

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Розин В.М. — Музыкальное движение: образ жизни, реальность нетрадиционного искусства, пространство обучения и самообразования (три комментария к концепции Аиды Айламазьян) // Культура и искусство. – 2023. – № 4. DOI: 10.7256/2454-0625.2023.4.40399 EDN: WJHNT URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=40399

Музыкальное движение: образ жизни, реальность нетрадиционного искусства, пространство обучения и самообразования (три комментария к концепции Аиды Айламазьян)

Розин Вадим Маркович

доктор философских наук

главный научный сотрудник, Институт философии, Российская академия наук

109240, Россия, Московская область, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, каб. 310

✉ rozinvm@gmail.com



[Статья из рубрики "Художественная культура и творчество"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.4.40399

EDN:

WJHNT

Дата направления статьи в редакцию:

08-04-2023

Аннотация: В статье излагается и комментируется концепция музыкального движения, основные идеи которой сформулировала и обосновала Аида Айламазьян, психолог и руководитель Центра музыкального движения «Гептахор». Автор считает, что в данном случае мы имеем дело с одной из новых форм экспериментальной жизни, своеобразно объединяющей в себе нетрадиционный вид искусства (серьезную музыку и танец), новый образ жизни, отчасти противостоящий сложившейся социальности, способствующий становлению новой личности, а также органический симбиоз альтернативного обучения и самообразования. Характеризуются особенности практики музыкального движения. Формулируется положение о том, что музыкальное движение демонстрирует новую витальную и художественную реальность, в которой музыка структурирована (артикулирована) танцевальным движением, а танец – музыкой. Рассматриваются два мировоззренческих поворота (психологический и социальный) и проблема нового антропологического синтеза, которые способствовали новым представлениям и идеям. Антропологический синтез понадобился Айламазьян с целью осмысления практики музыкального движения. Он включает в себя три направления

работы: критику балета как образца традиционного понимания танца и человека в нем; характеристику специфики нового, свободного танца и его формирования; концепт человека, отвечающего практике музыкального движения. Последний включает в себя четыре концептуальные идеи: 1) новую трактовку отношений музыки и танцевальных движений как двух сторон одного целого, 2) относит танцевальные движения и переживание музыки к личности и частично танцевальному сообществу, 3) включает практики музыкального движения в более широкое целое культуры, социальности, искусства, 4) истолковывает практику музыкального движения в том числе как процессы обучения и самообразования.

Ключевые слова:

музыка, танец, музыкальное движение, личность, обучение, самообразование, концепция, практика, жизнь, творчество

Аида Айламазян не только известный психолог, но и «наследник по прямой» танцевальной практики музыкального движения, созданной несколькими девушками с Бестужевских курсов (Стефанидой Рудневой, Л. С. Генераловой, О. К. Поповой, Э. М. Фиш и др.) еще в период посещения России Айседорой Дункан.



Аида Меликовна Айламазян

Айламазян является художественным руководителем Центра музыкального движения «Гептахор». В этом качестве она продолжает дело своего учителя Ольги Кондратьевны Поповой, и как психолог и педагог (практик и теоретик-методолог) много сил потратила на анализ и осмысление практики музыкального движения. В последние годы Аида опубликовала несколько статей, которые, на мой взгляд, в совокупности составляют оригинальную концепцию практики музыкального движения и ее формирования.

Я наблюдаю за становлением и развитием этой практики с самого начала творчества Айламазян, знаком и с основными идеями указанной концепции, разделяю их. Тем не менее, мне хотелось бы прокомментировать и обсудить некоторые из этих идей, что, на мой взгляд, будет способствовать лучшему их пониманию, и возможно, уточнению. Сразу обращаю внимание на значение в современной культуре практики музыкального движения. Перед нами одна из новых форм («очагов», как говорили в начале прошлого века) жизни, своеобразно объединяющей в себе нетрадиционный вид искусства (серьезную музыку и танец), новый образ жизни, отчасти противостоящий сложившейся социальности, способствующий становлению новой личности (субъективности), наконец, органический симбиоз альтернативного обучения и самообразования. Подобная, я бы

сказал, цветущая сложность форм существования и реальностей, очень интересна и важна как предмет осмысления, что позволит лучше осознать и уяснить «тихую революцию», происходящую сегодня в сфере образования и искусства [\[10; 11\]](#).

