

ВЕЛИКАЯ СИЛА КУЛЬТУРЫ В РАЗВИТИИ ЧЕЛОВЕКА *(Две танцующие статуэтки палеолита)*

Ромм В.В.,

*д. культурологии, профессор Новосибирской
государственной консерватории, г. Новосибирск*

Уникальнейшую возможность для раскрытия тайн искусства фантастической по удалённости древности дают сибирские палеолитические статуэтки Мальты и Бурети, возрастом 24–25 тысяч лет.

Танец Венеры. Уникальный образец искусства древнекаменного века – статуэтка женщины, вырезанная из бивня мамонта. Она была найдена А.Н. Окладниковым в 1936 году недалеко от села Бурети на берегу Ангары в полусотне километров от места впадения в Ангару реки Белой.

А.Н. Окладников хорошо описал чувства, которые охватили его при первом взгляде на эту статуэтку. Мадонна из Бурети выглянула из пласта древней глины не мертвым обломком чуждого и давно исчезнувшего мира, а чем-то волнующим, одухотворенным и полным жизни. Ощущение жизненной силы и тайны, исходившее из этого обломка бивня мамонта, становилось еще глубже от того, что статуэтка будто излучала тепло живого существа. Узкие, по-монгольски слегка раскосые глаза, похожие на кошачьи, смотрели на людей XX века загадочно и, казалось, даже с легкой иронией. На лице, очерченном с какой-то неожиданной мягкостью и нежностью, блуждала еле заметная улыбка, и, как ни странно, она напоминала что-то давно и хорошо знакомое – уж не улыбку ли Джоконды?!

Статуэтка хранится в сейфе Иркутского краеведческого музея. Возраст ее более 24 тысячи лет.

Новосибирский ученый доктор исторических наук, академик МСА В.Е. Ларичев считает, что персонаж древней статуэтки олицетворяет богиню Венеру, что знаковая система статуэтки отражает календарь планеты Венера. В.Е. Ларичев трактовал знаковую систему статуэтки, как календарно-астрономическую запись, связанную с планетой Венера. Я считаю, что такая трактовка не мешает прочтению знакового сообщения, как записи композиции танца.

Если речь идет о Венере, то её всегда отождествляли с эталоном красоты, женской зрелостью, обольстительностью. Древний мастер с изумительным мастерством вырезал эту скульптуру. Перед нами удивительно стройная и пропорциональная фигура девушки, что довольно необычно для древних женских скульптур.

За исключением лица, вся остальная поверхность статуэтки покрыта знаками. Конечно, это кажется варварским насилием над красотой. Но это лишь доказывает, насколько важной считалась записанная информация.

Я трактую эти знаки как древнейшую систему записи пространственной композиции обрядовых и магических танцев. Новосибирский ученый В. Е. Ларичев знаковые системы на многих сибирских палеолитических статуэтках и пластинах трактует как планетарно-календарные системы. То, что одну и ту же знаковую систему можно трактовать с разных позиций, как раз и является, на мой взгляд, одним из весомых аргументов в пользу признания огромной информативности, содержательности, логичности этих знаковых систем. Это открывает огромные перспективы для углубленного понимания духовного мира человека сибирского палеолита.

Палеолитическая мальтинская знаковая система записи танца, о которой будет вестись разговор ниже, кардинально отличается от всех известных до сих пор систем записи танца. Сибирская палеолитическая система записи, возрастом в 25 тысячелетий, оказалась очень понятной и эффективной.

Принцип такой записи очень прост. Представьте, что строго зафиксированный в пространстве карандаш касается исполнителя танца. При движениях танцора этот карандаш

будет рисовать совершенно определённые значки на исполнителе. Можно представить, какие прямые, кривые или дугообразные следы будет оставлять карандаш при том или ином движении. Если на месте исполнителя окажется статуэтка, то карандаш будет рисовать знаки на ней. Таким способом, танец будет зафиксирован. Удивительно, что все прошедшие десятки тысячелетий возможность такой простой записи танца не была использована хореографами.

Для прочтения древнейшей записи достаточно вместо карандаша, на некотором удалении от статуэтки и неподвижно по отношению к ней поместить зрительную трубку с узким и острым, как острие карандаша, углом обзора. В эту трубку можно рассмотреть выемки-знаки нашей скульптуры. Для этого нужно двигать в пространстве статуэтку. С переходом от знака к знаку статуэтка будет разнообразно двигаться и для расшифровки знаковой записи композиции, предполагаемого танца персонажа, мне останется только записать движения статуэтки. Вот такой простой способ прочтения.

