

Original research paper

Received: 15.07.2016

Accepted: 15.12.2016

Елена Реброва

Южноукраинский национальный педагогический университет им. К. Д. Ушинского
Одесса
helen-music56@mail.ru

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МЕНТАЛЬНОСТЬ И ЕЁ ПРОЯВЛЕНИЕ
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Ключевые слова: *художественная ментальность, функциональность, культурологическая парадигма, хореографическое искусство*

Вступление

Категория «ментальность» относится к общенаучным категориям, поскольку позволяет не только исследовать и охарактеризовать явления и научные предметы с различных точек зрения, но и многопланово исследовать сложные, интегрированные процессы и явления социокультурного характера. Она полностью соответствует полипарадигмальности как доминирующей методологии современного исследовательского процесса в области культуры, искусства, а также и педагогики искусства. В культурологии признаётся некоторая последовательность научных парадигм, сменяющихся по мере кардинальных перемен в истории развития общества, а также под влиянием научных открытий. Речь идёт о процессе динамических изменений доминирующих концепций и взглядов на развитие культуры и места человека в ней. Так *эмпирическая* парадигма, в границах которой происходил сбор информации о различных народах, их образе мышления, обычаях, традициях, образе жизни, особенно относительно древних пластов развития культуры, постепенно сменилась *эволюционистской*. Её основной идеей становится идея единства человеческого рода, а ведущим принципом познания – однолинейность развития культуры, опора на психологические основания общественного устройства и развития культуры в целом. Уже в рамках этих двух парадигм прослеживается скрытая, латентная форма ментального подхода. Если в случае с эмпирической парадигмой изучается фактически ментальность народов в их этногенетическом аспекте (Л. Леви-Брюль, К. Леви-Строс), в частности, в соотношении с теорией структур, то во втором – фигурируют психологические основания ментальности человеческого рода как продукта культуры (А. Бастиан, Г. Спенсер, Л. Морган, Б. Тэйлор и другие).

Следующие парадигмы культуры, а именно: *циклическая* (Л. Гумилёв, Н. Данилевский, П. Сорокин, А. Тойнби, О. Шпенглер) и *функциональная* (Б. Малиновский, А. Радклифф-Браун) привели к идеи многогранности культурных феноменов и проявлений, что акцентировало внимание исследователей на плюралистическом подходе в науках о культуре. Полипарадигмальная методология наиболее полно соответствует современным научным требованиям, в частности в области междисциплинарных исследований для описания целостности картины мира, взаимосвязи научных сфер знания, в том числе, включая гуманитарную сферу и искусство. Таким образом, в рамках полипарадигмальной методологии актуально востребованной становится категория *ментальности*, а в вопросах исследования искусства, художественного творчества, педагогики искусства – *художественная ментальность* как её инвариант.

Если категория ментальности последнее время достаточно часто используется в гуманитарных исследованиях, то категория художественной ментальности только начинает осмысливаться учёными и постепенно входит в исследовательскую практику в искусствоведении и педагогике искусства. Это актуализирует задачу её категориального анализа.

Феноменология художественной ментальности в культурологической парадигме

Прежде чем уточнить научную сущность понятия «художественная ментальность», следует напомнить феноменологию базовой категории, а именно: *ментальности*. В русском и украинском языках используются два слова: ментальность и менталитет. В английском языке используется существительное *mentality*, обозначающее индивида или класс индивидов с обобщением всех их характеристик, которые касаются образа мышления, мыслительных способностей и деятельности. Во французском языке используется *mentalité* как направленность мысли, интеллектуальный уровень мышления, разум. В немецком языке встречаем понятие *mentalität* – склад ума, образ мышления¹. При этом окончательно не поставлена точка в рассуждениях о тождественности и различии понятий ментальность и менталитет. Наши исследования ментальности, основанные на феноменологическом подходе, засвидетельствовали не тождественность данных понятий². При этом, феноменологический анализ показал, что явления ментальности относятся к антропологической, культурологической, философско-исторической, когнитивной, этнологической, а также художественно-творческой сфере, при этом охватывают явления более глубокие, нежели образ и способ мышления.

¹ А. Метелев, *Ментальность в этимологических и категориальных системах* [Электронный ресурс] „Известия АлтГУ” © 1996-2009, Алтайский государственный университет, Режим доступа: izvestia.asu.ru/2000/4/phls-peda/TheNewsOfASU-2000-4-phls-peda-02.pdf, с. 51-52 [доступ: 21.04.2016].

² О. Реброва, *Методологічні основи педагогічної ментальності: культурологічний та професійний аспекти*, Київ 2012.

Ментальность – сложное, интегрированное, системное явление социокультурного характера, которое характеризует общие черты мышления, сознания, чувств и отношения к миру у определенного народа, этноса, социальной, профессиональной группы или отдельного человека. Это процесс отражения картины мира в особых, свойственных определенной культуре, языковых, символических знаках и формах, влияет на качество индивидуального и коллективного сознания, систему ценностей, поведения и отношения к окружающей среде³. Что касается менталитета, то это скорее качественный результат влияния ментальности как процесса на человека или группу людей. Он возникает путём осмысления представлений о картине мира, что обуславливает устойчивость определенных стереотипов поведения, оценок, отношений, обусловленных общественными требованиями.

