

Роль пластического образа в формировании идентичности личности: исторический аспект

А.М. Айламазян Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Поступила 8 апреля 2015/ Принята к публикации: 17 мая 2015

The role of the plastic image in developing personal identity: historical aspects

Aida M. Ailamazyan Moscow Lomonosov State University, Moscow, Russia

Received: April 8, 2015 / Accepted for publication: May 17, 2015

В статье поставлен вопрос о значении знаково-символической функции в формировании личности человека. С позиций культурно-исторической психологии личность человека как некая тотальность и субъектность может быть рассмотрена в качестве высшей психической функции, которая должна быть раскрыта с точки зрения ее исторического генеза и тех культурных средств, которые участвуют в ее организации и развитии. Показана роль пластического образа как культурного средства, позволяющего человеку осмыслить себя и свое место в мире как некую целостность и ценность. Рассмотрен генез пластического знака от буквальных телесных преобразований (татуировка и пр.) до более условных форм, когда пластический образ приобретает символическое значение (маска, танец, роль актера в театре и др.). По его истории можно проследить, как возникают те представления о человеке, которые мы связываем с личностью и индивидуальностью. Появление самых зачаточных культурных форм поведения демонстрируют активное, преобразующее отношение человека к самому себе. Телесные изменения, культурное «членовредительство» и другие преобразования своей телесности становятся первыми признаками и знаками выделения себя из природы и формирования самого явления идентичности и механизма отождествления с родовым именем и образом тотема. Появление скульптурного портрета и антропоморфных изображений свидетельствуют о выделенности отдельного человека из рода, социума, и осознании себя как гражданина полиса, самостоятельно принимающего решения и несущего за них ответственность. В дальнейшем возникшая театральная культура сформировала представления о человеке как об актере, который может исполнять ту или иную роль, не сливаясь с ней полностью, принимая решение с разных позиций.

Ключевые слова: пластический знак, пластический образ, маска, танец, театр, персональность, культурно-историческая психология

The paper raises the issue of signs and symbolic meaning in developing human personality. From the standpoint of cultural historical psychology personality as a kind of totality of subjectivity may be considered as a higher mental function that should be disclosed in terms of its historical genesis and the cultural resources that are to develop it. The role of the plastic image as a cultural means of allowing a person to conceptualize himself/herself and his/her place in the world as a kind of integrity and value is shown. The genesis of the plastic sign of literal physical transformation (tattoos, etc.) to more conventional forms when the plastic image takes on a symbolic value (mask, dance, actor's part in the theater and others) is considered. Its history can reveal such representations of a person as personality and individuality. The emergence of the most rudimentary forms of cultural behaviour demonstrates an active, transforming the relation of person to him/herself. Bodily changes, cultural «mutilation» and other transformations of physical features are the first signs and symptoms of separation from the nature and development of identity and mechanism of identification with the family name and the image of the totem. The sculptural portrait and anthropomorphic images point to the allocation of the individual family, society and the awareness of a person as a citizen of the state, make their own decisions and to responsibility for oneself. Further theatrical culture shaped a view of a person as an actor who can carry a role without merging with it completely, taking a decision from different positions.

Keywords: plastic sign, plastic image, mask, dance, theater, personal, cultural and historical psychology.

Отношение к сложным явлениям психической жизни человека как к социально и культурно обусловленным процессам завещано нам культурно-исторической психологией Л.С. Выготского. Культурная обусловленность в методологии Л.С. Выготского раскрывается как опосредствованность, инструментальность высших психических функций, а историчность указывает на их генез, происхождение и развитие. Благодаря культурным опосредствованиям психические функции становятся высшими – т.е. сознательными, управляемыми человеком процессами. Закон овладения своим поведением, как главный закон, руководящий психическим развитием человека, был сформулирован Л.С. Выготским и доказан в целом цикле исследований его учеников на примере изучения развития памяти, внимания, мышления и речи (Выготский, 2005). Управление своим, как и чужим поведением, по мысли Л.С. Выготского, стало возможно, благодаря овладению механизмами психической регуляции. В отличие от прямых манипуляций с поведением или психикой, культурное опосредствование расширяет зону свободы человека, а не программирует его. Этот факт, часто ускользающий от внимания исследователей, позволяет увидеть проблематику психологии личности в теории Л.С. Выготского.

Роль культуры не сводится к орудийности и инструментальности – нельзя не согласиться с этой критикой в адрес подхода Л.С. Выготского. Последний как бы за скобками оставляет вопрос о том, что такое культура и личность. С нашей точки зрения, эти проблемы косвенно обозначаются и решаются. Во-первых, отметим, что сам выбор культурного поведения является неким выходом за пределы наличной ситуации и актом свободы. Культурное

поведение, отодвигающее нужду и витальную потребность, дающее зазор между действующими на человека стимулами и его ответом, прежде всего, полагает зону свободного выбора. Культуру нельзя навязать, ее можно только выбрать. Отсюда вечная альтернатива нашей жизни: дикость, псевдокультура, культура. И опосредствованному, символом освещенному поведению, пониманию люди по-прежнему предпочитают ситуативный ответ и сиюминутное видение.