Возьмем статуэтку в руки и будем исследовать ее узким лучом обзора. Конечно, нужно включать фантазию и профессиональный хореографический опыт, чтобы более объёмно представить характер предполагаемых движений послуживших ориентиром художнику. Скорее всего, чтобы не было путаницы противодвижений, значки шли в «унисон» с направлением движения.

Чтобы обойти конфигурации выемок бедренной группы, придётся двигать статуэтку вверх-вниз. Для выемок капюшона основным движением будет раскачивание из стороны в сторону. Скульптор пытался конфигурацией значка подсказать направление, характер движения. Например, скобкообразные знаки на спине подскажут продвижение из стороны в сторону. В начале прочтения знака вектор идет довольно круто вверх – движение исполнителя тоже пошло вверх. Во второй половине прочтения вектор пошел вниз – исполнитель тоже начинает опускаться. То же можно сказать и о знаках на тыльной стороне головного убора. Знаки на боковых сторонах капюшона указывают на наклоны головы вперед-назад.

При поиске близлежащих значков бедренной группы мне придётся вращать статуэтку вдоль вертикальной оси. Чтобы перейти к соседней выемке на капюшоне, достаточно кроме вращения или без него отклонять статуэтку от вертикальной оси в одну или другую сторону.

Таким образом, внимательное следование за конфигурацией и расположением значков позволяет предположить характер движения исполнителя, очередность поз, направление, амплитуду, величину продвижений. Все эти сведения являются составляющими композиции танца и его рисунка.

Проход по всем знакам, тем способом, что я описывал выше, заставляет статуэтку танцевать очень сложный танец. 195 знаков-выемок – это как минимум столько же движений. Если же учитывать серпообразную форму большинства лунок, то эту цифру следует удвоить или даже утроить. Это связано с тем, что изобразить волнообразное движение персонажа невозможно одним движением, надо как минимум два или три движения. А если учитывать стремление таких фраз к маятникообразному возврату в начальную точку, то это и 4–6 движений.

Русская исполнительская традиция всегда видела в танце нечто большее, чем развлечение. Поэтому русские исполнители баллидана иногда вырываются за рамки масскультурных суррогатов. Для этого важны знания гносеологии явления, понимание философии женского восточного танца.

Индийская танцевальная традиция сохранила большее почтение к глубинным составляющим танца живота. Эта традиция видит в нем философию формирования женщиной своего, как внешнего, так и внутреннего содержания. К танцу относятся как к священному талисману. Индуистская мифология избрала именно танец для важнейшей роли гармонизации и созидания. Бог Шива создал Мир из Хаоса именно в танце. Танцы Шивы являются самыми сложными, самыми совершенными. Шиваизм не допускает, что земные исполнители могут хоть как-то приблизиться к этому совершенству. Наиболее близки к копированию искусства первого танцовщика Неба божественные танцовщицы Апсары. И то они способны

повторить лишь какие-то элементы танца Шивы. Но Апасры – тоже небожители. Земные исполнительницы, храмовые танцовщицы в свою очередь могут лишь подражать божественным Апасрам, но никогда не достигнут их мастерства.

Философия в данном случае вовсе не означает отвлеченные словесные диспуты. В случае с женским танцем Индии это действенное испытание, проверка возможности решения вопросов истока жизни, рождения, созидания. Храмовые танцовщицы, воспитывавшиеся в храмах Индии с пяти лет, оказывались очень образованными людьми, умели читать, писать, петь, танцевать, говорить на многих языках. И вместе с этим главными их знаниями были умение любить, секреты эротической привлекательности. Обучение творило Женщину-идеал, символ плодородия, сосуд самого великого чуда рождения человека. Земные танцовщицы в этом только старались приблизиться к своим небесным коллегам. Характерной чертой индуистской мифологии является сочетание в едином комплексе аскетического и эротического начала. В индуистской мифологии магическая сила даровалась аскетизмом. Тапас – умерщвление плоти – позволяло добиться выполнения любых желаний, соединяло в себе разрушительную и творческую силу, и подвижник в результате этого обретал сверхъестественную способность плодотворения. Во многих эпических и пурических сказаниях Индра, страшась за свою власть, подсылает к особо опасному подвижнику прекрасную апсару, с задачей соблазнить его. Следует отметить, что в древних сказаниях нет ни одного упоминания, что задача какой-нибудь из Апаср оказалась не по силам. Перед великой силой женского танца не устоял ни один Аскет.