Следует также уточнить понятие «ментальность культуры». Его мы представляем как совокупность укоренившихся в сознании многих поколений социально и исторически обусловленных структур, порождающих условия постижения, развития, создания и воспроизведения продуктов культурного развития человечества в соответствие с его национальным, историческим и этническим разнообразием⁴.

Знаковым моментом в использовании данной категории стала творческая и научная деятельность представителей школы «Анналов» (по одноимённому названию журнала), в частности, таких как Ф. Арьес, М. Блок, Ф. Бродель, А. Бюргер, Ж. Дюбе, Ж. Ле Гофф, Р. Мандру, Ж. Ревель, Л. Февр и других. О. Кривцун, оценивая значение их научного наследия, справедливо утверждает, что они практически приблизились в 50-60 годы к разработке направления истории ментальностей. В её рамках предполагалось воссоздать совокупность явных и скрытых мыслительных установок, которые пронизывают всю деятельность человека определенной среды; умонастроения, автоматизмы и навыки психики, существующие в определенном времени и пространстве⁵.

В нашем исследовании было обращено внимание на междисциплинарный потенциал категории ментальности, что открывало перспективу применить её к исследованию и оценке явлений искусства и педагогики искусства. На потенциальность ментальности в междисциплинарных исследованиях указывали Р. Мандру, Ж. Дюби, Ж. Ле Гофф, В.М. Вундт. Позже их идеи легли в основу культурологической парадигмы истории философии и культурологии как самостоятельной интегрированной науки. В частности в трудах Й. Хёйзинга, Ж.П. Вернана, П. Франкастея, Э. Панофски, а также учёных культурологов А. Гуревича, П. Гуревича, Т. Гетало, О. Кривцуна, Б. Маркова, А. Метелёва, Н. Ромаха и других.

Обусловленность ментальности мыслительными, языковыми, духовными, поведенческими, этническими аспектами способствовало использованию данной категории и в вопросах искусства. Вообще следует указать, что первое упоминание

³ Там же, с. 245.

⁴ Там же, с. 246.

⁵ О. Кривцун, *Человек в его историческом бытии: опыт психологических и художественных измерений*, [Электронный ресурс] „Психологический журнал” 1997, № 4, www.ipras.ru/08.shtml, www.deol.ru/users/krivtsun/article3.htm [доступ: 21.04. 2016].

данного термина было использовано именно в литературном творчестве. Р. Додонов указывает на *Упанишады*, древнеиндийские трактаты, которые носили философский смысл⁶. Данный термин более распространённым был в быту, через что и попал в литературное творчество и публицистику М.-Ф. Вольтера, М. Пруста, У. Раульфа, Р. Эмерсона. На это указывают исследования П. Гуревича, Н. Константиновой, А. Метелёва и других учёных культурологов.

Если в литературном творчестве, где в основе художественного метода лежит искусство владения словом, понятие ментальности точно и удачно используется для передачи качеств коллективного сознания, не всегда осознанных спонтанно-эмоциональных реакций, стереотипных действий у той или иной прослойки населения, этносу, то относительно невербальных видов искусства, понятие ментальности требовала более глубокого анализа. Особенно это касается музыкального искусства, в котором слова вообще отсутствуют и не являются атрибутом музыкального мышления.

В этой связи обращает на себя внимание диссертационное исследование Г. Джулай, в котором ментальность понимается как конструкт духовной культуры общества⁷. Теоретическое исследование автора позволило уточнить следующие особенности музыкальной ментальности: музыкальная ментальность – сложная, высоко упорядоченная система, способная к активной регуляции внутренних процессов и взаимосвязей с окружающим миром, с социальной средой, силой художественного воздействия она способствует изменениям общественного сознания и выступает своеобразным критерием в определении уровня его развития; формирование музыкальной ментальности обусловлено социальными условиями жизни общества, постоянно меняются, приобретая соответственно новые качества, новое содержания и форму, в которых отражаются сущностные черты определенной эпохи, нации, социальной группы или индивида, их идеалы, мировосприятие, ценностные ориентации, которые, в свою очередь, детерминируют новые черты музыкальной ментальности; универсальную значимость в структуре музыкальной ментальности среди многих ее элементов занимают такие определяющие компоненты как музыкальные стереотипы, образ и уровень музыкального восприятия и музыкального мышления, которые в своем единстве характеризуют достижения в развитии национальной культуры вообще и музыкальной частности; музыкальной ментальности присуща интегрирующая функция, которая проявляется в способности сочетать в себе как общечеловеческие, так и основные черты культуры определенного народа, нации, социальной группы, отдельной личности, аккумулировать особенности музыкального отражения мира, трансформировать их в измененных социальных условиях в соответствии с новыми мировоззренческими принципами⁸.