Знаки сами по себе – слабый стимул: в них нет витального зова, отсутствует элементарная интенсивность ощущений. Но это не ошибка, а тайна знака. Освобождая от принудительности и гипноза, не увлекая аффектом, знак предлагает работать в зоне малых интенсивностей и только наличие и создание определенных условий, постоянной работы и усилий субъекта (т.е. культа) позволяет удерживать внимание на знаке, а воображение и вера сообщают ему магическую силу. Итак, за инструментальной функцией угадывается субъект, который опосредованным образом воздействует сам на себя и получает, тем самым, независимость от действия «поля» (в широком смысле слова, включая свои внутренние условия).

Высшие психические функции (ВПФ) – результат «искусства». Но никогда в «искусственности» у Л.С. Выготского нет произвола (в отличие от понимания «искусственного» в психике и сознании в постмодернистской методологии). Представления о созревании функций и сензитивных периодах в их развитии, о внутренней структуре слова, взаимоотношениях смысла и значения, стадиях развития мышления – все это говорит о включении знака в систему отношений, об укорененности знака в сознании человека, о его символической природе. В

теории Л.С. Выготского «функции» принадлежат «волящему» субъекту, совершающему очень странный выбор: отказываясь от необходимости в сторону свободы, от явной предпочтительности и легкости непосредственного реагирования и удовлетворения нужды в сторону культуры. Не стоит ли за таким выбором влюбленность в культуру, а, значит, в красоту? Этот выбор субъекта не может быть объяснен причинно-обусловленным поведением и является актом свободы, т.е. трансцендирующего за пределы самого себя.

Хочется задать вопрос: можно ли указать пути и этапы развития субъектности, используя методологию Л.С. Выготского, можно ли выявить культурно-символический аспект в становлении личности человека?

Прежде всего, зададим те параметры и характеристики, которые конституируют субъектность на уровне личности. В теории деятельности А.Н. Леонтьева субъектность выражается в мотивированности, направленности деятельности. В общем виде это отражается на додеятельностном уровне в активности, избирательности и пристрастности психики. Уже на зачаточных стадиях своего развития личность предполагает некоего «автора» этих действий, некий единый центр, из которого исходят инициативы. Именно такая центрированность обеспечивает согласованность мотиваций и психофизическую и даже организмическую целостность индивида. Наличие инициативы – не менее важная характеристика, предполагающая возможность действий, направленных на преобразование условий, в которых индивид находит себя, в том числе, преобразование себя и таким образом – создание среды (в широком смысле), в которой он живет, и себя самого. Инициатива не обеспечивается обстоятельствами деятельности, но вызвана той сверхсобранным, которая связана с центрированностью психической жизни.

Если говорить об инструментальном подходе к проблеме целостности субъекта, то она может быть достигнута через некий гештальт или целостный образ, «схватывающий» реальность субъекта, очерчивающий его простран-



Аида Меликовна Айламазян – кандидат психологических наук, старший научный сотрудник кафедры психологии личности Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.
E-mail: aida@heptachor.ru

ство и территорию. По нашему предположению такие способы обозначить, задать человека, как осмысленного субъекта, мы находим в культуре с первых шагов человеческой истории.

Утрата природной целостности психической жизни и поведения, обусловленных господством инстинкта, ставит перед человеком, теперь уже как его собственную, задачу задачу «новой сборки». Это приводит к необходимости найти способы управления своим целостным поведением, обеспечивающие последовательность, непротиворечивость и логичную направленность последнего. В противном случае, раздираемый отдельными импульсами, не связанными в систему, человек обречен либо на участь Буриданова осла, либо, в худшем варианте, на безумие, ужас «психического хаоса».

Именно такую функцию обуздания первичного хаоса и овладения своим целостным поведением выполняли первобытные образы поклонения, а в психическом смысле, образы – идентификации, рождающие первое самосознание человека. Как показано в многочисленных этнографических исследованиях, в первобытных обществах мы встречаемся с фактом «отождествления» человека себя с тотемным животным.

Согласно определениям этнографов, тотемизм представляет собой соединение мифических представлений, религиозных обычаев и обрядов, связанных с якобы существующим кровным родством между людьми и животными, реже растениями. «Тотем – это символ, используемый для выделения и отличия определенного рода и племени. Часто им бывает какое-нибудь местное животное, принятое в качестве талисмана; оно становится тотемом в том случае, когда находит отражение в каком-нибудь виде искусства» (Громько, 1984, С. 88-89). Животное или растение, именем которого называлось племя, считалось прародителем всего рода и с ним связывались многочисленные табу: запрещалось убивать и употреблять в пищу тотемное животное и растение, вводились нормы, запрещающие браки между членами рода, поклоняющихся одному и тому же тотему и т.д.

