрейду напрямую связаны с бессознательным, так как все поведенческие автоматизмы, сценарии, усвоенные роли «хранятся» именно в бессознательном человека.

Атитанова Н. В. «искусственно разработанные движения и жесты, обозначающие что-то конкретное», то есть движения сценического постановочного танца рассматривает как знаки-символы (symbol), произвольно и на основании конвенции обозначающие предмет в соответствии с классификацией знаков Ч.С.Пирса. Мы упоминали выше, что Гегель считает: «Символ есть знак, в котором отношение, соединяющее знак с выражаемой вещью, произвольно» [312, С. 6].

Атитанова Н. В. также уделяет внимание выявлению структурной единицы танца как «пластическая интонация» или «пластический мотив» - своеобразный танцевальный оборот, состоящий из нескольких движений, соответствующий музыкальным лейтмотивам. В танце… иногда в соответствии с музыкальной композицией при повторе определенного лейтмотива также повторяются особенно выразительные движения танца – пластические мотивы [231, с. 10]. Эти «пластические мотивы» в танце под лейтмотивы в музыке могут повторяться примерно так же, как в песне поторяется припев. Так же как в припеве повторяются самые запоминающиеся, передающие основной смысл песни слова, в пластическом мотиве повторяются самые выразительные движения танца.

Бокадорова Н. Ю. употребляет слова «лейтмотив» и «лейтдвижения» для описания языка балета, что означает то же самое, что и «пластические

мотивы»: «Либретто организует пластику героев балета и кордебалета, помогает балетмейстеру найти лейтмотив, лейтдвижения героев» [318, с. 573]. Она делит типы знаков в классическом танце на 2 вида знаков: знаки «прямые» и знаки «косвенные». К *прямым знакам* Бокадорова Н. Ю. относит элементы экзерсиса (тренажа) в классическом танца: «Эти знаки двусторонни: определенным последовательностям звуков или условных значков придается пластическое содержание. Экзерсис условен и организован социально как «договор» между людьми». Но что означают конкретные движения экзерсиса и «пластическое содержание» и какой «договор между людьми» имеется ввиду в статье не описывается, так как невозможно однозначно утверждать, что движение экзерсиса означает что-то конкретное. Смысл движения может зависеть от многочисленных элементов контекста балетного представления, так же как смысл слова может определяться только в контексте предложения. Мы попробуем далее угадать смысл движений и поз казахского народного танца, сопоставляя их с народными узорами со сходными названиями и с тем, что означают эти узоры с точки зрения сакральной геометрии, и элементами жестового языка. К *косвенным знакам* она относит «ритм и темп музыки (адажио, аллегро), ритмический рисунок «фразы», знаки музыкальной партитуры», а также «декорации, цветовое решение сцены, костюма, цветомузыкальные эффекты» [318, с. 572]. Так как в диссертации рассматривается народно-сценический танец, и он исполняется без либретто и специальных декораций, не все виды знаков мы можем использовать для народно-сценического танца. Для народно-сценического танца применимы из статьи Бокадоровой Н. Ю. связи элементов экзерсиса и классического танца: «Отношение экзерсис – танец можно сопоставить с отношением язык – речь (система – текст) в лингвистике» [318, с. 575]. Народно-сценический танец, как и любой другой танец, также состоит из составляющих его элементов и поз, в данном случае народного танца, которые комбинируются в соответствии с задумкой хореографа.

Если сравнить семантику образного языка хореографии с семантикой образного языка в лингвистике, которая исследована боллее полно, то можно обнаружить некоторые сходства. Конечно, не все средства художественной выразительности в литературе применимы к хореографии, так как они являются средствами выражения различных видов искусства. Для образного языка хореографии применимы такие типы образной выразительности лингвистики как: *метафора*, *аллегория*, *ирония*, *гипербола*, *персонификация* и, возможно, другие. Эта область сравнений также является пока малоизученной, требует подробного анализа и исследований, что невозможно сделать в рамках одной дисертационной работы. Мы разберем лишь перечисленные выше.

Метафора – (от греч. metaphora – перенос) слово или выражение, которое переносит свойства одного предмета на другой из-за их сходства). Танец часто используется как метафора для передачи глубинного смысла другого слова. Например, существуют такие метафоры слова «жизнь»: «жизнь – это борьба», «жизнь – это путешествие», «жизнь – это школа», а также «жизнь – это танец». Если более подробно остановиться на смысле последней метафоры «жизни как

танец», то имеется ввиду не только танец Бога-Творца, но и человека с Творцом. Эта метафора предполагает, что все, с чем человек встречается в жизни является как бы партнером по танцу, и у него нет возможности отказаться от танца, но есть выбор «позиции и движения» – мировоззрения и согласованных с этим мировоззрением действий. Также любые отношения метафорически можно сравнить с танцем. Танец, в данном случае сравниваемый с отношениями, может продолжаться, если партнёры согласованы друг с другом, когда их танец поддерживается обоими.

По мнению известной шведской оперной певицы XIX-XX вв. Кристины Нильсон: «Танец – любимая метафора мира» [330]. Здесь слово «метафора» употребляется не для обозначения поэтического приема, а для обозначения факта языка и мышления, работающего по такому же принципу: обозначение одного явления через другое, неизвестного через известное, подобное ему по каким-то параметрам.

В подтверждение этому можно привести цитату из сборника «Теория метафоры»: «Поэтическая (образная) мысль ограничена начальной стадией познания. Между тем в искусстве создание образа, в том числе и метафорического, венчает творческий процесс. Художественная мысль не отталкивается от образа, а устремляется к нему.» [329, с. 16]. Таким образом, если в лингвистике метафора применяется к слову как части предложения, то в искусстве, в частности хореографии, слово «метафора» применяется к целостному образу, к квинтэссенции произведения. Пример в балете – «Вальс цветов» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик».

Аллегория (др.-греч. ἀλληγορία – иносказание) в литературе – художественное представление идей (понятий) посредством конкретного художественного образа или диалога, художественное представление абстрактных понятий и обобщений с помощью конкретных образных воплощений. Как *троп* аллегория используется в стихах, притчах, моралите. Аллегория появилась на основе мифологии, нашла отражение в фольклоре и изобразительном искусстве. Например, обособление боя и войны обозначается посредством военных орудий, времён года – соответствующих им цветов, плодов или же занятий, беспристрастность – весов и повязки на глазах (Фемида), смерть – посредством косы, скелета и др. Аллегория в хореографии используется не только в художественном образе, создаваемом на сцене, но и дополняется и подчеркивается посредством костюма и сценографических методов оформления сцены (пример – аллегория смерти в виде танцора в костюме скелета или в черной мантии с капюшоном и с косой).

Ирония (от др.-греч. εἰρωνεία «притворство») в лингвистике – это расхождение между буквальным и подразумеваемым значением, часто с целью насмешки или выражения скрытой оценки, при которой её форма противоположна содержанию. Нередко ирония используется и в хореографии. Народная пляска была виртуозной, в ней часто разыгрывались комедийные сценки бытового характера или пародии. Как эстетическое преломление традиций смехового культа комическое обрануживается также в балетной хореографии.

Гипербола (из др.-греч. ὑπερβολή «переход; чрезмерность, избыток; преувеличение») в риторике – стилистическая фигура явного и намеренного преувеличения с целью усиления выразительности и подчёркивания мысли, персонификация (олицетворение, наделение неодушевленных предметов или абстрактных понятий человеческими качествами). Гипербола в танце используется как намеренное преувеличение амплитуды движений для усиления выразительности в танце используется как в народно-сценическом танце, современных видах танцев, так и в классическом танце. Также гипербола в танце может использоваться в оформлении костюмов персонажей постановки.

Таким образом, для образного языка хореографии применимы такие типы образной выразительности лингвистики как метафора, аллегория, ирония, гипербола и др.

Гевленко Ю. А. подчеркивает, что движения танца сплетаются не просто один за другим, «образуя пластические мотивы, темы, повторение которых является свойством хореографического образа», а «организуются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора» [230, с. 88]. В хореографическом произведении сюжет танца строится по законам композиции драматического произведения, включая все его части как экспозиция (обстановка, выход героев), завязка (начало действия), кульминация (середина, содержащая основной поворот событий) и развязка (разрешение ситуации) в соответствии с произведением «Письмах о танце» основоположника современного балета Ж. Ж. Новерра [52, С. 156], который применил в построении балетной драматургии законы драматургии, определенные еще Аристотелем [97, VII].

2.3.2 Семиотический анализ движений казахского народного танца

Казахская традиционная танцевальная культура имеет такие жанры народных танцев, как: 1) основанные на национальных мифических образах («Жезтырнақ» – пляска ведьмы, с медными когтями); 2) ритуально-обрядовые («Бақсы биі», «Айкосак» - танец баксы, «Қара жорға» – танец посвящения новорожденного в жизнь, «Қоштасу» – прощальный танец невесты с подругами, «Жар-жар» – пляска с одноименной ритуальной песней новобрачных), 3) воинственно-охотничьи («Мерген» – танец с луком, «Сайыс» – танец-состязание, «Қылышпен би» – танец с саблей, «Қоян-Бүркіт» – танец зайца и беркута, «Құсбегі-Дауылпаз» – танец сокольника с ловчей птицей и даулпазом, барабаном для охоты, «Аю би» – танец медведя, «Қоян би» – танец зайца), 4) трудовые («Киіз басу» – танец, изображающий искусство войлоковаляния, «Өрмек би» – танец ткачей, «Шалқыма» – танец девушки, разносящей кумыс), 5) шуточные танцы («Насыбайши» – танец курильщика табака), 6) бытово-подражательные («Ортеке» – танец козла-прыгуна, «Тепеңкөк» – танец, изображающий бег скакуна, «Келіншек» – танец невестки, «Қаз-қатар» – подражание полёту стаи гусей), 7) празднично-торжественные («Алқа-қотан», «Шашу»), 8) массово-тематические танцы («Ырғақты» – ритмичный танец, «Көкпар», «Ұтыс би», «Аударыспақ» – импровизационный танец-состязание в народных играх) и др. Во всех этих народных танцах предстают различные концепты народной ментальности,

такие как концепт «мужества» в воинственно-охотничьих танцах, «ритуала» в ритуально-обрядовых танцах, «дружбы» в празднично-торжественных танцах, «труда» в трудовых танцах, «игры» в игровых танцах и т.д. В отличие от понятия, которое показывает лишь общие и значимые черты об объекте, в данном случае концепты являются глобальной когнитивной многокомпонентной единицей со сложной структурой, включающей смысловое содержание, ассоциации, образ, а также национально-культурный, социальный, групповой аспекты.

Большинство движений казахского танца генетически связаны с мировоззренческой системой тюрков, основанной в основном на тенгрианстве и других заимствованных верований. Это прослеживается в контакте этнохудожественного в изобразительном искусстве (орнамент) и образно-пластического в казахском народном танце (движения, имитирующие казахский орнамент) языков в казахском национальном искусстве. И даже названия движений казахского танца, принятые как в книге Шары Жиенкуловой «Тайна танца», Даурена Абирова «История казахского танца», так и современных исследователей казахского танца Кульбековой А. К. и Ізім Т. О. отражают сходство движений и поз казахского танца с казахским национальным орнаментом [212, с. 172]. Узбекали Джанибеков пишет: «Основу казахского орнамента составляют знаки-символы, узорные мотивы, для разработки которых источником послужили явления и предметы окружающего мира, трансформированные творческой мыслью и фантазией многих поколений народных мастеров в соответствии с их представлениями о красоте и гармонии» [232, с. 331].

Например, у Шары Жиенкуловой [63] под заголовком «Мотивы казахского орнамета в позициях рук» [63, с. 28] перечисляются такие движения рук как: «Тұмарша» – треугольник [63, с. 29], «Шаңырақ» – крыша юрты, «Ағаш төсек» – деревянная кровать, «Қос өркеш» – два горба [63, с. 30] (Рисунок 8-11), «Бүркіт тырнақ» (когти орла) и другие, отражающие традиционный быт казахского народа, от которого и брал истоки казахский орнамент. «Тұмарша» – это казахский традиционный оберег треугольной формы (аналогичный элемент орнамента см. На Рисунке 12, геометрические), «Шаңырақ» – центральный свод юрты, символизирующий купол неба и четыре стороны света (схожие элементы орнамента см. На Рисунке 12, космогонические, «Шеңбер» и «Төртқұлақ»), «Ағаш төсек» – оригинальная национальная форма кровати, «Қос өркеш» – два горба верблюда, вьючного животного, который был незаменим для кочевого народа (схожий элемент орнамента см. На Рисунке 12, зооморфные, «Өркеш»), «Бүркіт тырнақ» – изображает когти беркута, охота с которым является одной из видов национальной забавы. Можно наглядно увидеть, что движения казахского народного танца отражают быт и сакральные смыслы, которые стоят за символами, используемыми в быту кочевника [212, с. 172]. Рисунки 8-11 соответствуют рисункам 11-14 из книги Ш. Жиенкуловой «Тайна танца» на стр. 30-31.

«Шеңбер» – круг яляется основным мотивом орнаментов и танцевального искусства всех народов мира, включающего не только круговые движения рук,

но в основном хороводы, которые древние роды танцевали вокруг костра. Круг (хоровод) космическая символика, относящаяся к культу Солнца. Согласно И. Прокопенко, «самые древние места поклонения имели форму круга: костры, алтари, жертвенные камни. Круг – древнейший мистический символ, обозначающий небо, вечность, вселенную» [233, с. 30].

Мы уже ранее упоминали о круговом казахском хороводном народном танце «Алқа-қотан». У. Джанибеков в 80-е годы возродил казахский народный хороводный танец казахов «Алқа» (букв. «круг», «ожерелье», «хоровод») по информации старейших танцовщиков и знатоков традиции с ансамблем «Алтынай» [212, с.173].

Круг напоминает додекаэдр – одну из платоновых геометрических тел, пяти правильных многогранников: тетраэдр, октаэдр, гексаэдр, икосаэдр, додекаэдр. «Платон же наделил эти, казалось бы, простые предметы невероятной силой, мистическим смыслом и возвел на вершину своего учения. В попытке объяснить природу всего сущего Платон посчитал пять правильных многогранников первоосновами для строения каждой из стихий: огонь – соотносился с тетраэдром (четырехсторонний); воздух – соотносился с октаэдром (восьмисторонний); земля – соотносилась с гексаэдром или кубом (шестисторонний); вода – с икосаэдром (двадцатисторонний); а додекаэдр (двенадцатисторонний) – соответствовал Вселенной» [234]. То есть двенадцатисторонний многогранник из правильных пятигранников, напоминающий по форме шар, в геометрии Платона представляет собой Вселенную. «Составившееся таким образом тело имело очертания куба, наделенного шестью квадратными плоскими гранями. В запасе оставалось еще пятое многогранное построение, его бог определил для Вселенной и прибегнул к нему в качестве образца», – написано в Диалоге Платона «Тимей» [146, 55с].

Также во многих народных танцах есть движения, соответствующие жесту адорации (поза молитвы) или «оранта» – воздетые к небу руки, жест призывающий, просящий благости у богов и природы. Аналогичная поза есть и в мужском казахском танце – «Бүркіт қанат» [71, с. 31] (крылья орла), а также поза рук в женском казахском танце «Үлкен сыйлық» (большой подарок) [71, с. 30], изображающая танцовщицу держащей над головой большой подарок [212, с. 173].

В книге Кульбековой А. К. и Ізім Т. О. «Теория и методика преподавания казахского танца» названия поз также повторяют названия и формы элементов казахского народного орнамента. Например, такие позы рук казахского таца «Қошқар мүйіз» (бараньи рога), «Қос мүйіз» (два рога), «Сыңар мүйіз» (один рог) [71, с. 29] связаны с распространенным в тюркских, восточных и других народах культом «космического барана», дарующего удачу, и соответствуют названиям казахских народных узоров. Позы рук казахского танца с названиями, связанными с рогами, есть и в книге Шары Жиенкуловой «Тайна танца»: «Қошқар мүйіз» (бараньи рога) [63, с. 35, фото 27], «Сыңар мүйіз» (один рог) [63, с. 36, фото 29], а также «Киік мүйіз» (сайгачьи рога) [63, с. 34, фото 26] (Рисунки 13-15). Названия позы рук мужского казахского танца «Үшкіл» (треугольная форма) [71, с. 32], поз рук женского казахского танца

«Кереге көз» (изображает рисунок кереге (стены) юрты) [71, с. 29], «Қызғалдақ» (тюльпан), «Бота мойын» (шея верблюжонка) [71, с. 30], [63, с. 38, фото 38] также соответствуют названиям элементов казахского народного орнамента. Рисунки 13-15 соответствуют рисункам 27, 29, 26 из книги Ш. Жиенкуловой «Тайна танца» [63] на стр. 35, 36, 34 [212, с. 174].

Бараньи рога по поверьям тюркских народов как символ животного, который являлся основной пищей кочевого народа, символизируют собой «құт» - силу, удачу, счастье. «…Эти представления, широко известные среди казахов, совпадают с аналогичными у народов Средней Азии, Южной Сибири, Монголии, Северного Кавказа, Индокитая, Африки. О распространенности еще в древности культа «космического барана», дарующего удачу, потомство, связываемого с «Огнем-Небом», свидетельствуют изображения бога-солнца Амона в виде сфинксов с бараньей головой у древних египтян, престолы в виде золотых баранов у царей Кушана, Хорасана, Ферганы; поход аргонавтов за золотым руном и т. д. С ними совпадает одно из проявлений древнеиранского Фарна – идеи удачи, оберега, «огня-солнца» в виде золотого барана над миром, имевшее широкое распространение среди скифских и сакских племен», – пишет Бек Ибраев [235].

Рога у самых разных народов: египтян, германцев, шумеров – да и у многих других народов были знаком могущества. С бараньими рогами изображался главный бог греческого пантеона Зевс. Шлемы с рогами носили цари. Александр Македонский в фольклоре мусульманских народов Искандер Двурогий (Зуль-Карнейн в Коране) считается сторонником ислама, посланцем и пророком, жившим до Мухаммеда, которому Господь даровал могущество и позволил дойти до «двух краёв земли востока и запада, откуда и куда восходит и заходит солнце» [236]. Костюхин Е. А. [237, с. 125-126] приводит примеры двух казахских народных легенд об Искандере Двурогом, записанные этнографами Д. И. Эварницким (1893 г.) и Г. Н. Потаниным (1916 г.) [213, с. 174-175].

Скульптуру Зевса с бараньими рогами предположительно в исполнении известного древнегреческого скульптора Мирона (Рисунок 16) приводит в своей работе О. Ф. Вальдгауер: «Тип Зевса-Амона является результатом смешения греческих и египетских элементов в северной Африке, в особенности в городах дельты Нила… Культ Зевса-Амона получил широкое распространение, и до нас дошел ряд изображений его из разных эпох» [238]. Также голова Зевса Амона с бараньими рогами изображена на Кизикинском статере (монете) 2-половины V в. до н. э. из Мирмекия (Крым) (Рисунок 17) [239].

Основное женское вращательное движение кистей рук – повороты к себе и от себя «Айналма» (вращение, кружение) [71, с. 35-36] по рисунку также напоминают завитые рога барана. Название этого движения имеет один корень с магическим словом в казахском языке «айналайын», с которым обычно матери обращались к своим детям, означающим буквально «обойду вокруг тебя и заберу все твои недуги и несчастья себе» [212, с 176].

Для сравнения с семиотическим анализом смысловых значений поз и движений казахского народного танца, сопоставимых с элементами

казахского орнамента, диссетант делает попытку феноменологического анализа сохранившейся видеозаписи танца в исполнении Шары Жиенкуловой (Шара Жиенкулова. Танец. https://www.youtube.com/watch?v=8otBX32HO34). В этом анализе диссертант описывает непосредственное впечатление от танца в его органической целостности, без разделения на структурные части, совмещая процесс восприятия и познания.

Мы наблюдаем за казахским танцем «Айжан қыз» в исполнении молодой, полной энергии женщины редкой восточной красоты в казахском национальном костюме. Танец исполняется на улице, в высокогорном доме отдыха близ города Алматы примерно в 40-е годы прошлого XX столетия. Ее быстрые и грациозные движения свидетельствуют о излучаемой ею энергии радости и полноты жизни. Ее широкие рукава белоснежного воздушного платья с оборками вторят ее быстрым движениям рук, создавая впечатление крыльев ангела. Залитую солнцем фигуру статной красавицы подчеркивает камзол, щедро украшенный национальным орнаментом и перехваченный в талии блестящим поясом. При приближении камеры мы видим заигрывающие со зрителем глаза и лучезарное лицо красавицы под ласкающими лучами солнца. Украшения вторят кокетливым скользящим движениям головы и удивительно пластичных рук танцовщицы. Создается впечатление, что во время испонения танца, красавица делится со зрителями чувством жизненного экстаза, как в квитэссенции отражающей смысл, полноту и силу жизни в моменте бытия. Юбка с оборками белоснежного платья при вращении танцовщицы создает захватывающий внимание зрителей вихрь и заканчиватеся танец элегантной позой рук. Мы видим продолжительные аплодисменты восторженных зрителей, которые пережили этот танец вместе с исполнительницей, и полное удовлетворения своим танцем счастливое лицо исполнительницы, склонившейся перед зрителями в благодарном поклоне.

При анализе диссертант старалась придерживатся особенности феноменологического метода – его описательного характера на уровне очевидных смыслов и самопонимания исследуемого с позиции «чистого наблюдателя».

У Д. Абирова и А. Исмаилова [62, с. 96] волнообразные движения «Толқын» (волна) (Рисунок 18), «Қанат қағу» (взмах крыльев) (Рисунок 19), «Оймақ» (наперсток) (Рисунок 20) и другие схожи с народными орнаментами. Движение «Толқын» (волна) у различных народов, так же как и круг, означал культ плодородия, дуальность мира. Движение «Толқын» схоже с элементами орнамента на Рисунке 12 космогонические, «Бітпес», а движение «оймақ» - с элементами орнамента на Рисунке 12, космогонические, «Шеңбер». Такие же волнообразные движения рук отражены в книге Кульбековой А. К. и Ізім Т. О.: «Толқын» (волна) [71, С. 36], «Жалын» (пламя) [71, С. 37-38] и «Бидай боз» (колос) [71, С. 40]. Все вышеперечисленные движения и основное женское вращательное движение рук казахского танца «Айналма» и другие присущи танцам всех тюркских и восточных народов, в том числе народам Ближнего Востока и Египта. Это косвенно свидетельствует об общности корней и верований этих народов [212, с 176].

Нужно заметить, что народ первой древнейшей цивилизации шумеров, с которыми традиционно связывается появление письменности, первых городов и государств Древней Месопотамии, почитал бога «Дингир», что означало «Небо» и изображалось в клинописях как знак звезды «Ан» (Охта). Немало исследователей замечали это сходство шумерского слова «Дингир» со словом «Тенгри» или по-казахски «Тәңір» (единый Бог, дарующий судьбу). «Бог неба Ан некогда считался у шумеров главным божеством всего пантеона, хотя в дошедших до нас источниках, восходящих примерно к 2500 г. до н. э., эта роль приписывалась уже богу воздуха Энлилю», – пишет Сэмюэл Н. Крамер [240, с. 112-113].

Из открытых источников известно, что Ф. Хоммель, основываясь на отличительных признаках шумерского языка, считает шумеров туранским племенем. Алмасбек Мауленов приходит к выводу, что мифы об Урал батыре, о Коркуте и Гильгамеше имеют общее протюркское архитепическое сознание. А. Мауленов пишет: «Совпадения в шумерском и тюркском языках подтверждают версию культурных связей шумеров и жителей степной полосы Евразии. Среди казахстанских ученых первую попытку высказать подобную точку зрения на международном уровне предпринял А. С. Аманжолов, выступивший с докладом в 1969 году на конференции в Германии… Позже ученые А. Окладников, А. Филькенштейн, Г. Шеффер, В. Бунак, Х. Иенсен и другие, занимавшиеся проблемами генезиса шумерской культуры и мифологии, согласились…, что шумеры – народ, родственный тюркам. С ними солидарны и ученые-историки С. Кляшторный и Т. Турсынов, азербайджанский тюрколог Ю. Юсипов, кабардино-балкарские ученые К.Т. Лайпанов и И.М. Мизиев, башкирские исследователи В.С. Юматов и А.Н. Киреев и другие, которые говорят о духовной близости шумеров к тюркским народам.» [241, с. 132-142]. Аналогичной точки зрения придерживаются также О. Сулейменов [242, с. 168-169], А. К. Каиржанов, С. Кондыбай, К. Бегалин, А.К Шашаев и другие исследователи [212, с. 176].

Если С. П. Толстов [243, с. 321] по результатам исследований 1945-1948 гг. утверждает, что народы на территории Средней Азии еще VIII-VI вв. до н.э. представляли собой достаточно развитую античную цивилизацию, то исследования У. Х. Шалекенова [244, с. 55] подтверждают, что «на территории Центральной Азии в конце 4-го и начале 3-го тысячелетия до н. э. как и в Египте, Передней Азии, Китае и Индии имелись империи: в 558-330 гг. до н.э. (порядка 228 лет) в Передней Азии господствовала Ахеменидская династия» и приводит выдержку из Казахской советской энциклопедии: «Наследник Ахемена Кир II объединил большинство стран Ближнего и Среднего Востока, создал мощную империю» [245, с. 611].

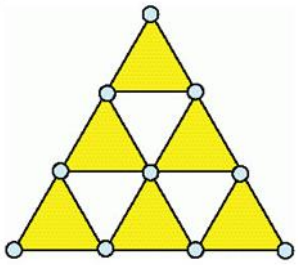
Анатолий Клесов считает, что цивилизация шумеров была основана кочевыми родами, которые мигрировали в Ближний Восток и Северную Африку с территории Евразии, точнее «с Сибири, дошли до Волги, повернули на Юг, затем ушли в Ближний Восток» около 5-тысячелетия до н.э. (А. А. Клесов [246, хр. 1.25.16 сек.]. Он утверждает: «Есть основания предполагать, что R1B *(архаичная гаплогруппа (род), обитавшая 7 тыс. лет назад на*

территории Евразии – прим. авт.) и породили шумеров». Эти же мысли он подтверждает в своей статье «ДНК-генеалогия и лингвистика. Древняя Европа» [247, с. 103].

Исследование образного языка элементов казахского танца, их семантики подталкивает нас также принять гипотезу А. Клесова и вышеприведенных тюркологов, в которую вписывается общность вышеупомянутых элементов казахского народного танца, которые имеют место у всех восточных народов, включая Ближний Восток и Египет. Гипотеза А. А. Клесова [247, с. 103] требует более тщательного дальнейшего исследования и набора данных перекрестных исследований ученых-оппонентов [212, с. 177].

Возвращаясь к движениям казахского танца, нужно заметить, что общеизвестное движение женского танца восточных народов вращательное движение кистей рук не требует иллюстративных доказательств. Если присмотреться к вращательному движению к себе, оно схоже с движением на языке жестов «иди сюда» [248], символически «зовущим к себе» или «получающим что-то», а вращательное движение от себя, напротив, – «отдаляет» или «отпускает от себя» [212, с. 177].

Поза казахского танца «Үшкіл» (треугольник) по названию и форме соответствует в классификации казахских орнаментов виду узора «Төртүшкүл» (четыре треугольника) (Рисунок 12, геометрические). Геометрическое представление числа 3, одно из наиболее древних и универсальных символов, первая из геометрических фигур, встречающаяся в древних орнаментах. Треугольник – сторона первой из платоновых геометрических тел, пяти правильных многогранников. Пифагор считал, что тетрактис, состоящий из треугольников составляет универсальную структуру Вселенной.



10 точек треугольника соответствуют десяти сферам бытия. Согласно Тау Е.: «Верхняя точка – монада, источник всего бытия. Две последующие точки – диада, священная пара противоположных начал. Последующие три точки – триада: дух, тело и душа, рождаемая их взаимодействием. Последние четыре – тетрада, 4 стихии природы» - огонь, воздух, земля и вода, составляющие основу физического существования [249]. У казахов треугольник символизирует «Мировую гору», аналог «Мирового дерева». Мирово́е дре́во (лат. Arbor mundi), в представлении казахов «Байтерек» – это мифологический архетип, вселенское дерево, объединяющее все сферы мироздания. Как правило, его ветви соотносятся с небом, ствол – с земным миром, корни – с подземным миром духов.

Поза рук казахского женского танца «Қызғалдақ» (тюльпан) соответствует по названию и форме видам орнамента «Гүл» (цветок), «Жауқазын» (шафран) (Рисунок 12, растительные), а движение «ботамойын»

(шея верблюда) – левой части орнамента «өркеш» (горб верблюда) (Рисунок 12, зооморфные).

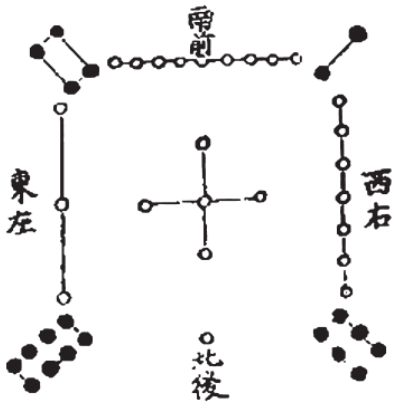
Также можно провести аналогии между спиралью «Шимай» (Рисунок 12, космогонические) и движением казахского танца «Бұрқасын» (вьюга) [71, с. 134], когда танцор кружится вокруг своей оси, изображая энергетическую воронку. Наглядным изображением этого движения может служить картина Гульфайрус Исмаиловой «Казахский вальс» Рисунок 7). «Шимай (мотив спирали) – в нем содержится философское понимание мирового пространства» [250, с. 114]. Спираль раскручивающаяся (в хороводе или в кружении вокруг своей оси) символизируют рост, расширяющееся, дающее начало, и космическую энергию.

Кружение вокруг своей оси считается тоже видом спирали, когда человек воссоединяется с движениями вселенной, планет и атомов. Спираль – преобладающий символ во всех уголках мира. Изображение спиралей можно обнаружить в каждой культуре коренных народов Земли. Спираль отражает в буквальном смысле траекторию движения планет солнечной системы. Планеты движутся вокруг солнца, но если учесть, что само солнце тоже движется по траектории круга вокруг другого светила, станет ясно, что все планеты движутся по спирали.

Как пример спирали также можно привести кружение вокруг своей оси тюркских дервишей в известных танцах, которые в Турции называются Мевлеви́ – суфийский метод мистического познания истины, основанный в XIII веке в Турции, о котором мы упоминали ранее.

