



004612345

*На правах рукописи*

УДК: 793.31

Чой Кьонг Сук

**КОРЕЙСКАЯ ХОРЕОГРАФИЯ:  
КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И ОПЫТ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ  
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ**

**Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры**

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**кандидата философских наук**

11 НОЯ 2010

Санкт-Петербург  
2010

*С.С.С.*

**Работа выполнена на кафедре теории и истории культуры  
ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет  
имени А.И. Герцена»**

**Научный руководитель:** Доктор искусствоведения, профессор  
**МОСОЛОВА Любовь Михайловна**

**Официальные оппоненты:** Доктор культурологии,  
кандидат философских наук,  
профессор  
**ЛЕЛЕКО Виталий Дмитриевич**

Кандидат искусствоведения, доцент  
**ВАСИЛЬЕВА Алёна Александровна**

**Ведущая организация:** Академия русского балета  
им. А.Я. Вагановой

**Защита состоится 15 ноября 2010 года в 16 часов на заседании Совета Д  
212.199.23 по защите докторских и кандидатских диссертаций при  
Российском государственном педагогическом университете  
им. А.И. Герцена по адресу: 197046, г. Санкт-Петербург, ул. Малая  
Посадская, д.26, ауд. 317**

**С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке  
Российского государственного педагогического университета  
им. А.И. Герцена по адресу: 191186, г. Санкт-Петербург, наб.р. Мойки,  
д.48, корп. 5.**

**Автореферат разослан «14» октября 2010**

**Ученый секретарь Совета по защите  
докторских и кандидатских диссертаций,  
кандидат культурологии**



**С.А. Тихомиров**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена философско-культурологическому изучению корейской хореографии в ее истории и современности, а также опыту феноменологической интерпретации интенциональной стороны танцевальной практики, что является необходимым и существенным для эффективного обучения студентов этому сложному виду художественной деятельности.

### Актуальность исследования

По мнению современных ученых танец обнаруживает свою глубочайшую архитипичность и значительную роль в процессе культурогенеза человечества. Он был связан с наиболее ранним синкретичным ритуально-мифологическим культурным комплексом первобытного общества, возник раньше речи, представляя собой своеобразную невербальную знаковую коммуникативную систему. А.П. Ройсе, указывая на раннее появление танцевального творчества и его экзистенциальные причины, подчеркивал: «Не будет ошибочным положение о том, что зарождение танца было обусловлено гораздо ранее, чем само искусство. Это объясняется тем, что человеческое тело, принимающее определенные формы в пространстве и времени, делает танец наиболее выразительно-уникальным из всех видов искусства; этим же объясняются причины существования танца повсеместно в мире, начиная с древнейших времен и до наших дней»<sup>1</sup>. Именно поэтому танец пронизывает эпохи и пространства, пользуется массовой любовью и популярностью и занимает устойчивые позиции в жизни и искусстве. Выразительные особенности танца обусловлены неразрывной связью его внутренней сущности и внешней формы. Танец – это вид искусства, имеющий неотъемлемые и фундаментальные связи с телом. Сущность танца заключена в движении, а движение есть комплексная материализация внутренней и внешней духовной и телесной энергии. «Поведение человека, то есть его движения всегда правдивы. Критерием распознавания душевной чистоты является именно движение»<sup>2</sup>.

Исходя из вышесказанного, танец не может выражать неправду, он всегда искренен. Кроме того, движение танцора во время танца отражает его жизнь как таковую, несмотря на то, что танцевальные выступления сродни серии мгновенных движений, они являются неприукрашенным выражением повседневной эмоционально-смысловой жизни танцующего. В отличие от других видов искусства, танец не нуждается во второстепенных связующих звеньях, посредниках и использует тело в качестве главного средства

<sup>1</sup> Peterson Royce A., перевод Ким М.Ч. Антропология танца // Миринэ. 1994. С.28

<sup>2</sup> Graham M., перевод Чон М.Ч. Martha Graham, память о старости // Общество изданий материалов корейской прессы, 1992. С.13

выражения. В связи с этим можно сказать, что танец является внешним отражением внутреннего мира человека, выраженным посредством специфических движений тела<sup>3</sup>.

Можно предположить, что именно по этой причине философы, эстетики и искусствоведы не уделяли столь пристального внимания танцу, сколько другим видам визуального искусства, поэзии или музыке. По-видимому, они считали, что нематериальное или нематериалистическое искусство является более возвышенным, а танец все же глубоко связан с телесностью и потому слишком материалистичен.

Поскольку танец находится в нерасторжимом единстве с телесной пластикой, а она содержит элементы бессознательно-чувственного, субъективно-эмоционального и интенционального опыта, постольку описать образную целостность его только научно-рационалистическим путем невозможно. Здесь нужны взаимодополнительные усилия не только «наук о природе», но и «наук о духе». Танец как духовная сущность может быть предметом для теоретических обобщений, но обобщений особого рода. А. Щютц в предисловии к своей книге «Феноменология хореографии» отмечает, что хореография наряду с другими видами искусства может быть исследована научным методом; с этой точки зрения понимание танца может быть осуществлено на основе признания его художественной ценности<sup>4</sup>.

На протяжении длительного времени танец был исключен из сферы теоретических штудий, тем выше оценивается тенденция к проведению попыток феноменологического исследования танца в наши дни. Поскольку танец состоит из физических и интеллектуальных действий, обладающих эстетическими характеристиками, постольку мы можем предположить, что использование феноменологического метода для изучения феномена танцующего тела и смыслов пластического опыта является наиболее адекватным. Таким образом, отсутствие философско-культурологического изучения танца, основанного на феноменологии и герменевтике, делает это исследование актуальным и необходимым.