В мифологии этих народов и племен существует некоторая история, определенным образом объясняющая происхо-

ждение тотема и соответствующей маски. В них подчеркивается, как правило, спасительный момент (животное оказывает помощь) и с этой историей связывается рождение племени. Однако такой рассказ часто носит явно парадоксальный характер и психологический смысл можно понять, только учитывая эту парадоксальность. Приведем пример, взятый из работы А.А. Громько: «Так, в соответствии с мифическими преданиями догонов (Республика Мали), давным-давно, спасаясь от преследования, этот народ очутился перед широкой рекой, преграждавшей ему путь. Пересечь водное препятствие, казалось, невозможно. Людям грозила

Утрата природной целостности психической жизни и поведения, обусловленных господством инстинкта, ставит перед человеком, теперь уже как его собственную, задачу задачу «новой сборки». Это приводит к необходимости найти способы управления своим целостным поведением, обеспечивающие последовательность, непротиворечивость и логичную направленность последнего

нeminуемая гибель. Однако в реке находились крокодилы, которые на время превратились в бревна, образовав мост от берега реки к другому. По этому мосту все племя быстро перебралось на другой берег и очутилось в полной безопасности, а бревна снова превратились в крокодилов. С тех пор тотемом догонов стал крокодил и главная маска племени изображала это животное» (Громько, 1984, С. 89). С точки зрения структуралистских реконструкций, здесь можно увидеть типичный пример тотемического мышления (Леви-Стросс, 1994; Островский, 2004). Здесь можно найти как эмпирические обобщения, сделанные на основе наблюдений (крокодил похож на бревно, по бревнам можно переходить реку), так и инверсивные умозаключения: крокодил связан с опасностью, поэтому оказывается причастен дихотомии «опасность – спасение». Вывод относительно крокодила, приносящего спасение, не следует из эмпирических наблюдений, но связывает крокодила с людьми некими почти кровными узами. Следует подчеркнуть, с точки зрения решения психологических задач, такой вывод или такая логика могут быть достаточно эффективны и приносить «спасение».

Ошеломляющие для современного европейского сознания заявления о наиме-

новании себя тотемным животным или растением послужили основой для многочисленных реконструкций первобытного сознания, объяснений религиозного и психологического характера:

- 1 объяснения религиозного характера предлагают достаточно сложную систему представлений в первобытных религиях, основанных на формировании идеи «души» и ее переселении;
- 2 психологические объяснения указывают на особенности мышления: дологического, аффективного, синкретического, легко переходящего границы «Я» и «не-Я», реального и ирреального, границы предметов.

При попытках не только объяснения, но и первичного описания феномена трудно уйти от понятия отождествления – отождествления себя с предметом. Однако простейшая философская редукция выявит условия такой непростой операции как отождествление – оно предполагает выделение «себя» как того, что может быть с кем-то или чем-то тождественно (процедуры соотнесения и т.п.). Но, возможно такого отождествления не происходит? Скорее происходит первое выделение, выделение себя из мира природы и первичного хаоса. Сам акт называния служит формой осознания, выделения, не слияния, дает очерченность и новый гештальт.

Откровение пробуждения субъекта, восстающего из хаоса стихии, многократно отражено в древнем, сохранившемся до наших дней фольклоре. Такое пробуждение – всегда вспышка, моментальное озарение, переход к возможности действия. Возможность построения себя по «образу и подобию» является не только важным духовным событием в человеческой истории, но и фундаментальным психологическим событием, открывающим перед человеком путь его личностного развития.

Захваченность образом может носить и негативный характер, когда он созда-

ет впечатление разрыва, распада, отпадения, раскола.

Роль материального знака, тела и движения в формировании символического образа идентификации

Идентичность с тотемом, выделение себя через фиксацию связи с ним происходят вначале с помощью предметов и телесных действий.

Типологически наиболее ранними являются такие способы, как изменения собственной внешности, татуировки и раскраска. Н.М. Тарабукин показывает, что «татуировка не эстетический факт, а имеет общественно-символическое значение» (Тарабукин, 1994, С. 16). Татуировки, так же как и другие физические, анатомические изменения тела, являются самыми ранними формами преобразования себя с помощью прямого физического воздействия, изменения телесного облика. Укорененность, «несмываемость» этих рассечений и наколок, видимо, была важным аспектом процесса трансформации, приобретения соответствующих черт. «Определяющим моментом был символический или ритуальный смысл знаков. Генезис и эволюция татуировки подтверждают это. Татуировка в начале своего существования имела не украшательское, а символическое значение. Татуировка у некоторых африканских племен до сего времени считается необходимостью. Женщин, избежавших татуировки, подвергали штрафу, а детей, родившихся от нетатуированных женщин, – убивали. Процесс нанесения знаков татуировки обусловлен определенным ритуалом. Несоблюдение обрядности лишает татуировку ее магического значения» (там же, С. 15). С точки зрения развития символической или знаковой функции, символическое действие здесь не отделено от его носителя – материального субъекта. Тем не менее, такая отметина, «зарубка» является для сознания способом обретения новой целостности. Раскраска, которая поддается уничтожению и, в связи с этим, может носить временный характер, выражает новые отношения в сознании человека, новые способы преобразования себя. Татуировку

можно рассматривать как первую форму костюма (Тарабукин, 1994).

Такой же путь проходит и маска, с помощью которой человек уже в более сложной форме достигает преобразования и превращения, а с точки зрения нашей гипотезы – единственно возможного обретения себя.

Типологически ранними являются формы преобразования скелета лица умершего, известные по древним археологическим памятникам. Для описания этих архаических прообразов маски представляется целесообразным, по мнению Вяч. Вс. Иванова, использовать понятие «натурального макета» (Иванов, 2006).