Принимая в целом позицию автора, разделяя её, мы более полно рассмотрели функциональную и структурную модель *художественной ментальности*. С одной стороны, мы опирались на установку Е. Глазыриной, относительно того, что

⁶ Р. Додонов, *Этническая ментальность: опыт социально-философского исследования*, Запорожье 1998.

⁷ Г. Джулай, *Музична ментальність: соціально-філософський аналіз*, Одеса 2003.

⁸ Там же, с. 17-18.

художественная ментальность – своеобразный склад художественного мышления и переживания в конкретную историческую эпоху⁹. С другой стороны, мы считаем, что художественная ментальность имеет более обобщающее значения для осмысления ментальных процессов и характеристик различных видов искусства. То есть, само понятие «художественная ментальность» может быть использовано в качестве научно-теоретического инструментария для определения художественно-информационных, семантико-символических, художественно-мыслительных, а также сугубо творческих характеристик того или иного вида искусства. Так, например, в хореографии также отсутствует слово в средствах художественной выразительности, как и в музыке. Однако, в этом виде искусства более сильным является визуальный ряд. Что позволяет через костюм, внешние атрибуты раскрытия образа конкретизировать его качества и характерные черты, в том числе, и ментального характера. Сам исторический процесс развития хореографии как самостоятельного вида художественного творчества указывает на наличие как общих с другими видами искусства, художественно-ментальных характеристик, так и становление специфических, среди которых нельзя не назвать особый вид художественного мышления – кинестезийное мышление, а точнее, кинестезийно-образное мышление. Данный вид мышления оперирует «лексикой тела», пластическими образами, передающими реальные события, чувства, действия, эмоции, настроения и другие психические, действенно-практические явления и процессы в житнетворчестве и жизнедеятельности человека.

Использование категории художественности по отношению к ментальности даёт возможность наделить понятие «художественная ментальность» голографическим, объёмным, интегрированным смыслом.

Теоретическое осмысление феноменологии художественной ментальности в границах культурологической парадигмы позволило констатировать её проявление в двух аспектах: социокультурном и духовно-личностном. В **социокультурном аспекте** феномен художественной ментальности проявляется в психологической и этнопсихологической сферах, что доказано исследованиями таких учёных, как В. Буряк, В. Вундт, С. Грабовский, Г. Гачев, Р. Додонов, В. Ларцев, С. Лурье, А. Мурашов, И. Стадник, другие; в культурно-историческом плане художественная ментальность может быть прослежена в трудах М. Бахтина, Т. Гетало, М. Гусельцевой, П. Гуревича, О. Кривцуна, К. Леви-Строса, Б. Маркова, Е. Панофски, П. Франкастел, Й. Хейзинги и других. *Общественно-социальная и профессионально-стратификационная функции* ментальности могут быть рассмотрены и в контексте подготовки учителей искусства, где художественная ментальность становится атрибутом профессиональной идентификации будущих специалистов (Е. Реброва), характеристическим признаком определённого художественного стиля в ту или иную культурную эпоху (Е. Глазырина, О. Кривцун). С этим направлением связаны такие функции художественной ментальности как *художественно-мировоззренческая, этнично-идентификационная и профессионально-идентификационная*.

⁹ Е. Глазырина, *Художественная ментальность* [Электронный ресурс], university.tversu.ru/ [доступ: 21.04. 2016].

Относительно второго аспекта, **духовно-личностного**, персонифицированного, то художественная ментальность выступает здесь как сложный интегрированный атрибут духовности личности, который формирует мысленную картину мира (Ж. Дюби, Л. Выготский, А. Леонтьев, М. Ярошевский), тип мышления (М. Блок, Л. Леви-Брюль, А. Бергсон, Ч. Ламден, И. Меркулов, М. Холодная, Е. Уилсон, Л. Февр, другие), ценностные ориентации в области искусства (Ж. Ле Гофф, С. Куликова, О. Олексюк, О. Рудницкая, А. Фурман), стереотипы поведения, в частности, в профессиональной сфере (Э. Дюркгейм, Г. Джулай, О. Огонезова-Григоренко, Д. Полежаев, В. Сонин, О. Сапогова, другие). Указанный атрибутивный комплекс отражает различные аспекты жизненного опыта личности, который формирует ментальность как основу её духовности¹⁰.

В нашем исследовании художественная ментальность рассматривается в границах культурологической парадигмы, при этом, в педагогическом контексте. Это позволило определить художественную ментальность как феномен, который синтезирует представления картины мира с художественно-изобразительным арсеналом искусства в художественно-творческих процессах: создание, исполнение, интерпретация, восприятие, переживание, оценки художественных произведений на основе культурно-исторических, этно-национальных, образовательно-профессиональных художественных факторов; последние направляют процесс формирования индивидуального художественного опыта и эмоционально-духовной настроенности личности в соответствии художественным ценностям общества. В профессиональном контексте художественная ментальность влияет на тип художественного мышления, на традиции коммуникативных отношений в творческом коллективе, на стереотипы отношения к художественным явлениям¹¹. В данном аспекте оно выполняет *художественно-коммуникативную и профессионально-творческую функцию*.