Как известно, со временем танец выделился в особую ветвь традиционной культуры, а затем и в специализированный вид профессиональной художественной деятельности. В последнее время с развитием научно-технических достижений появилась возможность личного или косвенного ознакомления с танцами разных народов во всех уголках мира, и удостовериться в том, что причины возникновения народных танцев и разных форм выразительности в хореографии обусловлены индивидуальными условиями жизни каждого этноса и его творческой

<sup>3</sup> Ли Ч.Ч. Танцевальные искусства и эстетика // Кымыган. 2007. С.13

<sup>4</sup> Sheets-Jonston M., перевод Ким М.Б. Феноменология хореографии // Ечжонса. 1994. С.8

самобытностью. В XXI веке в условиях активного культурного обмена и глобализационных процессов, изменения представлений о времени и пространстве систематическое и всестороннее изучение национального танца и способов его передачи следующим поколениям является актуальной задачей профессионалов, заботящихся о сохранении и развитии культурного своеобразия своего народа и его продвижения в мире.

Бесспорно, что корейский танец, истоки которого возникли почти одновременно с историей корейского этноса, первоначально произошел из синкретической культурной деятельности корейского народа. Возникший несколько тысяч лет назад и сохранившийся до наших дней, он в зависимости от потребностей разных эпох мог видоизменяться. Тем не менее, с незапамятных времен, в танцевальных движениях неизменно отражалось самосознание и дух корейского народа. Корейский танец подразделяется на традиционный и современный типы, но для хореографа, специализирующегося по корейскому танцу, обязательно владение обоими типами. Как правило, навыки корейского танца передавались по системе мастерского обучения ремеслу – от учителя к ученику. В такой ситуации индивидуальность или самобытность ученика не имели особого значения, основное внимание уделялось точности оригинальной формы исполнения танца. Процесс обучения танцу состоял в том, что в начале проводилось обучение внешним формам телодвижений, затем ученик постепенно обращал внимание не только на танцевальные движения учителя, но и его характер и перемены во внутреннем мире. Когда ученик достигал определенного уровня владения техникой исполнения танца, процесс дальнейшего обучения развивался как метод дозволения персонального понимания танца учеником и его самовыражения. Изучающие корейский танец могут в определенной степени овладеть оригинальной формой внешнего исполнения танца. Однако понять изменения внутренней энергии учителя и овладеть тонкостями исполнения танцевальных движений, меняющихся в зависимости от особенности духовной культуры учителя и перемен в его повседневном настроении, является непростой задачей. Таким образом, обучение корейскому танцу происходит между учителем и учеником в характерном культурном контексте. Для того чтобы танец стал более совершенным, обязательно нужно понять индивидуальные, культурные особенности личности учителя. В целях исследования данного неординарного способа передачи навыков корейского танца необходимо изучение внутренних интерсубъективных связей, возникающих между учителем и учеником.

Становится очевидной актуальная потребность в том, чтобы в условиях интернационализации и глобализации корейская хореография обрела базовую философско-культурологическую концепцию, на основе которой

можно выяснить особенности ее духовного содержания и выразительные формы, определить ее творческий потенциал и культурную роль, а также предложить адекватный способ освоения танцевальной культуры Кореи молодым поколением.

**Объект исследования** – корейская хореография в истории культуры и современности.

**Предмет исследования** – культурный контекст и практика освоения танцевального опыта в феноменологической интерпретации.

**Цель исследования** – изучить феномен корейской хореографии и дать целостное феноменологическое описание интересубъективного опыта педагога-хореографа и обучающегося студента, а также зрителя, созерцающего танец.

**Задачи исследования** определяются следующим образом:

- изучить танец как свособразный феномен корейской культуры;
- представить современную историографию корейского танца;
- раскрыть значение феноменологического учения Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти для понимания человека в его отношении к миру;
- применить в педагогических целях феноменологический метод М. Ван Манена для экспериментального изучения и описания интенциональной сферы танцевального опыта;
- выявить природу танцевального опыта и его значение для хореографического образования студентов;
- дать итоговое герменевтическое письмо для усовершенствования методов обучения корейскому танцевальному искусству.

**Степень разработанности проблемы.**

Корейской хореографии посвящена значительная литература историко-культурологического и искусствоведческого характера (Ли Э.Ч., Кан Сон Бом, Син Сан Ми, Чон Ю.О., Ким Санг Куин и другие). В последние годы стала набирать силу феноменологическая линия исследования корейского танца (Ким Хён Чжа, Чан Ын Ён, Ли Чоль Чжи, Ким Чжон Мён и др.). Однако корейский танец до сих пор передавался поколениям в соответствии с системой мастерского обучения, в котором основное внимание уделялось не индивидуальности или творческому потенциалу ученика, а передаче оригинальной формы исполнения корейского танца. Поскольку обучение корейскому танцу происходит в определенном культурном контексте, нужно для совершенствования искусства танца и его передачи молодому поколению понимать индивидуальный опыт, культуру личности, опыт переживания и его значение, проводить эксперимент экзистенциального характера и феноменологического редуцирования. В этом аспекте научные исследования еще не проводились и автор данной работы направил усилия на изучение природы и значения сферы опыта обучения корейской хореографии.

## Положения, выносимые на защиту.

1. Танец – уникальное явление древнейшей культуры корейского народа, пронесенное через тысячелетия; его сохранность и передача современному поколению в эпоху глобализации становится остроактуальной проблемой, так как он выступает одним из существенных проявлений идентичности корейцев.
2. Для глубокого понимания хореографического опыта важен комплексный анализ феномена танца как носителя движений человеческого духа, смыслов поведения человека. Классические способы научного рационалистического изучения танца недостаточны для понимания его экзистенции и феноменальности, поэтому нужны специальные усилия «наук о духе» для постижения субъективности во всей ее полноте и взаимосвязях.
3. Феноменологический подход к познанию человеческой экзистенции, разработанный Э. Гуссерлем и М. Мерло-Понти, является наиболее адекватным для постижения природы и особенностей танцевального опыта. Этот субъективный опыт имеет имманентные, интенциональные особенности сознания о чем-то. Предметом феноменологического поиска является именно эта сфера опыта, природной особенностью которой выступает интенциональность. Герменевтическое письмо является итоговой формой исследования интенциональной стороны танцевальной практики. Герменевтический метод, направленный на интерпретацию хореографической практики, раскрывает область до-рефлексивного опыта.
4. Описание танцевального опыта как человеческого движения направленного на различные экспрессии тела, которое находится в неразрывности с миром. Для изучения и описания смыслопорождающей экспрессии тела наиболее подходящим явился феноменологический метод исследования искусства М. Ван Манена, коррелятивный идеям основателей феноменологии. Эвристической ценностью обладает тематизация и классификация способов исследования экзистенциальных состояний человека в процессе творчества и обучения искусству предложенная Ван Маненом.
5. Использование метода Ван Манена раскрывает характер интерсубъективных взаимодействий педагога и студентов в процессе обучения танцевальной деятельности.
6. На основе методик Ван Манена был исследован личный опыт хореографов, преподавателей и студентов путем исследования документальных материалов и интервьюирования около 800 респондентов. Полученные данные соотносились с описанием танцевального опыта в фольклоре и различных видах искусства. Итоговой формой феноменологического исследования интенциональной стороны танцевального опыта является *герменевтическое письмо*.