Для самых ранних традиций особенно существенно отделение головы. Способность с помощью части обозначать целое является следующим этапом в развитии символической функции сознания. Такая особенность мышления отмечается исследователями первобытного общества (Леви-Брюль, 1930), но присутствует и как характеристика чувственного, аффективного мышления у современного человека.

«В нашумевшей недавней находке изолированной и оттого хорошо сохранившейся палеолитической пещеры на юге Франции особенно интересной деталью представляется отдельный медвежий череп, стоявший на естественном постаменте в виде выступа скалы. Эта архаическая инсталляция согласуется с другими археологическими данными, позволяющими возвести к очень глубокой древности культ медведя, пережиточно сохраняющийся до нашего времени, например, у кетов и нивхов, а в совсем недавнем прошлом бывший одной из самых заметных примет повседневной жизни айнов – древнего населения острова Хоккайдо. Поздним выражением этого культа являются медвежьи маски у многих народов, в частности, сибирских» (Иванов, 2006, С. 4).

Далее следует отметить движение от рассеченного туловища животного, деформирующего его структуру, к обрядовой зооморфной маске. В этнографии документировано удастся проследить путь развития чрезвычайно распространенных медвежьих масок. Так, занимаясь построениями общей теории выразительности, С.М. Эйзенштейн показал, что художест-

венный образ строится по закону дологического, чувственного мышления. В своих конспектах он делает следующий вывод: «... Во всех случаях мы имеем не только «снижение» разряда мышления, но снижение в совершенно определенный разряд, – в тот разряд, где господствует *pars pro toto*; регистрируется движение предмета прежде, чем осознается предмет; абстрактно-математические представления еще неотделимы от конкретно-геометрических представлений, представления о частных случаях походки вместо представления, понятия «ходить». Область чувственного мышления, пра-логики... как хотите, назовите. И во всех же случаях мы обнаруживаем повышенную аффективность восприятия, то есть повышенный чувственный аффект» (цит. по Лурия, 2009, С. 291). С.М. Эйзенштейн убедительно показывает, что принцип «часть вместо целого» используется в художественной практике и является одним из главных приемов, нацеленных на выразительный, эмоциональный эффект.

Следует отметить, что «маска» фиксирует новый психологический сдвиг в сознании и представляет собой опосредованный тип отношения между теперь уже знаком и обозначаемым, тем, что стоит за маской. Будучи отделенной от тела ее надевающего, маска одновременно «хранит» на себе тело. Таким образом она дает свободу манипуляций, обеспечивает временный характер связи с одевающим ее человеком, возможность превращать и преобразовывать саму маску, а не лицо человека.

Сложные отношения, существующие между масками у племен, составляющих единый культурный ареал, описаны в ряде исследований, в том числе, в фундаментальной работе К. Леви-Стросса «Путь масок» (Леви-Стросс, 2000).

Задача маски-наголовника и костюма, в целом, двойка. Во-первых, она целиком скрывает лицо и тело человека. С одной стороны, шуршащие древесные волокна, украшения-погремушки и шлейф костюма призваны «заметать следы» искусственности маски, отвлекать внимание от тела человека, надевшего маску¹. А, с другой стороны, маска создает теперь уже только визуальный образ, поверхность отделяется от телесной целостности предмета и служит его заместителем.

Так как теперь связь маски с человеком, который ее носит, временная и непрочная, то для того, чтобы ее «удерживать», требуются дополнительные действия, как-то культивирующие эти отношения. Ритуал, обряд и соответствующие ритуальные действия выполняют эту функцию. Наиважнейшую роль в этом играют ритуальные танцы. Как указывает Вяч. Вс. Иванов, дальнейшее развитие применения зооморфных масок ведет к появлению специальных танцев, связанных с каждым из тотемных животных, соответственно которым эти танцы называются. Появление танца, как особой формы идентификации с тотемом через движение, становится следующей важной вехой в развитии символической функции и обретении индивидом целостности. Уподобление через движение, с одной стороны, основывается на базовых способностях человеческой психики к подражанию и заражению, а, с другой, фиксируясь с помощью танцевальных форм, позволяет произвольно воспроизводить найденные состояния и отношения.

Психическое регулирование с помощью танца, возможно, имеет наиболее древнее происхождение. В этнографии описано множество ритуальных и обрядовых танцев. Центральное место в магических действиях занимал танец, выступая способом сношения с духами животных, предков. Описаны танцевальные действия: инициации, процедуры исцеления с помощью танцев и др. Для определения психологической роли танца в развитии сознания необходимо учитывать следующие моменты:

- 1 тотальную вовлеченность субъекта в действие, благодаря движению;
- 2 имитационный характер движения.

Знаковая ситуация состоит в том, что в ситуации с маской и соответствующими танцами тело человека, весь его состав целиком превращаются в знак, в означающее. Означаемым – тем, на что указывает этот знак, что выражает, является тотемный образ. Тотемический образ не тождественен реальному животному или растению, он обладает признаками, не вытекающими из эмпири-

ческих наблюдений, но одновременно очень точно передает отдельные повадки и характер поведения животных. И по сей день такие танцы можно наблюдать в африканских, австралийских племенах. В преобразованном виде их доносит до нас фольклор, народные танцы, сохранившие отдельные элементы, идущие из глубокой древности.