Можно провести таже аналогии между узором «Балдақ» (Рисунок 12, геометрические) и движением мужского танца «Шаршы» (квадрат) [71, с. 33]. Квадрат связан с символикой всех видов креста (включая свастику, а у казахов крест – «Төртқұлақ»), а также с символикой числа четыре. Согласно И. Прокопенко, «основные значения символа включали: союз четырех стихий и их аспектов (огонь, вода, земля, воздух); времена года (лето, зима, весна, осень); периоды человеческой жизни (детство, пубертат, взросление, старость); стороны света (юг, север, запад, восток) и др.» [233, с. 55]

Согласно И. Прокопенко, «квадрат является основой магического квадрата – таблицы, заполненной числами так, что сумма чисел в каждом столбце, строке и двух диагоналях одинакова. Самый ранний уникальный магический квадрат – квадрат Ло Шу 3×3, изображенный на панцире черепахи в 2200 году до н. э.



Квадрат Ло Шу 3×3, изображенный на панцире черепахи в 2200 г. до н. э.

Перевод магического квадрата Ло Шу:

4	9	2
3	5	7
8	1	6

»

[233, с. 55]

Сакральная геометрия является ключом к разгадке универсального языка Вселенной, построенной на математике и вибрационных частотах (Киматика Звука). Это подтверждает такое физическое явление как киматика (от греч. Κῦμα «волна» или «вибрация»), явление физических эффектов звуковых волн, обнаруженных Эрнесто Хладни, немецким физиком и исследователем еще 1787 г., о которой мы писали в части 2.1. Киматика наглядно показывает, что вибрация и звук организует материю. Вибрация – это творческая сила, организующая бесконечное множество живых форм в любой среде по законам гармонии [252].

Таким образом, народные узоры, в основе которых лежит сакральная геометрия, имеют свое отражение и в народной музыке, которая как мы убедились благодаря киматике, рисует свои узоры, и конечно же имеют отражение и в народных танцах. Все вышеуказанные сравнения наглядно показывают единство семанического кода некоторых узоров казахского орнамента и движений казахского народного танца.

В работах Алибек Кажгали улы Малаева (трилогия: 1-том – «Органон орнамента» (2003); 2-книга «Ою и ой» (2004); 3-книга «Визуальный архетип» [253]). Орнаментальная система казахов (как и орнаментальные системы других народов) представлена в качестве квинтэссенции фундаментальных представлений древнего человека, выраженных посредством графической формулы (визуальный архетип) в виде определенных соотношений пространственно-временных категорий в пределах отдельного знака либо системы знаков. Это обстоятельство также подтверждает единство семанического кода нации в различных произведениях искусства.

Движения казахского танцевально-пластического искусства семантически схожи не только с казахским орнаментом. Некоторые движения казахского народного танца, как и в других народных и этнических танцах, изображают национальные виды трудовой деятельности, а также народных

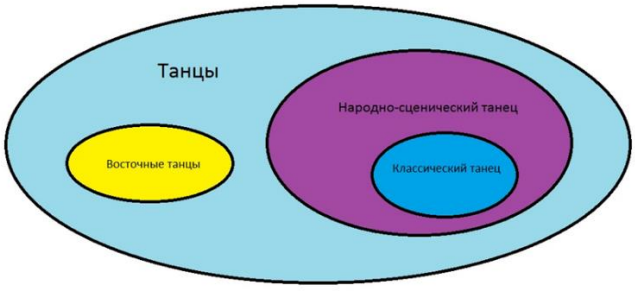
забав и игр. К движениям, изображающим трудовую деятельность, можно отнести движения «Өрмек» – ткацкий станок, «Саба пісу» – взбалтывать специальной мешалкой кумыс в сабе [63, с. 32, фото 21, 22; с. 46, фото 46], аналогичное движение «алаша тоқу» [71, с. 55], «ұршық иіру» – вить на веретене [63, с. 39, фото 43], [64, с. 121], [71, с. 53-54], «қамыр илеу» - раскатывание теста [62, с. 72], «текемет қағу» – стряхивание войлочного ковра [64, с. 122] и другие.

Движения с названиями «Күрес» – борьба [63, с. 43, фото 53], «Ақсандық-көксандық» - «белый сундук-синий сундук», поочередный подъем на спине, стоящих спиной друг к другу партнеров [63, с. 44, фото 55], «Аударыспақ» - перевороты [63, с. 51, движение № 44, фото 63], «Бүркіт» - беркут [63, с. 51, движение № 45, фото 37], «Алтыбақан» - алтыбакан, национальные качели [63, с. 47, движение № 31] и другие изображают казахские народные игры и забавы. Все вышеперечисленое доказывает, что казахский народный танец как и любой другой вид искусства народа отображает национальные культурные коды народа.

Если применить круги Эйлера к содержанию казахского народно-сценического танца, можно наглядно увидеть структуру его элементов. Как мы отмечали в подразделе 1.1 диссертации, народный, фольклорный танец является частью феномена танца вообще. Современный казахский народно-сценический танец является как бы своеобразным сплавом, синтезом классического и казахского народного танцев, но не только. В казахском народном танце также проглядывают влияния восточных, например арабских, египетских (движения «айналма», «жалын», «толқын» и др. в женских танцах), которые являются общими для тюркских и других восточных народных танцев.

На этом рисунке представлено множество – все возможные виды танцев. Один из видов танцев – восточные танцы выделены в отдельный овал. Это часть большого множества «танцы» и одновременно отдельное множество (ведь восточными танцами могут быть и «ракс-шарки» (классический), халиджи (народный) и «трайбл» (современный).

Какая-то часть большого множества «танцы» может быть народно-сценическими танцами. Восточные танцы не относятся к народно-сценическим танцам, поэтому мы рисуем для них отдельный овал – желтый . Синий овал «классический танец» относится одновременно к множеству «танцы» и является частью меньшего множества «народно-сценический танец». Поэтому и изображается внутри обоих овалов сразу.



Взаимовлияния этих разновидностей танцевальных направлений можно изобразить, применяя методологию «Круги Эйлера»:



Исторически казахский народный танец является частью вобравших в себя восточные элементы танцев тюркских народов (зеленый участок на рисунке). Со временем, в начале прошлого столетия, в советский период развития, казахский народный танец, вбирая элементы классического танца, обретает статус казахского народно-сценического танца, но в нем также остаются элементы восточных (тюркских) танцев.

Поскольку классический танец (балет) почти не соприкасается с восточными танцами (за исключением некоторых произведений), и они являются совершенно разными направлениями в танце, их соприкосновение мы закрашиваем черным (пустота).

А красный участок рисунка говорит нам о том, что казахский народный танец сегодня может содержать в себе элементы как классического танца, так и восточные элементы (танцев тюркских народов) и конечно же уникальные народные элементы, которые содержатся только в казахском народном танце.

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определить следующее:

Язык танца, выражаемый движениями тела, невербален, содержит знаки и символы, отражающие в том числе подсознательные мысли и чувства танцора.

Атитанова Н. В. согласно семиотической системе Ч.Пирса рассматривает: 1) позы в танце как знаки-изображения (иконические знаки, icon), 2) спонтанные, непроизвольные движения как знаки-признаки (знаки-индексы, index) и 3) искусственно разработанные движения и жесты, обозначающие что-то конкретное, как условные знаки (символ, symbol).

Выявлена структурная единица танца - «пластическая интонация» или «пластический мотив» - своеобразный танцевальный оборот, состоящий из нескольких движений, соответствующий музыкальным лейтмотивам. Движения танца сплетаются не просто один за другим, «образуя пластические мотивы, темы, повторение которых является свойством хореографического образа», а «организуются по законам ритма и симметрии, орнаментального узора» и композиции.

Большинство движений казахского танца генетически связаны с мировоззренческой системой тюрков, основанной в основном на тенгрианстве и других оказавшихся родственных, усвоенных верований. Это прослеживается в контакте этнохудожественного в изобразительном искусстве (орнамент) и образно-пластического в казахском народном танце (движения, имитирующие казахский орнамент) языков в казахском национальном искусстве. Народные узоры, в основе которых лежит сакральная геометрия, имеют свое отражение во всех видах искусства, что обусловлено единым культурным кодом народа для всех видов искусства.

Сравнения казахских национальных узоров и движений казахского танца со сходными названиями с символической интерпретацией общего культурного кода наглядно показывают единство семантического кода некоторых узоров казахского орнамента и движений казахского народного танца как органичной части тюркской культур. Казахский народный танец отображает национальные культурные коды народа, которые связаны с древними архетипами в подсознании человека, и является своеобразной закодированной информацией об исторических периодах в жизни народа.

Сравнительный анализ семантики образного языка хореографии с семантикой образного языка в лингвистике показал, что для образного языка хореографии применимы такие типы образной выразительности лингвистики как метафора, аллегория, ирония, гипербола и др.

В результате семиотического анализа некоторых основных движений казахского народного танца с указанием их семантического смысла были выявлены основные элементы казахского танца, которые являются общими не только для тюркских народов, но и для танцев народов Ближнего Востока и Египта, что является косвенным свидетельством общности корней или кросс-культурных взаимодействий вышеперечисленных культур. Выводы иллюстрируются в рисунках, частично подтверждаются исследовательскими работами в ДНК-генеалогии человечества, а также работами ряда тюркологов.

Народный танец – это своеобразная летопись истории народа, в которой не бывает случайных элементов и случайных сходств, так как любой элемент танца отражает культурные коды народа.

3 ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ И АКТУАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ КАЗАХОВ (НА ПРИМЕРЕ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА)

3.1 Влияние духовных и материальных предпосылок в XX веке на специфику формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана (народно-сценический танец)

Продолжая применение метода историко-философского экскурса, мы можем утверждать, что изменения и преображения в любой области человеческой деятельности обусловлены определенными предпосылками в духовной и материальной жизни общества соответствующей эпохи. Главными заметными событиями начала XX века, повлиявшими на развитие казахского народа, как известно, явились первая мировая война 1914-1918 гг., послужившая детонатором крупнейших революций – Февральской и Октябрьской 1917 года в Российской империи. На Первом Всеказахском съезде, проходившем в Оренбурге 21-28 июля 1917 г. произошло организационное оформление партии «Алаш», которая основала Алашскую автоно́мию (Алаш Мұхтарияты), просуществовавшую с 18-26 декабря 1917 г. по 5 марта 1920 г. и заложившую основу Казахской Советской Социалистической Республики в составе СССР.

Первые десятилетия интенсивного развития советской власти дали толчок и развитию нового социалистического искусства на основе народных видов искусства. Формирование и развитие профессиональной хореографической школы Казахстана на основе традиционного танцевально-пластического искусства шло в соответствии с политикой советского государства, которая стимулировала развитие искусства народов, входящих в состав СССР. В сюжет первых опер и балетных спектаклей, которые шли на сцене Казахского музыкального театра в 30-е годы, были включены казахские народные танцы, исполняемые народными талантами.

В результате профессиональной обработки фольклорного танца создаются сценические виды народного танца, которые предполагают воссоздание народного стиля на основе достижений классического танца. Использование таких средств профессионального искусства как драматургия, актерское мастерство, зрелищность и т.д. ярче раскрывало в танце национальный образ и характер. Принцип профессионализации народных танцев в XX в. способствовало повышению уровня исполнительского мастерства, появились профессиональные исполнители, балетмейстеры и педагоги.

В энциклопедии «Народы России» (гл. ред. В. А. Тишков) можно прочесть: «Традиции являются наиболее устойчивой, стереотипной частью культуры, противопоставллясь в этом отношении новшествам – новациям или инновациям. Однако это противопоставление относительно. В процессе взаимодействия традиций и новаций многие традиции не только отмирают, но и видоизменяются, принимая вид новаций, а многие новации становятся традициями» [254, с. 462]. На художественно-эстетические особенности народного танца оказывают влияние географические, хозяйственные,

социальные факторы. Поэтому национальный образный язык танца, танцевальные формы, национальное мироощущение и мировосприятие более устойчивые во времени, чем другие массовые виды танцевальной культуры. В любой области народного творчества больше ценится продукт, который содержит в себе не только опыт предшествующих поколений, но и индивидуальное творчество автора произведения.

Народные танцы тоже не могут оставаться неизменными. Танцевальные традиции не только осваиваются новым поколением, но и переосмысливаются, изменяются в соответствии с новым витком развития общества. Поэтому народный танец настоящего хоть и отражает мысли и чаяния прежних поколений, но только в понимании и модификации нового поколения. В этом мы видим наглядное проявления закона диалектики «отрицание отрицания».

В XX веке из народно-бытового танца рождается стилизованный народно-сценический танец, в котором из танцевальных традиций каждого народа было отобрано самое лучшее и зрелищное с точки зрения культурной парадигмы нового поколения.

После распада Советского Союза происходит новое переосмысление в свою очередь советской народной хореографии очередным новым поколением, который синтезирует народный танец с элементами танца модерн, джаз и другими направлениями современной хореографии в соответствии с новой культурной парадигмой современного общества.

Учет системы факторов социокультурного, историко-культурного, этнокультурного характера, которые определяются духовными и материальными предпосылками, сформировавшимися в обществе, в исследовании народного танца дает более полную картину в понимании происходящих изменений в современном казахском народно-сценическом танце.

Демина Л.В. утверждает: «Традиционная культура представляет собой сферу концентрации опредмеченного коллективного опыта прошлого и рождения инноваций, обеспечивающих адаптацию традиционных культурных норм к изменяющимся условиям существования этноса. Благодаря инновационным элементам происходят изменения в традиции» [255, с. 121].

Надо заметить, новые образцы национальной хореографии, не всегда в полной мере передают код исторической памяти национального стиля, иногда искажая и коверкая его. На современном этапе развития казахского народного танца существует проблема сохранения исконно народных танцевальных традиций в хореографическом искусстве. В связи с этим нужно уделить особое внимание вопросам углубленного изучения подлинных образцов традиционной танцевальной культуры казахского народа через воссоздание по хореографическим текстам известных народных хореографов как А. Исмаилов, Ш. Жиенкулова, Д. Абиров, У. Джанибеков, А. Жубанов, О. Всеволодская-Голушкевич и др. Об этой необходимости тщательного изучения истоков пишет Мирче Эллиаде: «Если нам неизвестно происхождение танца, нельзя его исполнять» [256, с. 27]. Проблема изучения факторов сохранения традиционной культуры относится к числу комплексных

и является в настоящее время предметом исследования в искусствоведении, культурологии, социологии, этнографии, лингвистике, фольклористике и других науках.

I этап формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана – с начала 20-х гг. XX века до 1950 г.

В первой части диссертации мы пришли к выводу, что в досоветский период народный танец у казахского народа существовал. Искусство танца передавалось от мастера способному ученику, как и все виды искусства в казахской степи.

В досоветском патриархально-феодальном казахском обществе у каждого рода были на положении придворных шутов народные забавники-комики - «қу». В казахском народном танце в отличие от других народных танцев движения не были канонизированы, танцы на празднествах исполнялись вызовом в круг в виде импровизации, так же как было принято импровизировать в сочинении стихов во время айтысов «суырып салма» (импровизаторами) акынами. «В отличие от некоторых других мусульманских народов, казахи имели в прошлом парные танцы, исполняемые юношей и девушкой, например, «Келиншек», «Коян-буркут», плясовую песню «Кто знает, о чем вы» и др., хотя специальных школ по танцам в степях, разумеется, не было», - пишет Узбекали Джанибеков [257]. Об этом свидетельствуют и зарисовки этнографов XVIII-XIX вв., приводимые в предыдущей главе. Это объясняется тем, что степные девушки были более свободолюбивы, чем другие женщины-мусульманки, не носили паранджи и могли участвовать в сражениях.

После установления Советской власти во всех союзных республиках происходило развитие всех жанров искусства. «Развитие народного самодеятельного искусства носит целенаправленный, организованный характер. Руководство республики активно содействует развитию народного творчества», – пишет Даурен Абиров [258]. В 20-годы появляются первые танцевальные коллективы, исполнявшие народные танцы.

В 1926 году впервые в национальном казахском театре в Кзыл-Орде, на профессиональной сцене исполняются казахские танцы. В этот период выявляются талантливые народные танцовщики, которые смогли показать и описать народные танцы, которые после послужили основой для восстановления казахских народных танцев. По утверждению У. Джанибекова, «искусством танца в прошлом владели в совершенстве многие певцы-импровизаторы, например, знаменитый певец Берикбол Копенов (1861-1932, прозванный Агаш-аяком (деревянной ногой), за умение танцевать на ходулях, Шашубай Кошкарбаев (1865-1952), Жунусбек Жолдинов (1895-1983), Карсак Копабаев (1882-1974) и другие» [257]. Также можно назвать известных народных исполнителей начала XX в. как Кемпирбай Бутембаев (1834-1895), Зарубай Кулсеитов [259], *Жынды Кара и Жынды Омар (Ахмет Берсагимов, Омар Алдинов), Жагибек Ибраев* [257] и др., творчество которых носило многогранный характер. Эту же информацию подтверждают сведения из Казахской советской энциклопедии: «Салы и серэ (прим. автора – сал мен сері) объединяли в себе все качества и способности акына, жыршы,

композитора, артиста, декоратора, фокусника, искусного жонглера, клоуна-комика, спортсмена-борца, конферансье, охотника» [260].

По свидетельству Ахмета Жубанова, народный акын Шашубай Кошкарбаев, ученик и друг акынов Биржан-сала, Акана-серэ «на Кояндинской и Каркаралинской ярмарках… показывал разные фокусы, стоя скакал на коне, играл на всем скаку на гармони. Рассказывают, будто Шашубай любил петь стоя на рысившем коне, а люди бегали за ним, чтобы послушать его пение» [261].

Со временем появляются тематические танцы, в которых появляется сюжетность. Даурен Абиров пишет: «Театр, кроме постановок спектаклей, активно занимался концертной деятельностью, пропагандируя произведения народного творчества. Особенно большой успех у зрителей имели народные танцы «Курба» (танец куропаток), «Кара жорга» (черный иноходец) и «Утыс-би» (танец-состязание), где неизменными исполнителями их выступали Ахмет Берсагимов (прим. авт. – Жынды Кара) и Рахим Асылбеков. Нередко вместе с ними танцевал удивительно одаренный Курманбек Джандарбеков, счастливо сочетавший в себе талант певца и драматического актера, танцора и режиссера». Далее он пишет об известном в народе танцовщике Зарубае Кулсеитове, который пришел в театр после переезда Казахского государственного драматического театра 1928 г. из Кзыл-Орды в Алма-Ату: «Он часто выступал в концертах с танцами «Коян-би» (танец зайца) и, в паре с Ахметом Берсагимовым, «Коян-беркут» (заяц и беркут)» [258].

У. Джанибеков, описывая знакомство с известным павлодарском Прииртышье народным акыном Жунисбеком Жолдиновым, пишет: «В тот вечер он нам показал рисунки и основные движения таких старинных танцев, как «Айкосак», «Жезтырнак», «Клышпан-би» (прим. автора – «Қылышпен би»), «Бала-буркут», «Казахско-калмыцкий танец», «Кусбеги», «Алка-котан» и др.» [257]. Некоторые из этих танцев были восстановлены О. В. Всеволодской-Голушкевич, приглашенной министром культуры У. Джанибековым в Казахстан, по свидетельствам пожилых народных мастеров-танцовщиков в работе с артистами известного ансамбля национальных танцев «Алтынай» в 70-80-е годы прошлого столетия.

У. Джанибеков утверждает: «Мне довелось услышать однажды в Шимкенте, на вечере-диспуте из уст самого Мухтара Ауэзова об искусстве исполнителей народного танца «Ортеке», бытовавшего, по всей вероятности, у казахов и их предков с незапамятных времен и исполнявшегося странствующими танцовщиками — ортекешилер, изображавшими диких козлов, попавших нечаянно в овраг. Сюжетная линия этого танца прослеживается и на некоторых наскальных рисунках, в легендах и преданиях, дошедших до наших дней» [257]. По словам Д. Абирова, Шашубай Кошкарбаев также «исполнял комический танец «Ортеке» [258].

Кульбекова А.К. пишет: «В 1931 г. на Всеказахстанском слете народных талантов демонстрировали свое мастерство такие народные исполнители, как Жалпакбас Оразгалиев, Гылым Аркенов, Искак Бижибаев» [262].

«В 1936 году на Первом Всесоюзном фестивале народных танцев, проходившем в Москве, Искак Бжибаев исполнял комический танец «Насыбайши»

(нюхальщик табака) и вместе с другими танцорами из Казахского музыкального театра – танец «Кокпар» (национальная спортивная игра). Известные балетмейстеры и критики, члены жюри Р.Захаров, А.Лопухов, Ю.Слонимский дали этим танцам высокую оценку», – пишет Д. Абиров [258].

В музыкальной студии при драматическом театре в Алма-Ате открывается балетная студия, где под руководством М.П. Арцибашевой артисты театра получали уроки классического танца. Для оживления действия на профессиональной сцене танцевальные фрагменты народных танцев, в том числе казахских, включаются в драматические и оперные спектакли. На сцене профессионального театра древние казахские танцы обретают новые форму и содержание.

В музыкальной студии была подготовлена музыкальная пьеса М. Ауэзова «Айман-Шолпан» первого казахского драматурга и режиссера Жумата Шанина, премьера которой состоялась в 1934 г. В нём прозвучали народные песни и кюи, обработанные Иваном Коцыком, и были включены казахские народные танцы в постановке балетмейстера Али Ардобуса (псевдоним, настоящее имя Ибрагимов Али Файзулла Ходжаевич), который в 1933-34 годы работал балетмейстером Казахского музыкального театра. Им были показаны поставлены первый мужской танцевальный фольлор – «Қаражорға» и один из первых женских хореографических образов на профессиональной сцене – «Келіншек» («Молодая женщина»).

В 1934 году коллективом театра под руководством Александра Александрова (Мартиросянц) была поставлена музыкальная драма Б. Майлина и И. Коцыка «Шұға». Здесь впервые танцевала Шара Жиенкулова, которая позже стала ведущей солисткой балетной труппы театра. Шару Жиенкулову называли «бриллиантом» музыкально-пластического искусства.

Интерпретируя по-своему танцевальные фигуры и композиции постановщика, Шара Жиенкулова придавала им черты казахского танца. Д. Абиров, приводит слова критика С. Диковского, характеризовавшего ее выступление в танце «Былкылдык»: «Как непохож был этот искрометный танец на медлительные движения восточных плясок. Желтое платье Шары носилось как пламя. А над пламенем этим вились черные косы и летали легкие руки, выражающие то радость, то смущение, то восторг, то испуг…» [258]. Ее восхитительная грация, по-восточному своеобразный рисунок рук, удивительно пластичные движения пальцев и головы завораживали зрителей.

В опере «Қыз Жібек» на музыку Е. Брусиловского (балетмейстер А. Александров (Мартиросянц), явившемся основой не только национальной оперы, но и сформировавший основу «золотого фонда» казахской хореографии, особенно ярко проявился талант Шары Жиенкуловой. Топтаева Д.Б. пишет: «В результате появляется ряд замечательных казахских танцев: «Киіз басу» (кошмокатание) и «Өрмек би» (танец ткачей), танцы, построенные на имитации трудовых процессов; «Садақ би» (танец с луком) и «Тепеңкөк» (танец всадника), навеянные спортивными играми; «Қоштасу» (прощание невесты с подругами), «Шашу» – танцы, связанные с обычаем встречи невесты; образный сольный танец «Былқылдақ» (гибкая), «Қаз-қатар»

(гусиный ряд) – лирические танцы, раскрывающие девичью красоту» [263]. В репертуар Шары Жиенкуловой вошли все сольные танцы в национальных операх таких как «Қыз Жібек», «Жалбыр» и «Ер Тарғын» Е.Г. Брусиловского.

В Казахском театре оперы и балета была организована балетная группа (Рисунок А11). Главным педагогом и наставником для Шары стал Александр Артемьевич Александров (Мартиросянц), который дал Шаре Жиенкуловой (закончила исторический факультет первого казахстанского вуза – КазПИ, ныне КазНПУ им. Абая) основы русского классического танца и поощрял прояления национального характера в искусстве. Старинные казахские танцы, обогащенные новыми выразительными средствами и содержанием профессионалами, такие как «Айжан қыз», «Маусымжан», «Сауыншы жеңгей», «Бес қыз», «Келіншек» и другие, со сцены Казахского театра оперы и балета переходят в репертуары самодеятельных танцевальных коллективов. «Ярким проявлением культурных преобразований в Казахстане явилось рождение в первые же годы соцстроя в республике большого числа самостоятельных коллективов», – пишет Д. Абиров [258].

В 1934 году на базе детского дома № 13 под руководством А.А. Александрова (Мартиросянца) открылось балетное отделение музыкально-хореографической школы, преобразованное Постановлением Совета Народных Комиссаров за № 419 от 3 мая 1938 года в самостоятельное учебное заведение, которое с первых шагов было тесно связано с деятельностью Оперного театра. По расписанию проводились уроки классического и характерного танцев, ритмики и фортепьяно [264].

Педагогами, заложившими основу преподавательского мастерства, были ведущие деятели хореографического искусства СССР – А. Александров (Мартиросянц), Л. Жуков, Л. Молодяшин, М. Шатловский, М. Мроз, А. Гнетько, З. Плужникова [265].

В 1936 году в дни Декады литературы и искусства Казахстана в Москве (Рисунок А12) в филиале Большого театра были показаны музыкально-драматические спектакли с двадцатью казахскими танцами оперы «Қыз Жібек» и «Жалбыр», а также выступление с вальсом цветов из балета П. Чайковского «Спящая красавица» учащихся 1-3 классов балетной школы под руководством А.Александрова (Мартиросянц). Восторженные отзывы на их выступления в заключительном концерте декады приводит Д. Абиров, еще ребенком, учеником балетной школы участвовавший в этом выступлении: «Заключительным аккордом первого отделения явилось выступление детей – воспитанников Алма-Атинской хореографической школы. 20 детей, изящных и грациозных, исполняли вальс из балета Чайковского «Спящая красавица». Публика встретила юных артистов бурей аплодисментов. Этот номер был повторен перед вторым отделением» [258].

«Именно в те весенние праздничные дни Декады А.В.Селезнев навсегда отдал сердце казахскому искусству. Он, не задумываясь, принимает приглашение Казахского правительства оказать творческую помощь в деле освоения классического балетного наследия», - пишут в своей работе «Учителю посвящается…» Л.А. Жуйкова и А.А. Садыкова [265]. Мы

убеждаемся, что именно основа казахстанской классической хореографической школы, заложенная А.Александровым (Мартиросянц), позволило привлечь такого талантливого артиста и педагога как А. В. Селезнев для работы в Казахстане.

Вдохновенный последователь высокой школы русского балета А. Селезнев выстраивает систему казахского хореографического образования на основе программ и планов Ленинградского хореографического училища, присланных в Алма-Ату А.Я. Вагановой. Традиции русской классической школы танца переносились на благодатную почву, подготовленную общим расцветом национальной культуры, потребностью народа в новом для народа виде искусства.

В 1938 году – балетное отделение музыкальной школы выделяется в самостоятельное учебное заведение хореографическое училище по образцу Ленинградской. В 1942 году состоялся первый выпуск хореографического училища, который почти весь ушел на фронт. Владимир Александрович очень переживал за каждого ушедшего, вернувшегося калекой или не вернувшегося вовсе с фронта мальчика.

Первый выпуск училища в годы Великой Отечественной войны является важным, так как в его подготовке принимала участие легендарная балерина Галина Уланова, эвакуированная из Москвы в Алма-Ату осенью 1942 года. Параллельно с артистической деятельностью на сцене Казахского Государственного театра оперы и балета, она работала в хореографическом училище, оказывая всемерную поддержку. На выпускном экзамене, будучи председателем Государственной экзаменационной комиссии, она дала путевку в творческую жизнь первому выпуску, в числе пяти выпускников, из которых с войны вернулся только один – Даурен Абиров (в будущем прославленный хореограф Казахстана), который в битве под Москвой обморозил ноги.

В дальнейшем казахский балет, критически переосмвсливая свое отношение к национальному наследию, к художественным принципам и средствам выразительности, избавляется от натуралистической пантомимы и бытового этнографизма. Постепенно бытовые формы народного танца на сцене вытесняются классической хореографией. На сцене полностью стал главенствовать классический танец на пуантах. Народные танцы исполняются лишь в операх.

В 1939 году Шара Жиенкулова (Рисунок А13) создает «Ансамбль песен и танцев мира» при Казахской Государственной филармонии. Идея создания ансамбля пришла к ней в Ленинграде, где она снимается в роли Балым в первом национальном казахском художественном фильме «Амангельды». В Ленинграде также у Шары Жиенкуловой завязалась творческая дружба с Игорем Александровичем Моисеевым, который приглашал ее в свой ансамбль для постановки казахских танцев. Правительство Казахстана поддержало идею Ш. Жиенкуловой о создании «Ансамбля песен и танцев мира», и с марта 1940 года ее ансамбль (в одном собственном лице с оркестром) начинает гастролировать по республике, а также за ее пределами. Это был театр одной актрисы, одной танцовщицы и певицы. Бывая в поездках в отдаленных областях Казахстана,

республик Советского Союза и многочисленных зарубежных стран, Шара не только показывала собственное искусство и талант своих коллег, а собирала образцы танцев народов, где она бывала, и музыку к ним: татарских, узбекских, грузинских, индийских, арабских, молдавских, мексиканских, испанских, монгольских и других, которые позже включала в свой репертуар.

В своей книге «Тайна танца» Ш. Жиенкулова пишет о том, как некоторые движения казахского танца она придумывала, наблюдая за простыми проявлениями жизни в природе. Так, однажды увидев, как две встревоженные змеи, стремительно сближаясь и обвивая друг друга, оставляли за собой причудливый след по пыльной дороге, Шара придумала движение «қосжылан» (две змеи), которое заключается в сложном переплетении рук [63, с. 19]. Это движение в книге А. К. Кульбековой и Ізім Т. О. «Теория и методика преподавания казахского танца» называется «Қайнар бұлақ». Шара Жиенкулова подарила казахскому танцу движение «Ұялу» (стеснение), без которого немыслим женский казахский танец и многие другие, которые рождены из мироощущения танцовщицы, который впитал самобытный национальный дух предков. Также идеи для своих танцев Ш. Жиенкулова находила также в казахском народном эпосе.

Созданные Ш. Жиенкуловой танцы такие, как «Балбырауын», «Айжан қыз», «Танец джигитов», «Былқылдақ», «Әдемі-ау» и другие, были включены в оперы «Қыз Жібек», в балет «Қалқаман-Мамыр», другие обрели самостоятельную жизнь на профессональных сценах и репертуарах коллективов художественной самодеятельности республики.

Прослеживая 1-этап развития формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана, в том числе казахской народной хореографии, мы можем заключить, что духовные и материальные предпосылки, сформировавшиеся в казахстанском обществе в первые десятилетия советской власти, привели к профессионализации народного хореографичекого искусства на основе классической русской школы и расцвету народной танцевальной культуры.