7. Герменевтическое письмо представляет возможность онтологического интерпретирования целостного танцевального опыта педагога, ученика и учителя. Феноменологическая интерпретация корейской танцевальной практики в целом имеет потенциальную возможность развития корейского танца и повышения его культурного значения в мире.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые:

- корейская хореография становится предметом специального философско-культурологического исследования, в результате чего обнаруживается культурный контекст присутствия танца в истории Кореи;
- танец человека (или «танцующий человек») рассматривается как важный культурный объект, носитель поведения и выразитель духовности и поэтому интенциональная сторона танца исследуется с применением феноменологического метода;
- проведен комплексный анализ опыта интересусубъективной деятельности хореографа-учителя, обучающихся танцу студентов, а также опыт восприятия танцевального искусства зрителем;
- Герменевтическое итоговое письмо, полученное в результате обобщения экспериментальных данных стало существенным основанием для разработки инновационного способа обучения корейскому танцевальному искусству.

**Теоретическая основа исследования** совмещает ряд подходов и методов, важнейшими из которых являются эволюционный, цивилизационный или историко-культурный, а также феноменологический, ориентированный на поиск первичной трансценденции опытного мира, на изучение внутреннего мира танцующего человека, его интенции. Существенное место в аналитике явлений танцевальной практики явился экспериментальный обзор опыта изучения танца, а также его герменевтическая интерпретация. Кроме того в диссертации использовались источниковедческий и текстуральный методы анализа, а также методики экспериментального характера (опросы, интервью, экспликации художественных текстов и т.д.).

**Теоретическая значимость исследования.** Проведенное исследование отвечает на ряд проблемных вопросов теории культуры и педагогической культуры. Автором диссертации в сущности создана теория и практика проявлений духовности в телесных практиках в сфере хореографического творчества. В определенной степени здесь представлено продолжение существующих феноменологических исследований культурных форм и в этом ее теоретическое значение. Данная феноменологическая концепция может быть использована для анализа других практик в области художественного творчества и в сфере образования.

**Практическая значимость исследования** связана с тем, что результаты феноменологической интерпретации танцевальных практик будут

способствовать более точному пониманию структуры и сущности опыта обучения танцу. Полученная модель преподавания хореографического искусства поможет повысить эффективность приобщения детей и юношества к традиционной культуре корейского народа и углубить понимание значимости этого вида искусства в современной цивилизации.

**Апробация исследования.** Наиболее важные результаты предпринятого исследования были представлены в докладе на конференции «Современная молодежь в зеркале культурологических исследований и проблемы ее идентичности» (Санкт-Петербург, РГПУ им. А.И. Герцена, 22 – 23 апреля 2009 г.). текст диссертации был обсужден и рекомендован к защите на заседании кафедры теории и истории культуры РГПУ им. А.И. Герцена (2 июля 2010 г.).

**Структура и объем диссертации.** Диссертация состоит из Введения, четырех глав, заключения, списка использованной литературы, а также приложения, включающие материалы (таблицы и иллюстрации) к двум главам. Общий объем диссертации составляет 131 страниц, включая библиографический список.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ.**

Основному тексту диссертации предпослано **Введение**, в котором обосновывается актуальность темы, рассматривается степень ее исследованности, определяются цель, объект, предмет и задачи, а также теоретические и методологические предпосылки исследования. Кроме этого во Введении формулируются основные положения, выносимые на защиту, раскрывается научная новизна, теоретическая и практическая значимость исследования.

### **Глава 1. Корейская хореография в истории культуры и ее духовно-содержательные характеристики.**

Поскольку танец человека или его «танцующее тело» является феноменальным как важнейший культурный объект, носитель поведения, а также как инструмент культуры, способный познавать и выражать смыслы человеческого существования, постольку необходимо было дать краткую историко-культурную характеристику корейского танца и подчеркнуть особенности его духовного содержания.

#### **§1.1 Историко-культурные предпосылки корейского танца.**

Ранние формы танца были очень важным ядром древнейшего синкретического комплекса культуры первобытного общества, а не отдельным видом искусства. Он, по-видимому, выполнял важные информационно-регулятивные функции, служил основой сохранения социального порядка и способом выживания человека на протяжении многих веков.

История традиционного корейского танца прослеживается с древности, начиная с 2333 г. до нашей эры, что было связано с ритуалами поклонения многочисленным богам, с почитанием различных сил неба и земли – солнца, луны, звезд, гор, рек, деревьев и т.д., которым приписывалось духовное начало.

Начиная с 37 г. до н.э. – периода образования государств Когурё, Пекче и Силла прослеживается наличие танцевальной культуры корейцев постоянно в древности, средневековья и Новом времени. Как полагают исследователи, танцы древнего королевства Когурё преодолели шаманистскую форму исполнения. Под влиянием собственных социальных изменений и связей с материковыми цивилизациями хореография развилась в модную каноническую систему. Высокоразвитая культура Когурё представлена, например, фресками некрополей в Анак-кун и Тонсу-мё, изображены танцующие люди и музыканты из разных стран в ситуации торжественного представления.