Первоначально танцевальный знак, танцевальное движение использует не столько визуальное, сколько ритмо-пластическое соответствие. Преображение человека, превращение его тела в знак, которое достигается с помощью движения, имеет следующие психологические особенности и последствия:

- 1 для такого преобразования не требуется телесных изменений, оно временно, но требует активности, опосредовано поведением человека;
- 2 движение интимно связано с исполнителем, собственно от него неотделимо и включает, втягивает его целиком в действие;
- 3 происходит символическое переозначивание человеческого тела – руки могут стать крыльями, ноги представлять собой лапы зверя, птицы, или выражение движения какой-то стихии, бег – превратиться в полет и т.п.
- 4 через движение происходит переосмысление тела человека и его функций, и выражение эмоций подвергается влиянию танца, становится частью символических движений и действий. Это обеспечивается наличием заданных танцевальных движений, где наряду с импровизационностью существует жесткая ритмо-пластическая форма.

Усвоенная в танце форма движения, организующая целиком тело человека, характеризует и бытовое поведение, становится пластическим каноном движения (Харитонов, 1993; Айламазян, 2012), характерным для определенной культуры, определенного народа или, первоначально, племени.

Согласно нашей гипотезе, такая ритмо-пластическая форма создает первичную идентичность, организует целостное поведение индивида, придает ему некую согласованность и направленность.

В подтверждение своих выводов приведем наблюдения за движением и танцами народов Африки, сделанные современными исследователями. Описывая африканский танец, Л.Н. Федорова подчеркивает: «Известно, что африканцы легко и свободно владеют своим телом, лишены скованности. Их движения, жесты рождаются непринужденно, кажутся свободной импровизацией. Но любая, самая свободная импровизация в фольклорном танце народов Тропической Африки не выходит за рамки традиционной пластики и ритма. Эти два компонента постоянно держат исполнителя в границах заданной ритмо-пластической формы. Трудно представить, какой жесткой пластической организации подчинено тело африканца, в какой четкой, раз и навсегда созданной пластической гармонии находятся все его движения. Речь здесь идет не только о танце, но и о бытовых повседневных физических действиях. Созданные далекими предками африканские ритмы, пластика передавались из поколения в поколение. Есть основания полагать, что многие народности Африки, в основном Центральной, сохранили до наших дней свои ритмические и танцевально-пластические особенности в почти неизменном виде» (Федорова, 1986, С. 33).

Танцевальное движение в танцах, связанных с тотемическими образами, не столько указывает или показывает какого-то животного и т.п., сколько объединяет с его «духом». Поэтому воспроизводится не внешний облик животного, а некоторые характерные ритмические особенности поведения: неровный бег коня, прыжки кенгуру, ползание тюленя и т.п.

Например, в плясках австралийских аборигенов, посвященных тотемическим предкам, почти всегда присутствует этот имитационный элемент. Участники танцев подражают определенным животным и птицам. Это проявляется и в костюмах (раскраска, прикрепленные хвосты, перья и т.п.) и в имитации поведения животных. «Так, у австралийцев района Порт-Джексон можно было видеть «собачий танец», который был

¹ Можно сказать, что любое символическое действие существует сразу в двух пространствах: пространстве физическом, реальном и пространстве символическом, смысловом, культурном, которое накладывается на объективную реальность. Единовременное существование реального и символического пространства – универсальный принцип культуры.

частью посвященного обряда (обряд инициации – посвящение мальчиков во взрослые). В нем принимали участие два десятка мужчин, которые, подражая собакам, бегали вокруг мальчиков друг за другом на четвереньках, а посвящаемые бросали в них горсти песка. Танцоры были и одеты соответствующим образом: сзади за поясом каждого из них был заткнут деревянный меч, имитирующий хвост собаки.

Во вторую часть той же церемонии был включен «танец кенгуру», исполнители которого искусно подражали движениям и повадкам кенгуру (прыгали на согнутых коленях, ложились на землю, почесывались и т.п.), приделав сзади длинные хвосты из травы» (Баглай, 2007, С. 34-35).

Относительно танцев папуасов Новой Гвинеи также существует множество свидетельств, начиная с подробных описаний, данных Н.Н. Миклухо-Маклаем. Данные, которыми располагают исследователи, показывают, что типологически внутри церемоний танцы папуасов различаются местом, временем, составом участников, длительностью исполнения, атрибутикой, специфическими песнями и музыкальным сопровождением, функциональной направленностью. «В самом языке танцев есть и элементы имитации, и чистая символика. Например, в одном из танцев этнографы выделили имитацию движений и поз «танца» райских птиц. Религиозной основой такого танца была тотемическая вера исполнителей в то, что их предки происходили от этих птиц. Также этнографы отмечали, что движения танцующих людей могут передавать движения лодки и поднимающей ее волны, борьбу лодки с бурей, порывы ветра, треплющего парус, и т.п. Также танцующие передавали языком танца прогулку пеликана, ловлю рыбы с помощью ловушки, охоту с гарпунном на черепахе и т.д.» (там же, С. 54).

Еще раз подчеркнем, что семиотическая и психологическая специфика данных танцевальных ситуаций состоит в том, что танцевальное движение не указывает и не обозначает изображаемое животное, птицу, а является способом и средством переживания себя в соответствующем образе.