Традиционный женский танец в Древнем Египте танцевали Альмеи. Они считались «учёными», образованными танцовщицами. Ни один государственный или частный праздник в Древнем Египте не обходился без Альмей. Их помещали на особую трибуну, где они пели во время трапезы. Затем артистки спускались и давали свои хореографические представления.

Рядом с храмовыми танцовщицами и Альмеями в Египте танцевали танец живота танцовщицы Гавази. Костюм танцовщицы имел круглую прорезь для живота. Пуп исполнительницы ассоциировался зрителями с центром Мироздания, а переливы мышц под кожей – волнами Вселенной, рассказом о будущей и прошлой жизни. Такой танец живота причисляли к разряду философских. Собравшиеся философы трактовали эту живую картину, рассуждали о причинах рождений, изменений, волнений. Иногда такому танцу приписывали предсказательные функции. Пред трудным торговым походом купцы, караванщики обращались к предсказательному танцу Гавази. С. Н. Худеков резко разделяет Альмей и Гавази. «Альмеи были скромны: рисунок же танцев «Гавази», в своих линиях был непристоен.

Гавази танцевали также знаменитый танец «Аннахля» – изгнание пчелы из-под одежды. С. Худеков называет его танцем Осы (наэлэ). Танцовщицу кусает оса. Женщина пытается достать ее, изгоняет пчелу движениями тела. Движения эти должны быть очень точными, достаточно энергичными и, в то же время, нежными, осторожными, чтобы пчела не укусила. В конце, женщина срывала с себя все одежды. Вполне возможно, что в память о том танце сегодня мелкие движения, дрожание живота, называются «пчела».

Даже в евангельских притчах упоминается такой привлекательный женский танец – его танцевала Саломея перед Иродом. Ценился такой танец тогда очень высоко. Царь Ирод умертвил Иоанна Крестителя, чтобы отдать плату Саломее за этот танец: Во время же празднования дня рождения Ирода дочь Иродиады плясала перед собранием и угодила Ироду, посему он с клятвой обещал ей дать, чего она ни попросит. Она же, по наущению матери своей, сказала: дай мне здесь на блюде голову Иоанна Крестителя, И опечалился царь, но, ради клятвы и возлежащих с ним, повелел дать ей, и послал отсечь Иоанну голову в темнице. И принесли голову его на блюде и дали девице, а она отнесла матери своей.

Толкователи Евангелия утверждают, что Саломея танцевала танец, который в Сирии не признавался непристойным, а вполне достойным для исполнения перед знатными особами. С. Н. Худеков считал, что Саломея танцевала именно танец Альмей: «Скорее всего, можно

думать, что на пиру у Ирода, по заведенному обычаю плясали наемные иноземные танцовщицы. Их танцами увлеклась и присутствующая там Саломея. Евреи «не гнушались Альямея-ми» [6, с. 95].

В Ветхом завете разбросано много свидетельств, что древние евреи после исхода из Египта сохраняли египетскую танцевальную традицию. В Библии упоминается, как строго осуждал Моисей пляску вокруг Золотого тельца. Такая пляска один к одному напоминала египетские танцы в честь священного быка Аписа. Но Моисей сам был великим знатоком плясок. В Библии подробно описан первый «балет», поставленный Моисеем после перехода через Красное море. Моисей и пророчица сестра Аарона Мариам «пели и плясали во славу Божию. «Они составили два хора, один из мужчин, другой из женщин: стали в их главе и, с тамбуринами в руках, плясали и пели ту чудную песнь, которая изложена в книге Исхода» [цит по. 6, с. 87].

В Древней Греции примеров женских танцев можно искать во многих чисто женских священных мистериях, обрядах, праздниках. Поскольку во времена архаики и классической античности во всех полисах, кроме Спарты женщины не получали школьного танцевального образования, то античный женский танец вполне можно соотносить с современной любительской хореографией. Исследование античной культуры с этих позиций может привести к очень интересным находкам.

Впрочем, связь с античным искусством можно проследить и в евангельском сообщении. Известно, что тетрарх Иудеи, Ирод, настолько любил зрелища, что приказал в Иерусалиме выстроить театр. С. Н. Худеков утверждает, что храмы в Иерусалиме и Александрии также были выстроены в форме театра с «хором», занятым канторами и танцорами [6, с. 85].