II этап формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана начался в 50-е годы XX века. В это время получили педагогическое образование в Москве и Ленинграде, молодые казахстанские хореографы, – Даурен Абиров, Заурбек Райбаев, Булат Аюханов, Рамазан Бапов, Сара Кушербаева, и др. Благодаря этому в Казахстане в это время была сформирована национальная система хореографического образования.

В 1955 году был создан Ансамбль песни и танца Казахской ССР (ныне ансамбль «Салтанат»). Основатель ансамбля – народная артистка Казахской ССР, заслуженная артистка Украинской ССР Лидия Демьяновна Чернышева. В состав ансамбля были приняты молодые выпускники Алма-Атинского, Ленинградского хореографических училищ, Киевской консерватории, музыкальных училищ. Основу репертуара анамбля составляли казахские танцы, а также танцы других народов. Ансамбль также создает современные версии народных танцев. Сегодня ансамбль танца «Салтанат» имеет в своем

репертуаре более ста пятидесяти танцевальных номеров и спектаклей, включающих в себя многообразие хореографической культуры народов мира.

Заметный вклад в развитие народно-сценической хореографии внес Республиканский молодежно-эстрадный ансамбль «Гульдер» (Рисунок А15). В этом коллективе получили первый опыт и заслужили признание известные казахстанские вокалисты Роза Рымбаева, Кайрат Байбосынов, Айжан Нурмагамбетова, Макпал Жунусова, Нагима Ескалиева и многие другие. Украшением ансамбля была балетная труппа.

В первый состав «Гульдера» отбирали среди выпускниц Алматинского хореографического училища. Конкурс составил более 3-х человек на одно место. Согласно Топтаевой Д.Б., «основной задачей ансамбля «Гульдер» было согласно директивным документам «осуществление концертных мероприятий, содействующих воспитанию и формированию высоких эстетических вкусов трудящихся на лучших образцах эстрадного искусства» [263].

Репертуарная политика концертных программ первых десятилетий как «Струны степей», «Золотая домбра», «Казахские узоры», «Ритмы «Гульдера» и др. включала танцы народов мира: ливанский, малазийский, китайский, сингапурский, вьетнамский, лаосский и др. Ансамбль гармонично сочетает национальную самобытность с элементами современного эстрадного искусства.

Солисткой легендарного ансамбля «Гүлдер», а также солисткой «Казахконцерта» была одна из самых талантливых учениц Шары Жиенкуловой, Народная и Заслуженная артистка Казахской ССР, Лауреат Всемирного фестиваля молодежи и студентов в г. София и международных конкурсов в Гаване, Берлине (1968) Гульжан Изимовна Талпакова. За двадцать лет творческой деятельности Гульжан Талпакова представляла национальные казахские танцы в 52-х странах мира, выезжая в составе дипломатических делегаций, а также в поездках за рубеж вместе с космонавтами В.В. Терешковой, А.А. Леоновым, Г.Т. Береговым и др. В декабре 2023 года в Казахской национальной академии хореографии состоялась презентация книги-фотоальбома, посвященная жизни и творчеству уникальной исполнительницы танцев народов мира «Гүлжан Талпақованың өнер баян өрнегі» («Узоры творчества Гульжан Талпаковой»).

В 1967 Заслуженный артист Казахской ССР Б. Г. Аюханов основал первый в истории культуры и искусства не только в Казахстане, но и в Советском Союзе ансамбль хореографических миниатюр «Молодой балет Алма-Аты», став его бессменным руководителем, педагогом, исполнителем и концертмейстером в течение долгих лет. Первое время большая часть репертуара ансамбля состояла из номеров программ «Театра двух актёров», который он организовал совместно с известной балериной Инессой Манской.

В первый состав ансамбля вошли выпускники Алматинского хореографического искусства им. Селезнева, которые участвовали в постановке балета «Кыз Жибек», поставленного Б. Аюхановым совместно с Ш. Жиенкуловой в 1966 г. Государственный Академический театр танца Республики Казахстан Булата Аюханова наряду с классическими танцами в виде

концертных программ, одноактных и двухактных балетов, уделяет большое внимание развитию национальной хореографии, как в плане народного танца, так и в своеобразной современной (неоклассической) манере. Легендарный артист балета, балетмейстер и педагог Булат Аюханов ушел из жизни 13 декабря 2022 года. Театр танца Булата Аюханова признан неповторимым явлением в искусстве танца XX и XXI веков, балодаря тоу, чтов театре нет традиционного для трупп кордебалета и практически каждый артист имеет собственный репертуар.

Булат Аюханов также создал отечественную школу балетмейстеров. Это ныне хорошо известные постановщики балетов: Минтай Тлеубаев, Вакиль Усманов, Жанат Байдаралин, Вячеслав Гончаров, сестры Габбасовы и многие другие успешные хореографы. В целом, Б. Аюханов поставил более 30 балетных постановок на музыку казахстанских композиторов (1965-2015).

О Государственном ансамбле народного танца «Алтынай» (Рисунок А17), созданном в 1985 г. по инициативе Д. Абирова и У. Джанибекова при Алматинской филармонии, затем ставшем Государственным ансамблем танца республики мы писали ранее. Ансамбль создает лучшие аутентичные образцы казахского сценического танца. Казахские народные танцы в репертуаре ансамбля «Киіз басу», «Ұтыс-би», «Балбырауын», «Қоштасу», «Буын би», «Танец бақсы», «Жезтырнақ», «Алтынай» и ряд других были созданы при участии известных балетмейстеров О. Всеволодской-Голушкевич, Д. Абирова, Ш. Жиенкуловой, М. Тлеубаева, Ж. Байдаралина. Все танцы ансамбля создавались на основе глубокого изучения фольклорных образцов хореографии, обработанных возможностями профессионального искусства. И поэтому танцы, поставленные в ансамбле «Алтынай» ярко демонстрируют подлинно национальный характер казахского танца.

Балетмейстер О. Всеволодская-Голушкевич (Рисунок А18), приглашенная в Казахстан бывшим в то время министром культуры У. Джанибековым, создала более двадцати уникальных танцевальных композиций, работая с артистами ансамбля «Алтынай» в 80-е годы XX века. По свидетельству Кульбековой А.К., на основе изучения истоков казахского народного танца по наскальным рисункам, рассказам и приемам народных танцовщиков «О. Всеволодская-Голушкевич восстановила и поставила ряд старинных танцев: «Шалқыма» (ликование), ритуально-обрядовые такие как «Бақсы ойыны» (игры баксы), «Айқосақ», «Жезтырнақ» (пляска ведьмы), «Буын би» (танец суставов), «Жар-жар» (свадебный обряд), воинственно-охотничьи такие как «Сайыс» (поединок), «Ақат» (танец по мотивам древней мужской пластики), «Қылышпен би» (танец с саблей), массовые танцы такие как «Алқа-қотан» (бок о бок), «Кербез би» (грациозный танец) и др.» [262]. Заслуженный деятель искусств КазССР О. Всеволодская-Голушкевич восстановленное казахское народное танцевальное наследие включила в свои книги «Пять казахских танцев», «Школа казахского танца» и «Баксы ойыны».

Неоценимое значение для становления и развития казахского сценического танца имела балетмейстерская и педагогическая деятельность первого казахского профессионального хореографа Даурена Абирова

(Рисунок А19). Одной из главных задач профессиональной деятельности Народного артиста РК, кандидата искусствоведения, профессора Д. Т. Абирова было воссоздание казахского сценического танца аутентичного древним народным образцам со стилизацией на основе классических балетных форм. По Кульбековой А.К.: «Танцевальные композиции балетмейстера, передающие богатство казахской национальной пластики, такие как «Алтынай» (муз. нар. композитора Алтынай в обработка Е. Брусиловского), «Бес қыз» - пять девушек или «Қоштасу» - прощание невесты (муз. кюй Курмангазы «Қызыл қайың»), «Балбырауын» (на муз. одноименного кюй Курмангазы), «Ұтыс би» - танец-состязание (муз. М. Тулебаева), «Қара жорға» - черный иноходец (муз. народная), по сей день остаются классическими образцами, вошедшими в «золотой фонд» казахского сценического танца» [262].

Книги Д. Абирова «Казахские народные танцы» (в соавторстве с А. Исмаиловым) (1961) и «История казахского танца» (1997) наряду с книгами Шары Жиенкуловой, явились основой методики преподавания казахского народного танца в хореографических факультетах вузов. Его книги представляют большой интерес не только с точки зрения исторического исследования и теоретического анализа, но практического использования хореографами.

Д. Абиров много сил вложил в становление в республике хореографического образования, подготовку педагогов-хореографов, руководителей коллективов. В 1987 году при музыкальном факультете ЖенПУ по инициативе Д.Т. Абирова было открыто отделение хореографии. Он создал в областях республики 18 народных ансамблей, в том числе ансамбль «Сыр сұлуы» Кызылординской области, ансамбль «Қаламқас» Восточно-казахстанской области, «Алтынай» Алматинской области и другие.

В поставленных Д. Абировым национальных балетах «Қамбар и Назым», «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» балетмейстер использовал образцы народного фольклора, цитированные дословно, и приемы его творческой стилизации.

Д. Т. Абиров, закладывая основу профессионального сценического казахского танца, критически пересмотрел танцы, используемые в национальных операх, таких как «Қыз Жібек» (Е. Брусиловский), «Жалбыр» (Е. Брусиловский), «Ер Тарғын» (Е. Брусиловский), «Абай» (А. Жубанов, Л. Хамиди), «Біржан и Сара» (М. Тулебаев) и др., убрал все несоответствующее национальному духу, собрал и возродил по крупицам истинное, народное, расширил диапазон движений, обогатил новыми художественными средствами. «Он доказал, что в вышеупомянутых операх не использованы широко образцы казахского народного танца, а вместо них в форме балета применялись движения, присущие узбекским, таджикским, азербайджанским танцам, и что в последних танцах мужские танцевальные движения похожи на женские. А это, как известно, не согласуется с танцевальным характером казахского мужского танца, т.е. недопустимо, чтобы мужчины на сцене исполняли женские пластичные движения, как изгибы рук, корпуса и т. д. Учитывая такие тонкие обстоятельства до детальных подробностей, Д. Абиров все более развивал постановки, используя лишь специфические движения

казахского народного танца, придающие балету национальный колорит, специфический язык», – пишет К. Айткалиева [266].

Большой вклад в развитие казахского народно-сценического танца внес выдающийся казахстанский балетмейстер Заурбек Райбаев (Рисунок А20), Заслуженный артист КазССР (1958), Заслуженный деятель искусств КазССР (1967), Народный артист КазССР – один из самых узнаваемых и именитых мастеров отечественной хореографии.

«Одной из граней его многогранного творчества было создание сценических казахских танцев, таких как «Праздничная сюита» («Мереке биі» из оперы М. Тулебаева «Біржан и Сара»), «Девичий лирический танец» (муз. Н. Тлендиева), «Шолпы» (муз. С. Еркембекова), «Салтанат би» и других, в которых он сумел показать богатство танцевальной пластики и лексики, особую тонкость движений рук, темперамент казахского народного танца. Постановка З. Райбаева «Праздничная сюита» (Мереке биі) как один из лучших образцов казахского сценического массового танца исполняется в программе выпускных концертов Алматинского хореографического училища имени А. Селезнева,» – пишет Кульбекова А.К. [262].

В Казахстане в этот период наряду с классическим балетным репертуаром появились первые профессиональные коллективы народного танца. Уделялось большое значение в казахстанской системе обучения хореографии таким педагогическим принципам, как связь процесса обучения с практической деятельностью (нынешняя аналогия – дуальное обучение). Ученики хореографического училища имели возможность танцевать на профессиональной сцене, участвуя в спектаклях классического балетного репертуара, а ученики хореографического училища могли давать концерты в школах и детских учреждениях, пропагандируя танцевальное искусство. Также в этот период появились методы изучения хореографических произведений по видеозаписям с международных конкурсных выступлений.

III этап формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана – начало 90-е годов XX века и продолжается в настоящее время.

Определенный вклад в развитие казахского народно-сценического танца внесли и ансамбли и театры танца, созданные не так давно, но уже узнаваемые, такие как Государственный театр танца «Наз», Театр «Астана Балет», Ансамбль танца «Шалкыма» и др.

Государственный театр танца «Наз» акимата г. Нурсултан был создан Еркебуланом и Кадишой Агимбаевыми на базе Государственной филармонии г. Астаны в 1999 году. Ныне репертуар ансамбля насчитывает более пятидесяти постановок более 30-ти казахских народных танцев, более 20-ти танцев народов мира и более 10-ти хореографических спектаклей. Театр не раз становился лауреатом республиканских фестивалей народного танца, завоевывал призовые места на международных конкурсах. Основное направление и цель театра – это пропаганда национального фольклора и развитие национальной сценической хореографии.

Театр «Астана Балет» (Рисунок А21) был основан в 2012 году. С 2016 года театр работает в собственном здании со зрительны залом на 783 места и с двумя большими репетиционными залами. В создании театра приняли участие лучшие отечественные и зарубежные приглашенные специалисты в области хореографического искусства: А. Алишева, А. Тати, Г. Туткибаева, П. Г. Эмерсон, П. Делакруа, А. Дамаск, Н. Калинина, А. Цхай, А. Цой и др. Репертуар театра включает с себя как балеты, основанные на национальном эпосе («Қозы-көрпеш – Баян Сұлу» - Легенда о любви), историческом материале (Султан Бейбарс), которые представляют собой синтез национальной хореографии с классическим балетом и другими современными стилями, так и классический, современный. Оригинальные хореографические композиции «Құс жолы», «Сон Жібек», «Казахский вальс» в исполнении театра представили традиционное казахское танцевальное искусство в новой интерпретации.

Традиционное казахское танцевальное искусство в исполнении балета основан на казахской народной музыке и произведениях казахстанских композиторов, таких как Л. Хамиди, Е. Брусиловский, Е. Хусаинов, А. Алипбекулы, Р. Салаватов и др. «Астана Балет» успешно интегрирует национальное танцевальное искусство Казахстана в мировой культурный процесс.

Ансамбль народного танца «Шалкыма» был создан в 2007 году при Государственной филармонии Астаны. В репертуар ансамбля включен практически весь золотой фонд казахского народного танца в постановках Ш. Жиенкуловой, Д. Абирова, О. Всеволодской-Голушкевич, З. Райбаева, М. Тлеубаева, Е. Усина, а также современных известных хореографов, таких как Т. Изим, А. Тати, Г. Саитова и др. В постановке танцев народов мира ансамбль «Шалкыма» успешно сотрудничает с ведущими балетмейстерами зарубежных стран таких как Беларусь, Башкортостан, Республика Марий и др. Ансамбль является победителем и лауреатом республиканских и международных конкурсов.

В 80-90-е годы XX в. в Казахстане была создана факультет «Хореография» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жургенова по подготовке высококвалифицированных педагогов-хореографов и балетмейстеров. В г. Астана была создана Казахская Национальная Академия хорееографии – первое высшее учебное заведение в Центральной Азии с полным циклом профессионального хореографического образования, включая послевузовское (магистратура и докторантура) в соответствии с Постановлением Правительства РК от 11 марта 2015 г.

«Танец в силу своих изобразительно-выразительных возможностей более чем любой другой вид искусства чужд натуралистической подробности, обыденной достоверности. Вместе с тем, хореограф не может творить вне связи с действительностью. Связь носит не буквальный, а опосредованный характер, она необходимо осуществляется с учетом общих эстетических законов и образности хореографического искусства», – пишет Костерина М.А., что отражает нынешнее состояние современной хореографии [267].

Сейчас казахстанская хореографическая школа достигла больших высот и не уступет многим мировым хореографическим школам. Доказательством тому служат успехи вышекуазанных ведущих танцевальных коллективов страны на мировых сценах и международных конкурсах и фестивалях, а также творчество многих талантливых казахских танцовщиков, успешно работающих во всех ведущих балетных труппах мира, в том числе труппах Лондона, Парижа, Нью-Йорка и др. Также развивается казахский народно-сценический танец, обретая черты «неоказахского танца», образцами которого могут служить постановки З. Райбаева, Б. Аюханова, А. Садыковой, сестер Габбасовых, А. Тати, М. Авахри и др.

В ноябре месяце 2017 года в рамках Дней казахстанского документального кино в Алматы в Фонде Первого Президента состоялся премьерный показ документального фильма «Казахский танец», созданного на киностудии «Казахфильм» им. Ш.Айманова по заказу Министерства культуры и спорта РК. Режиссеры картины – Анвара Садыкова и Газиз Насыров. В документальном фильме, представляющем историю казахского танца, показаны уникальные кадры с Искаком Бижибаевым, исполняющим «Танец с табаком» («Насыбайшы»), редкие кадры с выступлениями Шары Жиенкуловой, чье творчество вошло в золотой фонд страны, солистки Казахского музыкального театра Нурсулу Тапаловой и другие документальные кадры. Документальные кадры истории казахского танца, представленные в фильме, могут служить подлинными, аутентичными образцами народной хореографии.

Но в современных постановках стилизованного казахского танца чаще можно увидеть «неудачные» попытки соединить казахский народный танец с современными направлениями в хореографии, что приводит в постановках профессиональных хореографов к эклектизму. На уровне самодеятельного творчества мы можем иногда наблюдать упрощение казахского танца до примитивных форм, что можно объяснить нехваткой квалифицированных хореографов в школах Казахстана, а также отношением к этому искусству, как к обыденному ремеслу.

Чтобы быть выражением общественного духа искусство, по мнению Гегеля, должно удовлетворять следующим требованиям: «Гений художника и зрителей с их собственным смыслом и ощущением сливается с той возвышенной божественностью, выражение которой достигается в произведении искусства, находит в нем удовлетворение и освобождение…» [268. С. 387]. Но, поскольку искусство удовлетворяет этим условиям не всегда, то и не все, так называемое современное искусство можно отнести к настоящему искусству, которое имел ввиду Гегель.

Гегель, еще в его эпоху, в XIX веке считал, что искусство перестало быть выражением общественного духа: «Конечной точкой романтического искусства (Endpunkt) является случайность как внешнего, так и внутреннего элемента и распадение (Auseinanderfallen) этих сторон, вследствие чего само искусство устраняет себя (aufhebt sich) и показывает, что для постижения

истины сознанию необходимо перейти к более высоким формам, чем те, которые может дать искусство» [125, Т. 2, с. 243].

«Гегель ни в коем случае не отказывал искусству в дальнейшем существовании, он лишь освобождал его от того содержания, которым оно обладало на протяжении многих веков. Народы теперь не выражают в искусстве своё мировоззрение, как это было раньше, по крайней мере, это не главное предназначение художника. Искусство сосредотачивается скорее на своей внешней стороне – на представлении; так же, по Гегелю, развивается философия искусства. И тут Гегель абсолютно прав, ведь эстетика как наука появляется лишь в XVIII в.», – считает Наталия Татаренко [269, с. 275-276].

По мнению Елены Петровской: «В его понимании произошел раскол формы и содержания, и если раньше, согласно Гегелю, искусство играло значительную роль в саморазвертывании абсолютного духа, то уже на его глазах оно перестало выполнять эту миссию. Поскольку искусство больше не служило некоей высшей идее, оно, можно сказать, десакрализировалось. Таким образом, «конец искусства» — это обозначение завершения некоторой функции, которую искусство выполняло раньше.» [270]. По мнению Петровской Е., современное искусство отражает то, кем мы стали сегодня.

Эта Гегелевская идея «конца искусства» отражает нынешнее состояние искуства вообще в современном обществе постмодерна и метамодерна, когда большинство произведений искусства, которые мы наблюдаем сейчас в нашем социуме, не являются источником духовного вдохновения для человека, то есть десакрализуются. Об этом писали также Мартин Хайдеггер, Теодор Адорно, Ханс-Георг Гадамер, Артур Данто и др. исследователи искусства XX-XXI вв.

Вышеприведенные мысли относятся прежде всего к пространственным видам искусства как графика, живопись, скульптура и т.д., но они также касаются развития всех видов искусства, в том числе и хорографического. Поскольку, традиционный казахский народный танец является как бы квитэссенцией генетического культурного кода современной казахстанской хореографии, очень актуальными остаются вопросы сохранения и актуализации этого кода в современном казахстанском обществе.

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определить следующее:

Изменения и преображения в любой области человеческой деятельности обусловлены определенными предпосылками в духовной и материальной жизни общества соответствующей эпохи.

В XX в. народный танец прошел путь развития от народно-бытового танца к стилизованному народно-сценическому, в котором народные танцевальные традиции видоизменяются, обретая новое содержание, соответствующее вкусам современного человека. Главным событием первого этапа формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана явилось открытие драматического театра в 1926 г. в Кзыл-Орде, где впервые на профессиональной сцене были исполнены казахские танцы.

На II этапе формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана молодые казахстанские хореографы, получившие

профессиональное образование в Москве и Ленинграде, создали в Казахстане национальную систему хореографического образования. Были организованы танцевальные ансамбли. Огромную роль в развитии казахского танца как профессионального танцевального искусства сыграли Народная артистка КазССР Ш. Жиенкулова, которая в 1965 году в Алматинском хореографическом училище организовала «народное отделение» с 4-х годичным обучением, балетмейстерская и педагогическая деятельность Народного артиста РК, профессора Д. Абирова, а также выдающийся казахстанский балетмейстер Народный артист КазССР З. Райбаев.

На III этапе формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана – с начала 90-е годов XX века определенный вклад в развитие казахского народно-сценического танца внесли ансамбли и театры танца, такие как Государственный театр танца «Наз», Театр «Астана Балет», Ансамбль танца «Шалкыма» и др.

На современном этапе развития казахского народного танца существуют проблемы сохранения аутентичных народных образцов хореографического искусства. В связи с этим, актуальны вопросы углубленного изучения подлинно традиционной танцевальной культуры казахского народа через воссоздание по хореографическим текстам известных народных хореографов как А. Исмаилов, Д. Абиров, Ш. Жиенкулова, У. Джанибеков, А. Жубанов, О. Всеволодская-Голушкевич и др.

Гегелевская идея «конца искусства» отражает нынешнее состояние искуства вообще в современном обществе постмодерна и метамодерна, когда большинство произведений искусства, которые мы наблюдаем сейчас в нашем социуме, не являются источником духовного вдохновения для человека, то есть десакрализуются. Об этом писали также Мартин Хайдеггер, Теодор Адорно, Ханс-Георг Га́дамер, Артур Данто и др. исследователи искусства XX-XXI вв.

3.2 Современные механизмы сохранения и популяризации традиционного культурного наследия, в частности танцевально-пластического искусства казахов в условиях модернизации казахстанского общества

Если рассматривать феномен танца с точки зрения методологического принципа преемственности и отрицания мы можем заметить, что развитие любого явления или процесса подвержено влиянию этого принципа. Современные механизмы сохранения и популяризации традиционного культурного наследия, в частности танцевально-пластического искусства казахов в условиях Модернизации казахстанского общества, также подвержены принципам сохранения традиций и их отрицанию при появлении новых направлений в развитии любого явления в обществе, будь то экономическое, социальное или культурное.

В энциклопедии «Народы России» выделяют 4 стадии взаимодействия традиции и новаций: «1) Традиции сопротивляются новациям; 2) Те и другие сосуществуют; 3) Традиции и новации смешиваются, образуя компромиссные формы – паллиации; 4) Новации превращаются в традиции» [254, с. 462]. Все

стадии взаимодействия традиции и новаций являются наглядным примером разворачивания «спирали» закона отрицания отрицания гегелевской диалектики.

Эти изменения в традициях отражаются и на хореографии. По М.М. Фокину «ни одна форма танца не должна быть принята раз и навсегда. Для передачи вакхического экстаза греческой пляски противоестественны пуанты. Также противоестественно исполнение испанских танцев… в греческой тунике… Ритмическое выстукивание каблучка, сдержанный сладострастный излом всей линии тела, змеиные движения рук в данном случае естественны» [271].

«Традиция – механизм трансляции от поколения к поколению людей коллективного опыта прошлого, значимых элементов культуры – сакральных образов, канонов, архетипов, опыта, духовных ценностей. Традиция передается посредством культурных текстов, к которым относятся и произведения фольклора. В фольклорных сокровищницах за веком век сохраняются знания и поведенческие стереотипы, нравственные нормы, идеалы красоты и духовности человека, отражающие «самые непосредственные, а потому и самые фундаментальные представления о вечном порядке и гармонии мироздания», – пишет Спицына Е.И. [272].

Именно народные традиции и фольклор содержат архетипы древности, которые имеют глубокий философский и экзистенциальный смысл, базовые ценности народа, символы сакральной геометрии и т. д. В этом мы могли убедиться, когда производили семиотический анализ поз и движений казахского традиционного народного танца (часть 2.3).

Но сегодня, когда в изменении сознания масс используются методы и приемы кодирования сознания, такие как НЛП, психо- и трансактный анализ, гипноз, использование неосознаваемых эмоциональных стимулов, суггестий и т.п., существует реальная угроза утраты культурного кода нации. «Так ли уж безобидны новостные и развлекательные программы, которые мы смотрим по телевизору? В руках опытных пропагандистов или других специалистов давления на массовое бессознательное данная технология представляет собой мощное средство (примечание автора - или оружие?). Кстати, некоторые из исследователей, представившие доказательства влияния на подсознание через звуковой ряд, сегодня практически неизвестны, так как продолжают работу в определённых непубличных структурах. Если их и показывают в научно-познавательных телепрограммах, то с искажением голоса и затемнением образа,» - пишет Романюха Сергей [273].

Запрет на использование таких технологий уже содержится в законодательстве некоторых государств. Например, второй абзац статьи 4 закона «О СМИ» РФ гласит: «Запрещается использование в радио-, теле-, видео-, кинопрограммах, документальных и художественных фильмах, а также в информационных компьютерных файлах и программах обработки информационных текстов, относящихся к специальным средствам массовой информации, скрытых вставок и иных технических приёмов и способов распространения информации, воздействующих на подсознание людей и (или) оказывающих вредное влияние на их здоровье» [274]. Но существование закона не гарантирует его исполнения. Это свидетельствует не о мифической,

а реально существующей угрозе изменения сознания масс с помощью супертехнологий интернет и телекоммуникации.

Статьей № 2 Конвенции о сохранении нематериального культурного наследия (ICH – Intangible Cultural Heritage) ЮНЕСКО, принятой 17 октября 2003 года Генеральной конференцией ООН по вопросам образования, науки и культуры, ратифицированной Казахстаном в 2012 г. закрепляется право и необходимость защиты нематериального культурного наследия мира и каждого народа, дается определение самого понятия [277].

Как мы видим, проблеме сохранения нематериального культурного наследия, к которому в числе прочего относится традиционное танцевально-пластическое искусство казахов, на данном этапе развития человечества уделяется внимание в глобальном масштабе.

Проблема изучения факторов сохранения традиционной культуры относится к числу комплексных и является предметом исследования в искусствоведении, культурологии, социологии, этнографии, лингвистике, фольклористике и других науках [255, с. 124]. Несомненно, что для сохранения и актуализации в жизни народных традиций и видов ремесел и искусств, необходимо воспользоваться новыми инструментами, которые предоставляет современное общество постмодерна и метамодерна, а именно его же главный инструмент – цифровизацию, без которого уже немыслимо развитие современного человечества.

Человечество сейчас проживает эпоху стремительных перемен после пандемии коронавируса. Цифровая революция на данном этапе развития человечества является основным фактором развития в глобальном мире. По данным еще 2017 года Сактаганова Л. пишет: «90% всех глобальных данных были созданы всего за последние два года, т.е. за 2016-2017 гг., 99% данных к этому времени в мире уже были оцифрованы. 35 миллиардов устройств по всему миру генерируют данные каждый день, что в пять раз выше, чем общая численность населения мира» [278].

«За два месяца мы увидели результаты цифровой трансформации, для достижения которых ранее требовалось два года,» - сказал главный исполнительный директор Microsoft Сатья Наделла на видеоконференции с инфесторами и аналитиками в конце апреля 2020 года [279]. А один из руководителей турецкой телекоммуникационной компании Veon Каан Терзиоглу в интервью «Ведомостям» 13 апреля 2020 года заявил, что «COVID-19 ускорил цифровизацию мировой экономики в 10 раз» [280]. Также Генеральный секретарь ООН Антониу Гутерриш отметил, что «мир после COVID-19 будет другим и будет гораздо более цифровым, чем раньше» [281].

Цифровизация является стержнем третьей модернизации экономики Казахстана [3]. Казахстан – одно из 15 государств мира, которые одними из первых запустили и внедряют комплексную программу цифровизации (https://digitalkz.kz/en/about-the-program/). Благодаря реализации программы «Цифровой Казахстан» в рамках Стратегии-2050 и другим инициативам Первого Президента страны Казахстан удерживает лидерство среди среднеазиатских государств постсоветского пространства [275].

В Индексе развития электронного правительства ООН (EGDI) 2022 года, Казахстан находится на 28-м месте, поднявшись с 39-го места в 2018 году. Также, Казахстан входит в число стран с высоким уровнем индекса электронного участия (United Nations. 2020. P. 16.; https://publicadministration.un.org/egovkb/en-us/Data/Country-Information/id/87-Kazakhstan) [283, с. 149].

Российские ученые доктор философских наук, профессор Астафьева О.Н. (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ), доктор философских наук, профессор Никонорова Е.В., доктор культурологических наук, профессор Шлыкова О.В. цифровую цивилизацию рассматривают как «принципиально иной тип развития общества, при котором на смену аналоговым и линейным форматам коммуникации и функционирования систем приходят цифровые, электронные. Они не только определяют характер и направленность деятельности человека и социума, но и становятся основными, определяющими цели и смыслы человеческой жизни и деятельности» [282, с. 519].

Российские ученые также считают, что «важно активизировать гуманитарные исследования, связанные с более глубоким проникновением в суть взаимодействия цифровой цивилизации и культуры, разворотом цифровых технологий в сторону Человека разумного (Homo sapiens) – культурного, вместо Человека цифрового (Homo digitalis), изменить цифровую парадигму развития культуры на культурную парадигму общества» [282, с. 527]. Для этого нужно использовать культурный пласт человечества, воспитывать подрастающее поколение на лучших образцах мировой и народной культур, которые содержат культурные коды и архетипы древности [283].