Художественная ментальность является полимодальным, синтезированным феноменом и способно охватить ряд модусов – процессов создания, восприятия и воспроизведения искусства, его произведений, как моделей отражения картины мира в различных проекциях, в рамках которых художественная ментальность и функционирует. Мы выделяем следующие проекции с характеристикой возможностей и задач, решаемых художественной ментальностью:

- в антропологической проекции – раскрыть путь развития человека, его способностей к творческим достижениям, к преобразованиям и максимальному раскрытию природных задатков в зависимости от принадлежности к расе, культуре, этно-генетическим особенностям;
- в исторической проекции – охарактеризовать и осмыслить эволюцию развития картины мира, отражённой в искусстве от эпохи к эпохе;
- в коммуникативной проекции – понять и использовать искусство как средство передачи образно-эмоциональной информации от художественного произведения к обществу, конкретной личности;

¹⁰ Е. Реброва, *Художественное мировоззрение в контексте ментальных процессов педагогики искусства*, „Педагогика и современность. Научно-педагогический журнал” 2012, № 2, с. 41-49.

¹¹ Там же, с. 45.

- в реликтовой проекции – как средство сохранения традиций, ориентированных на сбережение национальных особенностей и корней;
- в творческо-диалогической проекции – осмыслить искусство и художественное творчество как средство общения творческих личностей, в частности композитора и исполнителя, создателя и интерпретатора, ученика и учителя искусства;
- в аксиологической проекции – как средство передачи ценностей и их экстраполяции на различные слои населения;
- в глобализационной проекции – как средство объединения полярных культур в стремлении постичь многообразие мира без потерь собственной культурной идентичности.

Такая матрица ментальных модусов характерна практически для всех видов искусства. Однако, учитывая феномен художественности, можем акцентировать внимание на синтезе искусств и подчеркнуть его художественно-ментальное значение.

Покажем, как художественная ментальность хореографического искусства, наиболее синтезированного среди невербальных, выявляется сквозь призму обозначенных проекций.

Хореографическое искусство сквозь призму художественно-ментальных проекций

Если коснуться исторической проекции, углубиться в историю, то следует вспомнить нерасчленённость древнего искусства, его синтетический по средствам выразительности образ. Наиболее яркий пример: выкрик и жест древнего человека. Жест является атрибутом протохореографии, по определению В. Ромма¹². В соединении со звуком – первоначальным выкриком, жест приобретает особенности интонации, становится выразительным, подчёркивая смысловую идею. По мнению С. Шипа, выкрик и жест древнего человека легли в основу развития художественной интонации¹³.

Связь жеста и звука, экзерсиса и мелодии, этнических и ментальных особенностей народной музыки и народной хореографии имеет глубокий методический, педагогический потенциал, который характеризуется полихудожественностью, а значит и полимодальным влиянием на личность. При этом синтезирующим художественно-языковым атрибутом данных видов искусства является интонация. В музыке речь идёт об интонации музыкальной, а в хореографии – пластической. Объединяющей для них становится функция художественного выражения – усиления выразительного начала исполнения и более чёткой передачи художественной информации, которая легче воспринимается и понимается зрителем и слушателем¹⁴.

¹² В. Ромм, *Палеохореография, „Человек”* 2003, № 1, с. 19-35.

¹³ О. Щолокова, С. Шип, *Світова художня культура: від первісного суспільства до початку середньовіччя*, Київ 2004.

¹⁴ O. Rebrova, Lu Cheng, *Polyartistic intonation and performing constructs as methodic resource in teaching future music and choreography teachers*, „Modern Tendencies in the Pedagogical Science of Ukraine and Israel: the Way to Integration” 2014, № 5, с. 358-365.

Учёные И. Герасимова, М. Жиленко справедливо считают, что коммуникация становится первоначальной функцией хореографии, даже оторванной от музыки. Потребность в общении возникла у людей практически с момента их активной коллективной жизни. Именно в это время ещё отсутствовали чёткие словесные конструкции, однако возникают интонационно-жестовые, позволяющие передавать иногда спонтанно, а иногда и сознательно знания, информацию, эмоцию. Инструментом общения и передачи своих эмоциональных реакций и стремлений становится уникальный невербальный инструмент общения – человеческое тело. Совершенствуясь во времени и пространстве способность человеческого тела передавать информацию различного характера становится предпосылкой развития танцевального искусства. По определению А. Ломакса, танец – это эскиз или модель жизненно необходимых коммуникативных связей между людьми древнего общества. Движения тела, искусство танца – мощный пласт кинестетической сигнальной системы протокоммуникации, которая соединяет архаическое прошлое с современностью, что является мощным каналом понимания культуры прошлого¹⁵. Таким образом, художественно-коммуникативный элемент является важнейшей составляющей специфической хореографической ментальности.