В параграфе отмечается, что более интеллектуальная культура государства Пекче была обусловлена влиянием китайской культуры. Здесь существовали представления, где люди надевали специальные традиционные маски, а само действие сопровождалось инструментальной музыкой. Данная тенденция, в совокупности с влиянием других культур, распространилась далее на восток и далее повлияла на формирование периода культуры Асука в Японии. Выступление танца в масках «Киак-му» упоминается летописцем Пек Кын Чжином в «Хрониках поучений» в середине XIII века в год небесной благодати (1233 г.).

В государстве Силла люди, занимавшиеся танцами, относились к высшему сословию, что подчеркивает значимость и степень развитости в нем художественной культуры. Участвовать в танцах могли как простые люди, так и представительницы королевской семьи.

Далее последовало объединение трех государств Когурё, Пекче и Силла в одно, получившее название Объединенная Силла. Это было передовое и высокоразвитое государство. Данный период можно назвать золотым веком в истории культуры, которая подверглась влиянию китайской династии Тан. В результате взаимодействия этих культур появляются разнообразные песни и танцы, среди которых можно выделить танец в масках, танец с саблями и ряд других танцев, исполняющихся в определенных ситуациях и по строгим правилам.

В последующий период развития государства Корё возникла тенденция проведения сценических представлений, включающих традицию танца в масках и музыкальное сопровождение. Целостная придворно-фольклорная форма культуры Корё гармонично сочеталась с буддизмом. Танцы разделились на народные и ритуальные с высоким артистизмом. На модернизацию хореографии влияло искусство китайских династий Тан и

Сунн, сделавшим ее профессиональной и глубокой по смыслу. Принятие буддизма обогатило хореографию в связи с новыми ритуалами, церемониями зажигания лотосовых фонарей и праздника Пхальгванхве. Это был золотой век аристократической танцевальной культуры.

В Новое время в период строго сословного государства Чосон произошло четкое разделение искусства на «создателей» и «потребителей». Все ритуальные церемонии, проводимые для увеселения представителей королевского двора и высокопоставленных чиновников, подробно документировались. Причиной сублимации данных церемоний в целое искусство считается влияние интеллигенции того времени, рассматривающей танец как науку.

Продолжающие также существовать в настоящее время традиционные корейские танцы подразделились на групповые и одиночные. Существенно, что они обрели регионально-этнический характер. В XX веке во времена японской оккупации развитие корейского танца происходило под влиянием как местной школы хореографического искусства, так и под влиянием мастеров, обучавшихся в Японии. После Второй мировой войны в связи с демократизацией культуры исчезло разделение танцев на придворные и народные. То, что раньше практиковалось на улицах и в придворных кругах, стало общим достоянием сцены. В настоящее время развитие корейского танца происходит под влиянием разных художественных потоков творчества, школ и направлений. Сохраняет свое значение в культуре и свои особенности традиционный корейский танец, сформировалась школа современного танца, имеет место балетная школа. Происходят изменения в структуре традиционного корейского танца в связи с необходимостью его присутствия на сценах западного образца.

Таким образом танец присутствует во всей истории корейского народа, оставаясь и сегодня важнейшим феноменом культуры, ее духовным инструментом и выразителем духа Кореи.

### **§ 1.2 О духовном содержании корейского танца.**

В данном параграфе показано, что традиционный корейский танец основан на системе традиционного мировоззрения. Система идей сформировалась исторически и оказывала влияние на все сферы жизни. Она включала в себя собственный духовный опыт, а также адаптировала идеи конфуцианства, буддизма, представления о нравственности и добре, отчасти унаследовала практику шаманизма. Сплетение и переработка этих развитых форм и пластов мировоззрения создало специфическую картину традиционного корейского образа мышления. В целом корейский танец имеет глубокое духовное содержание и возвышенные формы выражения.

Корейские танцы разделяются на две группы – традиционный корейский танец (народный и придворный) и современный. Народный танец основан на разных разновидностях и жанрах фольклора, мифологии. Придворный был связан с дворцовыми церемониями, организуемыми в государственных интересах – праздниками, приемами, банкетными и т.д. Смыслообразы танца выражали мощь правящих династий, служили достижению легитимности королевской власти, восхваляли благодеяния правителей, содержали пожелания долголетия королю, государственного благополучия и т.д. Придворные танцы отличались спокойным, сдержанным характером, элегантными движениями, плавными линиями, создавали умиротворенную атмосферу загадочности и таинственности. Придворные танцы строго следовали правилам, что приводило к подавлению эмоционального начала, к сдержанности и демонстративности. Народные танцы выражали надежды, печали и радости народа, отличаясь динамичностью. Танец создавал впечатление минимума движений, а основное внимание было направлено на передачу душевных переживаний, выражение «духовности танца». Данное понятие пришло из даосизма, оно подразумевает изначальное присутствие духовных ритмов во вселенной.

В параграфе рассматриваются региональные особенности корейских танцев – Севера и Юга, разных провинций. Например, выявляется, что танцы северных регионов носят объемный характер, затем действие переходило в плоскость, потом в линию и, наконец, заканчивалось кульминацией в точке. В южных провинциях в танце выражались эмоции «душевной боли», а в танце северных провинций – преобладает «духовность». Для корейской хореографии очень важна идея гармонии с природой. Следует заметить, что элементы корейского танца в основном представляет линию круга, «охватывающую всю вселенную, в которой на фоне тишины и спокойствия возникает движение». Настоящее очарование корейского танца заключается в череде подвижных танцевальных элементов и торжественных пауз, которые вновь сменяются движением.

Мировоззренческие основы традиционного корейского танца берут свое начало в философии Инь-Янь и теории 5-ти элементов; философии Буддизма, а именно теории «3-х несчастий» («самчже»). Философия Инь-Янь основывается на двух противоположностях: как день сменяет ночь, а ночь сменяет день, так и темное начало Инь, достигая пика, трансформируется в светлое начало Янь, которое в свою очередь, достигая пика, опять превращается в Инь. В этом заключается основная идея данной философии – круговорот всего живого. Традиционный корейский танец, основывающийся на философии круговорота, подразумевает повторение и чередование движений (напряжение и расслабление), опираясь на собственный опыт, что определяет его динамичность.