М.Х. Франгопуло, в 1950-60-х годах преподавала в С.-Петербургской академии русского балета (тогда училище им. А.Я. Вагановой). Мне посчастливилось во время учебы слушать ее замечательные лекции по истории балета. Мариэтта Харлампиевна считала, что танец семи покрывал в глубокой древности исполнялся на помолвке. Невеста и жених там первый раз встречались. Невеста должна была исполнить перед будущим женихом танец семи покрывал. Одно за другим слетали с девушки покрывала. Сбросив седьмое, она оставалась нагой. Если увиденное не понравилось жениху, он мог развернуться и уйти. Большого несчастья и придумать трудно. После такого к девушке больше никто и не подойдет. Речь идет о Востоке, где женщина не имеет право открывать даже лицо! Она окажется запятнанной, опозоренной – ее наготу увидел посторонний мужчина.

Скорее всего, речь идет не о помолвке, а о гаремном показе. А это уже публичное выступление. И в евангельском свидетельстве мы встречаемся с публичной традицией исполнения такого танца. К сожалению, прямых упоминаний о танце покрывал в научной литературе мне не удалось найти. Однако косвенных свидетельств о правомерности такого названия для подобного танца существует достаточно. С легкой руки Р. Штрауса название «танец семи покрывал» стал популярен, В опере Саломея заплясала чуть ли не на всех европейских, больших и малых сценах.

Все это вполне применимо и к сегодняшнему дню. На мой взгляд, ресторанный танец, даже в лучшем своем варианте – КИЧ, который является спекуляцией на одну из тем восточного танца. Неправильно принимать за восточные женские танцы опусы, заикленные лишь на стриптизе и эротике.

Индия, Турция, Египет, Греция и другие восточные страны оспаривают право быть родиной восточного женского танца. В научной и дансологической литературе танец живота ассоциировался только с искусством Востока. После расшифровки танцевальной композиции, записанной на сибирской палеолитической статуэтке это утверждение можно оспорить. Возраст статуэтки намного старше любого другого упоминания о танце живота. Поэтому представленный выше список вполне можно начинать с Сибири – именно на ее территории (в районе озера Байкал) и найдена статуэтка.

Символ весеннего плодородия

Исполнение композиции, прочитанной по знаковой системе сибирской палеолитической статуэтки дает образец, в котором эротика присутствует, являясь частью общеоздоравливающего женского танца.

Кроме этого статуэтка Венеры из Бурети заставляет пересмотреть и обще-эстетические понятия. Например, древнейшие женские европейские скульптуры представляют очень полных, дородных женщин. Большинство ученых трактовало такие скульптуры, как символ плодородия. Утрированно полные формы европейских палеолитических мадонн породили в ученых кругах уверенность, что тогда древние скульпторы в каждой такой женщине видели символ плодородия. Если исходить из этих позиций, и считать, что означенный символ может быть только таким, то Буретская Венера не претендует на отождествление с символом плодородия. Слишком она красивая по любым меркам, стройная, подтянутая, пропорциональная.

Но почему символ плодородия должен быть непрезентабельно далеким от канонов красоты, непропорционально толст, с обвислой кожей и мышцами?

При взгляде на такой символ, появляется уверенность, что детородный период этой женщины уже позади. Это символ осеннего плодородия, когда женщина уже выполнила свою миссию – родила и воспитала детей.

Тем не менее, плодородие можно трактовать иначе. Сибирская Венера являет образец и символ весеннего женского плодородия, периода женской зрелости, вступления в детородный возраст. Восточный женский танец, беллиданс тоже является принадлежностью женщин детородного возраста зрелости.

Палеохореографические расшифровки знаковой системы сибирской палеолитической статуэтки, возрастом 24,5 тысячи лет заставляет нас пристальнее вглядываться в казалось бы, знакомое настоящее, ставят множество новых вопросов о нашем прошлом. Ответы на эти вопросы, несомненно, со временем найдутся.

На голове статуэтки есть большая знаковая система. Считаем, что при наличии ярко выраженной танцевальной позы, знаковая система статуэтки должна иметь отношение к композиции танца персонажа. Выше мы рассматривали, какие движения можно предположить из анализа позы персонажа скульптуры. Не менее интересные результаты получаются, если прочитывать знаки статуэтки в качестве указаний на пространственные перемещения. В данном случае открывается целая серия акробатических переворотов, что также вполне согласуется с описанием Кордака.