Украинские учёные, в частности, С. Шип, О. Суббота, Е. Отич и другие, считают, что музыка и танец имеют единое, общее происхождение. Как известно, древнее искусство было синкретичным, собственно говоря, это соответствовало мышлению, скорее, типу мышления древнего человека. Об этом писали исследователи Л. Леви-Брюль, К. Леви Стросс, С. Лурье и другие. Так, в частности, С. Шип, высказывает предположение, о том, что «вероятно все виды искусства формировались одновременно и во взаимодействии с кристаллизацией звуковой речи и создания графично-символических способов коммуникации»¹⁶. Особенно тесно связаны были между собой музыка и танец, так как «происходили от системы примитивной сигнализации древнего человека и действительно имели один речевой звуковой источник»¹⁷. Поскольку биосоциальные сигналы всегда связаны: аффектационная выразительность и социальное знание аффектационного действия. Вместе это составляет выкрик и жест. Отсюда и происходят: а) звуковая и жестикуляционная речь, главная цель которой – передача понятийной информации; б) звуковое (интонационное) и жестикуляционное искусство, цель которого – передача образной информации¹⁸.

Связь танца и музыки, зародившаяся на заре человечества, имела своё продолжение и в последующих, более развитых культурах. Про органичность такой художественной связи свидетельствуют исторические документы, которые хранят сведения о том, что в древних Египте, Китае, Греции и других странах танец и песня обозначались одним и тем же словом (например, „хорея” в Давней Греции). В греческом театре важным компонентом спектакля был танец, причем каждый из драматургических жанров имел собственную хореографию. Хор со-

¹⁵ А. Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Washington 1968, с. 223.

¹⁶ О. Щолокова, С. Шип, *Світова художня культура...*, с. 26.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

проводил свои реплики ритмичными движениями танцевального характера и изменением мимики. Во время выполнения трагедий древние греки танцевали „Эммелию” (то танцуются, то поется).

Рассматривая реликтовую проекцию художественной ментальности хореографии как синтетического вида искусства, следует указать на роль танца, движения тела, в фольклоре, в народном творчестве. В этом кладезе художественной культуры человечества сохраняются все значимые символы и жизнетворческий потенциал различных народов и этносов.

Через фольклорное творчество передавался опыт, формировалась система взглядов, моральных норм, передавались традиции. Для фольклора характерна своя образность, свои синкретические средства выразительности, которые широко используют танец, особенно различные хороводы. Хоровод олицетворяет круг, круговорот развития природы, жизни, вечность движения. Как известно, наиболее древним циклом народных песен у славян является годовой круг календарных песен, связанный с основным видом их производства – земледелием. Движения в танцевальном фольклоре передают не только элементы труда, но и прославление языческих Богов. Кроме главных божеств Давней Руси – Сварога, Хорса, Дажбога, Перуна, Велеса, Стрибога, Мокоши, Ярила, Купала, славяне прославляли и силы природы. Они персонифицировали почти все силы и явления природы – солнце, месяц, звезды, гром и молнию, мороз, ветер, огонь, воду.

С одной стороны, фольклор связан с мифологическим мировоззрением, но с другой, он связан с народной идентификацией, которая становится возможной благодаря художественному мировоззрению. Такое мировоззрение основано на возможности отражать мир и понимать мир, отражённый как в академическом искусстве, так и в народном творчестве. Практически все народы прошли период язычества, отражённого в их фольклоре, в том числе и танцевальном. При этом, интонационная пластика, движения как средства передачи образа – разные у всех народов. Эти средства требовали определённых навыков, которым обучали и которые передавались из поколения в поколение, сохраняя, таким образом, народные ценности и духовные реликвии через фольклорный тезаурус: образы, символы, знаки, маски, костюмы, предметы поклонения и ритуальных действий.

Кроме того, следует указать, что в круг такого тезауруса входят и жанры фольклора, в частности, народно-сценичного танца, где чётко прослеживается инвариантность пластической интонации, ритмо-интонации в одинаковых по образам, но различных по происхождению танцев народов мира. По этому поводу Н. Лисовская пишет, что народно-сценическая хореография – именно тот вид искусства танца, который полностью корреспондируется с феноменом «ментальности разных народов»¹⁹. Вспоминается идея Г. Гачева относительно того, что одна и та же вещь, любое явление может по-разному пониматься, оцениваться у различных народов²⁰. Так же и народно-сценическая хореография

¹⁹ Н. Лисовська, *Етноментальні традиції як основа народно-сценічного танцю*, [в:] *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*, Одеса 2015, с. 88.

²⁰ Г. Гачев, *Национальные образы мира*, Москва 1983.

имеет в основе определенные лексические элементы, которые по-разному интерпретируются и применяются в передаче танцевальной ментальности разных народов. П. Вирский, понимая значение традиций и обрядов в воспитании национального сознания, уважения к прошлому, к истории, считал необходимым изучать народную обрядность, фольклор и активно внедрять их образы в народно-сценическую хореографию²¹.