На основе вышеизложенного можно сделать заключение о том, что в качестве основного инструмента сохранения и актуализации культурного наследия сегодня могут и должны быть использованы цифровые технологии. Согласно Астафьевой О.Н. и др.: «Одним из аспектов «цифровой культуры» является ее способность насыщать сетевые мультимедийные пространства смыслами и ценностями. Это повышает требования к качеству информации на открытых национальных ресурсах культуры – сайтах библиотек, культурно-досуговых центров, музеев, ведомственных порталах» [282]. Их надо наполнять самой ценной культурной информацией, которая сейчас благодаря цифровым технологиям становится доступной каждому человеку. Это относится к положительной стороне цифровых технологий, когда они дают возможность каждому лицезреть музейные шедевры в цифровом формате, слушать и просматривать мировые шедевры музыки и других видов искусства и культуры [283, с. 169].

Процесс сохранения живого наследия, поощряемый ЮНЕСКО, требует не только самоотверженной работы специалистов по сбору материалов, но и использования практических исследований, документирования данных и навыков руководства. Гарантировать сохранность нематериального культурного наследия (далее – НКН) означает принятие мер, обеспечивающих действительную жизнь НКН. Такие меры включают «… выявление,

документирование, исследования, сохранение, защиту, поощрение, укрепление, передачу, особенно через формальное и неформальное образование, а также возрождение различных аспектов такого наследия» [284].

В западном мире в данное время правительства уделяют пристальное внимание сохранению НКН и на государственных сайтах публикуют материалы, помогающие процессу оцифровки НКН, в том числе и хореографического наследия.

Как пример можно привести специальный сайт https://www.canada.ca/en/heritage-information-network, который публикует материалы по сохранению НКН народов, проживающих в Канаде, а также инструкции по цифровизации материалов, собранных о местном фольклоре, традициях и обычаях.

На сайте можно прочесть: «Средства реализации многогранной цели обеспечения сохранности НКН могут варьироваться, но один надежный способ, способствующий сохранению и популяризации, – это доступность НКН. После того, как коллекция НКН была накоплена, важно, чтобы она стала доступной для более широкого сообщества» [284].

Для справедливости ради надо сказать, что у нас в Казахстане с доступностью культурного наследия, по крайней мере, по казахскому народному танцу обстоит очень печально. Книги известных мэтров хореографии как Ш. Жиенкулова, Д. Абиров, А. Исмаилов, О. Всеволодская-Голушкевич, Л. Сарынова можно найти только в центральных библиотеках. О всеобщей доступности в интернете не приходится говорить. Если это справедливо для ныне здравствующих авторов как А. Кульбекова и Т. Изим, то наследие легендарных личностей, которые перечислены выше, мы считаем, должно стать общим достоянием казахского народа и должны быть доступны в интернете. По ним должны учить не только в вузах, но и в обычных школах, самодеятельных коллективах. С ними должен быть знаком каждый студент хореографического училища или колледжа, не говоря уже о студентах хореографического отделения вузов [275].

Доступность цифровой коллекции образцов является важной целью, поскольку она может способствовать повышению осведомленности о формах культурного наследия на местном, национальном и международном уровнях. На местном уровне предоставление доступа к коллекции образцов может помочь обеспечить долговечность традиций, способствовать возрождению истинно народных образцов фольклора, укоренить обычай, или традицию для определенной народности или общины или даже оживить практику, которая вышла из употребления [275].

Это особенно актуально, если оцифрованные коллекции становятся доступными в Интернете, где представители определенного народа или сообщества могут просматривать коллекции НКН из дальних регионов и быть признательными организаторам сайта за сохранение своих уникальных обычаев и традиций, образцов фольклора. Это также дает и другим людям возможность увидеть, какие виды НКН присутствуют в мире и послужить продвижению идеи охраны нематериального культурного наследия [275].

На вышеуказанном специальном сайте описываются способы документирования культурного наследия, которые следует учитывать при охране живого наследия такие как: фотографирование людей, мест, архитектуры и культурных объектов, инструментов и костюмов; запись интервью для сбора историй, воспоминаний, песен, убеждений и описаний того, как создавать изделия декоративно-прикладного искусства, как выполнять определенные обычаи и традиции; видеозапись культурных мероприятий и выступлений, или для демонстрации того, как место выглядит и работает [275].

Существующие коллекции культурного наследия, хранящиеся в музеях и архивах, скорее всего, в старых несовместимых с современной техникой форматах, часто не оцифрованы для надлежащего хранения или выставления на сайтах. Руководство вышеуказанного сайта работает над тем, чтобы помочь музеям, частным лицам или организациям оцифровать свои существующие коллекции, тем самым способствуя достижению целей по охране НКН (ICH – Intangible Cultural Heritage) [275].

Оцифровка облегчает хранение коллекции НКН и создание онлайн-выставок коллекций. Оцифровка материалов НКН становится все более важной в современном управлении коллекциями. Существует несколько важных причин для этого. Прежде всего, оцифровка может помочь музеям соответствовать современным требованиям по цифровизации в хранении образцов и организации выставок коллекций [275].

После оцифровки следующим шагом в управлении коллекцией может стать выставка коллекции. Некоторые музеи и организации предпочтут публиковать свои материалы в режиме онлайн, чтобы охватить более широкую аудиторию. Наличие коллекции, доступной для онлайн-просмотра, полезно, потому что это виртуальное пространство может стать ареной, на которой члены сообщества могут взаимодействовать с местной аудиторией, даже если они имеют ограниченную мобильность или живут вдали от культурной группы [275].

В некоторых случаях члены сообщества могут также вносить материалы в такие коллекции на расстоянии, загружая отсканированные изображения, документы или личные видео- и аудиозаписи, добавляя их к растущей базе данных материалов наследия. В этих случаях членам культурной группы или народности предоставляется возможность продолжить конкретные обычаи и традиции, образцы фольклора, даже те, которые больше не практикуются, что может обеспечить им дальнейшую преемственность в поколениях [275].

Кроме того, онлайновые базы данных позволяют отдельным лицам, исследователям и членам общин получать быстрый и легкий доступ к коллекции нематериального культурного наследия, а также расширяют возможности обмена. Эта информация также может использоваться в процессе обучения в вузах, колледжах, а также неформальных учебных ситуациях, выходящих за границы учебных заведений [275].

Еще одна важная причина оцифровки коллекций НКН связана с долгосрочной охраной культурно значимых эфемерных искусств. Такие предметы, как фотографии, рисунки, кассеты, компакт-диски и другие

физические записи живого наследия всегда находятся под угрозой утраты или повреждения. Хотя это верно и для цифрового материала, оцифровка таких объектов является актом резервного копирования, который помогает гарантировать, что этот материал более или менее долговечен, поскольку он переводится в дополнительный формат [275].

Проблеме сохранения НКН большое внимание уделяется в многонациональной России, где Государственным Российским домом народного творчества (ГРДНТ, www.rusfolk.ru) создан электронный каталог НКН. В России в рамках проектов ежегодно и поэтапно организовываются семинары по проблемам изучения фольклора в школах, в рамках Дней славянской письменности и культуры ежегодно проводятся научно-практические конференции. Знакомство с традиционной культурой народов, проживающих вместе на одной территории, воспитывает у подрастающего поколения уважение к иным культурным традициям [275].

Мы на своем жизненном опыте можем заметить, что те народные традиции и обычаи, которые практиковали наши родители, бабушки и дедушки, уже, к сожалению, почти не встретишь в жизни. «Повсеместное исчезновение устных традиций требует скорейшего внедрения наиболее эффективных способов собирания, сохранения, изучения, архивации и издания фольклора на основе использования мультимедийных и цифровых технологий. Также очень важным и востребованным становится опыт сохранения и оцифровывания аналоговых записей, сделанных в предыдущие десятилетия, которые сегодня находятся под угрозой утраты в архивах и частных коллекциях» [285]. Особенно актуальны проблемы цифровой перезаписи аналоговых записей, способов хранения цифровых носителей, содержащих уникальные фольклорные коллекции. Изучение фольклора сегодня требует междисциплинарного подхода [275].

Хотя в Казахстане мы не можем похвастаться созданием аналогичного каталога НКН как в России и Канаде, обратившись в который любой человек мог бы ознакомиться с культурой любой национальности страны, в том числе с танцевальным фольклором, но проблеме сохранения НКН внимание уделяется и в Казахстане. В ходе 7 сессии генеральной ассамблеи государств-сторон Конвенции об охране нематериального культурного наследия (НКН), которая прошла в Париже в 2018 году, Казахстан избран в Межправительственный комитет нематериального культурного наследия ЮНЕСКО [275].

Понятие НКН охватывает устные традиции, исполнительские искусства, обряды и традиции, обычаи, знания и о природе и вселенной, традиционные ремесла и др., а их охрана предусматривает меры по обеспечению его жизнеспособности, включая выявление, возрождение, документирование исследований, популяризацию и создание условий для его передачи следующим поколениям.

Если, например, в репрезентативный список НКН конвенции ЮНЕСКО вошло искусство исполнения кюя на домбре в числе восьми принятых заявок, в числе которых и айтыс, қазақша күрес, навыки сборки юрты и др., то искусству исполнения казахского народного танца как части НКН Казахстана

еще, мы полагаем, только предстоит быть оцененным Международным комитетом Конвенции, чтобы войти в вышеуказанный список [275].

В нашей республике регулярно проходят конкурсы и фестивали детского творчества, также хореографические конкурсы для профессионалов и самодеятельных коллективов, что способствует популяризации казахского народного танца среди современников. Работают как профессиональные, так и самодеятельные коллективы народного творчества, которые выступают в концертных залах и площадях городов, а также на свадебных мероприятиях

Ассамблея народа Казахстана создана в 2007 году при Первом Президенте РК как консультативно-совещательный орган, задачей которого является способствование разработке и реализации государственной национальной политики. Одной из главных задач Ассамблеи является развитие культур, языков и традиций народов Казахстана, что содействует сохранению в республике межнационального и межконфессионального согласия, стабильности в обществе. Во многом благодаря работе Ассамблеи в нашей стране сформировалась уникальная модель межэтнического и межконфессионального согласия. В республике работают культурные центры около 40 народностей, проживающих на территории Казахстана, которые способствуют сохранению культурных ценностей, обычаев и традиций своих народов [275].

Согласно Улитиной Е.А.: «Сбор фольклора предполагает фиксацию сохранившихся сегодня в памяти или бытующих танцев, песен, обычаев. Есть несколько способов их фиксации: практическое освоение, кинофотосъемка и запись хореографического текста, также запись музыки и текста песен. Фиксируются условия бытования, рассказы-характеристики танца исполнителями, комментарии самого разного характера» [286]. Представляют интерес и рассказы исполнителей танцев, так как он тоже дает дополнительные подсказки к его изучению и корректному исполнению.

Также очень важно воссоздать по хореографическим текстам известных народных хореографов народные танцы, что является очень трудоемким и требующим максимальной концентрации внимания занятием, чтобы вообразить положение тела по описанным в словесном тексте координатам. Хореограф должен по описанным в книге и иллюстративным рисунками (качество рисунков обычно оставляет желать лучшего) позам, соответствующим координатным точкам в пространстве в такт музыки, отснять эти позы в фотографиях, затем соединить описанные точки в пространстве в непрерывное движение и заснять видеоизображение движения, т.е. оцифровать [275].

Одним из самых сложных вопросов в балетоведении и этнохореологии, является определение понятия «хореографический текст».

Согласно энциклопедии «Кругосвет»: «Хореографический текст, совокупность танцевальных движений и поз в определенной последовательности, создающих тот или иной танец или балетный спектакль в целом. Складывается из элементов танцевального языка (хореографической лексики), которые образуют целостную систему. Хореографический текст сочиняется балетмейстером для воплощения образа сценического героя на основе музыки, которая предназначена

для танца (музыкальная драматургия балета). На одну и ту же музыку может быть сочинен разный хореографический текст в зависимости от видения балетмейстера. Исполнители зачастую дают хореографическому тексту свою творческую интерпретацию. Структура хореографического текста зависит от многих факторов: количества исполнителей, особенностей музыки, драматургического смысла эпизода спектакля. Существуют различные способы записи хореографического текста, однако не существует общепринятого и совершенного» [287].

Сохранившееся в веках нашими предками, чудом выжившими в бесконечных войнах, передававшееся от поколения к поколению народный казахский танец является одной из высших духовных ценностей казахского народа, а также эффективным средством не только всестороннего воспитания, но и сохранения и развития традиций национальной культуры [275].

Сейчас очень актуален вопрос сохранения, приумножения и актуализации культурного наследия казахского народа, в том числе и танцевально-пластического искусства казахов, которое можно сохранить и популяризировать с использованием цифровизации образцов казахского народного танца.

Диссертант во время учебы на 3-курсе обучения бакалавриата по специальности «Хореография» в КазНПУ имени Абая в 2016 году по поручению куратора, преподавателя по теории и методике казахского танца Т. Д. Клышбаева самостоятельно проделала определенную работу по иллюстрации 98 хореографических текстов, приведенных в книге – совместном труде одного из первых исследователей народных образцов казахского танца и исполнителей-профессионалов А. Исмаилова и первого профессионального балетмейстера Казахстана Д. Абирова «Казахские народные танцы» [62], – фотографиями исполнителей в описанных книге позах и координатах (Рисунки 18-20). Иногда бывает очень сложно по словесному описанию восстановить движение фактически. Восстановление одного определенного движения по словесному описанию в зависимости от сложности движения может занимать от получаса до четырех и более часов времени. И не всегда восстановленное читающим книгу хореографом по описанию движение совпадает с первоначальным образцом движения авторов книги [275].

Это объясняется разночтением положения тела в пространстве на определенный такт музыки и акцентами в музыкальном ритме, под которые должен попадать исполнитель танца. После фиксации описанных положений тела в фотографиях можно приступить к соединению точек в пространстве, таким образом, меняя положение тела в пространстве и воссоздавая движение и зафиксировать его в видеозаписи, то есть оцифровать его [275].

Конечно, никто не отменял авторских прав на книги, которые, возможно, ныне принадлежат потомкам известных хореографов. Но, мы нынешнее поколение людей, несем ответственность, насколько мы в полном объеме передали будущему поколению наше национальное достояние, в том числе и лучшие образцы казахского народного танца. От этого будет зависеть

менталитет будущего поколения, насколько они бережно и с уважением будут относиться к культурному наследию предков [275].

Мы не имеем права прятать книги и видеозаписи легендарных личностей культуры казахского народа в библиотеках и архивах, объясняя это меркантильными интересами наживы. Они должны быть доступны каждому желающему в интернете, тем самым обеспечивая продолжение жизни этого искусства в будущем, как это делают в западных развитых странах. Тем более, что существует опасность бесследного исчезновения этих уникальных кадров и книг при форс-мажорных обстоятельствах как пожар из-за коротких замыканий, протечка крыши, коммуникационных систем архивных помещений, кражи артефактов и т.д.

В этом ключе наше предложение о цифровизации казахского народного хореографического наследия, а также визуализации движений казахских народных танцев, словесно описанных в книгах известных исследователей истории казахского танца, станет большим подспорьем в деле обучения будущего поколения, предлагая визуальный материал лучших образцов казахской народной хореографии [275].

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определить следующее:

Если рассматривать феномен танца с точки зрения методологического принципа преемственности и отрицания мы можем заметить, что развитие любого явления или процесса подвержено влиянию этого принципа – сохранению традиций и их отрицанию при появлении новых направлений в развитии любого явления в обществе, будь то экономическое, социальное или культурное. Именно народные традиции и фольклор содержат архетипы древности, которые имеют глубокий философский и экзистенциальный смысл, базовые ценности народа, символы сакральной геометрии и т. д.

Свидетельством острой необходимости сохранения НКН в мире является принятие 17 октября 2003 года «Конвенции о сохранении нематериального культурного наследия ЮНЕСКО», которая предполагает использование в этом достижений цифровизации. В западных государствах в данное время правительства уделяют пристальное внимание сохранению НКН и на государственных сайтах публикуют материалы, помогающие процессу оцифровки НКН. Проблеме сохранения НКН большое внимание уделяется в многонациональной России, где Государственным Российским домом народного творчества (ГРДНТ, www.rusfolk.ru) создан электронный каталог НКН. Казахстан 4-6 июня 2018 года избран в межправительственный комитет нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. В республике работают культурные центры около 40 народностей, проживающих на территории Казахстана, которые способствуют сохранению культурных ценностей, обычаев и традиций своих народов.

В танцевальной культуре традиционного общества одной из важных проблем является отсутствие знаний о том или ином виде народного танца, возникающее из-за его недоступности для современного исследователя (например, недоступность книг Ш. Жиенкуловой и Д. Абирова о казахском

народном танце и уникальных видеозаписей прошлых лет). Автор диссертационной работы проделал определенную работу по иллюстрации всех 98 хореографических текстов, приведенных в книге Д. Абирова и А. Исмаилова «Казахские народные танцы».

В качестве основного инструмента сохранения и актуализации культурного наследия сегодня могут и должны быть использованы цифровые технологии. Книги и видеозаписи легендарных личностей культуры народов мира не должны пылиться в библиотеках и архивах. Они должны быть доступны каждому желающему в интернете, тем самым обеспечивая продолжение жизни этого искусства в будущем. Тем более, что существует опасность бесследного исчезновения этих уникальных кадров и книг при таких форс-мажорных обстоятельствах как природные катаклизмы, пожары из-за коротких замыканий, протечки крыши, коммуникационных систем архивных помещений, кражи артефактов, и т.д. В этом ключе очень важна оцифровка уникальных кадров, где в старых форматах записи зафиксированы лучшие образцы наследия народов мира, и обеспечение их доступности в интернете.

Наше предложение о цифровизации казахского народного хореографического наследия, а также визуализации движений казахских народных танцев, словесно описанных в книгах известных исследователей истории казахского танца, станет большим подспорьем в деле обучения будущего поколения, предлагая визуальный материал лучших образцов казахской народной хореографии.

3.3 Теория и практика актуализации народно-сценического танца как ключ к сохранению национального культурного кода

Культурное наследие наделено большими воспитательными возможностями, так как, обладая наглядностью и высокой притягательностью, они являются источником сильного эмоционального воздействия. Эмоциональные ощущения вместе с исторической и эстетической информацией активно влияют на формирование знаний и социального сознания личности. Сочетание этих двух качеств делает культурное наследие мощным средством педагогического воздействия, формирования убеждений, мировоззрения, мотивации действий и, в конечном итоге, одним из факторов, определяющих общественное сознание и поведение [276].

Танец развивает не только чувство прекрасного, он совершенствует человека одновременно физически, развивает крупную и мелкую моторику, тем самым воздействуя положительно на мыслительные функции человека. Танец также социально адаптирует ребенка, обучая примерам общения полов в парном танце. Танец – это способ самовыражения, который помогает преодолеть психологические барьеры в общении.

Эффективность воспитания средствами фольклорного танца во многом зависит от личности педагога-хореографа. «Развитие и сохранение любой национальной культуры на современном этапе связано с нахождением адекватных механизмов ее трансляции, с действенностью живых традиций,» – пишет Мамбетова А. И. [288]. Одним из таких «адекватных механизмов

трансляции» и самых эффективных методов сохранения культурного наследия и, по нашему мнению, является использование в обучении студентов вузов, готовящих педагогов, в частности в области культуры и искусства, элементов дуального образования, т.е. сочетания теории с практикой.

Согласно методологии, применяемой в данном разделе, которую можно определить как *философию познания и практического действия* или *деятельностного подхода*, для достижения результата в материальной жизни любое духовное познание должно быть закреплено практической деятельностью. Только так могут осуществляться преобразования в жизни – бытии, действительности, в которой мы существуем.

Аль-Фараби считал, что философское постижение мира помогает человеку реализовать его истинную природу. По мнению Аль-Фараби [289, с. 34], «искусство, целью которого является только достижение прекрасного, называется философией или, в абсолютном смысле, мудростью». Поскольку, в трактовке аль-Фараби, философия является совокупностью наук, содержащей в себе всю человеческую мудрость, Второй Учитель считает, что *знание всегда должно быть подкреплено практикой*, использованием этих знаний в жизни. *Без использования на практике*, по мнению аль-Фараби, *знание мертво как потенция*, нереализованная в жизни, как неиспользованный талант. Аль-Фараби [289, с. 341] утверждает, что «мыслительная добродетель не может быть у него (у философа – прим. автора) без практической добродетели» [78, с. 26].

В мировоззрении Аль-Фараби, в его идеальном государстве «первый глава», то есть глава государства должен быть философом, который может претворять свои глубокие познания в жизнь, актуализируя их, делая их «умопостигаемыми», наглядными для понимания простым народом: «Совершенный философ обладает и теоретическими науками и способностью применять их в других [науках] в меру своих возможностей. Если рассмотреть, как обстоит дело с философом, в абсолютном смысле, то между ним и первым главой (правителем – примеч. Автора) нет различия. Ибо кто способен применять то, что входит в [область] теоретических знаний, во всех остальных [областях] также способен делать их умопостигаемыми, а волевые [знания] – актуальными» [289, с. 336].

Аль-Фараби [289, с. 31-32] считает, что счастье возможно только при хорошем здравомыслии: «Хорошее здравомыслие, говорю я, это то, благодаря чему мы получаем и достигаем познания всех вещей, которые человеку надлежит узнать. Здравомыслие двух видов: первому виду свойственно только знание, но не свойственно действие. Например, мы знаем, что мир сотворен, что Аллах – один, или мы знаем о причинах многих чувственно воспринимаемых предметов. Свойством второго является и *знание, и действие*… Тот [вид], которому свойственно *знание и действие, имеет завершенное действие*. *Если знание этих вещей не сопровождается действием, то оно несостоятельно, бесцельно*… Тот [вид], которому свойственно знание и действие, овладевает так же другими искусствами. Эти искусства также двух видов. Благодаря первому виду мы получаем только знакомство с наукой. Благодаря другому виду мы узнаем, что можно делать и способны ли мы сделать это».

С точки зрения Второго Учителя, для достижения счастья получение знания должно сопровождаться «действием», то есть практикой использования полученного знания, иначе оно «несостоятельно, бесцельно». По-видимому, этим объясняется нынешнее состояние образования в нашей стране, когда получение теоретических знаний в вузах страны в большинстве случаев не сопровождается прохождением длительной практики, как это делается, например, в Германии, где используется практика дуального обучения, то есть одновременно двойного обучения: теории и практики [78, с. 27].

Около 60% выпускников казахстанских вузов не могут устроиться на работу по специальности. Такие данные по итогам 2018 года приводят аналитики Национальной палаты предпринимателей «Атамекен», которые заявляют, что зачастую бизнесмены недовольны качеством подготовки кадров в казахстанских вузах [290]. Это приводит к тому, что молодого специалиста на производстве необходимо обучать профессии вторично, так как он в процессе обучения в вузе не получает полноценных практических навыков работы за период месячной практики на 3-м и 4-курсах, предусмотренной программой вуза, то есть говоря словами аль-Фараби «знание … не сопровождается действием» [78, с. 27].

В поддержку мыслей аль-Фараби можно привести изречения таких известных людей как Аристотель и Эйнштейн. По мнению Аристотеля [291]: «Ум заключается не только в знании, но и в умении прилагать знание на деле». Альберт Эйнштейн [292] утверждает: «Личность творится не тем, что человек слышит и говорит, а трудом и деятельностью».

«С новой остротой и значительностью встает вопрос о человеке, о мотивах его поведения и задачах его деятельности, о его сознании – не только теоретическом, но и практическом, моральном, в его единстве с деятельностью, в ходе которой человек не только познает, но и преобразует мир», – писал С. Л. Рубинштейн, сформулировавший основополагающий *принцип единства сознания и деятельности* в советской психологии [293, с. 10]. Согласно Майеру П.А.: «Сознание при этом не становится реальностью, приобретенной субъектом при самонаблюдении, оно есть результат деятельности субъекта, в нем оно формировалось и развивалось, через неё сознание и может быть познано» [294].

Внедрение элементов дуального образования в процесс обучения поможет восполнить этот пробел и значительно повысить компетентностные качества и конкурентоспособность будущих специалистов. «Сегодня не только отдельный человек, но и нация в целом имеет шанс на успех, только развивая свою конкурентоспособность», – пишет в своей статье Первый Президент РК Н.А. Назарбаев [3].

Дуальное обучение позволяет передавать полученные в вузе теоретические знания о культурном наследии непосредственно подрастающему поколению – ученикам базовых школ вузов для прохождения практики, тем самым закрепляя полученные студентом теоретические знания на практике и одновременно обучая образцам культурного наследия школьников.

Общепризнанным лидером в деле организации дуального обучения считается Германия, где система профессионального образования отличается развитым институтом наставничества, практикоориентированным обучением и активным участием бизнеса в подготовке кадров. Опыт этой страны служит образцом для всего Европейского Союза [295], [296], [297].

Джаманбалин К.К. и др. пишут: «Дуальное образование – это двойное обучение или ученичество непосредственно на рабочем месте. Такой стандарт обучения популярен в Германии, Австрии, Швейцарии, где рынок рабочей силы на 54% формируется выпускниками дуальных программ. Немецкая система ученичества считается двойной потому, что студент учится: 1-2 дня в неделю в колледже; 3-4 дня в неделю на рабочем месте на предприятии. По дуальным программам в Германии обучают 340 профессиям (не образовательным прогаммам). Абитуриент для поступления вуз в Германии приходит не в университет или колледж, а на предприятие, где проходит большой конкурс для того, чтобы предприятие оплатило его обучение в вузе. Вуз выбирает руководство предприятия. Заключается 3-сторонний договор, согласно которому предприятие оплачивает большую часть стоимости обучения студента, стипендию в размере 500-1000 евро (минимальная зарплата по стране), а также оплачивает студенту медицинскую страховку и льготный проезд на общественном транспорте» [298].

По состоянию дел до пандемии, расходы по дуальному образованию в Германии: 23 млрд. евро в год оплачивал бизнес; 3 млрд. евро в год оплачивало государство. Эта совокупность расходов по дуальному образованию составляет 0,9% ВВП Германии. Для сравнения в Казахстане государственные расходы по техническому и профессиональному обучению составляют 0,2% от ВВП. Дуальное образование в Германии длится от 2-х до 3-х лет, по истечении которого только 90% учеников сертифицируются [299].

Джаманбалин К.К. и др. также утверждают: «Инициатива дуального обучения, которая длится в среднем от 9 месяцев до 3-х лет, имеет высокую инвестиционную привлекательность и окупаемость обучения. В Великобритании 96% работодателей утверждают, что подготовка специалистов по дуальной системе образования дает предпринимателям 18 фунтов стерлингов дохода от каждого вложенного 1 фунта стерлинга на обучение. Такая выгода инвестиций в дуальное обучение складывается из: 1) экономии средств на поиск сотрудников, 2) дополнительное обучение необходимым навыкам; 3) прибыли, получаемой за счет выплаты меньшей, нежели у нанятых с рынка труда сотрудников, зарплаты и 4) хорошей квалификации учеников, «воспитанных» самим работодателем. Эксперты также отмечают снижение текучести кадров, улучшение имиджа предприятия, возможности повышения квалификации наставников учеников, полученных возможностях взаимодействия с организациями образования» [298, с. 14].

В Казахстане дуальное образование внедряется с 2012 года. «После посещения Германии Первый Президент РК Н. А. Назарбаев на II съезде молодежного крыла «Жас Отан» НДП «Нур Отан», в ноябре 2012 г. дал поручение внедрять дуальную систему образования, по которой сегодня

работают 60 стран мира. Н. А. Назарбаев призвал все казахстанские компании «немедленно заняться этим, а Правительству – проследить» [300].

В соответствии со Статьей 119 Главы 9 Трудового кодекс РК «За время прохождения производственного обучения и профессиональной практики обучаемый выполняет определенные функциональные обязанности, которые засчитываются в трудовой стаж обучаемого, и за это время может производиться компенсационная выплата».

Джаманбалин К.К. и др. дают статистику по внедрению дуального образования в Казахстане: «С 2014 года в рамках инициативы «Меркель-Назарбаев» внедряются пилотные проекты по дуальному обучению. С 25 июля 2014 года в Казахстане стартовала «Дорожная карта внедрения дуального обучения». Дуальное обучение недряется по техническому, технологическому и сельскохозяйственному направлениям в 348 колледжах страны (43% от общего количества). Во внедрении участвуют 1718 предприятий (0,1% от общего количества) с охватом 22 тысячи студентов (4% от всего контингента)» [298, с. 16].

В соответствии: 1) посланием Президента РК Н.А. Назарбаева «Казахстанский путь – 2050: Единая цель, единые интересы, единое будущее» от 17.01.2014 г.; 2) 2) Трудовым кодексом РК (с изменениями и дополнениями по состоянию на 01.01.2024 г.); Законом РК от 13.11.2015 г. № 398-V «О внесении изменений и дополнений в некоторые законодательные акты РК по вопросам образования» (с изменениями по состоянию на 27.12.2019 г.); Приказом МОН РК от 21.01.2016 г. № 50 «Об утверждении Правил организации дуального обучения» (по состоянию на 08.08.2023 г.); Приказом МОН РК РК от 29.01.2016 г. № 107 «Об утверждении Правил организации и проведения профессиональной практики и правил определения предприятий (организаций) в качестве баз практики для организаций технического и профессионального, послесреднего образования» (по состоянию на 08.08.2023 г.); Приказом МНВО РК от 20.07.2022 г. № 2 «Об утверждении государственных общеобязательных стандартов высшего и послевузовского образования» (по состоянию на 19.01.2023 г.)., во всех вузах Казахстана, в том числе и в КазНПУ имени Абая, предпринимаются определенные шаги по внедрению в образовательный процесс элементов дуального образования. В частности, в КазНПУ имени Абая запущен международный проект KAZDUAL – «Внедрение дуальной системы в Казахстане», спонсируемый Европейской комиссией Эразмус+ – программа Европейского Союза, направленная на содействие модернизации и устойчивому развитию системы образования, профессионального обучения, молодежной политики и спорта. В рамках реализации проекта KAZDUAL разрабатывается гибкая концептуальная модель дуального обучения, которая позволит готовить специалистов, ориентированных на удовлетворение запросов партнёров и работодателей. Пилотная программа внедрения дуальной системы в КазНПУ была запущена с начала 2022-2023 учебного года.

Но надо учесть то обстоятельство, что дуальное обучение даже в Германии официально рекомендовано в основном для технических видов специальностей. Для других видов специальностей используются только

элементы дуального образования. С информацией об использовании элементов дуального обучения в гуманитарных областях можно ознакомиться в работах современных исследователей [301], [302], [303]. «Умения и навыки, приобретенные во время практических занятий по дуальной системе, значительно увеличивают гибкость и мобильность студентов, снижают опасность социальной дезадаптации, повышают профессиональный уровень,» – пишут Игнатова И.Б. и др. [301] И, конечно же, надо учитывать еще то, что бизнес в Казахстане пока не готов вкладывать большие суммы в обучение своих специалистов.