Традиции охотничества, лежащие в основе теории «3-х несчастий» и связанные с числом 3 и традиции земледелия, лежащие в основе истории и связанные с числом 2 можно определить, как основные концепции пространства в восточной культуре. Число 3 ассоциируется с треугольником, 2 – с квадратом, круг берет свое начало в философии Инь-Янь; все эти формы можно проследить в теории о человеческом организме. Исходя из принципов этой теории, солнце находящееся в субстанции под названием «ки», выходит за границы человеческого организма, душа находится в нижней части брюшной полости, а тело разделено на живот (нижний уровень), грудь (средний уровень) и голову (высший уровень). Эта идея трех уровней перкликается с теорией «3-х несчастий» и ведет к зарождению объемного пространства. С этой точки зрения, человек является микрокосмосом, где происходит единение его плоти и ритма с макрокосмосом, передающееся через танец. В этом и заключается идея «единения небес, земли и человека». В традиционном корейском танце принято считать искусством выражение концепции «единства неба, земли и человека».

В конце параграфа делаются следующие выводы об особенностях духовного содержания и его выражения. Во-первых, основной целью традиционного корейского танца является достижение состояния духовного пика. Эмоции проявляются посредством выполнения движений, являющихся не просто движениями тела, а способом воплощения духовности. Таким образом, традиционный корейский танец выражает внутреннее духовное состояние. Во-вторых, в традиционном корейском танце прослеживается его природное начало: например, танцевальный элемент «походка сороки» своими мелкими шажками, выполняющимися на вдох и выдох, напоминает птичью походку. В-третьих, необходимо отметить особую важность характера дыхания в традиционном корейском танце. В-четвертых, подчеркнутая красота изгибов, например, при исполнении танцевального элемента «завязывание рукавов над головой», выполняются движения, напоминающие прикрывание головы руками, вместе с дыханием напрягаются мышцы спины и тяжесть тела концентрируется в центре. Траектория танца имеет форму символов Инь и Янь, и словно напоминает округлые горы Кореи. В-пятых, восхищение изысканным минимумом движений. В-шестых, подчеркивание красоты пространства. В-седьмых, одухотворенность традиционного корейского танца. Элемент «покачивание плечами» обладает эффектом поднятия настроения, контроля над эмоциями и соответствия ритмам. Кивки головой аналогичны покачиваниям плечами, посредством которых пальцы ног и голова объединяются в одно целое, что придает движению завершенность. Следовательно, покачивания плечами и кивки головой можно считать оригинальными элементами типично народного танца, связанного со свойственной корейскому народу духовностью.

### § 1.3 Историографические основания изучения корейской хореографии.

В Корее сложились традиции историко-культурного исследования корейского танца. Однако ведущей тенденцией исследования танцевального искусства республики сегодня является феноменологическая. История древнего танца изучалась по первоисточникам изобразительного и письменного характера, а также специальными трудами, в частности, по Ли Э.Ч. «Система символов в танцах государства Когуре». Важное значение имело освоение философской литературы по буддизму, а также конфуцианству, посвященной пониманию искусства вообще и танцевального в частности.

Эмпирическая база исследования включила фото- и видеосъемки танцевальных движений, эскизы хореографических композиций, а также оформление кодировки, выполненные автором диссертации. Методическим подспорьем в этой работе явились труды Кан Сон Бом, Син Сан Ми, Чон Ю.О., а также работа Ли Э. Чжу «Реалии и перспективы корейского танца в XX веке», в которой рассматривалась концепция целостности корейского танца и возможность новых методов изучения хореографии. В массе педагогических работ следует выделить работу Сом М.С, Ли Э.Ч. «Исследование, необходимое для разработки программы обучения корейскому танцу». Ценность этого труда заключалась в том, что новые программы включали общие сведения об истории корейского танца, а в соответствии с его непрерывным изучением вводились новые материалы. Предлагалось масштабное включение всего населения в освоение танцевальной корейской культуры в условиях натиска глобализации.

Среди работ, специально посвященных феноменологическому методу в изучении корейского танца, прежде всего назовем работу Ким Хён Чжа «Феноменологический подход к исследованию опыта танца «сенчум» (Lived Danu)». Эта работа в сущности открыла горизонты феноменологии хореографического опыта. Феноменологический опыт также применялся Чан Ын Ён и Ли Чоль Чжин при анализе личных записей танцоров. Хван Кен Сук провела этнографические исследования танца, изучая творчество исполнителей.

Ли Чхоль Чжин, Ким Чжон Мён предложили в целях осмысления традиционного танца разработку разных методов исследования, которые бы сохраняли сведения о «живом танце», а не разъятом на части как в «науках о природе».

Ряд записей о танцевальном опыте специалистов в области хореографии были выполнены Чан Ын Ён. Она выявляла эссенциальные особенности опыта традиционного танца. Фольклорные жанры танца были исследованы Хван Кён Сук с точки зрения анализа экзистенционального состояния танцоров.

Большинство исследований корейского танца, несмотря на обилие эмпирических материалов о танцевальном опыте хореографов недостаточно помогали учащимся глубоко освоить танцевальное искусство. Их также нужно знакомить с пониманием природы и значения опыта в процессе обучения, а этот вопрос еще не был достаточно разорешен.

## **Глава 2. Теоретические предпосылки и этапы феноменологического исследования танцевального искусства**

### **§ 2.1 Феноменология как метод научного подхода к изучению танца**

Танец является сложным феноменом культуры, очень емким носителем смыслов поведения человека, его ценностей. С одной стороны танец – это человеческая пластика, танцующее тело, а с другой сторону – это феномен движений человеческого духа. В экстермальном отношении танец является человеческой душой, сохранившей глубины памяти. Поэтому предметом научного изучения является внутренний мир человека, явленный танцем.

Для изучения танца могут применять методы, которые А.П. Ройс подразделил на пять видов: эволюционный; культурологический; культурно-личностный; направленный на проблемы смешанного общества; направленный на сам танец и рассматривающий его как один из неординарных феноменов.