Что видит неискушенный, обычный зритель, попавший на занятия или спектакль музыкального движения? Группу или отдельного исполнителя, если судить по движениям, позам и одежде, очень напоминающие танцующие фигуры на античных вазах или иногда, если повезет в мастерстве, изображения Айседоры Дункан. Естественно, что воспринимает такой зритель происходящее привычным способом:





девушки танцуют под очень серьезную музыку, подражая античным пляскам или непосредственно Дункан [\[6\]](#).

Но Аида Айламазян в своих статьях говорит иное: музыкальное движение – это не танец под музыку и не подражание античной пляске. «Танец, – пишет она, – может вытекать из музыки (а не просто накладываться на нее), именно воздействие музыки на человека должно побуждать в нем движение, но не прямо, а как бы пропущенное через активное восприятие и чувства танцовщицы. Прислушиваясь к этому внутреннему отклику на звучащую музыку, танцовщица претворяет его в движение, жест. А. Дункан так описывает этот момент: «Я же, напротив (речь идет о противопоставлении балету – А.А.), искала такой источник танцевального движения, который проникал бы во все поры тела. По прошествии многих месяцев, научившись сосредотачивать всю свою силу в этом единственном центре, я обнаружила, что когда я слушаю музыку, вибрации ее устремляются потоком к этому единственному источнику танца, находящемуся как бы внутри меня. Вслушиваясь в эти вибрации, я могла претворять их в танце» [\[7, с. 71\]](#)... Но как обучать такому танцу? Как разбудить в человеке способность откликаться на музыку движением, импровизировать и создавать собственный танец?» [\[1\]](#) В балете и большинстве традиционных танцах, отмечает Айламазян, отсутствует целостное «взаимодействие с музыкой на смысловом уровне, и, значит, в них не происходит главного: движение не приобретает выразительного характера, не возникает той двойственной реальности, в которой движение связывает физический мир и символический» [\[2, с. 181\]](#).

Здесь я сделаю первый комментарий. Раскрывая свою позицию, Айламазян говорит об отклике (ответе) движением на музыку. «Так, создатель и теоретик МД С.Д. Руднева, – отмечает она, – неоднократно указывала в своих методических работах, что целью обучения в МД является формирование готовности к двигательному ответу на звучащую музыку» [\[3, с. 116\]](#). Получается, что есть музыка сама по себе и есть двигательный ответ на музыку. Но Дункан пишет, что музыка и есть источник танцевального движения и расположены они оба «внутри» человека, его личности. И я, участвуя, как слушатель и зритель в спектаклях музыкального движения, воспринимал художественную реальность этих произведений в единстве музыки и танца. На мой взгляд, музыкальное движение демонстрирует новую витальную и художественную реальность, в которой музыка

структурирована (артикулирована) танцевальным движением, а танец – музыкой. Не музыка и отклик на нее, а музыка, структурированная, осознаваемая посредством движения (танца); не танцевальное движение, как изображающее музыку или синхронизированное с ней, а танец, структурированный музыкой. Причем музыка и танец – две стороны одного и того же, а именно внутренней жизни и активности личности.

Примерно о том же пишет и Аида Айламазян: «Школа А. Дункан, несмотря на импровизационный подход, в главном осталась похожей на традиционную педагогику – в разъединении движения и музыки в процессе обучения. Объяснение и разучивание движения происходило отдельно от музыки, а потом с музыкой соединялось. Музыка для упражнений служила скорее фоном; она могла меняться, а упражнения оставались теми же самыми.

Соединив музыку и движение в самом процессе обучения, сделав восприятие музыки смысловым источником и эмоциональным побудителем движения, «Гептахор» вступил на путь создания оригинального *метода музыкального движения* ... Сам метод состоял в прислушивании к собственным моторным импульсам, возникающим в ответ на музыку, к рождающимся «спонтанным» движениям и высвобождении их в развернутой двигательной форме... Движение не выдумывается отдельно от музыки и не накладывается на нее. Музыка выступает главным действующим лицом» [\[1\]](#).