Современные исследователи педагогического потенциала фольклора (Н. Батюк, З. Батюк, М. Лановик, Ю. Ледняк, Н. Лисовская, О. Марчун, У. Ифан и др.) указывают на художественно-информационную составляющую и народно-сценического танца. В контексте его педагогического потенциала выделяют национально-воспитательную, ценностно-ориентационную функции, а также функцию сохранения культурных традиций, развития художественно-образного мышления. К специфическим художественным методам фольклора, в том числе и танцевального, народно-сценической хореографии, относятся вариативность, контоменация, импровизационность, синкретичность, символизация и синестезия.

Таким образом, можно сделать вывод, что особый ментальный аспект хореографии в его реликтовой проекции имеет тесную связь с воспитательным процессом, а значит и с педагогикой искусства. Таким образом, в народно-сценической хореографии педагогический потенциал заложен на ментальном уровне. При этом педагогический потенциал также заложен и в других жанрах танцевального искусства. Известно, что с древних времен танец выполнял не только коммуникативную, но и обучающую, развивающую функции. Например, мужские охотничьи и военные танцы формировали мужские качества: ловкость, синхронность движений, мужественность и силу. Они служили своеобразной подготовкой к охоте или к войне. Выполняя их, мужчины учились владеть оружием и вести бой, подчиняться единой дисциплине. Постепенно происходит суверенизация движений, выбор наиболее эстетичных и выразительных движений. Движения классифицируются на основе совместных моторных и пространственно-архитектонических черт (скачки, повороты, приседания), их имитационного, эмоционально-психологического, символического значения. Так появляется язык танца²².

Диалогическую проекцию художественной ментальности мы также связываем с педагогикой искусства, в частности с процессами интерпретации произведений. Поясним эту позицию: в полной мере творческо-диалогическая художественной ментальности в хореографическом искусстве, в её латентном, скрытом виде, возникает в период художественно-творческой дифференциации: выделение видов искусства в самостоятельную сферу деятельности. Общество делится на тех, кто производит искусство и на тех, кто его потребляет, то есть на творцов и слушателей, зрителей; на профессионалов, тех, кто умеет исполнять и сочинять качественно, а также обучать этому, и тех, кто призван воспринимать, а возможно, и учиться. Именно в этот период возникают основы профессиональной ментальности в сфере художественного творчества. Формируется специфическое сознание и тип мышления, влияющие на поведение, систему отношений и ценностей.

²¹ Н. Лісовська, *Етноментальні традиції...*, с. 88.

²² О. Щолокова, С. Шип, *Світова художня культура...*, с. 42.

Такие процессы уже появляются в эпоху античности. На этот этап развития искусства и культуры общества в целом указывает И. Герасимова. По её мнению, в этот период в развитии хореографии появляется новый участник процесса коммуникации способами танца – зритель. Это период (тысяча лет до нашей эры) становления Элвсинской мистерии. В это время совершаются изменения в функциях различных художественных средств. Можно утверждать, пишет автор, что именно этот период становится условием более осмысленного усвоения элементов хореографической грамотности²³. На это указывает тезис о восприятии слова-образа новым участником художественно-коммуникативного процесса – зрителем. Восприятие искусства требует и нового мышления. По мнению И. Герасимовой, в случае с восприятием танца возникает «кинестетическое мышление». В его основе лежит чувство ритма, а точнее, ритмомышления, «когда ритм внутренне прочувствованного объекта проходит через тело человека» (И. Герасимова). Следовательно, видим новую ступеньку в понимании танца – она характеризуется осознанием синестезии хореографического образа – это ритмопластика и «музыка ритма». Трансформация сознания путём соощущений ритма и движения осуществляется по канонам гармонии и ритма в музыке и в природных явлениях, в частности, в организме человека, что со временем способствовало возникновению искусства эвритмии.

Хореографическое мышление является основой диалоговой проекции хореографической ментальности. Только в диалоге и шире, в полилоге, может быть реализован как творческий потенциал самого исполнителя, так и расширится художественный опыт зрителя. Диалог предполагает понимание контекста образа в искусстве, он стимулирует активность художественного сознания, которое полноценно функционирует только в явной или неявной проекции «другого», того, к которому обращена творческая идея балетмейстера, танцора. Сформированность хореографического мышления является необходимой основой профессиональной компетентности педагога-хореографа. Собственно, оно обуславливает сформированность такого качества, как хореографическо-педагогическая ментальность личности учителя. Мы согласны с О. Микулинской относительно того, что хореографическая компетентность предполагает универсального специалиста: хореографа, владеющего разными стилями и направлениями, обладающего необходимыми психолого-педагогическими знаниями и креативными современными подходами в постановочно-балетмейстерской деятельности²⁴.

В контексте диалоговой проекции хореографическо-педагогическая ментальность учителя характеризуется наличием ряда качеств, направленных на область творческого взаимодействия с учениками. Мы определили такие качества опираясь на концепцию В. Келле о доминирующих сферах личности в профессиональном контексте. Такими качествами стали: *интегрировано-синтезированный тип мышления*, обусловленный слиянием образного и кинестетического мышления;

²³ И. Герасимова, *Философское понимание танца*, „Вопросы философии” 1998, № 4, с. 50-64.