Диссертанта интересовал последний подход. К его изучению можно подойти двумя способами. Первый предполагает объективацию движений танца, выражаемых внешне, для поиска скрытого значения танцевальных движений. Другой способ подразумевает осмысление танца на основе изучения разнообразных эмоций и мыслей танцора, его внутреннего мира. Именно поэтому для исследования танцевального опыта необходим феноменологический поиск.

Так как танец состоит из физических интенциональных действий, наделенных эстетическими свойствами, автор нашел основания и возможности применения феноменологического метода в исследовании танцевального опыта. Соединение феноменологии и хореографии вносит вклад в более глубокое понимание сложного хореографического искусства. С точки зрения выражения культурных предпосылок, образа жизни и формы сознания в пластике, танец есть не просто экстермальный объективный акт, но и, более того, он есть рефлексивный и художественно-идеологический источник, являющий человеческий опыт. Кроме того феноменологический поиск освещает сознание танцующего как таковое, то есть фиксирует опыт без приукрашивания и объясняет его смысл. Речь идет о раскрытии сущности, находящейся в основе опытного мира.

По мнению основателя феноменологии Э. Гуссерля, целью феноменологии является поиск опыта. Субъективный или духовный опыт

состоит из восприятия чего-либо, мыслей о чем-либо, решения чего-либо и т.д. то есть субъективный опыт обретает имманентные фундаментальные, интенциональные особенности – особенности сознания о чем-то. *Предметом феноменологического поиска является именно эта сфера опыта, природной особенностью которой является интенциональность.* Речь идет больше о процессе переживания сознания, то есть собственно сознание и оценка опыта движения, полученного танцором. Это позволяет зрителям редуцировать увиденный танец и дать ему эстетическую оценку.

По Гуссерлю концепция интенциональности интерпретируется в трансцендентальном значении, ибо нахождение экзистенции внутри сознания рефлексивируется посредством трансцендентального идеализма. Можно сказать, что феноменология является попыткой выявления и объяснения природы опыта. Все, что существует в мире, является объектом нашего сознания, представляющего собой совокупность «чистых сущностей» или «эйдосов». Задача феноменологии – описание работы такого чистого сознания. Этой области бытия мало уделяется внимания также как и осмыслению и экспликации путей становления коллективного опыта. Феноменология исследует не данности, но условия когерентности и адекватности познания. *Танец является благодатным материалом для исследования как самый основной и непосредственный человеческий опыт.*

Таким образом применение методов феноменологии при исследовании танцевального опыта заключается в проведении универсального описания и анализа интеллектуального танцевального опыта.

### **§ 2.2 Феноменология телесности М. Мерло-Понти.**

М. Мерло-Понти создал оригинальную версию экзистенциализма. Основная тема его философии – взаимодействие мира и человека (человека как живого «феноменального», то есть как воспринимаемого и воспринимающего и обживаемого универсума). Большое внимание Мерло-Понти уделяет телесности духа, погруженного в чувственную плоть мира и воплощенного в живом движении человеческого тела, а также уникальному соединению в человеке воспринимаемого и воспринимающего. Парадоксальная задача исследователя в этом аспекте – увидеть видение, осмыслить смыслообразование, представить само представление. Мерло-Понти постоянно акцентирует специфику бытия человека (его экзистенции) в диалоге субъекта с миром и необходимость исследования природы человеческого бытия посредством описания жизненного опыта, жизненного мира (дорефлексивного). Первым шагом в опыте познания мира человека является восприятие, поэтому описание двусмысленности бытия (мир и другие люди) становится описанием феномена восприятия.

Мерло-Понти считал, что загадка заключается в том, что «мое тело одновременно и созерцает, и является объектом созерцания». Мир восприятия, переплетенный словно клубок ниток, есть «Экзистенция». Созерцающий человек и созерцаемое им, реальность быть видимым и смотреть на другое и видеть самого себя, фон, на котором виденное неотделимо от невидимого, Мерло-Понти называл «целыми частями единой экзистенции». Тело существует в неразрывности субъекта и объекта, мир является продолжением тела, потому мир и тело неразрывны. Сознание посредством тела выражает себя, не существует такого тела, которое бы не выражало себя; тело является начальным способом существования сознания.

Поскольку описание танцевального опыта в качестве человеческого движения направлено на экспрессии тела, находящегося в аспекте неразрывности с миром, автор данного исследования был намерен описать именно смыслопорождающую экспрессию тела.

### **§ 2.3 Феноменологический метод М. Ван Манена.**

С педагогической точки зрения методы Э. Гуссерля и М. Мерло-Понти соотносятся с феноменологическими методами М. Ван Манена. По аналогии с самовыражающимся телом у Мерло-Понти метод Ван Манена направлен к пре-рефлексивным горизонтам опыта, который всегда имеет значение для человека. Этот метод получил название герменевтический феноменологический метод исследования. Особенности этого метода заключаются в следующем.

*Во-первых*, феноменология есть философия, которая изучает мир до всякой рефлексии, в первичном виде нашего опыта; *во-вторых*, феноменологическое исследование объясняет феномен в том виде, в каком он появляется в сознании и феноменологическая рефлексия представляет собой ретроспекцию после пережитого опыта; *в-третьих*, феноменология – это систематическая попытка выявления и объяснения структуры опыта и внешней смыслообразующей основы опыта; задача – познание сущности методом интуитивности и феноменологической ситуации; *в-четвертых*, феноменологическое исследование описывает значение переживаемого опыта как такового; оно акцентирует опытное или экзистенциальное значение; *в-пятых*, феноменология является наукой о человеке, так как задействованы в качестве темы исследования смыслообразующие структуры переживаемого человеческого мира; цель феноменологического исследования (как «науки о духе») заключается в объяснении значения человеческого феномена, либо в понимании живой структуры смысла; *в-шестых*, наиболее точным определением особенностей феноменологии является слово «размышление», под которым подразумевается внимательная забота о проблеме существования, смысла бытия; *в-седьмых*,

феноменологическое исследование занимается поиском гуманности, изучением потенциальных смыслообразующих структур опыта о позволяет понять способ человеческой экзистенции «мир-внутри-экзистенция»; конечная цель исследования – реализация человеческой природы, создание смысловых объектов человеческой экзистенции в мире; *в-восьмых*, феноменологическое исследование подобно стихосложению («танец есть поэзия») поэтому он должен иметь свободные формы выражения.