Зафиксируем наш взгляд неподвижно в пространстве и будем пронести перед узким визиром взгляда значки статуэтки один за другим. Естественно, что для появления нового знака статуэтку надо будет передвигать в пространстве. Если будем таким образом читать запись, глядя сзади на капюшон, то статуэтка в наших руках начнет вращаться.

Первый переворот произойдет в боковой плоскости через голову против часовой стрелки. Этот поворот определяют 9 знаков. Второй поворот произойдет также в боковой плоскости, но делается в другую сторону – по часовой стрелке. Он совершается за 7 знаков, третий поворот идет также по часовой стрелке и происходит намного быстрее – за 3 знака. Получается, что персонаж делает одно боковое сальто против часовой стрелки и двойное боковое сальто по часовой стрелке. Более быстрый проворот (за меньшее количество знаков) во время двойного сальто вполне понятен. По времени двойное сальто, в силу законов тяготения должно занимать примерно одинаковое количество времени с одинарным сальто, но успеть надо сделать два переворота. В нашем случае это выдерживается – 9 и 10 знаков.

При чтении знаков на левой стороне капюшона получаются перевороты тоже через голову, но в другой плоскости – сальто вперед. За 14 знаков происходит переворот вперед во фронтальной плоскости. Второй поворот происходит в ту же сторону за 7 знаков. Следовательно, персонаж делает два отдельных или одно двойное сальто вперед. Судя по количеству

знаков, обозначающих перевероты можно скорее предполагать первый вариант – два отдельных переверота.

Пиры античности неразрывно связаны с танцами. Танцевали все: и сами гости, и их спутницы – гетеры, и, наконец, специально приглашенные для развлечения гостей искусники. Пляски гостей особенно разгорались к концу, во время заключительной попойки, комоса; гетеры преследовали свои специальные цели, хотя бы конкурс красивого сложения ног в «Диалогах куртизанок» Лукиана. Конечно, нельзя делать резкого разграничения между танцами гетер, свободных граждан и танцами искусников; танцевать умели многие и иногда пускались в пляс, конкурируя с профессионалами; хотя бы пресловутый сын Тизандра, который «проплясал свою свадьбу» у Геродота. Но мы не будем отклоняться на частности, а займемся, наконец, подробнее основной темой этой главы – танцем профессиональных виртуозов.

Палеохореографические анализы всегда открывают новые горизонты, ставят неожиданные задачи перед исследователями. Так и данный материал наверняка послужит толчком для более внимательного взгляда в прошлое человеческой культуры, для попытки объяснить такие неожиданные культурологические совпадения, разделенные двумя десятками тысячелетий.

Литература:

1. Аристофан, Комедии, М;Л., 1934, т. 1, с. 433.
2. Евангелие от Матфея / Библия. – М.: Библейские общества, 1995. гл 14.
3. Каминский Илья, Плясовая... живота. Интернет журнал «АХ» ОАО ИД "Пушкинская площадь" <http://www.ahmagazine.ru>
4. Пиотровский Адр. Античный театр, – в кн. Гвоздев А.А., Пиотровский Адр. История европейского театра.
5. Федоров Н.Ф. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. – М.: «Прогресс». 1995. – 518 с.
6. Худеков С. Н. История танцев всех времен и народов: Ч. 1.– СПб.: Тип. «Петербургская газета». – 1913. – 303 с.: ил.

ФИЛОСОФИЯ ОБРАЗОВАНИЯ

*Скрынский И.М., кандидат философских наук
Костанайский государственный педагогический институт*

Переход Республики Казахстан на рельсы рыночных отношений объективно потребовал смены курса в современной образовательной политике. Проблемы экономического и политического развития обусловили необходимость выбора вектора развития отечественного образования.

Если говорить о требованиях, предъявляемых к образованию современной действительностью, то их, по нашему мнению, можно свести к следующим: первое – необходимо пробудить естественные функции образования как важнейшей сферы познания, формирования, изменения, а в необходимых случаях и преобразования ментальности и личности, и общества в целом. Второе требование можно определить как необходимость осознания глубинных оснований движущих сил развития цивилизации, осознания того, что образование активно воздействует на эти основания, способствуя нравственному и духовному развитию человечества.

Современная система образования в своих основных чертах сложилась под влиянием определенных философских и педагогических идей, которые были сформированы в конце XVIII начале XIX веков Коменским, Песталоцци, Фребелем и, далее Гербартом, Дистервергом, Дьюи и другими основателями научной педагогики. И в сумме образуют так называемую "классическую" систему или модель образования (школы). Хотя эта модель эволюцио-