Однако нельзя не отметить и такую характерную особенность первобыт-

ных, особенно магических танцев, как использование монотонных, длительно повторяющихся движений для изменения состояния танцора. Они вызывают, с одной стороны, ослабление контакта с окружающей действительностью, с другой, – появление сверхвозможностей (например, отсутствие чувства боли, способность ходить по горячим углям, не обжигаясь и т.п.) и видений. Так, тот же автор отмечает, что «заклинатель попадает под власть физического автоматизма танцевального процесса, который очень скоро, при нагнетании динамики рождает механическую инерционность движений, когда человек теряет контроль над своими действиями и, будучи не в состоянии руководить собой, изнуряясь, доходит до невменяемости» (Баглай, 2007, С. 66). Таким образом, приведение себя в определенное состояние «священного экстаза», сопровождающееся видениями, изменением работы органов чувств и т.п. также является важной особенностью тотемических танцев.

С самого начала имитационный, а не внешне изобразительный характер танцевальных движений служил основой переживания целостного преображения, трансформации под властью определенного образа, переживания единства с принятым образом – «духом», и на этой основе – переживания единства между участниками танцев-обрядов.

И в случае более сложных религиозных верований танец-имитация остается способом действенного проживания религиозных представлений. В начале XX века Р.Р. Маретт предложил теорию эмоционального переживания религиозного опыта через танец. Предполагается, что понятия, идеи, составляющие определенное мировоззрение, «проживаются», пропускаются танцорами через себя.

Основы целого ряда народных танцев уходят в глубокую древность и связаны с первичной культурой маски и тотемических танцев, далее многократно переработанных, но сохраняющих определенный образный строй и характер. Как отмечают исследователи этнической хореографии и фольклора: «На протяжении веков народ создает в танце идеальный образ, к которому он стремится и который утверждает в эмоциональной художественной форме» (там же, С. 24).

Важным этапом в развитии сознания и становлении личности является появление персонализированных изображений человека. Первые такие изображения связаны с погребальным культом, и к ним могут быть отнесены погребальные маски. Как указывает Вяч. Вс. Иванов, погребальная маска может сама охранять покойного в загробном мире, может служить знаком этого мира, где она заменяет прежнее лицо человека, наконец, она может символизировать одного из постоянных обитателей этого мира (Иванов, 2006). Исторически в Египте распространение погребальной маски привело к возникновению портрета как посмертного изображения человека (Флоренский, 2010). Так называемый фаюмский портрет является образцом изображения на плоскости, пришедшего на смену сложным и дорогостоящим обрядам мумификации, изготовления масок и саркофагов. Известны также золотые маски царей, найденные в Микенах, и др. Можно было бы предположить, что первые антропоморфные маски – суть слепки с лиц людей, наподобие современных посмертных копий лиц или рук знаменитых людей. Но это совсем не так. Это, как правило, идеализированные изображения, достаточно унифицированные и не соответствующие внешности изображенного, как минимум, его возрасту. Необходимо помнить, какую роль играла личность царя в древнем обществе, в котором последняя себя персонализировала: как бы одна личность на всех. Отсюда чрезвычайно важна была ее сохранность.

Маска, саркофаг, повторяющий контуры мумии, и далее уже скульптура становятся отделенными от человеческого тела вместилищами его души. Такие устойчивые формы являются местом пребывания личности как бессмертной души, бессмертной сущности фараона, царя, и, значит, выступают гарантом бессмертия каждого.

Форма, отделенная от тела, как хранилище личности человека, приводит к возникновению в культуре фигуры двойника – загадочной и овеванной мистической идее. Двойник как форма, вмещающая личность человека, – это не только архетипический способ организации своей целостности. Она и для современ-

ного сознания не утратила своего психологического глубинного значения. Так, в современной психотерапии можно найти методы и приемы, использующие фигуру двойника – особого изображения человека, создаваемого для восстановления утраченного контакта с «самим собой», для преодоления разорванности и расщепленности сознания человека. Сошлемся на опыт известного врача-психиатра и автора психотерапевтического метода «скульптурного портретирования» Г.М. Назлоян.

Как отмечает Г.М. Назлоян, «врачу предстоит найти, вернуть черты лица больного, вытесненные или искаженные недугом. Психотерапевт, как подлинный художник, полностью погружается в свое творение, идентифицирует себя с моделью, забывая об осторожности, теряя собственные «защитные механизмы». Он «заболевает» тем, от чего должен вылечить другого. Так больной и врач оказываются в едином психическом поле, центром которого становится рождающийся по правилам искусства скульптурный портрет» (Назлоян, 1994, С. 20). Портреты Г.М. Назлояна часто достаточно условны, особенно в начале работы – это просто куски глины, что не мешает процессу отождествления с ними портретируемого. В дальнейшем случившееся отождествление помогает возникновению взгляда на себя со стороны, сравнению себя с другими людьми, формированию опосредованного и опосредствованного отношения к себе. Вот как описывает этот процесс Г.М. Назлоян: «Отождествление с портретом – главное условие выздоровления. Оно цементирует весь ритуал психотерапии и может выявиться уже с первых минут работы, хотя на станке пока лишь кусок глины или пластилина. В профессиональном искусстве, где имеют право на жизнь различные интерпретации портрета – вплоть до полного несходства, – разговоры на тему «похож – не похож» – признак плохого тона. Иное дело лечебный портрет. Постепенное возникновение реалистической (аналитической) оценки своего лица порождает сильные переживания, разрушающие привычный ход мышления больного, «привязывающие» его к своему зарождающемуся образу, заставляющие часто (иногда «тайно») подходить