Исходя из этого М. Ван Манен предлагает особую методiku изучения опыта танцевального искусства. Во-первых, феноменолог внимательно изучает потенциальные материалы об опыте и описании личной жизни в различных жанрах искусства для повышения практической проницательности в понимании объекта исследования. Во-вторых, феноменология отделяет наш опыт от нашего знания посредством «процесса письма» и в то же время связывает с ним. Это способствует осознанному пониманию смысла ситуаций.

В обучении искусству хореографии уделяется внимание чувственному опыту, приобретенному посредством тела. Методы феноменологического исследования позволяют глубже понять значение и природу хореографического опыта, поэтому нужно задействовать герменевтическое феноменологическое письмо. Далее в диссертации рассматриваются основные этапы феноменологического исследования, которые отражены в Таблице 1.

### **Глава 3. Феноменологическая интерпретация танцевальной практики.**

#### ***§ 3.1 К постановке проблемы изучения танцевального опыта.***

В ходе длительной практики преподавания корейского танца студентам повторялась ситуация, когда несмотря на объяснение характера движений и чувств на танцевальных занятиях, ученики осваивали материал на уровне сознания, но на деле у них не получался нужный пластический рисунок танца. Сложным было также овладение дыханием, ритмом, техникой. Поэтому возникли вопросы: 1. Что для автора является критерием адекватности методики преподавания хореографии? 2. Что чувствуют студенты в процессе изучения корейского танца?

Для решения проблемы нужно было понять значение ретроспективного опыта людей, специализировавшихся в области хореографии и ведущих артистическую деятельность и опыта студентов университета, изучающих хореографию. Главным вопросом или предметом исследования был вопрос о природе и значении опыта изучения корейского танца. При ответе на этот вопрос нельзя было интерпретировать природу феномена прежде, чем осознать значение феноменологического вопроса. Согласно Э. Гуссерлю, в феноменологическом анализе был использован этап «приостановки

суждения» для исключения предубеждений и обретения точности. Гипотетически автор предварительно составила собственные предположения относительно участников эксперимента:

1. У студентов, изучающих корейскую хореографию, может появиться или пропасть интерес к корейскому танцу в зависимости от изучаемого репертуара.
2. Студенты, изучающие корейскую хореографию, потеряют интерес по мере усложнения танца и забросят занятия.
3. Повышение или снижение интереса к танцу у студентов, изучающих корейскую хореографию, зависит от методики преподавания педагога.

### **§ 3.2 Экзистенциальный обзор опыта изучения танца.**

Прежде всего основой исследования явился личный опыт и начальной точкой – позиция «Эго». Нужно было не объяснять, а описать опыт как таковой.

В данном параграфе была изложена суть образовательной программы по корейскому танцу, признания студентов о трудностях приобщения к этому виду творчества и те вопросы, которыми терзался преподаватель, чувствуя напряженность и невысказанность в общении педагога с учениками. Нужно было проанализировать опыт изучения танца, пережитый участниками исследования, и значение опыта обучения корейскому танцу.

В «экспериментальный отбор» опыта изучения танца вошел материал о диахроническом анализе используемых терминов («танец», «традиционный танец», «новая хореография», «обучение», а также разнообразные значения танца в корейских идиомах и пословицах). Кроме того были выявлены принципы выделения моделей исследования (соответствие и достаточность), а также критерии выбора участников научного эксперимента: 1. люди, получившие специализацию в области корейского танца; 2. ученики средних школ, изучающих корейский танец; 3. добровольцы, согласившиеся участвовать в исследовании. В параграфе даны характеристики респондентов по возрасту, стажу хореографии и профессии, а также социально-психологические характеристики атмосферы эксперимента. Большое внимание уделено классификации вопросов для интервью и особенностям его проведения и вопросам проверки целесообразности и достоверности исследования.

### **§ 3.3 Описание феномена опыта в произведениях корейской литературы и искусства.**

В данном параграфе исследователь предложил интересные материалы выражения танцевального опыта из произведений литературы, изобразительного искусства и кинематографа, в которых главные герои оказались в аналогичных ситуациях с участниками предпринятого

эксперимента. В этом отношении очень выразительным было описание танца Поля Валерии по балетным картинам Э. Дега, а также описание танца, сделанные древними греками-философами Платоном, Сократом и Аристотелем. Описание феномена танца в живописи представлено картинами Ким Хон До «Танцующий мальчик», «Танец с мечом в полете», а также картинами художника Син Юн Бок «Парный танец с саблями» и «Танец шаманки». Танцевальный опыт в поэзии представлен девятью двустихиями стихотворения Чо Чжи Хун «Танец монаха (сынчу)».

Квинтэссенция корейского танца выражена во вдохе и выдохе, ибо через дыхание передается печаль, неистовство, горечь обиды, весь жизненный путь. Танец есть не только овладение определенной техникой исполнения, это выражение внутреннего мира и душевных качеств танцующего, которое должно проводиться во внешний мир через элементы танца. В этом плане показательно описание танца из фильма и телесериала «Хванчжини» (автор сценария Ким Тхэн Хван), которое присутствует в этом параграфе вместе с изображениями сцен обучения корейскому танцу.

Автор диссертации выявил при описании опыта танцевального обучения основные темы и показал, что художественные произведения могут предоставлять убедительные примеры опытного восприятия. Все данные наблюдения с полученными интервью об опыте танцевального обучения помогли далее выявить структуры опыта и значение обучения корейскому танцу, а также обработать их в качестве герменевтического феноменологического письма.