Другое дело, если речь идет об обучении при условии, что подвигающийся в освоении музыкального движения уже вошел музыку отдельно от танца, например, слушал ее в концерте или по мобильному телефону. В этом случае первоначально, действительно, ему приходится откликаться движением на звучащую музыку. Но дальше у него должна сложиться способность слушать музыку посредством движения, и это будет уже другая музыка, чем прежде.

Второй комментарий касается оснований или, как сказал бы Кант, «условий мыслимости» нового взгляда на соотношение музыки и танцевального движения. Случайно ли Дункан и Аида Айламазян стали настаивать на новом понимании музыки и танца? Думаю, нет. Они реагировали на два основных мировоззренческих поворота и проблему нового антропологического синтеза. Первый поворот можно назвать *психологическим* и *персоналистским*. В центр познания и искусства встает *внутренний мир человека, личность*, ее активность и переживания. Причем почти с самого начала этот поворот понимался как осуществляющийся посредством искусства и языка в широком (семиотическом) понимании. Яркий пример подобного мироощущения – рассказ Ольги Поповой.

«Я была, – вспоминает Попова, – ребенком страшной психической отзывчивости. <...> Очень легко было дойти до чего угодно, потому что моя психика была очень чувствительна, ранима, и жизнь такая, что... Я очень долго думала, и все года эти, и предыдущие (девочки <ученицы> знают), я часто спрашивала себя: что музыкальное движение дало мне – поддержку? или наоборот? И только сейчас я могу с абсолютной уверенностью сказать: если б не было музыкального движения, я могла бы дойти до любой степени психической болезни. Абсолютно точно. Что это такое? А это способность какие-то все нереализованные свои переживания, и может быть, эту жизнь всю... вылить. Мне дается реальная возможность высказаться. Вылить, не в себе держать все это, не давить и переживать молча, а мне дается моторный путь в этой деятельности пережить... Ведь я опять повторяю: мы не замахиваемся, что я танцую точно Баха – да в жизни этого не будет! Я танцую свою идею в Бахе, да? Свое переживание. И в этот момент, видно, реализовываются такие состояния и такие настроения, которые иначе я бы имела у себя

в душе навечно. И они бы меня постепенно убивали. То есть, видно, эта деятельность – это какой-то мощный прорыв и поток, который я из себя выпускаю. Сейчас я в этом убеждена глубоко. Это возможность жить. И возможность регулировать свои состояния» (цит. по [\[5, с. 227\]](#)).

Если Дункан делала только первые шаги в рамках психологического, персоналистского поворота, то в настоящее время его сторонники опираются на весь огромный арсенал концепций и средств современной психологии. Статьи Айламазян, с одной стороны, пример этого, но с другой – следующего шага, а именно, расширения психологического дискурса в направлении антропологии, истории и философии искусства.

Второй поворот можно назвать «социовитальным», он связан с пересмотром понимания и ценностей индивидуальной жизни. Начало XX столетия, отмечает Айламазян было временем «поиска и создания новых идеалов, путей в жизни. Над всеми исканиями проглядывал рождающийся образ человека – свободной личности, реализующей себя в труде и искусстве гармонично и радостно, раскрывающей свою сущность в творчестве... Особое место среди этих поисков занимает то течение мысли, которое связывает переустройство общества и человека с особой ролью искусства, преобразующего природу человека» [\[3, с. 116\]](#).

С подачи Дункан входил в этот период новый идеал жизни человека в искусстве: не для публики и эстетического наслаждения, а для себя и общества (Айсидора считала, что любой человек может освоить новое искусство), не искусственные построения, а естественные реакции и проявления. «Танец и эксперимент с движением, – пишет Айламазян, – неразрывно связаны с “экспериментальным” стилем жизни...Пионерам свободного танца, таким как Айсидора Дункан и Эмиль Жак-Далькроз были близки античные идеалы в искусстве и жизни. Они создают школы – оазисы новой жизни, построенной по законам красоты, гармонии душевного и телесного в человеке, Природы и искусства» [\[4, с. 17\]](#).

Аида Айламазян к идеям Дункан добавляет, как бы я сказал, ряд социально-эзотерических установок: на оппозицию и противостояние формам социальности, которые нивелирует своеобразие личности, блокируют способность мыслить и поступать самостоятельно, вовлекают в водоворот потребления, разрушают здоровье, не позволяют жить в ладу с самим собой. Идеал другой – творчество, труд, культура, понимание, общение и мышление, радость жизни, приобщение к прекрасному, правильные ценности, жизнь в ладу с самим собой и другими (это то, как я вижу мироощущение Айламазян, не знаю, согласится ли она с подобной трактовкой).