«Проведенный исследователями анализ научных публикаций по проблеме дуального образования за последние 30 лет позволяет утверждать, что ни одна национальная образовательная модель не привлекала такого пристального внимания ученых, специалистов и педагогов как дуальная форма профессионального образования», - пишут российские авторы Методических рекомендаций по внедрению элементов дуального обучения [304].

В настоящее время стратегия образования, определенная государством, во многом будет определять технологию и методы обучения в учебных заведениях республики. Появляются элементы новой парадигмы образования и связанное с ней совершенствование технологий и методов обучения. Образование становится непрерывным и многопрофильным, оно должно отвечать запросам информационного общества. И технология образования, ее внутренние свойства и содержание должны соответствовать современным профессиональным требованиям к специалисту, то есть предполагают внедрение практико-ориентированной модели обучения.

Технология дуального обучения является одним из перспективных методов обучения на современном этапе и предполагает получение теоретических знаний в учебном заведении и одновременно практических навыков будущей профессии непосредственно на производстве.

Хотя понятие «дуальное обучение» является для нас относительно новым, оно является «хорошо забытым старым» понятием. Мы все знаем, что всегда, включая и советское время, и не только в постсоветском пространстве среди обучающихся в вузах были студенты, которые одновременно с учебой, еще и работали. Кто-то работал не по специальности, а кто-то находил работу по специальности, которому он обучался в вузе. Это касалось в первую очередь тех, кто поступал в вуз после училища или техникумов. Они подрабатывали по специальности, что, собственно, и являлось тем, что сегодня называется «дуальным обучением». И сегодня есть студенты, которые подрабатывают по обучаемой в вузе специальности, но они не афишируют этого, так как это обстоятельство обычно не приветствуется со стороны руководства вуза, так как создает проблемы с посещением занятий в вузе. В этом и состоит главное отличие дуального обучения, что оно создает условия для успешного совмещения учебного процесса с практической деятельностью, официально закрепляя право студента одновременной учебы и работы, совмещая расписание учебных занятий и практики.

Но нельзя отрицать, что среди тех, кто работает одновременно с учебой на свой страх и риск, есть две категории студентов: первые стараются работать не в ущерб учебе, полноценно осваивая, преподаваемый в вузе материал полностью, а вторые, поскольку учиться и работать очень сложно, пропускают много занятий и не могут полноценно освоить преподаваемый в вузе материал. И что греха таить, находятся и те, которые заработанные деньги тратят, чтобы откупаться на учебе в вузе в форме материальных вознаграждений или взяток преподавателям. А дуальное обучение благодаря заключению официального Договора между студентом, вузом и работодателем о согласовании расписаний занятий в вузе и практики на работе, исключает такого рода перекосы.

Такие студенты, которые одновременно с учебой в вузе еще и работают, есть и в области хореографии. Об этом свидетельствуют слова преподавателей кафедры хореографии и музыкального образования Института искусств, культуры и спорта (ИИКиС) КазНПУ имени Абая на Ознакомительном семинаре по основополагающим принципам дуального образования, который состоялся в здании ИИКиС КазНПУ имени Абая 8 ноября 2017 года, где присутствовали представители 7 специальных школ г. Алматы и Дома школьников № 3, направленные Управлением образования Акимата г. Алматы, студенты специальности «Хореография», магистранты и преподаватели ИИКиС КазНПУ им. Абая.

Например, профессор Кафедры музыкального образования и хореографии Института искусств, культуры и спорта КазНПУ имени Абая Кумаржанов А. М. утверждает: «Среди студентов, поступающих на 1-курс, бывают те, которые поступают к нам после колледжа из регионов. Мы их стараемся сразу после 1-года обучения устроить в детские сады и школы на работу, где они вечерами подрабатывают. И получается днем они у нас учатся, а вечерами подрабатывают… Они все к 4-курсу уже обеспечены работой не как исполнители, а как педагоги, как руководители кружков художественной самодеятельности».

Также автор диссертационной работы, в ходе изучения опыта и состояния внедрения элементов дуального образования по специальности «Хореография» во время обучения в магистратуре в 2017 г. ездила в город Шымкент ЮКГУ им. М. Ауэзова, посещала КазНАИ им. Т. Жургенова и КазГосЖенПУ. В ходе этой творческой командировки и посещений вузов также преподаватели этих вузов утверждали, что среди обучающихся есть студенты, которые одновременно учатся и работают.

Например, заведующий кафедрой «Өнер» (Искусство) ЮКГУ им. М.Ауэзова, кандидат педагогических наук, доцент, лауреат республиканских и международных конкурсов, руководитель и балетмейстер ансамбля танца «Қаракөз» Тлеубаева Б. С. Утверждает: «При дуальном образовании предприятие должно оплачивать обучение студентов, из которых они заранее готовят для себя кадры. Но в нашем случае это немного будет по-другому, так как у нас нет таких предприятий, которые хотели бы для себя готовить специалистов. Может быть, мы к этому когда-то придем. Наши студенты, получая образование в нашем университете, работают в будущем своем

рабочем месте – театре, т.е. они работая в театре, одновременно учатся у нас. Может быть, это как бы будет дуальное обучение... У нас есть 2 базы, где наши студенты работают на полставки и учатся у нас».

Это же мнение о наличии в вузах студентов, совмещающих учебу с работой театре, ансамбле или школе искусств и т.д. подтвердили ведущие специалисты КазНАИ им. Т. Жургенова и КазГосЖенПУ, такие как ныне декан факультета «Хореографии» КазНАИ им. Т. Жургенова Габбасова Г. Н., бывший заведующий кафедрой «Хореографии» КазГосЖенПУ, ассоцированный профессор, магистр наук Сабдалиева Р. Б.

Прославленная пианистка Аубакирова Ж. Я., в пору бытности, когда она была ректором Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы, в своем интервью журналу «Современное образование» также отмечала: «Концертная практика в нашем вузе одновременно сопряжена с очень загруженным и объемным учебным планом – нашим студентам, которые в большинстве своем совмещают учебу с работой в оркестрах, театрах, учебных заведениях Алматы, приходится очень нелегко в годы учебы. Но на выходе их с удовольствием принимают на работу во все культурно-образовательные учреждения страны» [305, с. 93].

Заслугой же Рамадановой Ж.Д. является лишь то, что она впервые документально зафиксировала и подробно описала этот опыт совмещения учебы в вузе с работой по обучаемой специальности на собственном примере и сравнила этот опыт с требованиями немецкой дуальной системы обучения. Также привела плодотворные результаты такого совмещения, которые всегда у таких студентов намного выше, чем у обычного студента, обучающегося только теории профессии в вузе (см. Таблицу 1). По мнению диссертанта, зафиксированный опыт двойного обучения – теории и практики одновременно – поможет экологично вписать требования немецкой дуальной системы обучения в сегодняшние казахстанские реалии [276].

Рамадановой Ж.Д. в ходе творческой командировки в ЮКГУ им. Ауэзова был изучен опыт внедения элементов дуального образования на кафедре «Өнер» (искусство) Факультета культуры и спорта университета, где создан учебно-научно-производственный (образовательный) комплекс (УНПК) по подготовке специалистов. Кафедрой «Хореография» заключены договора о создании УНПК – учебно-научно-производственных комплексов, где студенты кафедры проходят учебную, педагогическую, преддипломную практику. Студенты также проходят практику в десяти организациях города, области, а также на базах УНПК. Наличие аналогичных комплексов, баз практик (бизнес-инкубаторов) на факультетах университета позволило ЮКГУ им. Ауэзова занять 3-место в Казахстане по общему рейтингу вузов.

В 1989 году при кафедре «Өнер» Факультета культуры ЮКГУ им. М.Ауэзова хореографии был создан ансамбль народного танца «Қаракөз», который является Лауреатом многих республиканских конкурсов и международных фестивалей.

Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова – это современное творческое высшее учебное заведение международного

уровня, вносящее реальный вклад в развитие национальной культуры и духовности.

Многие студенты Академии учатся и одновременно работают в ГАТОБ им. Абая, где они могут непосредственно изнутри наблюдать за работой главного балетмейстера театра, Г.У. Туткибаевой, а также в Корейском театре, творческих хореографических коллективах, что в свою очередь, является элементами дуального обучения при условии официального оформления сотрудничества вуза и театров, хореографических коллективов трехсторонним договором и согласовании расписания занятий.

Для повышения исполнительского мастерства студентов на кафедре организуются мастер-классы известных казахстанских и зарубежных педагогов-хореографов по различным видам танцев. Творческая работа факультета неразрывно связана с учебным процессом и осуществляется в различных направлениях: концертная деятельность, участие в республиканских и международных конкурсах и фестивалях, постановочная работа в театрах, учебных заведениях и художественных коллективах. Студенты Академии регулярно становятся лауреатами на международных конкурсах молодых хореографов.

Качество образования в *Казахском Национальном женском педагогическом университете* соответствует базовым требованиям стандарта Системы менеджмента качества ИСО 9001-2001 РК, что подтвердило в 2008 году Сертификационный центр ТОО «InterCert». По итогам рейтинга независимого агентства аккредитации и рейтинга (НААР) в 2019 г. Казахский Национальный женский педагогический университет вошел в список «ТОП-20» лучших университетов Казахстана и занял 7-место среди вузов и занимает 2-место в институциональном рейтинге по направлению «Образование».

На международных и республиканских танцевальных конкурсах ансамбль вуза «Томирис» завоевывал призовые места и выезжал на гастроли в ближнее и дальнее зарубежье – в Венгрию, Чехию, Польшу, Болгарию, Турцию, Австрию, Арабские эмираты и т. д.

На кафедре «Хореографии» Казахского Национального женского педагогического университета в образовательный процесс планомерно вводятся элементы дуального обучения. Заключен Договор о создании Базы практики кафедры с Домом школьников № 4 г. Алматы на 3 года. Так весной 2017 года при очередном выпуске специалистов был опробован Отчетный концерт с выступлениями студентов выпускного курса со своими воспитанниками, мастерство выпускника в качестве постановщика оценивала специальная комиссия. Студенты выпускного курса могут выбрать сдачу госэкзаменов либо защиту дипломной работы. Студенты 2-3-курса проходят на базе Дома школьников № 4 ознакомительную учебную практику, а студенты 4-курса – производственную, т. е. непосредственно ведут уроки хореографии и занимаются постановками танцев.

Воспитанники *Казахской национальной академии хореографии* МКИ РК имеют возможность выступать на сцене как отечественных, так и зарубежных

театров и принимают участие в международных фестивалях и конкурсах, что является также элементом дуального обучения.

Чтобы показать, как опыт дуального обучения может быть применен на практике у нас в Казахстане, Рамаданова Ж.Д. излагает свой собственный опыт прохождения двойного обучения: одновременной учебы в вузе и работы в школе, т.е. опыт апробации принципа дуального обучения на примере одного отдельно взятого студента в двух своих статьях [306], [307], а также в магистерской диссертации [100]. Диссертант, надеется, что это поможет умозрительно вписать в существующие реалии возможность внедрения элементов дуального обучения. В данной диссертации автор приводит только некоторые важные результаты этого опыта.

Поступив в вуз, все четыре года обучения, благодаря руководству школы, Рамаданова Ж.Д. совмещала очную форму обучения в вузе с работой в школе. Но она столкнулась при этом с большими сложностями, поскольку некоторые занятия ей, все-таки, приходилось пропускать, а некоторые лекции посещать со студентами других специальностей по причине несовместимости расписаний занятий в школе и в вузе [276, с. 63].

Рамаданова Ж.Д., одновременно учась по очной форме обучения в КазНПУ им. Абая по специальности «Хореография» и работая в школе 3 раза в неделю по 3 часа, наработала практическую часть дуальной системы образования 36 часов в месяц, 144 часа в первом полугодии и 180 часов во втором полугодии, что за 4 года составляет всего 1200 часов против 54 часов практики, предусмотренной программой вуза [276, с. 63-64] (Таблица 1Б. Сравнительная таблица дуальной системы обучения с принятой в вузах системой обучения (специальность «Хореография»).

Рамадановой Ж.Д. также на последнем курсе обучения в вузе, в январе-феврале 2017 года во время прохождения производственной практики в специальной школе-интернат № 5 одновременно удалось апробировать элемент дуального обучения – совмещенные практики студентов старшего и младшего курсов в режиме «наставник-стажер».

Так был отработан элемент связи школа-вуз дуального обучения – совмещенные практики студентов старшего и младшего курсов в режиме «наставник-стажер». Участник апробации студент 3-курса Н. Ботатаев поделился своими впечатлениями о полученном опыте прохождения учебно-воспитательной педагогической практики в специальной школе-интернат № 5 для детей с нарушениями слуха на вышеуказанном Ознакомительном семинаре [307].

Диссертант на собственном опыте прошла апробацию элементов дуального образования в первом педагогическом вузе страны – КазНПУ им. Абая по специальности «Хореография» и на своем собственном примере показала возможности адаптации принципов дуального обучения для казахстанских условий и доказывает эффективность дуального обучения собственными достижениями – наградами своих учеников на республиканских и международных фестивалях детского творчества.

Огромным плюсом дуального обучения является возможность непосредственно передавать теоретические знания и навыки, полученных

студентом в вузе, своим воспитанникам в школе, реализуя одновременно свой творческий потенциал хореографа-постановщика.

Таким образом, по итогам данного подраздела можно определить следующее:

Одним из универсальных средств воспитания всегда было и остаётся искусство, представляющее целостную картину мира в притягательных художественных образах. Искусство также хранит нравственный опыт человечества в доступных для восприятия эмоциональных образах. Народный танец является одним из самых действенных средств воспитания подрастающего поколения.

Согласно методологии, применяемой в данном разделе, которую можно определить как философию познания и практического действия или деятельностного подхода, для достижения результата в материальной жизни любое духовное познание должно быть закреплено практической деятельностью. Согласно учению Аль-Фараби «знание и действие» для достижения своего высшего предназначения – счастья – человеку необходимо не только получать знания, но и самосовершенствоваться в соответствии с полученными знаниями и трудиться, реализовывая свои знания и потенциальные способности в реальном бытии, в действительности.

Если учесть древние знания великих учителей, одним из самых эффективных методов сохранения культурного наследия, по нашему мнению, на сегодняшний день является использование в обучении студентов вузов, готовящих педагогов, в частности в области культуры и искусства, элементов дуального образования, т. е. сочетания теории с практикой. Так как дуальное обучение позволяет передавать полученные в вузе теоретические знания о культурном наследии непосредственно подрастающему поколению – ученикам базовых школ вузов для прохождения практики, тем самым закрепляя полученные студентом теоретические знания на практике и одновременно обучая образцам культурного наследия школьников.

Автором сделан анализ состояния внедрения элементов дуального образования в образовательный процесс по специальности «Хореографии» 3-х вузов Казахстана: в ЮКГУ им. М. Ауэзова, КазНАИ им. Т. Жургенова и КазГосЖенПУ, КазНАХ и был сделан вывод, что больше всего достижений в этой области было достигнуто в ЮКГУ им. М. Ауэзова и нет единого подхода к решению этой задачи. Анализ работ зарубежных авторов, пишущих о дуальном образовании, позволяет сделать вывод о возможности применения элементов дуального обучения не только для технических специальностей, но и для гуманитарных областей знания и деятельности.

Апробация принципа дуального обучения на примере одного отдельно взятого студента – Рамадановой Ж. Д., успешно закончившего вуз и добившегося значительных результатов на республиканских и международных фестивалях детского творчества как результат педагогической и постановочной деятельности в работе с учениками специальной школы-интернат № 5 свидетельствует о положительных

результатах применения принципов дуального образования в учебном процессе вуза по специальности «Хореография».

Внедрение элементов дуального образования в процесс обучения казахского народного танца с использованием цифровизированных образцов казахского национального хореографического наследия, по мнению автора диссертационной работы, явится одним из самых действенных путей решения проблем сохранения и популяризации национального кода в хореографическом искусстве Казахстана.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с 1-задачей диссертационной работы в результате проведенной исследовательской работы сделаны следующие выводы:

1.1 Искусство – это хранилище закодированной информации об уникальных культурных особенностях, доставшихся народам от предков и позволяющих идентифицировать культуру. Танец – это часть культурного кода народа. Танец первичен по отношению ко всем видам искусств, универсален, он вобрал в себя на заре цивилизации все другие виды искусств, включая музыку, изобразительное искусство, литературу и др. которые позже отпочковались в самостоятельные виды искусств.

Танец – это «мусический» вид искусства, характеризующийся пространственно-временной формой, в котором средством создания художественного образа – образным языком, является пластика человеческого тела. Специфика танцевальной образности состоит в использовании приемов выразительных средств, которые передаются пластическим языком тела. Образным языком танца, как и других видов искусства, можно выразить сложнейшие и возвышенные проявления человеческого духа.

Благодаря связи с духовной жизнью танец является способом невербального самовыражения танцора. Каждое движение как форма несет какую-либо информацию, содержание.

На каждом этапе культурно-исторического развития человечества пластический язык танца меняется, отражая изменения в духовной жизни и ментальности народа, проявляя тем самым принципы развития и историзма диалектики. Танец является отражением эпохи, проявляющее средствами искусства его сущность.

Искусство, будь то пластические или пространственные его виды как живопись, графика, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн или временные как музыка, литература и пространственно-временные как хореография, театральное искусство и киноискусство и др., являются своего рода хранилищем закодированной информации об уникальных культурных особенностях народа. Культурный код нации помогает понимать её поведенческие реакции, определяет народную психологию.

Эмоциональная включенность в образ искусства дает возможность под его воздействием формирования себя по «образу и подобию», который способствует личностному развитию человека.

Сложность природы танца и телесности явились одной из причин игнорирования танца классиками философской мысли как «несовершенного» (примитивного) вида искусства наряду с религиозной точкой зрения на танец как «греховного» деяния, а также определением роли танца в XVIII-XIX вв. как в основном женского занятия, недостойного внимания ученых мужей.

1.2 Мы выяснили, что под влиянием представителей немецкой классической философии Шеллинга и Гегеля, которые включили в свою «конструированную» философию только «классическую» пятерку искусств – музыка, поэзия, живопись, архитектура, скульптура – танец был исключен из

«Энциклопедии» Дидро и Даламбера (1751–1782) и долгое время, почти до середины прошлого столетия не изучался теоретиками искусства.

Условной «вершиной» человеческой мысли относительно искусства являются слова Гегеля, который определяет искусство как «одна из своеобразных, специфических форм реализации духа и, следовательно, способ, избираемый духом для своего проявления вовне» [125. Т. 1, с. 84]. Также, основываясь на мнении М. Кагана, мы выявили противоречия как в самой гегелевской системе искусства, так и в современных западных представлениях о гегелевской системе искусства.

В результате проведения обзора современной теории танца как вида искусства, ее критической, аксиологической оценки и компаративистского анализа философии танца в работах западных аналитиков и ученых стран постсоветского пространства мы пришли к выводу о рациональной, внешней, материальной ориентированности западного и иррациональной, внутренней, духовной ориентированности советского и постсоветского менталитетов.

Беря за основу современной западной аналитической философской точки зрения на феномен танца статью Айли Бреснахан (Aili Bresnahan) «Философия танца», а постсоветской теории танца – работы Н. В. Баландиной и Н. В. Осинцевой, и сравнивая их, мы пришли к выводу, что хоть эти теории и имеют точки соприкосновения, но отличительной чертой западного мышления является прагматизм, а постсоветские исследователи уделяют больше внимания внутренней, духовной составляющей феномена танца.

Мы остановились на трудностях, с которыми сталкиваются исследователи танца – материалом танца является тело человека, в котором для науки еще много загадок, а также отсутствие одного навсегда зафиксированного как в музыкальных нотах образца исполнения танца, синтетическая сложность структуры такого явления как хореографическое театральное произведение, которое создает проблемы в определении или характеристике танца как искусства.

Рассмотрены наиболее общие определения танца в западной аналитической и постсоветсткой мысли, а также общие черты всех видов искусств, которые присущи и танцу, и сделаны выводы, что западные исследователи упускают такое общее свойство видов искусства как «катарсис», что подтверждает наше мнение о прагматичной ориентированности современной философии Запада в отличие от духовной ориентированности исследователей постсоветсткого пространства.

Искусство, являющееся по Л. С. Выготскому «важнейшим средоточием всех биологических и социальных процессов личности в обществе» [128], и занимающее в пирамиде Маслоу высокую шкалу духовных потребностей человека, которые активируются после удовлетворения основных материальных потребностей, по нашему мнению, как в семени отражает квинтэссенцию сути жизни человеческого общества в каждом определенном этапе развития человечества.

В соответствии с 2-задачей диссертационной работы в результате проведенной исследовательской работы сделаны следующие выводы:

1.3 Диссертант раскрывает эпистемологические аспекты искусства танца, а также телесности как основного средства воплощения искусства хореографии, выражающего глубинное бессознательное человека.

Танец, так же, как и музыка, насквозь пронизан математичностью. В танце напрямую проявляется математический ум, так как танцор должен запоминать количество и последовательность движений в каждом такте музыки под счет. В классическом танце рисунок согласно геометрическим фигурам: по кругу, по диагонали, по квадрату и т.д., что также обусловлена пространством балетной сцены.

Основной эпистемологический аспект, связанный с феноменом танца, проявляется в телесности и соматическом интеллекте человека. Исследование гносеологической природы хореографического искусства позволяет выявить новые влияния танца через психосоматику на когнитивные способности человека на основе последних научных данных междисциплинарных исследований, таких как исследования соматического (телесного) интеллекта в физиологии, зеркальных нейронов в нейробиологии, которые касаются кинестетической эмпатии – двигательного сопереживания у наблюдателя танца.

Сложность феномена танца связана с тем, что материалом танца является тело человека, в котором для науки еще много загадок. Исследования соматического интеллекта в физиологии, отражающего способность танца и другой двигательной активности влиять на мыслительные способности человека, и рост популярности соматических дисциплин в современном мире, которые представляют собой не только телесную работу в чистом виде, а системы переобучения нервной системы новым программам, согласно которым движется все тело, свидетельствуют о неразрывном единстве душевного и телесного в человеке, то есть о психосоматическом характере двигательной активности. На основе этой информации можно сделать заключение, что сознание настолько же обусловлено телом, так же, как и тело обусловлено сознанием.

Исследования зеркальных нейронов в нейробиологии, которые касаются кинестетической эмпатии – двигательного сопереживания у наблюдателя танца, показывают, что идентичные наборы нейронов могут быть активированы в человеке, который просто наблюдает, как другой человек совершает движение, как будто он фактически вовлечен в действие или выражение какой-то эмоции или поведения. Активирование таким образом нужных нейронов в настоящее время используется в танцевальной терапии, а также в лечении больных с двигательной недостаточностью.

Мы предполагаем, что открытие свойств зеркальных нейронов, объясняющих переживание как своих собственных движений, эмоций и переживаний наблюдаемого объекта, доказывает и обосновывает понятие «общего чувства» (sensus communis) И. Канта, присущего всем людям, и проводим между ними параллель.

Зеркальные нейроны, которые объясняют это «общее чувство» человечества и интерсубъективности также дают основание предположить, что человечество представляет собой единое сообщество природы.

Наблюдающий за танцем, сам виртуально танцует, и это чувство единения с танцующим тем сильнее, чем больше у наблюдающего был в прошлом опыт хореографии, что объясняется «мышечной памятью» человека.

Опираясь на работы Г. И. Гурджиева, который утверждает прямую связь между формами движений и формами мыслей, и на результаты исследований Э. Кадди можно заключить, что человек через воспитание своего тела, методичное освоение новых поз и движений в танце может также повлиять на улучшение своих мыслительных и волевых способностей. Это означает, что осваивая новые танцевальные движения, которые совершенно не похожи на те, которые танцор ранее учил, он также осваивает ментальные установки, например, определенного народа.

Зарубежные и отечественные исследователи истории происхождения искусства пришли к выводу, что одним из ведущих параметров, определяющих развитие человека как существа разумного, является искусство. Именно оно, на протяжении тысячелетней истории человечества, вместе с трудовой деятельностью, осуществляет ведущую функцию жизнесохранности всего живого мира.

В античности был принят одновременно социально-политический, педагогический, этический и эстетический идеал человека «калокагати́я», который означал наличие в человеке одновременно физической красоты и нравственности. Калокагатия наиболее тесно связана с греческой системой образования и модели воспитания «Пайдейя», в которую кроме образовательных, воинских дисциплин обязательно входило обучение танцам. Первое упоминание калокагатии относится к сохранившимся материалам о Семи мудрецах. Наставление мудреца Солона рекомендует хранить калокагатию «нрава вернее клятвы».

На основе вышеизложенного мы считаем, что танец, активизирующий одновременно духовную, интеллектуальную, эмоциональную и физическую ипостаси человека и его когнитивные способности, является необходимым средством для воспитания подрастающего поколения наряду с остальными видами искусства. По нашему мнению, хореография должна быть включена в обязательную программу образования обычных средних школ, а не только в виде кружковых дополнительных занятий.

В соответствии с 3-задачей диссертационной работы в результате проведенной исследовательской работы сделаны следующие выводы:

2.1 Являясь частью номадической культуры и неотъемлемой частью тюркского танцевального искусства, отражающего философское миропонимание кочевника, казахский народный танец тесно связан с корнями древней степной культуры. Танец, вобравший в себя зачатки других видов искусства, как музыка, изобразительное искусство и др., на территории Казахстана зародился еще во времена первобытной формации, о чем свидетельствуют наскальные изображения танцующих человечков в ущелье Тамгалы, а также наскальные рисунки Чулакских гор Джунгарского Алатау.

В дальнейшем казахский народный танец развивался и видоизменялся вместе с социокультурными переменами в обществе в лоне тюркского

историко-культурного ландшафта, обогащаясь и эволюционируя на стыке разных культур. Некоторые движения казахского танца сформированы подражанием играм баксы, которые усиливали силу шаманского ритуала использованием вместе с бубнами, кольцами с колокольчиками и игру в шан-кобыз и кобыз.

Философское мировосприятие кочевника – это гармоничное слияние с миром, внимательное прислушивание к знакам бытия, дружественность по отношению к космосу и природе, ценностное отношение к себе и принятие «инаковости» другого. Кочевника характеризовала открытость сознания, обусловленная верой и поклонением природе-матери, осознание множественности сосуществующих континуальных систем.

Древние городские цивилизации на территории Казахстана с древнетюркской письменностью, предусматривали симбиоз скотоводческой и земледельческой форм хозяйствования. Это в свою очередь является логической основой предположения существования танцевально-пластического искусства протоказахов в качестве развлекательного исполнительского искусства во дворцах городской знати.

Присоединение Казахского ханства к Российской Империи в 1731 году после «годов великого бедствия» (Ақтабан Шұбырынды,1723-1727 гг.) и победы над джунгарами на Анракайской битве (1730 г.) стало причиной для изучения немецкими, русскими учеными, путешественниками истории, географии, богатства недр, культури и быта народов, присоединенных к России. Доказательства существования казахского народного танца в досоветский период удалось выяснить благодаря обращению к этим этнографическим источникам.

В соответствии с 4-задачей диссертационной работы в результате проведенной исследовательской работы сделаны следующие выводы:

2.2 Для изучения образного языка танцевально-пластического искусства казахов как отражения культурных кодов и духовных ценностей казахского народа, являющегося частью тюркской культуры, были приведены наиболее известные определения терминам «искусство», «художественный образ», «образный язык искусства», а также их функциям и видам. Также дано определение понятию «архетип» как разновидности художественного образа в качестве общечеловеческого образа, бессознательно передающегося из поколения в поколение как «мифологические компоненты» (по К. Г.Юнгу).

Народные танцы каждого народа пропитаны древними архетипами, передающимися через символы движений, которые в свою очередь имеют глубокую связь с культурными кодами народа, имеющими свои проявления не только в танце, но и во всех видах народного творчества.

Художественный образ рассмотрен в онтологическом, эпистемологическом, аксиологическом, психологическом и в пространстве семиотических отношений. Образный язык искусства имеет прямое отношение к семантике языка искусства, который у каждого вида искусства определяется только лишь ему свойственными характеристиками как, например, рисунок, цвет, объем и т.д. – в изобразительном искусстве, звук,

тональность, ритм и т.д. – в музыке, танцевальный шаг, жест, поза, пластика и т.д. – в хореографии и т.д.

Народный танец отражает философское мировосприятие, духовный мир и ментальность народа, так как все национальное богатство устного и художественного народного творчества, традиций находит отражение в тематике, сюжете, лексике, в художественно-образном содержании народного танца. Искусство танца, являющееся художественным наследием народа, передающим видение мира, составляет систему движений, передающих мироощущение и стремления народа, выражающихся в семантике народного танца.

Семантика – раздел семиотики, который имеет отношение не только к лингвистике, но и к другим знаковым системам, таким как языки программирования, «языки» кино, театра, музыки и др., к числу которых можно отнести и танец как систему, где движения и жесты рассматриваются как смысловые знаки.

Все казахское традиционное национальное искусство, включая все виды искусства, имеют общие корни и культурный код, генетически связанный с традициями и обычаями народа, верованиями, берущими истоки с глубокой древности. Рассмотрены системные связи искусства хореографии с изобразительным искусством на примере картин Сергея Калмыкова и Гульфайруз Исмаиловой.

Каждый вид искусства различных народов можно рассматривать как определенную коммуникационную систему, впитавшую древний культурный код нации: его мировоззрение, верования, обычаи, традиции, и выражающие эти коды только ему присущим спецефическим способом: народный эпос – поэзией, музыка – ритмом и звучанием, декоративно-прикладное искусство – узорами, танец – движениями, изобразительное искусство – линией и цветом, архитектура – формами и т. д.

2.3 Язык танца, выражаемый движениями тела, невербален, содержит знаки и символы, отражающие в том числе подсознательные мысли и чувства танцора.

Выявлена структурная единица танца – «пластическая интонация» или «пластический мотив» – своеобразный танцевальный оборот, состоящий из нескольких движений, соответствующий музыкальным лейтмотивам. Движения танца сплетаются не просто один за другим, «образуя пластические мотивы, темы, повторение которых является свойством хореографического образа».

Большинство движений казахского танца генетически связаны с мировоззренческой системой тюрков, основанной в основном на тенгрианстве и других заимствованных верований. Это прослеживается в контакте этнохудожественного в изобразительном искусстве (орнамент) и образно-пластического в казахском народном танце (движения, имитирующие казахский орнамент) языков в казахском национальном искусстве. Народные узоры, в основе которых лежит сакральная геометрия, имеют свое отражение во всех видах искусства, что обусловлено единым культурным кодом народа для всех видов искусства.

Сравнения казахских национальных узоров и движений казахского танца со сходными названиями с символической интерпретацией общего культурного кода наглядно показывают единство семантического кода некоторых узоров казахского орнамента и движений казахского народного танца как части тюркской культур. Казахский народный танец отображает национальные культурные коды народа, которые связаны с древними архетипами в подсознании человека, и является своеобразной закодированной информацией об исторических периодах в жизни народа.