к зеркалу для улучшения отдельных деталей лица, искать сходства с портретом. Эти переживания не могут не отразиться и на выборе понятий, выражений, с помощью которых ведется диалог: К примеру, один из моих больных, когда на станке была лишь грубая маска, едва напоминающая человеческое лицо, спросил: «Неужели у меня такой угол рта?» Затем подошел к зеркалу, проверил и вернулся с недоуменным выражением лица» (там же, С. 21). Так, работа над скульптурным портретом становится работой над внутренним образом человека, это то внешнее, что дает человеку опору для создания целостного образа себя, целостного «гештальта» себя.

Возвращаясь к погребальной маске, отметим, что она как бы стояла на границе двух миров, являясь проводником в загробный мир. Что касается данной маски, а в дальнейшем – надгробной скульптуры (в Древней Греции – куро-сы, этрусские надгробия), то их черты носят идеализированный и достаточно универсальный характер. Вследствие обращенности погребальной маски (позже погребальной скульптуры) к вечному миру, она как бы «не замечает» индивидуализированные черты.

Личность человека, отраженная в его лице, как отсвет вечного мира – такая позиция начинает формироваться в культуре, в дальнейшем приведшая к христианскому представлению о личности и выявляющем ее лике (Флоренский, 2010).

Танец также претерпевает эволюцию. В древнем Египте появляется танцевальное искусство и хореография в современном смысле слова. На основании сохранившихся изображений и текстов исследователи делают вывод о наличии сложно построенного танца, в геометрии движений передающего астральные символы. «Любопытно описание у Платона, Лукиана и Плутарха египетского астрономического танца жрецов, который изображал движение различных небесных светил, гармонически расположенных во вселенной. Танец происходил в храме: вокруг алтаря, поставленного посередине и представляющего солнце, плавно двигались и кружились одетые в яркие платья жрецы, представляющие знаки зодиака. По объяснению Плутар-

ха, они двигались с востока на запад, напоминая движение неба, а затем с запада на восток, в подражание движению планет. Затем исполнители останавливались в знак неподвижности земли. С помощью различных жестов и движений жрецы давали наглядное представление о планетной системе и о гармонии вечного движения» (Бороздина 1919, С. 9-10). Танец уподоблялся вечному и непреложному, неизменному движению светил на небосклоне и в этом отношении походил на «вечную» маску. Однако в плане семиотической ситуации мы имеем дело с совершенно новым отношением, когда движение как бы отрывается от носителя и начинает выступать в своей собственной семантике. Абстрагирование от носителя, приписывание танцевальному движению собственного содержания создало предпосылки для построения движения на основе внешних образцов, геометрических, пространственных форм.

Существует гипотеза, что посредством подобных движений, заимствованных будто бы от египтян (астральный танец), греки желали обозначить движение небесных светил. Строфа и поворот направо означали движение небесных звезд, антистрофа и поворот налево – движение планет, и, наконец, эпод и стояние на месте – неподвижность Земли. Точно установлено только, что трагическими танцами темной, до сих пор не разъясненной эвмелии, назывались все те движения и марши, которые производились помещаемым в оркестре хором во время сценических представлений. Драматург Эсхил, живший за 500 лет до н.э., считается первым изобретателем разных шествий хора, действовавшего в трагедиях. Триклиний в своем сочинении о стихах Софокла полагает, что в пьесах на сцене строфу пел хор, который в это время двигался вправо; при пении антистрофы хор поворачивался влево. При исполнении же эпода, после строфы и антистрофы, хор оставался неподвижным (Худков, 2009).

Новым этапом в развитии культуры маски и сопряженной с ней культуры личности становится появление театра. Рожденный в Древней Греции из культа Диониса театр формирует представления о роли, напрямую связанное с понятием личности. Современными

исследователями неоднократно подчеркивалась этимология слова «персона», изначально означавшее маску, или, по другой версии – текст театральной роли. Так или иначе, но и русское личина – личность проявляет ту же связь, ту же взаимообусловленность явлений. Новая психологическая функция маски возникает в связи с тем, что она теперь не только являет образ духа или души и тем самым задает целостность человека, но и скрывает человека перед лицом людей и общества. Так формируется новая культура лица и представление о некоей личностной отделимости человека.

Действительно, театр представляет новую структуру отношений и способов опосредствования. Во-первых, появляется актер-протагонист, который хоть и рассказывает о судьбе Диониса, сам с Дионисом полностью не отождествляется, между маской и актером начинает существовать определенный зазор, дистанция, роль – это написанный зафиксированный текст, маску тоже можно снять. Не менее важно появление и другого участника театрального процесса – зрителя, который даже в мистериальном театре остается все же зрителем, то есть наблюдателем за происходящим по внешним проявлениям, наблюдателем за поведением. Наконец, не менее интересно наличие «хора», комментирующего происходящее, как бы предотвращающего возможность полной идентификации актера с ролью, зрителей с актером, театрального представления с явлением Диониса.