Новый антропологический синтез понадобился Айламазян с целью осмысления практики музыкального движения. Он включает в себя, по меньшей мере, три направления работы: критику балета как образца традиционного понимания танца и человека в нем; характеристику специфики нового, свободного танца и его формирования; концепт человека, отвечающего практике музыкального движения. В балете Айламазян вслед за Дункан видит *противоестественную телесность*. Дункан, пишет Аида, критикует принципы «построения движения в балете, считая их искусственными, разрушающими красоту и гармонию человеческого тела, противоречащими природным законам движения: “Движения, которым учит школа балета наших дней, движения, которые тщетно борются с естественными законами тяготения, с естественной волей индивидуума и состоят в глубоком противоречии как с движениями, так и с формами, созданными природой, – эти движения по существу своему бесплодны, то есть не рожают с

неизбежной необходимостью новых будущих форм, но умирают так же, как и произошли". [\[7, с. 19\]](#). Подход к обучению танцу в классической школе также представляется неприемлемым, поскольку он членит движение на отдельные "па", элементы и механически отрабатывает эти выделенные движения, в дальнейшем так же механически соединяя их друг с другом... Красота в балете понимается не как природное свойство тела человека (все природное преодолевается), а как то, на что тело человека должно стать похожим: на послушнодвигающийся механизм, на бестелесное существо, для которого не существует гравитации и т.п.» [\[11\]](#).

Что значит противоестественная телесность? Почему не естественно поднимать ноги выше головы, зависать в прыжке как птица в полете, много раз подряд крутить фуэте? Если речь идет об искусстве, то все это естественно и красиво, имея в виду определенное время, аудиторию и эстетические концепции. Например, в эпоху Людовика XIV, Короля-Солнце, ощущавшего себя Богом и выражавшего это свое ощущение в танце, который он отчасти и создавал, ограничения и новые фигуры классического балета выглядели при его дворе и в парижском театре естественными и прекрасными. Другое дело, время Дункан или наше: другое понимание искусства, другие эстетические концепции и идеалы человека.

Специфике практики музыкального движения Айламазьян посвятила много своих работ, и они вполне убедительны.

Теперь третий комментарий, касающийся нового антропологического синтеза. Он эскизно был намечен уже в размышлениях Дункан и ее российских последовательниц, создателей музыкального движения. Аида в рамках психологии искусства предложила новый вариант подобного синтеза. Он содержит следующие концептуальные идеи.

Во-первых, рассмотренную выше трактовку отношений музыки и танцевальных движений как двух сторон (организованностей) одного целого. При этом Айламазьян, на мой взгляд, правомерно расширяет истолкование музыкального движения, включая в него семиотический план (например, жесты, образы и другие телесные высказывания), психологический (переживания, эмоции, энергии), социально-психологический (общение, совместные действия).

Во-вторых, приписывает танцевальные движения и переживание музыки личности, а также частично танцевальному сообществу. Здесь может возникнуть сомнение: складывается ли в музыкальном движении личность, а также осознающее себя сообщество? Если следовать определению личности А.Н. Леонтьева – индивид становится личностью, когда он способен решать «чему во мне быть», то, безусловно, в практике музыкального движения складывается личность. Занятие музыкальным движением – это «не прогулка при луне», а форма жизни, серьезная творческая работа, предполагающая жизненный выбор, осознание того, что ты делаешь.

Сложнее, конечно, с вопросом о сообществе. Но и оно, уверен, формируется, причем центром кристаллизации (становления) сообщества музыкального движения выступает учитель (наставник, мастер), в данном случае Аида Айламазьян (а для нее в свое время такую роль сыграла Ольга Кондратьевна Попова). Я считаю, что сообществу музыкального движения очень повезло со своим мастером, не только потому, что Айламазьян является «наследником по прямой», но также прекрасным психологом, педагогом и, отчасти, философом искусства.