Сравнительный анализ семантики образного языка хореографии с семантикой образного языка в лингвистике показал, что для образного языка хореографии применимы такие типы образной выразительности лингвистики как метафора, аллегория, ирония, гипербола и др.

В результате семиотического анализа некоторых основных движений казахского народного танца с указанием их семантического смысла были выявлены основные элементы казахского танца, которые являются общими не только для тюркских народов, но и для танцев народов Ближнего Востока и Египта, что является косвенным свидетельством общности корней вышеперечисленных культур. Выводы иллюстрируются в рисунках, частично подтверждаются исследовательскими работами в ДНК-генеалогии человечества, а также работами ряда тюркологов.

В соответствии с 5-задачей диссертационной работы в результате проведенной исследовательской работы сделаны следующие выводы:

3.1 Изменения и преображения в любой области человеческой деятельности обусловлены определенными предпосылками в духовной и материальной жизни общества соответствующей эпохи.

В XX в. народный танец развился от народно-бытового танца к стилизованному народно-сценическому, в котором народные танцевальные традиции наполняются новым содержанием, соответствующим вкусам и предпочтения современного человека. Главным событием I этапа формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана явилось исполнение на профессиональной сцене казахских народных танцев в драматическом театре, открытом в 1926 г. в Кзыл-Орде.

На II этапе формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана молодые казахстанские хореографы, получившие профессиональное образование в Москве и Ленинграде создали в национальную систему хореографического образования. Были организованы изветные и поныне танцевальные ансамбли. Огромную роль в развитии казахского танца как профессионального танцевального искусства сыграли Народная артистка КазССР Ш. Жиенкулова, которая в 1965 году в Алматинском хореографическом училище организовала «народное отделение» с 4-х годичным обучением, балетмейстерская и педагогическая деятельность Народного артиста РК, профессора Д. Абирова, а также выдающийся казахстанский балетмейстер Народный артист КазССР З. Райбаев.

На III этапе формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана – с начала 90-е годов XX века

определенный вклад в развитие казахского народно-сценического танца внесли ансамбли и театры танца нового образца, самым ярким из которых является Театр «Астана Балет».

На современном этапе развития казахского народного танца существует проблема сохранения аутентичных народных танцевальных традиций в хореографическом искусстве. В связи с этим, актуальны вопросы углубленного изучения исконно народной танцевальной культуры казахского народа через воссоздание по хореографическим текстам известных народных хореографов как А. Исмаилов, Ш. Жиенкулова, Д. Абиров, У. Джанибеков, А. Жубанов, О. Всеволодская-Голушкевич и др.

Гегелевская идея «конца искусства» отражает нынешнее состояние искуства вообще в современном обществе постмодерна и метамодерна, когда большинство произведений искусства, которые мы наблюдаем сейчас в нашем социуме, не являются источником духовного вдохновения для человека, то есть десакрализуются. Об этом писали также Мартин Хайдеггер, Теодор Адорно, Ханс-Георг Га́дамер, Артур Данто и др. исследователи искусства XX-XXI вв.

3.2 Если рассматривать феномен танца с точки зрения методологического принципа преемственности и отрицания мы можем заметить, что развитие любого явления или процесса подвержено влиянию этого принципа – сохранению традиций и их отрицанию при появлении новых направлений в развитии любого явления в обществе, будь то экономическое, социальное или культурное. Именно народные традиции и фольклор содержат архетипы древности, которые имеют глубокий философский и экзистенциальный смысл, базовые ценности народа, символы сакральной геометрии и т. д.

Свидетельством острой необходимости сохранения нематериального куьтурного наследия (НКН) в мире является принятие 17.10.2003 г. «Конвенции о сохранении нематериального культурного наследия ЮНЕСКО», которая предполагает использование в этом достижений цифровизации. В западных государствах в данное время правительства уделяют пристальное внимание сохранению НКН и на государственных сайтах публикуют материалы, помогающие процессу оцифровки НКН. Проблеме сохранения НКН большое внимание уделяется в многонациональной России, где Государственным Российским домом народного творчества (ГРДНТ, www.rusfolk.ru) создан электронный каталог НКН. Казахстан 4-6 июня 2018 года избран в межправительственный комитет нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. В республике работают культурные центры около 40 народностей, проживающих на территории Казахстана, которые способствуют сохранению культурных ценностей, обычаев и традиций своих народов.

В танцевальной культуре традиционного общества одной из важных проблем является отсутствие знаний о том или ином виде народного танца, возникающее из-за его недоступности для современного исследователя (например, недоступность книг Ш. Жиенкуловой и Д. Абирова о казахском народном танце и уникальных видеозаписей прошлых лет). Автор диссертационной работы проделал определенную работу по иллюстрации

всех 98 хореографических текстов, приведенных в книге Д. Абирова и А. Исмаилова «Казахские народные танцы».

В качестве основного инструмента сохранения и актуализации культурного наследия сегодня могут и должны быть использованы цифровые технологии. В этом ключе очень важна оцифровка уникальных кадров, где в старых форматах записи зафиксированы лучшие образцы наследия народов мира, и обеспечение их доступности в интернете.

Предложение диссертанта о цифровизации казахского народного хореографического наследия, а также визуализации движений казахских народных танцев, словесно описанных в книгах известных исследователей истории казахского танца, сможет стать хорошим методическим инструментом обучения, предлагая визуальный материал лучших образцов казахской народной хореографии.

В соответствии с 6-задачей диссертационной работы в результате проведенной исследовательской работы сделаны следующие выводы:

3.3 Одним из универсальных средств воспитания вседа было и остаётся искусство, представляющее целостную картину мира в доступных для восприятия художественных образах. Искусство является хранителем нравственного опыта человечества в эмоциональных образах. Познавая произведения народного творчества, подрастающее поколение впитывает мудрость и духовные ценности народа. Народный танец является одним из самых действенных средств воспитания подрастающего поколения.

Согласно методологии, применяемой в данном разделе, которую можно определить как *философию познания и практического действия* или деятельностного подхода, для достижения результата в материальной жизни любое духовное познание должно быть закреплено практической деятельностью. Только так могут осуществляться преобразования в жизни – бытии, действительности, в которой мы существуем.

Согласно учению Аль-Фараби «знание и действие» для достижения своего высшего предназначения – счастья – человеку необходимо не только получать знания, но и самосовершенствоваться в соответствии с полученными знаниями и трудиться, реализовывая свои знания и потенциальные способности в реальном бытии, в действительности. Только так человек может понять, на что он способен в жизни, как было указано выше «мы узнаем, что можно делать и способны ли мы сделать это», иначе говоря, «познать самого себя» [77], познать границы своих возможностей.

Одним из самых эффективных методов сохранения культурного наследия, по нашему мнению, на сегодняшний день является использование в обучении студентов вузов, готовящих педагогов, в частности в области культуры и искусства, элементов дуального образования, т. е. сочетания теории с практикой. Так как дуальное обучение позволяет передавать полученные в вузе теоретические знания о культурном наследии непосредственно подрастающему поколению – ученикам базовых школ вузов для прохождения практики, тем самым закрепляя полученные студентом

теоретические знания на практике и одновременно обучая образцам культурного наследия школьников.

Автором сделан анализ состояния внедрения элементов дуального образования в образовательный процесс по специальности «Хореографии» 3-х вузов Казахстана: в ЮКГУ им. М. Ауэзова, КазНАИ им. Т. Жургенова, КазГосЖенПУ, КазНАХ и был сделан вывод, что больше всего достижений в этой области было достигнуто в ЮКГУ им. М. Ауэзова и нет единого подхода к решению этой задачи. Анализ работ зарубежных авторов, пишущих о дуальном образовании, позволяет сделать вывод о возможности применения элементов дуального обучения не только для технических специальностей, но и для гуманитарных областей знания и деятельности.

Апробация принципа дуального обучения на примере одного отдельно взятого студента – Рамадановой Ж. Д., успешно закончившего вуз и добившегося значительных результатов на республиканских и международных фестивалях детского творчества как результат педагогической и постановочной деятельности в работе с учениками специальной школы-интернат № 5 свидетельствует о положительных результатах применения принципов дуального образования в учебном процессе вуза по специальности «Хореография».

Внедрение элементов дуального образования в процесс обучения казахского народного танца с использованием цифровизированных образцов казахского национального хореографического наследия, по мнению автора диссертационной работы, явится одним из самых действенных путей решения проблем сохранения и популяризации национального кода в хореографическом искусстве Казахстана.

Таким образом, в I части диссертационной работы феномен танца впервые исследуется комплексно, так как охвачены вопросы как его онтологии, эпистемологии, а также антропологические аспекты. Во II части диссертации после того, как в I части исследован феномен танца с точки зрения философской рефлекции, исследуется образный язык традиционного искусства и культурного кода казахского народа на примере танцевально-пластического искусства. В III части с точки зрения философской рефлекции определена специфика формирования и развития профессиональной хореографической школы Казахстана (народно-сценический танец), а также на практическом примере исследованы теория и практика популяризации казахского народного танца как ключа к сохранению национального кода в хореографическом искусстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1 Конвенция об охране нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. http://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml 17.10.2003.

2 Послание Президента РК Н. Назарбаева народу Казахстана: от 17 января 2014 г. Казахстанский путь – 2050: Единая цель, единые интересы, единое будущее. http://www.akorda.kz/ru/addresses/addresses_of_president/poslanie-prezidenta-respubliki-kazahstan-nnazarbaeva-narodu-kazahstana-17-yanvarya-2014-g 17.01.2014.

3 Постановление Правительства РК от 30.11.2021 г. № 860 «Об утверждении Концепции развития креативных индустрий на 2021 - 2025 годы». https://adilet.zan.kz/rus/docs/P2100000860

4 Статья Главы государства «Семь граней Великой степи». https://www.akorda.kz/ru/events/akorda_news/press_conferences/statya-glavy-gosudarstva-sem-granei-velikoi-stepi 21.11.2018.

5 Wigman M. “The Philosophy of the Modern Dance”, in What is Dance, ed. Roger Copeland and Marshall Cohen. – Oxford: Oxford University Press, 1983. – P. 305-307.

6 Sparshott F. “Why Philosophy Neglects the Dance?” In What is Dance, edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. – Oxford: Oxford University Press, 1983. – P. 94-102.

7 Sheets-Johnstone M. The Phenomenology of Dance. – Madison: University of Wisconsin Press, 1966.

8 Martin J. The Modern Dance. A. S. Barnes & Co. Reprint (1933). – Princeton: Dance Horizons, 1989.

9 Levin, D. M. “Philosophers and the Dance”, in What is Dance?, ed. Roger Copeland & Marshall Cohen. – Oxford: Oxford University Press, 1983. – P. 85-93.

10 Van Camp J. Philosophy of Dance. (Essay-Review) // Dance Chronicle – 1996. – Vol. 19, № 3. – P. 347-357.

11 Cvejić B. From odd encounters to a prospective confluence: Dance-Philosophy. // Performance Philosophy – 2015. – № 1 – P. 7-23. DOI: http://dx.doi.org/10.21476/PP.2015.1129

12 Christina R. Philosophy of Dance. Body, Knowledge and Subjectivity. Comenius University Bratislava. Mei: Cog Sci Master programme Module „Specialization of Interest“ SS, 2017.

13 Sher M. Nature and Notation: Steps Towards a New Dance Ontology. / City University of New York (CUNY) Lehman College. Theses. 5-2016.

14 Lazou A. Dance as an Object of Scientific Investigation and Philosophy. Preliminary Remarks. // Epistēmēs Metron Logos Journal – 2020. – № 3. DOI 10.12681/eml.22108

15 Bresnahan A. “The Philosophy of Dance”, The Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed. 2020), https://plato.stanford.edu/archives/fall2020/entries/dance/. 12.01.2015

16 The Routledge Companion to Dance Studies. Edited by Helen Thomas and Stacey Prickett. London and New York: Routledge. Taylor & Francis Group. 2020.

17 Герасимова И.А. Танец: эволюция кинестезического мышления // Эволюция. Язык. Познание / Ин-т философии РАН; под общ. Ред. И.П. Меркулова. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С.84–112.

18 Морина Л.П. Мифология и феноменология танца. Диссертация на соискание степени кандидата философских наук, 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2003. – 191 с. https://www.dissercat.com/content/mifologiya-i-fenomenologiya-tantsa .

19 Луговая Е.К. Философия танца – СПб: Изд-во С-Петерб. унив-та, 2008. – 131 с.

20 И. Е. Сироткина. Лекции по «Философии танца». https://arzamas.academy/courses/50/2 31.11.2017.

21 Самойленко Е.В. Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX-XXI вв.) / Научно-технический отчет о выполнении 4 этапа Гос. контр. № 14.740.11.1311 от 20.06.2011 / Исп-ль ФГАОУ ВО «УрФУ имени первого Президента России Б.Н.Ельцина». http://hdl.handle.net/10995/21947 2012.

22 Осинцева Н.В. Танец в аспекте антропологической онтологии : автореф. дис. канд. филос. наук : 09.00.01 – Тюмень, 2006. – 22 с. - https://elib.utmn.ru/jspui/handle/ru-tsu/2257 .

23 Баландина Н.В. Феномен танца как объект философской рефлексии: ключевые проблемы и основные вопросы // Культура народов Причерноморья. – 2010. – Т.1, № 196. - С. 28-30. http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/54575 .

24 Плохова Д. Постмодернистский танец и редукция элементов танцевального спектакля. Фрагмент магистерской диссертации Академии русского балета имени Вагановой на тему: «Редукция элементов традиционного спектакля постмодернизма 1969-1970-х гг.» – 2013 http://dancewriter.ru/dw/wp-content/uploads/2016/12/plokhova2013dancestudies.pdf

25 Авдиянц Г.М. Онтологическое измерение пространства и времени в танцах. // Наука. Релігія. Суспільство, Славянский государственный педагогический университет, Украина. – 2011. – № 2. – С. 128-133 http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/85492/24-Avd%D1%96jants.pdf?sequence=1.

26 Павлюк Т.С. Сущность и многогранность бальных танцев как феномена хореографического искусства. // Вопросы духовной культуры – Искусствоведческие науки. – 2002. – С. 75-78. http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/25142/19-Pavlyuk.pdf?sequence=1.

27 Щербаков В. Культурные аспекты категории «танец». file:///C:/Users/%D0%B0%D0%B4%D0%BC%D0%B8%D0%BD/Downloads/138061-296434-2-PB%20(1).pdf.

28 Чепалов А.П. Философия танца. Передовой опыт украинских ученых. // Dance studies. – 2018. – № 2. – С. 10-17.

https://www.researchgate.net/publication/331053589_Filosofia_tancu_Peredovij_dosvid_ukrainskih_ucenih .

29 Тургумбаева Б.Д., Шанкибаева А.Б. Культурно-философские основы исследования танцевального искусства. // Хореографическое искусство и профессиональное образование в Казахстане: традиции, инновации, перспективы: сборник мат-в межд. научн. конф., посв. 25-летию факультета хореографии КазНАИ им. Т. К. Жургенова. 1–2 апреля 2020 г. – Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2020. – 318 с.

30 Макан М.Е. Танец и мышление. // Вестник КазНУ. Серия филологическая. – Алматы, 2015. – № 5 (157). – С. 266-270. https://philart.kaznu.kz/index.php/1-FIL/article/view/1642

31 Кант И. Критика способности суждения. – Москва: «Искусство», 1994, – 367 с. https://imwerden.de/pdf/kant_kritika_sposobnosti_suzhdeniya_1994__ocr.pdf

32 Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966.- 496с. - URL: http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000446/st000.shtml.

33 Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – Москва: Искусство, 1991. – 368 с. https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/fenomenologija/gadamer_g_g_aktualnost_prekrasnogo/53-1-0-1492 .

34 Виндельбанд В. Философия культуры: Избранное: Пер с нем. / РАН. ИНИОН. Лаб. теории и истории культуры. – М.: ИНИОН, 1994. - 350 с. – https://klex.ru/phn.

35 Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 712 с. https://www.litmir.me/br/?b=190620&p=1 .

36 Телесность как эпистемологический феномен / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. И.А. Бескова. – М. : ИФРАН, 2009. – 231 с. https://iphras.ru/uplfile/root/biblio/2009/Telesnost.pdf .

37 Ильенков Э. В. Философия и культура/ Серия: Мыслители XX века М.: Политиздат, 1991. – 464 с. https://klex.ru/dng .

38 Камю А. Творчество и свобода. Сборник. Пер. с франц. / Составление и предисловие К. Долгова. Комментарий С. Зенкина. – М.: Радуга, 1990. – 608 с. https://imwerden.de/pdf/camus_esse_1990.pdf .

39 Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Серия Философские технологии/ М.: Академический Проект, 2009. — 489 с. https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/fenomenologija/gusserl_eh_idei_k_chistoj_fenomenologii_i_fenomenologicheskoj_filosofii_kniga_pervaja_obshhee_vvedenie_v_chistuju_fenomenologiju/53-1-0-1939 .

40 Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. СПб: Высшая религиозно-философская школа, 2001. – 446 с. https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/fenomenologija/khajdegger_osnovnye_problemy_fenomenologii/53-1-0-298 .

41 Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л.Фокина / 1945. – Санкт-Петербург: "Ювента" "Наука", 1999. – 605 с. - http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000267/index.shtml .

42 Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М: Искусство, 1991. – 702 с. https://runivers.ru/lib/book6258/146796/ .

43 Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. Сборник. Сост-е И. Тертерян и Н. Матяш, Пер. с исп. С. Васильевой, В. Симонова, И. Тертерян , Н. Кротовской, Н. Снетковой, Н. Трауберг, Н. Матяш. – М.: Радуга, 1991. – 639 с. https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/ehstetika/ortega_i_gasset_degumanizacija_iskusstva_ehsse_literature_sbornik/34-1-0-4440 .

44 Каган М. Морфология искусств : учебное пособие для вузов – Москва : Издательство Юрайт, 2023. – 388 с. http://teatr-lib.ru/Library/Kagan/morph/ .

45 Кривцун О. Эстетика : учебник для академического бакалавриата – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Издательство Юрайт, 2014. – 549 с. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Krivcyn/_Index.php .

46 Аль-Фараби. Естественно-научные трактаты /Пер. с арабского. – Алма-Ата: Наука, 1987. – 496 с. https://smirnov.iph.ras.ru/local/farabi/scien.pdf .

47 Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. - М: Директ-Медиа, 2008. – 388 с. https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=7280 .

48 Семиотика и искусствометрия. Сборник статей. Ред. Лотман Ю.М., В.М.Петров – М.: Мир, 1972. – 368 с. https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/kulturologija/semiotika_i_iskusstvometrija/16-1-0-4388 .

49 Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культуры», июль 1995. – 360 с. http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1627/1/philolog-ahp-15.pdf .

50 Coyle D. The Culture Code: The Secrets of Highly Successful Groups. New York : Bantam, 2018.

51 Rapaille C. The Culture Code: An Ingenious Way to Understand Why People Around the World Live and Buy as They Do. New York : Broadwey Dooks. 2006. P. 5

52 Новерр Ж.Ж. Письма о танце. Ч. 5. / Пер. с французск. под ред. А. А. Гвоздева. 2-изд., испр. – СПб: Изд.-во «Лань», «Издательство Планета музыки», 2007. – 384 с.

53 Блазис К. Танцы вообще. Балетные знаменитости и национальные танцы. – Репринтное издание 1864 г. – СПб.: Альфарет, 2015. – 248 с.

54 Ваганова А.Я. Основы классического танца. Издание 6. Серия “Учебники для вузов. Специальная литература” – СПб.: Издательство “Лань”, 2000. – 192 с.

55 Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов: их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Ч. 5 – СПб., 1799. – 4 т.

56 Иодко О.В. Генрих Юлий Клапрот. От Китая до Кавказа через Санкт-Петербург // Немцы в Санкт-Петербурге. Биографический аспект. XVIII–XX вв. СПб.: МАЭ РАН, 2011. Вып. 6. С. 55–73. http://www.kunstkamera.ru/files/lib/978-5-88431-176-3/978-5-88431-176-3_03.pdf .

57 Паули Г.Т., Бер К.Э., Р. фон-Эркерт. Этнографическое описание народов России / Description ethnographique des peuples de la Russie. – СПб.: Тип. Ф. Беллизард, 1862. – с. 46-47. https://runivers.ru/bookreader/book16792/#page/340/mode/1up .

58 Маргулан А.Х. Казахское народное прикладное искусство. – Алма-Ата: Өнер. Т. I. 1986. – 256 с. https://library.tou.edu.kz/fulltext/buuk/MargulanA.H_Kasahskoe_narodnoe_prikladnoe_iskusstvo_T1.pdf .

59 Байпаков К.М. Урбанизация Казахского ханства во второй половине XV - XVIII в. /Древняя и средневековая урбанизация Казахстана (по материалам исследований Южно-Казахстанской комплексной археологической экспедиции). Книга III часть 2. – Алматы, 2014. – 534 с.

60 Казахи. История и культура. Радио Азаттык. https://www.meloman.kz/gift-edition/kazahi-istoriya-i-kultura-3.html 20.01.2014.

61 Нуртазина Н. О возрождении подлинного национального костюма и танцев казахов (в свете предстоящего празднования 25-летия Независимости Казахстана). https://www.altyn-orda.kz/o-vozrozhdenii-podlinnogo-natsionalnogo-kostyuma-i-tantsev-kazahov-v-svete-predstoyashhego-prazdnovaniya-25-letiya-nezavisimosti-kazahstana 08.11.2016.

62 Абиров Д., Исмаилов А. Казахские народные танцы. 2-е издание. – Алма-Ата: Өнер, 1984. – 112 с.

63 Жиенкулова Ш. Тайна танца. – Алма-Ата: Өнер, 1980. – 289 с.

64 Абиров Д. История казахского танца: Учебное пособие. – Алматы: «Санат», 1997. – 160 с.

65 Джанибеков У. Эхо… По следам легенды о золотой домбре. - Алма-Ата: Өнер, 1991 – 304 с.

66 Жубанов А. Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов – Алма-Ата: Каз. Гос. изд-во худож. лит., 1958. – 393 с.

67 Всеволодская-Голушкевич О. Пять казахских танцев – Алма-Ата: Өнер, 1988. – 152 с.

68 Сарынова Л. П. Балетное искусство Казахстана – Алма-Ата: Наука, 1976. – 175 с.

69 История хореографии Казахстана: Учебник / Авт. Т.Кишкашбаев, А.Шанкибаева, Л.Мамбетова, Г.Жумасеитова, Ф.Мусина. – Алматы: ИздатМаркет, 2005. – 272 с.

70 Жумасеитова Г. Т. Хореография Казахстана. Период независимости: монография – Алматы: «Жибек жолы», 2014. – 220 с.

71 Кульбекова А.К., Ізім Т.О. Теория и методика преподавания казахского танца: Учебник. – Астана, 2012. – 235 с.

72 Кульбекова А.К. Формирование профессионального мастерства хореографов в вузах и учреждениях культуры и искусств в Республике Казахстан: автореферат дисс… доктора пед. наук: 13.00.05. Московский государственный университет культуры и искусств. – Москва, 2009. – 44 с. https://nauka-pedagogika.com/pedagogika-13-00-05/dissertaciya-formirovanie-professionalnogo-masterstva-horeografov-v-vuzah-i-uchrezhdeniyah-kultury-i-iskusstv-kazahstana-sistemnyy-pod#ixzz5nybmKigT .

73 Шанкибаева А.Б. Казахская хореография: развитие форм и художественных средств. – Алматы: ИП Волкова Н.А., 2011. – 152 с.

74 Тати А. А. Теория и методика преподавания казахского танца: Учебное пособие – Алматы, 2009 – 217 с.

75 Долгов К.М. Феноменологическая онтология Мартина Хайдеггера и искусство. // Феноменология искусства – М.: ИФ РАН, 1996. https://iphlib.ru/library/collection/articles/document/HASH01d47a17069620e2562c0b54.

76 Уайтхед А. Избранные работы по философии / Пер. англ./Сост. И. Т. Карсавин: Общ. ред. и вступ. ст. М. А. Кисселя – М.: Прогресс, 1990. (Философская мысль Запада) – 720 с. https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/analiticheskaja_filosofija/uajtkhed_alfred_nort_izbrannye_raboty_po_filosofii_perev_s_angl/28-1-0-744.

77 Аль-Фараби. О достижении счастья Китаб тахсил ас-са'да. http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Arabien/IX/Farabi/text4.phtml?id=13263. 2013.

78 Рамаданова Ж.Д. Философия человека в наследии Аль-Фараби. // Журнал «Аль-Фараби». – Алматы, 2021. – № 73 (1). – С. 18-30. https://doi.org/10.48010/2021.1/1999-5911.02

79 Козлов В.В., Гиршон А.Е., Веремеенко Н.И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. – Изд. 2-расширенное и дополненное. – СПб: Речь. – 2006. – 286 с. https://vsedorogi.org/integrativnaya-tantsevalno-dvigatelnaya-terapiya.html (дата обращения: 13.06.2022).

80 Рамаданова Ж. Д. Философия и танец: отражение танца в философской мысли. // Вестник КазНПУ им. Абая, Серия «Философский альманах. Современность: мир мнений». – Алматы, 2019. – № 3-4 (75-76). – С. 17-24.

81 Кондратенко Ю.А. Язык сценического танца: видовая специфика и морфология: монография / науч. Ред. Н. И. Воронина. – Саранск: Изд-во Мордов. Ун-та, 2009. – 136 с.

82 Дубник И.О. Специфика художественной образности в хореографическом искусстве : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.04. – Москва, 1984. - 191 с.

83 Балет. Энциклопедия, СЭ, 1981. https://www.belcanto.ru/ballet_harakterny.html.

84 Курюмова Н. В., Полякова А. С. Народно-сценический танец как метод освоения фольклора и художественно-идеологическая конструкция // Ярославский педагогический вестник – 2017. - № 4. – С. 375-360.

https://cyberleninka.ru/article/n/narodno-stsenicheskiy-tanets-kak-metod-osvoeniya-folklora-i-hudozhestvenno-ideologicheskaya-konstruktsiya .

85 Балет, танец, хореография: Краткий словарь танцевальных терминов и понятий / Сост. Н.А. Александрова. СПб.: Лань; Планета музыки, 2008. 416 с.

86 Лукиан. Сочинения, т. 2. О пляске. Перевод: Н.П. Баранов. СПб.: Алетейя, 2001 . – 538 с. http://annales.info/ant_lit/lukian/saltatione.htm .

87 Suresha Hill, M.S., Ed.S., H.S.E., D.O.M.T.P., Somatic Intelligence, One Sky Productions, 2020. https://www.neurosomatics.net/look-inside-somatic-books/ .

88 Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры // Terra Humana. – С. 155-158. https://cyberleninka.ru/article/v/tanets-kak-fenomen-kultury .

89 Afina. Культурный код – понятие, принципы, история. http://velikayakultura.ru/teoriya-kultury/kulturnyiy-kod-ponyatie-printsipyi-istoriya 21.02.2013.

90 Лотман Ю.М. Семиосфера – С.-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. – 704 с. http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosphera.htm .

91 Россихин В.В., Яковенко М.Г. Этология брачных отношений в мире животных. http://www.zoology.dp.ua/z_07_020.html 2007.

92 Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 447 с. http://www.dslib.net/teoria-kultury/sintez-iskusstv-i-invariantnost-v-ispolnitelstve-v-sfere-vzaimodejstvija-muzyki.html

93 Морина Л.П. Ритуальный танец и миф // Серия “Symposium”, Религия и нравственность в секулярном мире, Выпуск 20 / Материалы научной конференции. 28-30 ноября 2001 г. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 118-124. http://anthropology.ru/ru/text/morina-lp/ritualnyy-tanec-i-mif .

94 Кучеренко В.А. Учение о человеке Г.И. Гурджиева в контексте духовных исканий современности: автореф. дис. … кандидата философских наук: 09.00.13 / Федеральное гос. научн. Учреждение «Северо-Кавказский научный центр высшей школы» – Ростов-на-Дону, 2005. – 28 с. https://www.dissercat.com/content/uchenie-o-cheloveke-gi-gurdzhieva-v-kontekste-dukhovnykh-iskanii-sovremennosti.

95 Тыминский В.К. Освежающая кровь Макомы. // Журнал «Танец». 1996. – № 4-5. – С. 53-56.

96 Платон. Федон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2 // Философское наследие, т. 116. РАН, Институт философии. М.: Мысль, 1993. – 528 с. https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1450190000 .

97 Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии. / Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. – С. 1064-1112. http://philologos.narod.ru/classics/aristotel_poe.htm .

98 Ellis H. The dance of life, N. Y., 1929, p. XI. http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300671.txt .

99 Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. / Сочинения в 2-х томах, том 1, издательство «Мысль», Москва 1990. – 830 с. http://on4a.narod.ru/nietzsche_rojdenie-1.pdf.

100 Рамаданова Ж.Д. Сохранение и актуализация танцевально-пластического искусства казахов средствами элементов дуального образования (искусствоведческий контекст): 6М041600, дис. … магистра искусствоведческих наук, КазНПУ им. Абая, Алматы, 2019. – 114 с.

101 Бороздина Т.Н. Древнеегипетский танец. Москва: Издательство Д.Я.Маковский и Сын. 1919. Товарищество Типографии А.И. Мамонтова. http://andrew-vk.narod.ru/books/Egypt_dance/Egypt_dance.htm .

102 Ramadanova Zh., Filiz Ş. "Antiquity's Philosophy as a Methodology for Contemporary Dance Scholarship". // Central Asian Journal of Art Studies. – 2023. – vol. 8, № 3, – P. 115-31, doi:10.47940/cajas.v10i3.740.

103 Диалоги Платона. Законы. Книга II. http://psylib.org.ua/books/plato01/30zak02.htm

104 Школа танца Айседоры Дункан: неуместный эротизм или искусство будущего? https://kulturologia.ru/blogs/250516/29682/ .

105 Волошин М. А. О смысле танца / «Утро России» 29 марта 1911 г. http://www.stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm .

106 Волошин М.А. Айседора Дункан / Часть сборника «Лики творчества». Из книги 3 (сборник). «Public Domain», 1910. https://www.litres.ru/maksimilian-voloshin/aysedora-dunkan/chitat-onlayn/page-2/

107 Матиев К. Природа художественного образа. – Фрунзе: Кыргызстан, 1985. – 108 с.

108 Мелехов А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца : учеб. пособие / Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2015. – 128 с.

109 Курюмова Н.В., Полякова А.С. Народно-сценический танец как метод освоения фольклора и художественно-идеологическая конструкция/ Ярославский педагогический вестник – 2017. - № 4. – С. 375-360. https://cyberleninka.ru/article/n/narodno-stsenicheskiy-tanets-kak-metod-osvoeniya-folklora-i-hudozhestvenno-ideologicheskaya-konstruktsiya .