#### **Глава 4. Герменевтическая рефлексия танцевальной практики.**

##### ***§ 4.1 О методах тематического анализа феноменологического опыта.***

Опыт хореографии проявляется в мыслях о хореографии и размышлениях о значении хореографии. Основа редуктивного восприятия значений определенного опыта базируется на том условии, что мой опыт может стать нашим опытом. Осознавая структуру собственного опыта, связанного с определенным феноменом, автор находит доказательство, способствующее интенциональности самого феномена и интенциональности всех этапов исследования. Феноменология всегда рассматривает феномен как потенциальный опыт человека. Именно в данном смысле феноменологическое описание приобретает универсальные интересующие черты. В этом параграфе автор рассматривает разнообразные источники получения темы и рассказов участников к каждой теме из различных источников. В результате автор обработал творческой феноменологической терминологией те сотни интервью, в которых наиболее отчетливо проявилась феноменологическая чувствительность. В исследовании выявлена тематическая направленность содержания интервью

участников эксперимента и дифференцированы данные интервью, а также выяснены и подчеркнуты наиболее часто повторяющиеся предложения в поисках тематики.

#### *§ 4.2 Основные темы изучения феномена танцующего человека (итоговые материалы интервью).*

В данном параграфе автор исследования провел анализ интервью, состоящих из вопросов на заданную тему и ответов на них, расклассифицировал их по основным темам и затем вывел главные темы. Выявленные семь тем, связанных с опытом обучения танцам, подразделились на 24 основные подтемы.

*Тема 1.* «Неодолимое влечение» связалась с подтемами «увлеченность чем-то», «погружение в танец», «неудержимая страсть к танцу».

*Тема 2.* «Упоение» включила в себя такие подтемы, как «освобождение от лишних мыслей», «чувство невесомости», «ощущение дрожи в теле», «упоение движением».

*Тема 3.* «На пути совершенствования танца» предположило такие подтемы как «ощущение легкости в груди», «переход в новый мир», «единство тела и танца», «ощущение естественности».

*Тема 4.* «Трудности телесного самовыражения». Ее подтемами стали «трудности телесного выражения чувств», «трудности сосредоточения», «визуальный контакт со зрителем», «страстное желание танцевать как учитель, танцевать собственный танец».

*Тема 5.* «Непроизвольные движения тела». К ней относятся такие подтемы как «дрожь», «пустота в голове», «желание стать выдающимся».

*Тема 6.* «Чувство потери собственного пути» включила аналогичную подтему, а также подтему «сомнения в правильности выбранного пути».

*Тема 7.* «Погружение в танец» конкретизировалась в подтемах «желание выступать на сцене», «жизнь вне танца теряет смысл», «околдованность», «чувство избранности».

В результате обзора вышеуказанных фундаментальных тем интервью выяснилось, что природа и значение опыта обучения корейскому танцу, осуществляющегося по системе мастерского обучения, представляют собой следующее: процесс обучения корейскому танцу, как правило, начинался с неодолимой страсти танцевать; далее по ходу обучения ученики испытывали полное погружение в танец и ощущение радости и упоения, в результате постоянных репетиций повышалось танцевальное мастерство, а неточность танцевальных команд учителя вызывала у них определенные трудности телесного самовыражения; отсутствие прогресса в обучении влекло чувство потери пути и сомнения в правильности выбора; совершенствуя танцевальное ремесло ученики испытывали чувство околдованности «высшей силой» и состояние непроизвольного движения тела.

### **§ 4.3 Танец и герменевтическое феноменологическое письмо.**

Поскольку цель исследования заключалась в создании феноменологического текста с помощью применения феноменологического метода и экзистенциального анализа, постольку герменевтическое феноменологическое письмо явилось завершающим этапом данного исследования и одним из самых важных действий. В данном параграфе оно дается полностью.

В **Заключении** подводятся основные итоги и формулируются обобщающие выводы предпринятого исследования.

Тело танцующего человека представляет собой важный культурный объект и инструмент культуры, который способен познавать и выражать смыслы человеческого существования. История культуры вообще и история корейской культуры показывает постоянное присутствие танца в жизненном мире человека, типы и виды которого динамичны при сохранении его инвариантного смыслового значения.

Поскольку танец является феноменом движений человеческого духа, постольку предметом его научного изучения становится внутренний мир человека, его интенциональные аспекты. Данному предмету в наибольшей степени соответствует феноменологический метод исследования танцевального опыта. Феноменология телесности М. Мерло-Понти является теоретико-мировоззренческой основой изучения экзистенции человека, его дорефлексивного опыта, явленного в танце. Его природной особенностью является интенциональность.

С педагогической точки зрения феноменология телесности соотносима с феноменологическим методом М. Ван Манена, направленным к пре-рефлексивным горизонтам опыта, который всегда значим для человека. Как показал поведенческий эксперимент, применение метода М. Ван Манена к процессу обучения танцевальному искусству помогает инкультурации учащихся в мир танца, его смыслов и значений.

Итогом применения феноменологического подхода к танцевальной практике и ее экзистенциального анализа явилось создание герменевтического феноменологического письма. Результаты исследования танцевального опыта в виде этого письма важны для усовершенствования методики преподавания корейского танца.

#### **По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

1. Чой К.С. Базовая двигательная способность и агрессия в процессах инкультурации детей: из опыта исследования // Собрание научно-образовательного культурологического общества: Материалы Третьего Собрания Научно-образовательного культурологического общества, научно-практического семинара «Современная молодежь в зеркале

культурологических исследований и проблемы ее идентичности», круглого стола «Культурная миссия университета и культура университетской повседневности», Первой Герценовской школы практической культурологии 22-23 апреля 2009 года. СПб.: Изд-во РХГА, 2009. С.218-234. (0,6 п.л.)

2. Choi K.S. *On the phenomenological approach to the study of Korean dance* // Вестник Ленинградского государственного университета им.А.С. Пушкина, научный журнал №1, том 2. Серия Философия. СПб. 2010 (март). С.171-176. (0,5 п.л.)

3. Чой К.С. Исследование развития способности к физической активности посредством Effort деятельности у детей дошкольного возраста – II, СПб.: «Астерион», 2010 (июнь), 32 с. (2 п.л.)

ЦНИТ «АСТЕРИОН»

Заказ № 326. Подписано в печать 14.10.2010 г. Бумага офсетная.

Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Объем 1,5 п. л. Тираж 100 экз.

Санкт-Петербург, 191015, а/я 83, тел. /факс (812) 275-73-00, 970-35-70

asterion@asterion.ru