«Коллективный, совместный характер музыкального движения, – пишет Айламазьян, – с

одной стороны, расширяет поле возможностей импровизации, увеличивает степень неопределенности ситуации, а с другой, помогает сделать движение осмысленным, диалогичным. Общение с другим человеком отражает музыкальное переживание и заложенные в музыке смыслы (обращения, вопроса, мольбы, и т.д.). Диалогичность танца позволяет выйти за рамки индивидуального опыта, личного, всегда ограниченного мнения и увидеть или создать то, что превосходит возможности и горизонты отдельных участников, отдельного сознания. В танце происходит действительное возвращение к сознанию и к первичным способам созидания как со-творчества» [\[6, с. 187\]](#).

В-третьих, к числу концептуальных идей можно отнести включение практики музыкального движения в более широкое целое культуры, социальности, искусства и ее концепций. В результате эта практика понимается не только как вид искусства, но и современный образ жизни человека. На мой взгляд, образ жизни – очень современный и гуманистический, работающий, в том числе, на спасение нашей цивилизации. Последнее может показаться преувеличением, но это так, не буду отказываться от сделанного утверждения. В период двойного перехода – *глубокого кризиса модерна и становления «фьючекультуры»* [\[9\]](#) – сохранению и преобразению жизни, культуры и человека способствуют новые антропопрактики и личности, подобные Альберту Швейцеру, Дункан, Поповой (ну, естественно, не только они).

В-четвертых, практика музыкального движения понимается и как обучение и самообразование, что очень естественно для очагов новой жизни. Поскольку они только становятся, образовательный план выступает необходимым условием их существования. Айламазьян отмечает и обсуждает такие характеристики формирования музыкального движения как расширение степеней свободы, вариативность действия, осмысленность и самостоятельность, импровизационность и др. «Музыкально-пластическая импровизация, – пишет она, – изначально направлена на то, чтобы *сделать движение живым*, сделать самого человека живым, а это значит, чувствующим, равнодушным, открытым к смыслам музыки, и одновременно непредсказуемым, свободным от шаблонов и заданности. Неслучайно в самом языке практики важное место занимает использование противопоставления “живое – неживое”, и многие участники, обнаруживая свою душевную и телесную невовлеченность, обозначают это состояние как нежизненность, мертвость какой-то части себя, своего тела, личности. Наоборот, включаясь в импровизацию, ощущая свой контакт с музыкой, другими участниками, они говорят, что чувствуют себя живыми, настоящими, подлинными, полными энергии.

Согласно нашему предположению, принципы обучения и техника в практике музыкального движения направлены на то, чтобы предельно *расширить степени свободы движения*, *увеличить зону поиска* и *вернуть движению его многомерность и многообразие*. Этот способ выполнения движения позволяет получить доступ к *спонтанным импульсам* и произвольным аспектам выразительности, вернуть чувствительность к тем возможностям, которыми человек обладает. Уместно вспомнить слова В.П. Зинченко, посвященные живому движению: “Главный парадокс в психологии можно сформулировать так: получение строго – в пределе – единственного – результата достижимо лишь при условии огромного числа возможных путей к нему. Иначе: свобода есть условие творчества”» [\[8, с. 207; 6, с. 182-183\]](#).

Заканчивая комментарии, еще раз хочу подчеркнуть: концепция музыкального движения подробно изложена в работах Аиды Меликовной и подкреплена практикой музыкального движения. Этот тот счастливый случай, когда концептуальные и педагогические положения высказаны не только, исходя из теоретических соображений, но и рефлексии

(и осознания) практики.

Библиография

1. Айламазьян А. Культурные практики: от свободного танца к свободному действию <https://psy.su/feed/9038/>
2. Айламазьян А.М. Свободный танец как культурно-историческая практика импровизации // Национальный психологический журнал. 2021. № 1 (41). С. 175–192.
3. Айламазьян А. Практика музыкального движения как метод самопознания и развития творческой личности // Национальный психологический журнал. 2019. № 4(36). С. 114-127.
4. Айламазьян А.М. Культурно-исторические аспекты психопрактик // Вопросы психологии. 2018. N 5. С. 54-64.
5. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.И. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. 2014. N 2. С.206-244.
6. Гептахор. Свободный танец. <https://grus57.livejournal.com/49965.html>
7. Дункан А. Сборник / Сост., ред. С.П. Снежко. Киев: Мистецтво, 1990. 347 с.
8. Зинченко В.П., Моргунов Е.Б. Человек развивающийся. Очерки российской психологии. – М.: Тривола. – 1994. – 304 с.
9. Розин В.М. Космобиосоциальная реальность: Завершение модерна и становление фьючекультуры. Этюды-исследования. (Осмысление пандемии и других негативных последствий техногенной цивилизации) URSS. 2022. 200 с.
10. Розин В.М. Гуманитарные и нарратологические исследования. Концепция нарратив-семиотики. М.: Голос, 2022. 348 с.
11. Розин В.М., Ковалева Т.М. Осмысление тьюторского опыта как «тихой революции» в образовании // Педагогика. 2021. N 9. С. 41-51