110 Philosophy of art. John Hospers. Britannica Online. 2021. https://www.britannica.com/topic/philosophy-of-art .

111 Искусство. М.С. Каган. Большая советская энциклопедия. в 30-ти т. – 3-е изд.. – М. : Совет. энцикл., 1969 – 1986. https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/130/index.htm .

112 Өнер. Қазақстан энциклопедиясы. https://kk.encyclopedia.kz/index.php/%D3%A8%D0%BD%D0%B5%D1%80 .

113 Адорно. Т.В. Эстетическая теория. / Пер. с нем. А. В. Дранова. (Философия искусства). – М.: Республика, 2001. – 527 с. http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm.

114 Batteux. Les beaux-arts, réduits a un mesme principe. Nouv. éd, a Leide, 1746. https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Beaux-Arts_r%C3%A9duits_%C3%A0_un_m%C3%AAme_principe/Partie_1/chapitre_1 05.01.2011.

115 Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII в. М.: Изд-во Искусство, 1962. – 311 с.
116 Гердер И.Г. Избранные сочинения. М.-Л., 1959. – 392 с.
117 Krug W.T. Versuch einer Systematischen Enzyklopedie der schönen Künste. Leipzig, 1802. – 304 S. https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.50189608&view=1up&seq=95 .
118 Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – Москва : Искусство, 1966. – 401 с.
119 Schlegel A.W. Die Kunstlehre. In «Kritische Schriften und Briefe». – Stuttg., 1963, Bd. II. – 337 S.
120 Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – 496 с. http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000446/st000.shtml .
121 Édition Numérique Collaborative et CRitique de l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (1751-1772). http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/article/v4-1572-0/ 2017-2022.
122 Гегель. Лекции по эстетике. Сочинения. Книга вторая. Пер. В. Г. Столпнера. Академия наук СССР. Институт философии. Т. XIII. – Москва: Гос. соц.-экон. изд-во, 1940. – 363 с.
123 Гегель. Лекции по эстетике. Сочинения. Книга первая. Пер. В. Г. Столпнера. Академия наук СССР. Институт философии. Т. XII. Москва: Гос. соц.-экон. изд-во, 1938. – 494 с.
124 Hegel G.W.F. Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826./ Hrsg. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon und K. Berr. – Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 2004. – 297 S.
125 Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
126 Татаренко Н.А. Понятия искусства и идеала в гегелевской эстетике в свете новых источников / История философии. – 2017. – Т. 22. № 1. – С. 27-37, DOI: 10.21146/2074-5869-2017-22-1-27-37 . https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatiya-iskusstva-i-ideala-v-gegelevskoy-estetike-v-svete-novyh-istochnikov .
127 Каган М.С. Философия культуры : учебное пособие для вузов – Москва : Издательство Юрайт, 2023. – 353 с. http://www.vir.nw.ru/wp-content/uploads/2018/09/Kagan-M.S.-Filosofiya-kultury_filosofiya.pdf
128 Выготский Л. С. Психология искусства. Ростов н/Д: изд-во «Феникс», 1998. – 480 с.
129 Langer S.K. The Cultural Importance of the Arts. // Journal of Aesthetic Education 1 – 1966. – no. 1 – P. 5-12. doi:10.2307/3331349.
130 Langer S.K. Philosophical Sketches. 1962, Ch. 5, – p. 94. Quotes of famous people. https://ru.citaty.net/tsitaty/2070860-susanne-k-langer-the-arts-objectify-subjective-reality-and-subject/.
131 Bresnahan A. The Philosophy of Dance. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.). https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dance/.
132 Wollheim R., 1980, Art and Its Objects, 2d Edition, Cambridge: Cambridge University Press.

133 McFee G., 1992, Understanding Dance. London and New York: Routledge.
134 Beardsley M.C., What Is Going On in a Dance? // Dance Research Journal. – 1982. – 15 – P. 31–7.
135 Khatchadourian H., Movement and Action in the Performing Arts // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1978. – 37 (1) – P. 25–36.
136 Langer S.K. Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. – New York: Charles Scribner's Sons, 1953. https://monoskop.org/images/1/11/Langer_Susanne_K_Feeling_and_Form_A_Theory_of_Art.pdf
137 McFee G. The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding. – Hampshire: Dance Books Ltd., 2011.
138 Van Camp J. A Pragmatic Approach to the Identity of Works of Art // Journal of Speculative Philosophy. – 2006. – 20 (1). – P. 42–55. https://www.jstor.org/stable/25670594
139 Meskin A. Productions, Performances and their Evaluation. / Dance, Education and Philosophy, G. McFee (ed.) – Oxford: Meyer and Meyer Sport, 1999. – P. 45–61.
140 McFee G. In Remembrance of Dance Lost. / Choros International Dance Journal. – 2012. – № 1 – P. 1–13. http://www.chorosjournal.com/docs/choros-1-graham%20mcfee.pdf
141 Siegel M.B. 1972, At the Vanishing Point: A Critic Looks at Dance, New York: Saturday Review Press.
142 Conroy R.M. Dance / The Continuum Companion to Aesthetics, A. C. Ribeiro (ed.) – London: Continuum, 2012. – P. 156–170.
143 Carter C.L. Improvisation in Dance. // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 2000. – 58 (2), Improvisation in the Arts. – P. 181–190.
144 Платон. Государство. Книга III, 394c. https://psylib.org.ua/books/plato01/26gos03.htm
145 Диалоги Платона. Софист. http://psylib.org.ua/books/losew06/txt16.htm
146 Диалоги Платона. Тимей. http://psylib.org.ua/books/plato01/27timei.htm
147 Диалоги Платона. Кратил. https://psylib.org.ua/books/plato01/18krati.htm
148 Воронин Р.Е. Философско-эстетические и художественные аспекты танцевального искусства: спортивный бальный танец, вторая половина XX века: диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.09./ Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов – Санкт-Петербург, 2007. – 207 с.
149 Аристотель. Метафизика. Переводы. Комментарии. Толкования. СПб.: Алетейя, Киев: Эльга, 2002. – 832 с https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000912694/
150 Валентина К. Богиня Рина. Право голоса. https://www.youtube.com/watch?v=rtW_7D5NO_I 01.01.2020.

151 Войцехович В.Э. Эволюция науки: от знания к пониманию, от классического знания к постнелассическому пониманию реальности. http://spkurdyumov.ru/philosophy/evolyuciya-nauki-ot-znaniya-k-ponimaniyu/.

152 Кобляков А.А. О единой модели, задающей творчество в самом широком его понимании (основы общей теории творчества). http://spkurdyumov.ru/art/o-edinoj-modeli-zadayushhej-tvorchestvo/ .

153 Викентьев И.Л. Природа не разрешает подсмотреть последний акт творения - мнение Стефана Цвейга. Речь С. Цвейга «Смысл и красота рукописей», произнесённая на книжной выставке в Лондоне в 1935 г. https://vikent.ru/enc/1440/ .

154 Человек. Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская система». Институт Философии Российской Академии Наук. 2018 г. https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH131792c7772ffa4b7f4613 .

155 Диалоги Платона. Протагор. https://psylib.org.ua/books/plato01/15prota.htm .

156 Диалоги Платона. Хармид. https://psylib.org.ua/books/plato01/12harmi.htm .

157 Шлейермахер Ф. Академические речи 1829 года. – М.: Науч. изд., 1987. – 218 с. Архивная копия от 9 октября 2006 на Wayback Machine.

158 Ramadanova Z., Kulbekova A. Epistemological and cognitive aspects of the phenomenon of dance and corporeality. // Journal of the Philosophy of Sport. – 2023. – 50:2. – P. 175-189, DOI: 10.1080/00948705.2023.2197233

159 Осинцева Н.В. Гносеологическое значение танца. / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота. – 2015. – № 1. Ч. 1. – с. 132-134.

160 Черниговская Т.В. Фуэте, фонема, формула, фотон: языки мозга и культуры. С. 179-189. / Труды Отделения историко-филологических наук РАН / Отд-ние ист.-филол. наук РАН. – М. : Наука, 2003 – 2015 / отв. ред. В.А. Тишков ; [сост. Н.В. Тарасова]. – 2016.

161 Успенский П.Д. В поисках чудесного. Перевод Н.В.фон Бока. (с) Издательство Чернышева. СПб., 1992 – 515 с. http://www.fhotm.kpi.ua/guest/ouspensky_miracle.pdf

162 Бежар М. Из интервью из фильма «Grand pas в Белую ночь» / Ленинград (Санкт-Петербург), 1987. Хронометраж 21.00 сек.–21.29 сек. https://www.facebook.com/watch/?v=377843376544508 .

163 Еровенко В. А. «Математика балета» в эстетической составляющей философского осмысления танца // Российский гуманитарный журнал. 2015. №4. https://cyberleninka.ru/article/n/matematika-baleta-v-esteticheskoy-sostavlyayuschey-filosofskogo-osmysleniya-tantsa.

164 Ханна Т.Л. Соматика: Возрождение контроля ума над движением, гибкостью и здоровьем. Ред. пер. Кин М. 2012. https://vk.com/doc12157643_348864680?hash=8c5734a15e9aa633a1&dl=0ec8a44e297d329bb5 .

165 Жаров Л.В. Двадцатилетний опыт изучения проблемы человеческой телесности (взгляд врача и философа). Актовая речь. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского гос. мед. университета, 2001. – 19 с.

166 Круткин В.Л. Телесность человека в онтологическом измерении // Общественные науки и современность. – 1997. – № 4. – С. 143–151.

167 Герасимова И.А. Танец: эволюция кинестезического мышления // Эволюция. Язык. Познание / Ин-т философии РАН; под общ. ред. И.П.Меркулова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.84–112.

168 Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М., 2004. – 539 с. http://yanko.lib.ru/books/cultur/huizinga_homo_ludens_all_2_volum=8l.pdf.

169 Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. Перевод В.В.Рынкевича под редакцией И.В.Розовой – М.: "Интербук", 1990. http://psylib.org.ua/books/nitzf01/txt04.htm#10.

170 Шекспир У. Монолог Жака (акт II, сцена VII) из комедии «Как вам это понравится» (As You Like It). https://dslov.ru/pos/p547.htm

171 Секреты невербалики: Притворяйся пока не получится. https://lpgenerator.ru/blog/2013/10/22/sekrety-neverbaliki-pritvoryajsya-poka-ne-poluchitsya/ . 22.10.2013.

172 Cuddy A., Wilmuth C., Yap A., Carney D. Preparatory Power Posing Affects Nonverbal Presence and Job Interview Performance. // The Journal of applied psychology. – 2015. – 100. 10.1037/a0038543.

173 Cesario J, Jonas K.J., Carney D.R. CRSP special issue on power poses: what was the point and what did we learn? // Comprehensive Results in Social Psychology. – 2017. – 2:1. – P. 1-5, DOI: 10.1080/23743603.2017.1309876

174 Zabetipour M., Pishghadam R., Ghonsooly B. The Impacts of Open/Closed Body Positions and Postures on Learners' Moods. // Mediterranean Journal of Social Sciences. – 2015. – 6 (2 S1):643. https://www.richtmann.org/journal/index.php/mjss/article/view/6002. DOI: 10.5901/mjss.2015.v6n2s1p643

175 Cynthia F. Berrol Neuroscience meets dance/movement therapy: Mirror neurons, the therapeutic process and empathy. // The Arts in Psychotherapy. – 2006. – 33– P. 302–315. doi:10.1016/j.aip.2006.04.001.

176 Zardi A, Carlotti E.G, Pontremoli A., Morese R. Dancing in Your Head: An Interdisciplinary Review. // Front. Psychol. – 2021 – 12:649121. doi: 10.3389/fpsyg.2021.649121

177 Poikonen H., Toiviainen P., Tervaniemi M. Dance on Cortex : Enhanced Theta Synchrony in Experts when Watching a Dance Piece. // European Journal of Neuroscience. – 2018. – 47(5), P. 433–445. https://doi.org/10.1111/ejn.13838

178 Palermo S., Morese R., Zibetti M., Romagnolo A., Carlotti E.G., Zardi A., Valentini M.C., Pontremoli A., Lopiano L. What Happens When I Watch a Ballet and I Am Dyskinetic? A fMRI Case Report in Parkinson Disease. // Front. Psychol. – 2020 – 11:1999. doi: 10.3389/fpsyg.2020.01999

179 Ксенофонт Афинский. Сократические сочинения. / Перевод, статьи и комментарии С. И. Соболевского// Античная литература. Под общей

редакцией Горбова, В. О. Пилев.юра и П. Ф. Преображенского М.-Л.: Academia, 1935. – 482 с. https://vk.com/doc35927296_418701520 .

180 La philosophie d'aujourd' hui. Entretien avec Paul Ricoeur. P., 1975. P. 72–73.

181 Набиева Ф.Р. Общее и особенное в круговых танцах тюркских народов // Наука, образование и культура. – 2016. – №11 (14). https://cyberleninka.ru/article/n/obschee-i-osobennoe-v-krugovyh-tantsah-tyurkskih-narodov .

182 Глазами истории. Русский академик. Казахи библейский народ Ближний Восток завоевывался тюрками-скифами в 7 веке до н.э. https://www.youtube.com/watch?v=6yEQRWt1gIQ .

183 Кожабаев Е. Публикация на странице в Facebook от 08.12.2020 г. https://www.facebook.com/yerlan.kozhabaeyv .

184 Аманжолов А. С. История и теория древнетюркского письма. – Алматы: ЗАО Издательство «Мектеп», 2003. – 368 с.

185 Ippocrena video. Мурат Ауэзов и Алтай Аманжолов. Древнетюркская письменность. https://www.youtube.com/watch?v=F56qEMtoF7w .

186 Маргулан А. Х., Сочинения, том 3-4, Петроглифы Сарыарки. Гравюры с изображением волчьего тотема. Каменные изваяния Улытау. – Алматы, 2003. – 295 с. http://library.psu.kz/fulltext/buuk/a71.pdf .

187 Нуртазина Н.Д. О возрождении подлинного национального костюма и танцев казахов (в свете предстоящего празднования 25-летия Независимости Казахстана) https://www.altyn-orda.kz/o-vozrozhdenii-podlinnogo-natsionalnogo-kostyuma-i-tantsev-kazahov-v-svete-predstoyashhego-prazdnovaniya-25-letiya-nezavisimosti-kazahstana/ .

188 Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов: Монография. – Изд. 2-ое. – Астана, 2011. – 284 с.

189 Исмаилова А. Массовые народные танцы (на основе исследовательских записок А. Исмаилова). – Балет. Казахстан. – 2013. – № 1 (14). – с. 12.

190 UNESCO. Нематериальное наследие: девять новых элементов включены в Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества. https://www.unesco.org/ru/articles/nematerialnoe-nasledie-devyat-novykh-elementov-vklyucheny-v-reprezentativnyy-spisok .

191 Коркут. Елім-ай: Кюи / Вступление, комментарии, расшифровка кюев и их исполнительская редакция Мусабека Жаркинбаева. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – С. 16.

192 Luna P. Controlling machines with just the power of thought. // The Lancet Neurology, – 2011 – Volume 10, Issue 9, – P. 780-781. doi.org/10.1016/S1474-4422(11)70180-6.
https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1474442211701806 .

193 Валиханов Ч. Ч. Собрание сочинений в пяти томах. – т. 1. – Алма-Ата: Издательство АН КазССР, 1962. – 796 с.

194 Jenny H. Cymatics : The Study of Wave Phenomena : Combined volumes One and Two : – Reprint ed. – Newmarket, NH : Macromedia Publishing, 2001.

195 Shapiro M. Transforming the Nature of Health : A Holistic Vision of Healing That Honors Our Connection to the Earth Others, and Ourselves : – North Atlantic Books, 2012. – xx+296[5] p.

196 Культурология. Киматика: видео, в котором встречаются наука и музыка. https://kulturologia.ru/blogs/171114/22215/ .

197 Библия Онлайн. Глава 1 Иоанна 1:1, 2003-2021. https://bibleonline.ru/bible/rst66/jhn-1/

198 Усеинова К.Р. К вопросу о значении понятия «Бий». «Би» ұғымының мағынасы. Вестник КазНУ. Серия Юридическая, [S.l.]. – 2016. – т. 70, № 2. – С. 20-23. https://bulletin-law.kaznu.kz/index.php/journal/article/view/214.

199 Калиева Г.Д. Тенденции развития народного танцевального искусства Казахстана в современных условиях http://elib.cspu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/2765/%D0%9A%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B5%D0%B2%D0%B0%20%D0%93.%D0%94..pdf?sequence=1&isAllowed=y .

200 Байпаков К. М. Древняя и средневековая урбанизация Казахстана (по материалам исследований Южно-Казахстанской комплексной археологической экспедиции). Книга I. Урбанизация в эпоху бронзы — раннем средневековье. – Алматы, 2012. – 392 с.

201 Рамаданова Ж.Д. Данные о бытовании казахского народного танца в традиционный период развития из историко-этнографических материалов. // Матер. Междунар. научно-практич. конф. «Современная сценическая речь: традиции и мировой опыт». – Алматы: Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова, 2023. – С. 527-536.

202 Новости Шымкента. Почему в эпоху средневековья города Казахстана пришли в упадок. https://otyrar.kz/2018/07/pochemu-v-epoxu-srednevekovya-goroda-kazaxstana-prishli-v-upadok/ 14.07.2018.

203 Татиля К. Канат Ускенбай: "Есть реальная наука о кочевниках и их роли в мировой истории, и есть дилетантизм…" https://camonitor.kz/13392-.kanat-uskenbay-est-realnaya-nauka-o-kochevnikah-i-ih-roli-v-mirovoy-istorii-i-est-diletantizm.html 11.09.2014.

204 Георги И.Г. Описание всех обитающих в Российском государстве народов: их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей. Ч. 5 – СПб., 1799. – 4 т.

205 Нуртазина Н. О возрождении подлинного национального костюма и танцев казахов. https://www.altyn-orda.kz/o-vozrozhdenii-podlinnogo-natsionalnogo-kostyuma-i-tantsev-kazahov-v-svete-predstoyashhego-prazdnovaniya-25-letiya-nezavisimosti-kazahstana 08.11.2016.

206 Жумасеитова Г.Т., Айткалиева К.Д. К истории танцевального искусства казахов: танец «Кара жорга» // Вестник ЗКГУ. Уральск, 2016 – № 3(63) – С. 296-303.

207 Всеволодская-Голушкевич О.В. Баксы ойыны. – Изд.: Рауан, 1996. – с. 143.

208 Броневский С.Б. Записки о киргиз-кайсаках Средней Орды // Отечественные записки. 1830. Ч. XLIII. Кн. CXXIV. – с. 285.

209 Исаев Д. Отрывки из путевого дневника // Русский дневник. 1859. № 92, 111.

210 Автономова Н.С. Клод Леви-Стросс – in memoriam: уроки структурной антропологии и гуманизма XXI века // Журнал «Вопросы философии». http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=191 03.09.2010 г.

211 Омирбекова Ж. М. Этноэкология Казахстана: к вопросу об истоках степной кочевой культуры // Молодой ученый. – 2016. – № 27. – С. 288-292. https://moluch.ru/archive/131/36565/ .

212 Рамаданова Ж.Д. Өнер генетикалық мәдени кодтың көрінісі ретінде (қазақ халық биі мысалында). Қарағанды университетінің хабаршысы. Тарих. Философия сериясы. – 2022. – № 3(107). – 169-181 б.

213 Васюченко, Н.Д. Введение в историческое изучение искусства : курс лекций. Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2016. – 62 с., https://rep.vsu.by/handle/123456789/9362 .

214 Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия» https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH0155bae878519c2e6289cb55 .

215 Мещеряков В.П. Введение в литературоведение. Основы теории литературы: учебник для академического бакалавриата. – Москва: Издательство Юрайт, 2019. – 381 с. https://cdn1.ozone.ru/multimedia/1023499652.pdf.

216 Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов. – К.: Гос. библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

217 Юнг К. Г. и др. Человек и его символы. / Пер. Сиренко И.Н.; Сиренко С.Н.; Сиренко Н.А. – М.: Медков С. Б., 2006. – 352 с.

218 История и философия науки: Энциклопедический словарь. / Новикова М. М., Гутов Е.В. (отв. ред.). – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2010. – 342 с. http://nvsu.ru/ru/Intellekt/1132/Istoriya%20i%20filosofiya%20nauki%20-%20Ents%20slovar%202010.pdf .

219 Кульбекова А.К. Казахский танец: вопросы сохранения традиционной хореографии и перспективы развития народного танца в республике Казахстан. // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 2. – С. 263-267. https://cyberleninka.ru/article/n/kazahskiy-tanets-voprosy-sohraneniya-traditsionnoy-horeografii-i-perspektivy-razvitiya-narodnogo-tantsa-v-respublike-kazahstan .

220 Гутнер Г.Б. Семантика. Гуманитарный портал. Подготовка электронной публикации и общая редакция: Центр гуманитарных технологий.

Отв. ред.: А. В. Агеев. Последняя редакция: 08.12.2023. https://gtmarket.ru/concepts/6933 .

221 Кульбекова А.К. Технологическая концепция обучения студентов национальной хореографии в вузах Республики Казахстан / Проблемы и перспективы развития образования: материалы V Междунар. науч. конф. (г. Пермь, март 2014 г.). – Т. 0. – Пермь : Меркурий, 2014. – С. 232-235. https://moluch.ru/authors/13287/ .

222 Жоранов А. Ізтілеу Д., Дүйсенбай А. Сыр тұнған сиқырлы саусақтар. https://vk.com/wall-73330358_263531 19.02.2018.

223 Бейсенова А. Вечный свет в красоте танца Нурсулу Тапаловой… https://dknews.kz/ru/chitayte-v-nomere/205838-vechnyy-svet-v-krasote-tanca-nursulu-tapalovoy 03.11.2021.

224 Аюханов Б. Мой балет. – Алматы: Изд. «Өнер», 1988 г. – 100 с.

225 Кульбекова, А. К. Теория и методика преподавания казахского народного танца в вузах культуры и искусств. автореф. дис. канд. пед. наук : 13.00.08 Моск. гос. унив-т культуры и искусств. – Москва, 2001. – 12 с. http://www.dslib.net/prof-obrazovanie/teorija-i-metodika-prepodavanija-kazahskogo-narodnogo-tanca-v-vuzah-kultury-i.html

226 Игорь Моисеев. Жизнь и творчество. Часть 2. Сайт OrpheusMusic.Ru http://orpheusmusic.ru/publ/igor_moiseev_zhizn_i_tvorchestvo_chast_2/143-1-0-805 19.07.2011.

227 Зейналова О. Проблемы классификации танцев: ритм и идея пластики. // Вестник КазГУКИ. – 2010. – №3. – С.118-122.

228 Санчай, Ч. Х. Семантика традиционной танцевальной культуры тувинцев : автореферат диссертации ... кандидата культурологии: 24.00.01 / СФУ. – Красноярск, 2020. – 152 с. https://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/146663 .

229 Sultanova M., Mikhailova N., Amanzholova D. Between the East and the West: Reflections on the Contemporary Art of Kazakhstan. // Folklore 63. – P. 45-64, doi.org/10.7592/FEJF2016.63.art http://www.folklore.ee/folklore/vol63/art.pdf

230 Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2009. – №320. – С. 87-89. https://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskiy-analiz-tantsa.

231 Атитанова Н.В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению смыслов». автореф. дис. канд. филос. наук : 24.00.01 / Мордовский Гос. Унив-т имени Н.П. Огарева. – Саранск, 2000. – 19 с. http://irbis.gnpbu.ru/Aref_2000/Atitanova_N_V_2000.pdf .

232 Джанибеков У. 2012. Культура казахского ремесла. / Классические исследования: Многотомник. – Алматы: «Әдебиет әлемі», Т. 10: «Избранное. Искусствознание Казахстана». – С. 319-362. http://adebiportal.kz/upload/iblock/e2c/e2cc7827a2c144dd2f693b411ce89033.pdf

233 Прокопенко И. Сакральная геометрия. Энергетические коды гармонии. / Москва: АСТ. – 2014. – 447 с.

234 Сайт Многогранники.ru. Платоновы тела. Платоновы многогранники. ООО "Многогранники". https://mnogogranniki.ru/platonovy-tela.html 2011 – 2022.

235 Ибраев Б. А. Космогонические представления наших предков / Б. А. Ибраев // Декоративное искусство СССР. – 1980. – № 8. – С. 40-44.

236 Коран. Сура 18, Аят 83. https://quran.com.ua/18/83

237 Костюхин Е.А. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. / «Исследования по фольклору и мифологии Востока». – М., Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1972. – 190 с. http://www.sno.pro1.ru/lib/kostukhin_makedonskiy_v_lit_tradizii/kostukhin_makedonskiy_v_lit_tradizii.pdf

238 Вальдгауер, О. Ф. Мирон. РСФСР. Государственное издательство, Берлин, 1923. Напечатано Государственным Издательством по договору с Издательством З. И. Гржебина. http://ancientrome.ru/publik/article.htm?a=1335381721 .

239 Скржинская М.В. Мифы о богах в культуре и искусстве античных государств Северного Причерноморья. / Боспорские исследования.– Вып. XXVI. Симферополь – Керчь. – 2012. http://niciak.cfuv.ru/wp-content/uploads/2017/01/vip26.pdf .

240 Крамер С. Н. История начинается в Шумере / Пер. Ф. Л. Мендельсона; под ред. и с предисл. В. В. Струве. – М.: Издательство "Наука", 1965. – 256 с. – (По следам исчезнувших культур Востока).

241 Мауленов А. Трансформация прототюркской мифологии и Урал батыр. / Материалы Междун. научно-практич. конф., посв. 130-летию со дня рождения Мухаметши Бурангулова. Уфа. Б1 8 – 2018. – 256 с. – С. 132-142 https://www.kaznu.kz/content/files/pages/folder21027/%D0%90%D0%BB%D0%BC%D0%B0%D1%81%D0%B1%D0%B5%D0%BA%20%D0%9C%D0%B0%D1%83%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%B2%203.pdf

242 Сулейменов О. Аз и Я. Книга благонамеренного читателя. – М.: Грифон М, 2005. – 272 с.

243 Толстов С.П. По следам древнехорезмийской цивилизации. Ч. II. Заключение. Открытый текст. Электронное периодическое издание. http://opentextnn.ru/history/archeology/scientific/tolstov/tolstov-s-p-po-sledam-drevnehorezmijskoj-civilizacii-ch-ii-zakljuchenie/ 20.06.2019.

244 Шалекенов У.Х. Античная цивлизация Центральной Азии. // Известия НАН РК. Серия общественных наук. – 2009. – № 1. http://rmebrk.kz/journals/166/1.pdf .

245 ҚСЭ. Т. 1. Издательство «Қазақ энциклопедиясы», 1972.

246 ДеньTV. Интервью с Клёсовым А. Как связаны шумеры и европейцы, славяне и кельты, евреи и арабы. ДНК-анализ. https://www.youtube.com/watch?v=oPFfXIid-AE, хр. 1.25.16 сек.

247 Klyosov A., Tomezzoli G. DNA Genealogy and Linguistics. Ancient Europe. // Advances in Anthropology. – 2013. – May. – P. 101-111.

248 Словарь жестов. https://www.kommersant.ru/doc/254914 24.04.2001.

249 Тау Е. Треугольник: значение символа. Сайт «Тайное». https://taynoe.com/treugolnik-znachenie-simvola/

250 Кокумбаева Б.Д. Культурология тенгрианского искусства: Учебное пособие. – Павлодар: Научно-издательский центр ПГПИ, 2012. – 156 с. https://tengrifund.ru/wp-content/library-tengrifund/Kokumbaeva_kulturologia_tengrianskogo_iskusstva.pdf .

251 UNESCO. Mevlevi Sema ceremony. https://ich.unesco.org/en/RL/mevlevi-sema-ceremony-00100 .

252 Nigel J. S. Cymatics: Science Vs. Music – Nigel Stanford 2015. https://www.youtube.com/watch?v=Q3oItpVa9fs&t=6s 2015.

253 Алибек Кажгали улы (Малаев). Визуальный архетип. Алматы, «Интерпринт», 2014. – 486 с.

254 Народы России. Энциклопедия. Гл. ред. В. А. Тишков. – Москва. Научное издательство Большая Российская Энциклопедия, 1994.

255 Демина Л.В. Сохранение традиционной народной культуры в современном обществе // Теория и практика общественного развития. – 2011. – №2. – С. 121-125. https://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-traditsionnoy-narodnoy-kultury-v-sovremennom-obschestve.

256 Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. – 4-е изд. – М.: Академический Проект, 2010. – 251 с. – (Философские технологии: антропология).

257 Джанибеков У. Искусством танца в прошлом владели в совершенстве многие певцы-импровизаторы. https://el.kz/news/archive/content-16420/ 04.06.2013.

258 Абиров Д. Первые казахские народно-сценические танцы. Сайт Qamba.info. http://qamba.codeo.kz/site/book/online/lpsarynva-libgatenkva-vvsevldskaya-glwshkevich-d-abirv-izbrannye-trwdy-p-teatrvedeniyu-klassicheskie-issledvaniya-tm-33/content/content_7.xhtml/ .

259 Ғали А.Қ. Отандық хореографияның қалыптасу кезеңдері. С. 76-79. / Материалы междунар. научно-практич. интернет конф. «Образование, наука и культура в эпоху цифровизации». Международная Академия образования и науки. Нур-Султан. 2020. – 257 с.

260 Кошкарбаев, Шашубай. Материал из Казахстанской Энциклопедии. http://ru.encyclopedia.kz/index.php/%D0%9A%D0%BE%D1%88%D0%BA%D0%B0%D1%80%D0%B1%D0%B0%D0%B5%D0%B2,_%D0%A8%D0%B0%D1%88%D1%83%D0%B1%D0%B0%D0%B9 .

261 Жубанов А.К. Струны столетий: очерки о жизни и творческой деятельности казахских народных композиторов – Алма-Ата : Казахское гос. изд-во художественной литературы, 1958. – 394 с.

262 Кульбекова А.К. Хореографическое наследие балетмейстеров Казахстана и его роль в становлении казахского танцевального искусства // Вестник МГУКИ. – 2008. – №1. – С. 231-235. https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskoe-nasledie-baletmeysterov-kazahstana-i-ego-rol-v-stanovlenii-kazahskogo-tantsevalnogo-iskusstva .

263 Топтаева Д.Б. Становление и развитие профессиональной народно-сценической хореографии в Казахстане. Южно-Уральск. Гос. Гуманитарно-пед. унив-т. Выпускная квалификац. работа: 51.03.02. – Челябинск, 2017. – 70 с. http://elib.cspu.ru/xmlui/bitstream/handle/123456789/2817/%20%20%20%20%20%20%20%20%20%20.%20..pdf?sequence=1 .