²⁴ О. Микулинская, *Современная хореография как источник постижения студентами художественно-образных инсталляций европейского социокультурного пространства*, [в:] *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*, Одеса 2015, с. 106-108.

познавательно-витогенная активность, обусловленная постоянным поиском образов в жизненных реалиях, в своём и чужом опыте для воплощения в сюжет танца; *художественно-педагогическая мотивированность*, обусловленная тем, что педагог-хореограф сам является творцом танца, который должен быть поставлен на учениках и показан ученикам (в отличие от учителя музыки, который интерпретирует композиторские произведения); *художественно-эстетическая целенаправленность*, обусловленная стремлением добиться совершенства в передаче образа не только через хореографическую лексику, а также подбор музыки, костюма, актёрских компенсаторных приёмов; *потребность творческого самовыражения через многоплановость карьерного роста*, что обусловлено необходимостью овладения и реализации различных форм деятельности, включая культуру управления коллективом, исполнительское и балетмейстерское самосовершенствование, методическую компетентность.

В обозначенных качествах выделена художественно-эстетическая целенаправленность, которая некоторым образом проявляется через *аксиологическую проекцию* художественной ментальности. В хореографии реализуется практически весь спектр функций аксиологической проекции: от формирования духовной культуры личности на ценностной парадигме; умений воспринимать, понимать и воспроизводить танцевальную лексику, отражающую ценностно-смысловую гамму хореографических образов; формирования этнонациональной идентичности через понимания значимости ценностных констант мировой художественной культуры и национального культурного достояния; до простых практически обывденных задач: красиво двигаться, владеть телесной культурой и др.

Безусловной ценностью хореографического искусства, которая составляет держательную основу хореографической ментальности, является гармоническое единство физической и духовной составляющей человека. Никакой другой вид искусства, не способен так мощно и эффективно гармонизировать два полярных поля человеческой энергии, как хореография. Человек как предмет ценностной проекции хореографической ментальности (на уровне сознания, переживания и практики творческой деятельности) актуализирует междисциплинарную сущность профессиональной компетентности специалистов. О. Микулинская доказывает этот тезис на примере современного танца. Современный танец требует понимания и осознания того, как тело устроено, как оно движется, как поддержать и направить возникший импульс. Таким образом, в современной хореографии инсталлируются такие различные отрасли знания, как физика (импульс, вес тела, движение, понятие рычаг, законы гравитации), психология (танец как самопознание, саморегуляция, телесная и кинестетическая осознанность), философия (так как большинство стилей современной хореографии сформировалось под влиянием той или иной философской системы или определенного видения мира), восточные духовные практики (йога, цигун, тай цзи цюань), спорт (современная хореография изобилует всевозможными гимнастическими и акробатическими элементами) и собственно искусство хореографии (во всем его многообразии: классический танец, народный, джазовый, модерн...)²⁵.

²⁵ Там же, с. 107.

В основе художественной ментальности лежит язык искусства и процессы его понимания. Язык хореографии – явление поликультурное и, в тоже время, монокультурное. При этом, монокультурность не противоречит поликультурности, поскольку этнический корень имеет не только народно-сценический танец, но и бальный, спортивно-бальный, историко-бытовой; в классическом балете нередко используются с народно-сценические танцы или лексика. Такая непротиворечивость поясняется тем, что в процессе изучения лексики танцев своего народа, вольно или невольно возникает интерес и к хореографической инокультуре. Особенно удачным становятся исследовательские и экспериментальные художественно-творческие поиски в хореографической стилизации народных танцев и своеобразной поликультурной инсталляции жанровых сцен, характерных образов, стереотипов поведения тех или иных народов и этносов.

Всё сказанное подтверждает возможность экстраполяции глобализационной проекции художественной ментальности.

Глобализационная проекция представляется наиболее интегрированной, поскольку позволяет представить в танце весь калейдоскоп национальных культур, разных народов и этносов. Объединяющим звеном тут является ритмоинтонация, показывая как их общность, так и уникальность.

Сегодня хореография представлена в различных мировых конкурсах, фестивалях, и как самостоятельный вид искусства, и как соучастница театрального действия, шоу, что также обуславливает её роль в глобализированном мире.

Выводы

Категориальный и феноменологический анализ художественной ментальности показал, что в современном искусствоведении и особенно в педагогике искусства данная категория является научно-теоретическим инструментом для определения художественно-информационных, семантико-символических, художественно-мыслительных, а также сугубо творческих характеристик того или иного вида искусства. В педагогическом смысле художественная ментальность – феномен, которой синтезирует представления картины мира с художественно-выразительными средствами искусства в таких творческих процессах, как создание, исполнение, интерпретация, восприятие, переживание, оценки художественных произведений на основе культурно-исторических, этно-национальных, образовательно-профессиональных художественных факторов.

Согласно культурологической парадигме, художественная ментальность выполняет ряд функций: общественно-социальная и профессионально-стратегическая; художественно-мировоззренческая, этно-идентификационная; профессионально-идентификационная; художественно-коммуникативная, профессионально-творческая.