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Культура и искусство» автор представил свою статью «Музыкальное движение: образ жизни, реальность нетрадиционного искусства, пространство обучения и самообразования (три комментария к концепции Аиды Айламазьян)», в которой проведен анализ концепции практики музыкального движения, разработанной психологом и педагогом, художественным руководителем Центра музыкального движения «Гептахор» А.М. Айламазьян.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что концепция музыкального движения Аиды Меликовной является тем прекрасным примером, когда концептуальные и педагогические положения высказаны не только, исходя из теоретических соображений, но и рефлексии и осознания практики.

К сожалению, в статье отсутствует информация по научной обоснованности проблематики. Актуальность исследования обусловлено значением в современной культуре практики музыкального движения. Согласно мнению автора, данная хореографическая практика свидетельствует о «тихой революции», происходящей сегодня в сфере образования и искусства. Научная новизна состоит в детальном теоретическом исследовании положений концепции практики музыкального движения.

Целью исследования является выработка рекомендаций по пониманию и уточнению концепции практики музыкального движения на основе ее анализа. Методологической основой исследования явился комплексный подход, включающий наблюдение, описание, анализ и синтез. В качестве эмпирической базы автор использовал статьи А.М. Айламазьян, которые в совокупности составляют оригинальную концепцию практики музыкального движения и ее формирования. Наиболее ярким примером исполнения данной практики автор считает творчество Айседоры Дункан.

Для достижения цели исследования автор дает подробные комментарии некоторых положений концепции Аиды Айламазьян, отмечая, что является сторонником и почитателем данного хореографического направления.

Первое положение заключается в том, что музыкальное движение – это не танец под музыку и не подражание античной пляске. Танец вытекает из музыки, а не просто накладывается на нее. Именно воздействие музыки на человека побуждает в нем движение, но не прямо, а через активное восприятие и чувства танцовщицы. Прислушиваясь к этому внутреннему отклику на звучащую музыку, танцовщица претворяет его в движение, жест. Движение приобретает выразительный характер, возникает двойственная реальность, в которой связан физический мир и символический. Автор статьи поддерживает данное положение, отмечая, что музыкальное движение демонстрирует новую витальную и художественную реальность, в которой музыка структурирована танцевальным движением, а танец – музыкой.

Второй комментарий касается социокультурного обоснования нового взгляда на соотношение музыки и танцевального движения. Как отмечает автор, Дункан и Аида Айламазьян в новом понимании музыки и танца реагировали на два основных мировоззренческих поворота и проблему нового антропологического синтеза. Первый поворот автор называет психологическим и персоналистским. В центр познания и искусства встает внутренний мир человека, личность, ее активность и переживания. Второй поворот автор называет социовитальным, он связан с пересмотром понимания и ценностей индивидуальной жизни.

Третий комментарий автора касается нового антропологического синтеза, предложенный Аидой Айламазьян в рамках психологии искусства. Он содержит следующие концептуальные идеи: трактовка отношений музыки и танцевальных движений как двух сторон одного целого; танцевальные движения и переживание музыки является личностной характеристикой; включение практики музыкального движения в более широкое целое культуры, социальности, искусства и ее концепций; практика музыкального движения понимается и как обучение и самообразование. Автор поддерживает все положения, отмечая, что принципы обучения и техника в практике музыкального движения направлены на то, чтобы предельно расширить степени свободы движения, увеличить зону поиска и вернуть движению его многомерность и многообразие.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение уникального стиля художника, работающего в новаторском направлении, представляет несомненный научный и практический культурологический интерес и заслуживает дальнейшего изучения.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 11 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.