264 Хореографической школе Александра Селезнева исполняется 115 лет. "Добрый гений казахского балета". // Вечерний Алматы. – 24.08.2021 – №101. https://vecher.kz/khoreograficheskoy-shkole-aleksandra-selezneva-ispolnyaetsya-115-let .

265 Жуйкова Л.А., Садыкова А.А. Учителю посвящается… Материалы межд. научно-практ. конф. «Современное хореографическое искусство и образование: традиции и новаторство, проблемы и перспективы», посв. 110 -летию со дня рождения А.Селезнева. – Алматы, 2016. – 285 с.

266 Айткалиева К. Балетмейстерское мастерство Даурена Абирова // Мысль. – 2011. – № 2. – С.57-60.

267 Костерина М.А. Художественно-образная интерпретация пластических мотивов в искусстве танца: автореферат дис. … кандидата искусствоведения: 24.00.01 / Институт нац. культуры ГОУВПО «Мордовский гос. унив-т им. Н.П. Огарева» – Саранск, 2008. – 18 с. http://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-obraznaya-interpretatsiya-plasticheskikh-motivov-v-iskusstve-tantsa#ixzz5jHa6FCV1.

268 Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3. Философия духа. – М.: Мысль, 1977. – 472 с.

269 Татаренко Н. «Конец» искусства в гегелевской философии: толкование и смысл // Философская антропология. – 2017. – №2. – С. 265-282. https://cyberleninka.ru/article/n/konets-iskusstva-v-gegelevskoy-filosofii-tolkovanie-i-smysl .

270 Петровская Е. От Гегеля до Павленского: краткая хроника смерти искусства. https://vk.com/@-37160097-ot-gegelya-do-pavlenskogo-kratkaya-hronika-smerti-iskusstva 05.02.2019.

271 Фокин М.М. Против течения – Ленинград: Искусство, 1981 – 510 с. http://dancelib.ru/books/item/f00/s00/z0000017/st070.shtml.

272 Спицына Е.И. Сохранение культурных традиций: фольклор как фактор воспитания. // Общество: философия, история, культура. – 2016. – №5. https://cyberleninka.ru/article/n/sohranenie-kulturnyh-traditsiy-folklor-kak-faktor-vospitania .

273 Романюха С. Техногенное внушение: миф или реальность? Лаборатория мозга. https://www.neiromarketing.ru/articles/8.htm 13.03.2010.

274 Закон "О СМИ" РФ по состоянию на 09.01.2023. Статья 4. Недопустимость злоупотребления свободой массовой информации. https://base.garant.ru/10164247/1b93c134b90c6071b4dc3f495464b753/ .

275 Ramadanova, Zh. Digitization of Intangible Cultural Heritage as a method to save and actualize it on the example of Kazakh folk dance. // ICEMIS'20:

Proceedings of the 6th International Conference on Engineering & MIS. – Almaty, September 2020. https://doi.org/10.1145/3410352.3410748

276 Рамаданова Ж. Д. Поэтико-песенное наследие Абая как средство духовного и эстетического воспитания школьников. // «Қазіргі жағдайда білім алушы жастарға ұлттық тәрбие берудің өзекті мәселелері» атты Абай Құнанбаевтың 175 жылдығына арналған Халықар, ғылыми-тәжіриб. конф. матер., Абай ат. ҚазҰПУ. – Алматы, 2020. – 62-67 бб.

277 ЮНЕСКО. Конвенция об охране нематериального культурного наследия. https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml 17.10.2003.

278 Сактаганова Л. Цифровизация Казахстана – ключевой фактор развития. 2017. https://online.zakon.kz/Document/?doc_id=38537960&pos=43;-41#pos=43;-41

279 Спатаро Д. Два года цифровой трансформации за два месяца. https://news.microsoft.com/ru-ru/two-years-digital-transformation-two-months/ 30.04.2020.

280 Кодачигов В. Каан Терзиоглу: «Коронавирус ускорил цифровизацию экономики в 10 раз». https://www.vedomosti.ru/technology/characters/2020/04/12/827841-koronavirus-uskoril-tsifrovizatsiyu-ekonomiki 12.04.2020.

281 Villar M. Antonio Guterres: after the coronavirus the world and human relations "will be different". https://euroefe.euractiv.es/section/politicas/interview/antonio-guterres-tras-el-coronavirus-el-mundo-y-las-relaciones-humanas-seran-distintos/ 02.04.2020.

282 Астафьева, О.Н., Никонорова, Е.В., Шлыкова О.В. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития. // Обсерватория культуры. – 2018. – 15(5) – С. 516-531.

283 Ramadanova Zh.D. Chapter 4. The Impact of the Pandemic on the Development of IT Technologies: Forecasts and Prospects. // Advances in Sociology Research. Editor Jared A. Jaworski. – 2022. – Volum 37. – New York: Nova Science Publishers, Inc. – P. 147-185. DOI: https//doi.org/10.52305/MQXK7732

284 Government of Canada. Digitizing Intangible Cultural Heritage : A How-To Guide. https://www.canada.ca/en/heritage-information-network/services/web-interactive-mobile-technologies/guide-digitizing-intangible-cultural-heritage.html 16.07.2020.

285 Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Научная конференция "Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора". https://ru-folklorist.livejournal.com/261632.html 19.03.2011.

286 Улитина Е.А. Проблема сохранения народных традиций танцевальной культуры. 2022. "Академия педагогических проектов Российской Федерации". https://xn--d1abbusdciv.xn--p1ai/%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%B5-%D0%B0-

%D0%BF%D1%83%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F/ .

287 Хореографический текст. Универсальная научно-популярная энциклопедия Кругосвет. https://www.krugosvet.ru/enc/balet/khoreograficheskii-tekst.

288 Мамбетова А. И. Семиотика ювелирных украшений в традиционной культуре Казахстана: диссертация ... канд. культурологии : 24.00.01. – Санкт-Петербург, 2005. – 158 с. http://www.dslib.net/teorja-kultury/semiotika-juvelirnyh-ukrashenij-v-tradicionnoj-kulture-kazahstana.html

289 Аль-Фараби. Социально-этические трактаты. Пер. с арабского. Алма-Ата: «Наука». 1973. – 400 с.

290 Казистаев Е. 60% выпускников вузов не работают по профессии. Почему так происходит? 26.04.2019. https://informburo.kz/stati/60-vypusknikov-vuzov-ne-rabotayut-po-professii-pochemu-tak-proishodit.html 26.04.2019.

291 Аристотель. Цитаты известных людей. https://ru.citaty.net/tsitaty/474869-aristotel-um-zakliuchaetsia-ne-tolko-v-znanii-no-i-v-umenii-p/ 13.01.2024.

292 Сократифай. Socratify.Net. https://socratify.net/quotes/albert-einshtein/17742 2022.

293 Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Т. 1. М.: Педагогика – 1989. – 488 с. (Труды д. чл. и чл.-кор. АПН СССР). Сайт НПБ имени К. Д. Ушинского. 2024. http://elib.gnpbu.ru/text/rubinshteyn_osnovy-obschey-psihologii_t1_1989/go,22;fs,0/?bookhl=%D1%81%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5) .

294 Майер П.А. Сущность и содержание принципа единства сознания и деятельности. // Молодой ученый. – 2016. – № 15 (119). – С. 406-409. https://moluch.ru/archive/119/33135/ 05.08.2016.

295 Oeben M., Klumpp M. Transfer of the German Vocational Education and Training System—Success Factors andHindrances with the Example of Tunisia.// Educ. Sci. – 2021. – 11, 247. https://doi.org/10.3390/educsci11050247

296 Durazzi N., Benassi C. Going Up-Skill: Exploring the Transformation of the German Skill Formation System // German Politics. – 2020 – 29:3.– P. 319-338, DOI: 10.1080/09644008.2018.1520840 .

297 Haasler S.R. The German system of vocational education and training: challenges of gender, academisation and the integration of low-achieving youth. // European Review of Labour and Research – February 2020 – Vol. 26(1) – P. 57–71. DOI 10.1177/1024258919898115 .

298 Джаманбалин К.К., Рыспаев К.С., Олкинян Л.Ю. Внедрение цифровых технологий в дуальной системе высшего образования. Учебник, КСТУ. – 2018 – 88 с. https://obuchalka.org/20211101137966/vnedrenie-cifrovih-tehnologii-v-dualnoi-sisteme-visshego-obrazovaniya-uchebnik-djamanbalin-k-k-rispaev-k-s-olkinyan-l-u-2018.html .

299 Опыт дуального обучения в Германии, Казахстане, России. // Инфорационно-аналитический журнал «Аккредитация в образовании». – 2017. http://www.akvobr.ru/opyt_dualnogo_obuchenia.html .

300 Косенов А. Назарбаев призвал крупные компании развивать модель дуального образования. 2012. https://tengrinews.kz/kazakhstan_news/nazarbaev-prizval-krupnyie-kompanii-razvivat-model-dualnogo-223568/14 .

301 Ignatova, I. B., Pokrovskaya, E. A., & Kireyeva, O. A. О подготовке музыкантов в творческом вузе на основе дуальной системы обучения.// Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2018. – (2). – с. 133–139. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.133-139 .

302 Tastanbekova, N., Abenova, B., Yessekeshova, M., Sagalieva, Z., & Abildina, G. Development of Professional Skills in the Context of Higher School Dual Education. // International Journal of Emerging Technologies in Learning (iJET). – 2021. – 16(10). – P. 179–193. https://doi.org/10.3991/ijet.v16i10.19373 .

303 Estrada-Chichon J. L., Zayas-Martinez, F. Dual Training in Language Didactics of Foreign Language/CLIL Pre-Service Primary Education Teachers in Spain. // Journal of Language and Education, – 2022). – 8(1). – P. 69-83. https://doi.org/10.17323/jle.2022.11520

304 Игнатова И. Б., Покровская Е. А. Теоретические основы организации дуального обучения // Культурная жизнь Юга России. – 2016. – №3. https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-osnovy-organizatsii-dualnogo-obucheniya .

305 Петрухин А. Красивое имя, высокая честь. Беседа с ректором Казахской Национальной консерватории им. Курмангазы. // Журнал «Современное образование». – 2015. – № 1 (97). – С. 92-96.

306 Рамаданова Ж.Д. Дуальное обучение – приведение подготовки специалистов в вузах в соответствие с требованиями рынка. // Вестник КазНПУ им. Абая, серия «Художественное образование: искусство – теория – методика». – 2017. – №4(53). – С. 37-45. http://sp.kaznpu.kz/docs/jurnal_file/file20201127110943.pdf

307 Рамаданова Ж.Д. Опыт дуального обучения КазНПУ им. Абая: пути и поиски (на примере хореографии). // Материалы Международной научно-практической конференции «Основные направления реализации программы действий по международному десятилетию сближения культур». II Том. – Алматы: КазНПУ им. Абая, Издательство «Ұлағат». – 2018. – С. 145-150. https://kaznpu.kz/docs/__2_2018.pdf

308 Атаманчукова А.В., Жиргалон Л. О. Феноменологический метод исследования. М., 2013. 22 с.

309 Лукичева К.Л. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2011. №17 (79). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-fenomenologicheskom-podhode-k-izucheniyu-proizvedeniy-iskusstva-1 (дата обращения: 02.03.2025)

310 Тлеубаев С.Ш. Философско-культурологический анализ танцевально-игровой культуры казахов. Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук.

311 Мирзабекова С.Ш. Символический язык классического танца: философско-культурологический анализ. Диссертация на соискание ученой

степени кандидата философских наук. 24.00.01 – Теория и история культуры. Каз НУ им. Аль-Фараби, 2006 г.

312 Гегель В.Ф. Курс эстетики или наука изящного. II часть. Пер. Василия Модестова. Санктпетербург: типография Константина Жернакова, 1847 г. – 335 с.

313 Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры (Перевод Муравьев А.Н.). // Проблема человека в западной философии. / Переводы / Сост. и послесл. П.С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова. Москва : Издательство «Прогресс», 1988. С.3-30. http://anthropology.ru/ru/text/kassirer-e/opyt-o-cheloveke-vvedenie-v-filosofiyu-chelovecheskoy-kultury#1

314 Аристотель. Об истолковании. Сочинения в 4 тт., т. 2. -М.: Мысль. - 1978. https://abuss.narod.ru/Biblio/aristotel.htm

315 Ханна Т. «Ханна Т. Искусство не стареть (Как вернуть гибкость и здоровье)»: Питер Пресс; СПб.; 1997 https://vk.com/wall-99627643_5943

316 Фельденкрайз М. Искусство движения. Уроки мастера. Перевод А. Заславской. Москва: ЭКСМО, 2003 http://felden.ru/assets/static/library/feldenkrayz_m_-_uroki_mastera.pdf

317 Майерс Т.В. Анатомические поезда. https://www.ukrmassage.com.ua/files/pdf/Tomas-V-Maers-Anatomicheskie_poezda.pdf

318 Бокадорова Н. Ю. «Язык классического балета» из Сборника «Язык и культура: Факты и ценности: К 70-летию Ю.С. Степанова» / Отв. ред. Б. С. Кубрякова, Т. Б. Янко. — М.: Языки славянской культуры, 2001. - 600 с.

319 Степанов Ю. С.. Семиотика. М: Изательство «Наука», 1971. - 169 с.

320 Мид М. Культура и мир детства. Сост. и предисл. И. С. Кона. — М.: Наука, 1988.

321 Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика. М., Радуга, 1983, с. 37-89.

323 Шиллер Ф. Стихотворения. Пер. с нем. П. Шкляревский. М., Гослитиздат, 1936, 275 с. http://az.lib.ru/s/shiller_i_k/text_1827_plyaska_oldorfo.shtml)

324 Шиллер Ф. Собрание сочинений в семи томах. Том. 6. Гос. Издательство худ лит-ры, Москва, 1957 г. Под общ. ред. Н . Н . Вильмонта и Р. М. Самарина. Пер. с нем. под ред. Л. Е . Пинского. Послесловие В. Ф. Асмус. https://imwerden.de/pdf/shiller_ss_v_7_tt_tom6_1957_text.pdf

325 Ж.А. Кабаева. Запад – Казахстан – восток: познание и культура. – Алматы, 20215. – 162 с.

326 Краева А.Г. Эпистемология искусства в пространстве когнитивных исследований: основные направления, современное состояние и перспективы // Манускрипт. 2018. №11-2 (97). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/epistemologiya-iskusstva-v-prostranstve-kognitivnyh-issledovaniy-osnovnye-napravleniya-sovremennoe-sostoyanie-i-perspektivy (дата обращения: 22.03.2025).

327 Логинова М.В. Методологическое значение онтологического значения для философии искусства // Вестник НГПУ. 2018. №1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metodologicheskoe-znachenie-ontologicheskogo-podhoda-dlya-filosofii-iskusstva (дата обращения: 23.03.2025).

328 Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия : монография для вузов / М. С. Каган. — 2-е изд., стер. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 424 с. — (Серия : Актуальные монографии). https://fictionbook.ru/author/moiseyi_samoyilovich_kagan/metamorfozyi_byitiya_i_nebyitiya_2_e_izd/

329 Теория метафоры: Сборник: Пер. с анг., фр., нем., йен., польск. яз./Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. – М.: Прогресс, 1990. — 512 с.

330 Танец – любимая метафора мира. Сайт LIFEJOURNAL. #videohttps://dmytrovoytko.livejournal.com/136972.html

331 Как 7 герметических законов могут раскрыть цель вашего существования. Священный Резонансный Портал. 01.05.2025 г. https://www.youtube.com/watch?v=CaOKuLt3eAE

332 Дмитрий Странден. Герметизм. Его происхождение и основные учения (Сокровенная философия египтян). СПб.: Издание А.И.Воронец, 1914. https://psylib.org.ua/books/stran01/index.htm

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Рисунки



Рисунок А1 - произведение путешественника Ю. Клапрота 1816 г., опубликованное в книге академика АН Казахской ССР А. Х. Маргулан «Казахское народное прикладное искусство».



Чередеев Р. Внутренность кибитки султана Внутренней Киргизской Орды Девлет Гирея

Рисунок А2 – рисунок Р. Чередеева из альбома «Внутренний и внешний быт калмыков и киргизов» 1854 г., Русское географическое общество.

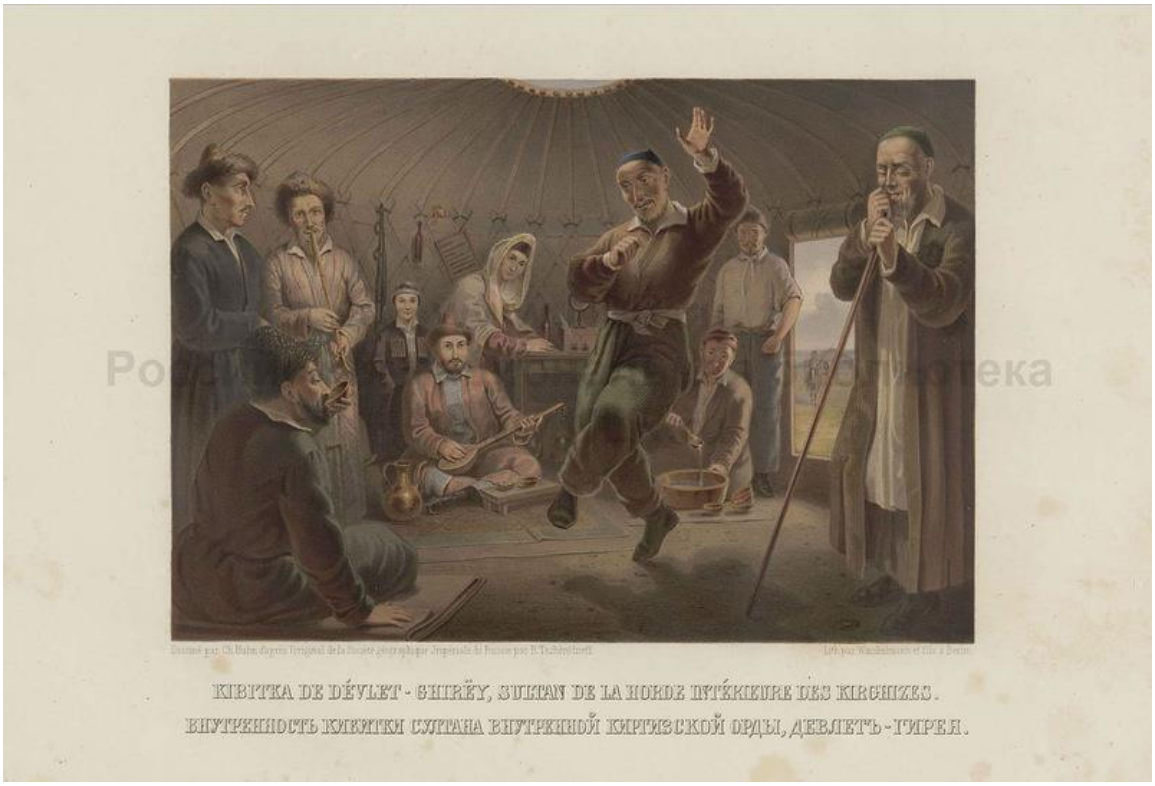


Рисунок А3 - литография Ш. Хюнна из книги Г.Паули «Этнографическое описание народов России» 1862 г.

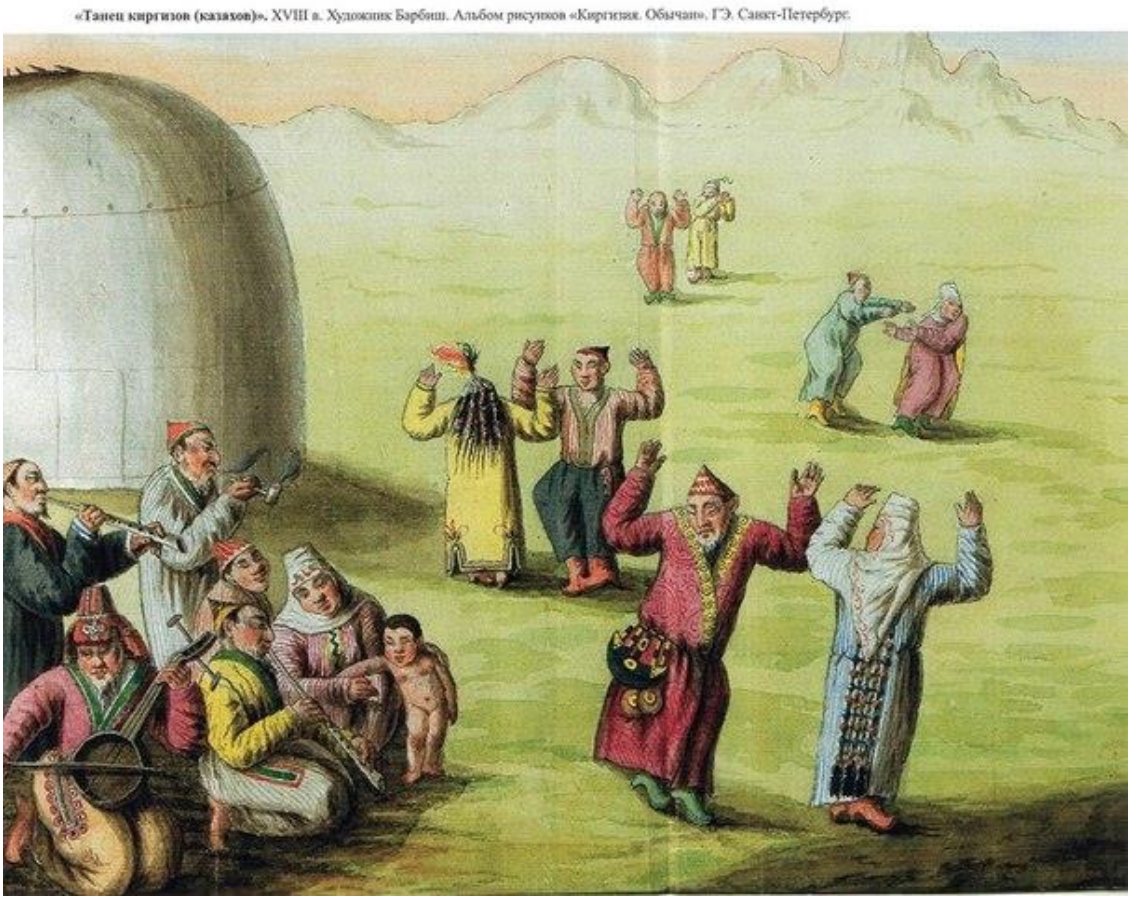


Рисунок А4 - произведение А. де Барбиша «Танец киргизов» 1793 г.



Рисунок А5 - Сергей Калмыков «Балерина на фоне облаков». 40-е годы 20-в.



Рисунок А6 - Сергей Калмыков «Нурсулу Тапалова». 1947 г.



Рисунок А7 - Гульфайрус Исмаилова. Казахский вальс (Портрет Шары Жиенкуловой). Изображение с сайта https://school-10.ru/na-temu/sochinenie-po-kartine-kazahskij-vals-ismailovoj-opisanie.html



Рис. А8 - Позиция рук «Тұмарша».



Рис. А9 - Позиция рук «Шаңырақ».



Рис. А10 - Позиция рук «Ағаш төсек».



Рис. А11 - Позиция рук «Қос өркеш».

Рисунки 8-11 соответствуют рисункам 11-14 из книги Ш. Жиенкуловой «Тайна танца» на стр. 30-31).

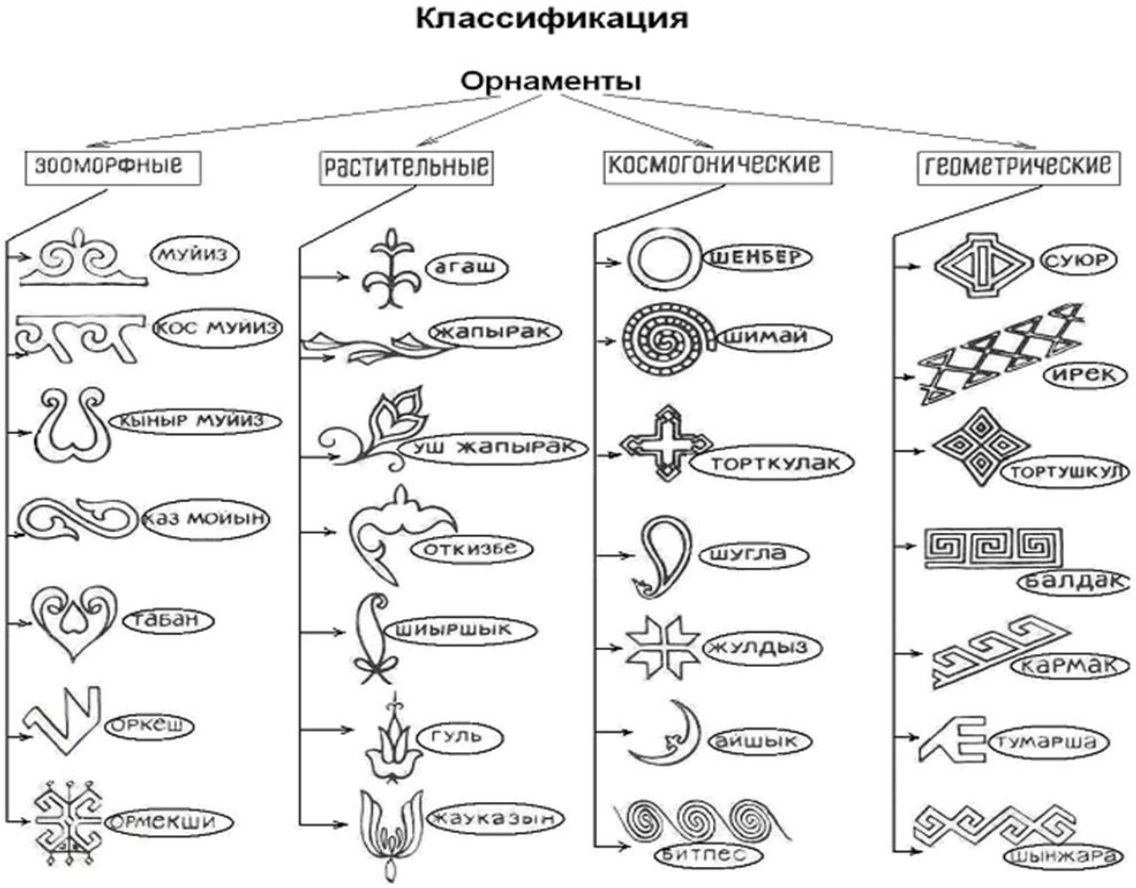


Рисунок А12 - Казахские народные орнаменты (Нуриева). Составлен на основе рисунка, изображающей основные мотивы казахского орнамента из книги У. Джанибекова.



Рис. А13 - Позиция рук «Қошқар мүйіз».



Рис. А14 - Позиция рук «Сыңар мүйіз»



Рисунок А15 - Позиция рук «Киік мүйіз»

Рисунки 13-15 соответствуют рисункам 27, 29, 26 из книги Ш. Жиенкуловой «Тайна танца» на стр. 35, 36, 34.

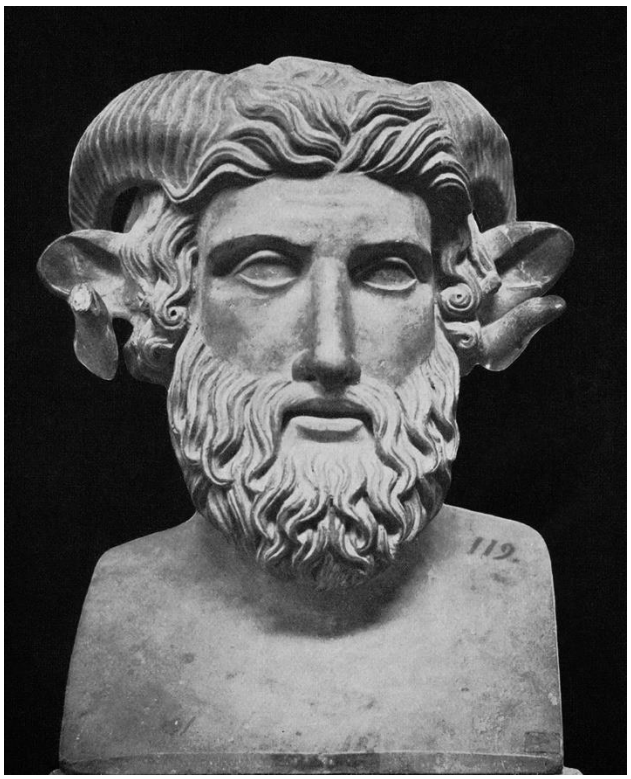


Рисунок А16 - Голова Зевса-Амона. Мрамор. Неаполь, Национальный археологический музей. Геркуланум. Из фотографий Берлинского университета. http://ancientrome.ru/art/artwork/img.htm?id=1449



Рисунок А17 - Голова Зевса Амона с бараньими рогами. Кизикинский статер из Мирмекия (Крым). Вторая половина V в. до н. э. (Скржинская 144).



Рисунок А18 - Волнообразное движений рук «Толқын» (Абиров и Исмаилов 96).



Рисунок А19 - Волнообразное движений рук «Қанат қағу» (Абиров и Исмаилов 96).



Рисунок А20 - Движение рук «Оймақ» (Абиров и Исмаилов 96).



Рисунок А21 - Мевлевийский ритуал «Сама». Рисунок с сайта: https://ich.unesco.org/en/RL/mevlevi-sema-ceremony-00100

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Таблица

Таблица 1Б - Сравнительная таблица эффективности дуальной системы обучения по сравнению с принятой в вузах системой обучения (специальность «Хореография»).

Дуальная система обучения (ДСО) (специальность «Хореография»)		**Принятая в вузах система обучения** (специальность «Хореография»)	
Количество лекционных и практических занятий в вузе за 4 года	3340 часов	Количестов лекционных и практических занятий в вузе за 4 года	3340 часов
Количество отработанных в школе часов практики за 4 года студентом-учителем ДСО	1254 часа	Количество часов практики студента за 4 года согласно Академическому плану вуза	54 часа
Количество танцев, поставленных с воспитанниками студента-учителя ДСО за 4 года	18 поста-новок танцев	Количество танцев, поставленных с воспитанниками студента за 4 года	1-2 поста-новки танцев
Количество участий воспитанников студента-учителя ДСО в республиканских и международных конкурсах детского творчества за 4 года	11 концертов	Количество Отчетных концертов, предусмотренной программой вуза, где выступают воспитанники студента за 4 года	1 концерт