Ментальный аспект хореографического искусства интегрирует в себе: многогранность хореографических образов, их трехмерное, объемное пространство, возникающее на пересечении авторской композиционной идеи, исполнительского мастерства, интерпретации этой идеи и творческого процесса постижения хореографической композиции зрителями; развитие специфического художе-

ственно-кинестетического мышления и восприятия хореографического образа через когнитивные процессы: расширение художественного кругозора, изучение исторической составляющей танца, формирование умений перевода жизненных реалий в движения; формирование собственного индивидуального стиля хореографического исполнительства как возможность самовыражения на основе личного художественно-ментального опыта; кристаллизация специфических хореографических качеств личности хореографа-исполнителя и хореографа-педагога как проявление профессиональной ментальности. Выделены следующие качества: интегрировано-синтезированный тип мышления, познавательно-витогенная активность; художественно-педагогическая мотивированность; художественно-эстетическая целенаправленность; потребность творческого самовыражения через многоплановость карьерного роста.

Уникальность художественной ментальности хореографии обусловлена всей историей развития этого вида искусства, в процессе чего усложнялся её художественный синтез, формирующий соответствующее специфическое образно-кинестетическое мышление.

Художественная ментальность в хореографии прослеживается в следующих проекциях: антропологической, исторической, коммуникативной, реликтовой, творческо-диалогической (интерпретационной), аксиологической, глобализационной.

Библиография

- Гачев Г., *Национальные образы мира*, Москва 1983.
- Герасимова И., *Философское понимание танца*, „Вопросы философии”, 1998, № 4.
- Глазырина Е., *Художественная ментальность* [Электронный ресурс], university.tversu.ru/ [доступ: 21.04.2016].
- Джулай Г., *Музична ментальність: соціально-філософський аналіз*, Одеса 2003.
- Додонов Р., *Этническая ментальность: опыт социально-философского исследования*, Запорожье 1998.
- Кривцун О., *Человек в его историческом бытии: опыт психологических и художественных измерений* [Электронный ресурс] „Психологический журнал” 1997, № 4, www.ipras.ru/08.shtml, www.deol.ru/users/krivtsun/article3.htm [доступ: 21.04.2016].
- Лісовська Н., *Етноментальні традиції як основа народно-сценічного танцю*, [в:] *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*, Одеса 2015.
- Метелев А., *Ментальность в этимологических и категориальных системах* [Электронный ресурс] „Известия АлтГУ” © 1996-2009 Алтайский государственный университет, Режим доступа: izvestia.asu.ru/2000/4/phls-peda/TheNewsOfASU-2000-4-phls-peda-02.pdf [доступ: 21.04.2016].
- Микулинская О., *Современная хореография как источник постижения студентами художественно-образных инсталляций европейского социокультурного пространства*, [в:] *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*, Одеса 2015.

- Реброва Е., *Художественное мировоззрение в контексте ментальных процессов педагогики искусства*, „Педагогика и современность. Научно-педагогический журнал” 2012, № 2.
- Реброва О., *Методологічні основи педагогічної ментальності: культурологічний та професійний аспекти*, Київ 2012.
- Ромм В., *Палеохореография*, „Человек”, 2003, № 1.
- Щолокова О., Шип С., *Світова художня культура: від первісного суспільства до початку середньовіччя*, Київ 2004.
- Lomax A., *Folk Song Style and Culture*, Washington 1968.
- Rebrova O., Lu Cheng, *Polyartistic intonation and performing constructs as methodic resource in teaching future music and choreography teachers*, „Modern Tendencies in the Pedagogical Science of Ukraine and Israel: the Way to Integration” 2014, № 5.

Summary

ARTISTIC MENTALITY AND ITS MANIFESTATION IN THE CHOREOGRAPHIC ART

The article deals with the phenomenology of the artistic mentality through its attributive constituents and functional processes. As the attributes of the artistic mentality are the artistic phenomena: thinking, images, symbols, methods and tools, reflecting the picture of the world in art. The functionality of the artistic mentality is designated within the boundaries of the cultural paradigm within which the artistic-communicative, artistic-ideological, ethnic-identifying and professional-creative functions are highlighted.

The article focuses on the polymodality of artistic mentality that is manifested most clearly and characteristically in the choreographic art. The choreography is the most synthesized form of art among the historically ancient forms of human creativity.

Selected attributes of the artistic mentality and its functions are manifested in the choreography, which gives grounds to define the essence and uniqueness of the choreographic thinking, the choreographic image, the concept of the plastic-intonation character, energy of dance movement as a means of transmitting emotional information, choreographic-image thesaurus, and other specific artistic-mentality attributes.

The specificity of artistic-mentality functions of the choreography provides intensive development of this form of art in the contemporary society as a socio-cultural space, covering all groups of the population by age, occupational, subcultural and other classifications.

From a professional point of view the artistic mentality of choreography involves labeling the essence of the choreographic-performing and choreographic-pedagogical mentality.

Key words: *artistic mentality, functionality, cultural paradigm, choreographic art*