Театральные представления первоначально давались во время праздников, посвященных богу Дионису. И незримое присутствие бога предполагалось его участниками, так же как и обязательной частью церемонии был вынос статуи Диониса из храма и установление его алтаря. «На четвертый день праздника Великих Дионисий в театре начинались драматические состязания. С восхода и до захода солнца шли они потом еще два дня. Это была самая важная, самая значительная часть празднований Диониса, к которой в Афинах долго и тщательно готовились. Именно в дни драматических состязаний праздник Великих Дионисий достигал своей кульминации» (Каллистов 1970, С. 22). Главное назначе-

ние праздника, по мнению автора, состояло в том, чтобы освободить его участников «от оков будничного, ... наполнить их сердца радостным, возвышенным настроением. ... Театр, в их представлении, должен был высоко стоять над повседневной жизнью, и не просто людей, а «... лучших людей, нежели ныне существующие», по мнению Аристотеля, должна была изображать трагедия» (там же, С. 23). Театральным зрелищам на всем протяжении известной нам истории греческого театра предшествовали жертвоприношения на алтаре Диониса и обряд очищения всех собравшихся в театре. Только люди, прошедшие через этот обряд, могли находиться здесь, не оскверняя своим присутствием театра этого бога. В жертву Дионису приносили поросят, потом кровью их окроплялись все, кто находился в театре, а мясо разрезалось на мелкие кусочки и разносилось по рядам зрителей, которые тут же с благоговением его проглатывали. Только после такого ритуала можно было приступить к самому главному.

Маска выполняет особую роль в культуре Диониса и принадлежит определенному типу изображений этого бога. Двойственность, свойственная этому культу, подчеркивается многими исследователями: умирающий и возрождающийся бог растительности, бог несущего созревание света и бог мертвых, подземный Дионис или подземное солнце, бог плодородия во всей полноте и силе и оскотленный бог. К. Кереньи в своей работе, посвященной религии Диониса, дает интересную трактовку различным типам изображения Диониса и, соответственно, различным ипостасям этого бога. Маска замещала Диониса в его отсутствие и выдавала половинчатость и амбивалентность этого бога. К. Кереньи подчеркивает, что в архаическое время в Аттике были в обиходе два характерных дионисийских идола. Он пишет: «...наряду с идолом в виде маски и покрывала, в храме имелось еще и другое культовое изображение: статуя Диониса на троне, Дионис представлял себя самого в целостности, а в качестве подвешенной маски и покрывала – только часть себя. Если в прежние времена в Икарионе была в ходу триетрида, то нетрудно догадаться, что маска и покрывало представляли Диониса в год

его отсутствия... Одна маска никогда не заменяла всего бога: только наполовину своего существа Дионис был богом – маской или возникшим из этого идола бордатым Дионисом в длинном одеянии» (Кереньи 2007, С. 180). Страдающий, расчленяемый, оскотленный, приносимый в жертву Дионис отдавал себя в дар народу, и длинное покрывало прятало его настоящее состояние, ведь теперь он был лишь частью самого себя. Таким образом, маска отделяется от бога и в своей замещающей функции не столько открывает, сколько скрывает Диониса. Возможность замещения в конечном итоге и привела к появлению театрального действия, в котором протагонист-герой несет в себе черты Диониса – страдающего бога. Как указывает тот же автор, «осознание частичной тождественности дионисийской и героической сфер – тождественности, основывающейся на мифе о подземном Дионисе, – служило предпосылкой трагедии» (там же, С. 207). Итак, новая роль маски в театральном действии состояла в том, что она могла показывать и прятать одновременно. Маска была обращена к взорам смотрящих и представляла собой видимость, не совпадающую с сущностью. За маской могла быть и пустота.

Наименование трагедийного жанра указывает на мрачный дионисийский ритуал: слово «трагедия» означало «песнь козла», жертвенного животного, который должен был умереть как заместитель бога и, одновременно, как его враг. Название комедии происходит от слова «комос». Комос – это древняя форма чествования бога вина Диониса свободно бродившими толпами мужчин, которые пели и танцевали. Так в комедии и трагедии отражалась двойственность культа.

Важным этапом в развитии театра и в формировании культуры персональности становится появление в театре масок, выражающих различные эмоциональные состояния человека и изображающих различные человеческие типы. Так, в комедии играли только мужчины, изображая, в том числе, и женщин. Комедия, так же как и трагедия, разыгрывалась в масках. Игровое начало вырождалось особенно подчеркнуто в комедии, где условность действия не слишком скрывалось, чуть ли не само могло быть предметом смеха – смеха, делавшего мир

подвижным, лишенным фиксированных значений и границ. Безудержность перевоплощений, уход от собственного имени и облика создают зону свободы, игры, преодоления и снятия социальных ограничений и ролевых правил, тех предлагаемых обществом социальных идентичностей, которые в эпоху государственности формируют общественные и экономические отношения людей. До какой рискованной границы доходит игра, показывают комедии с двойными масками и костюмами. Например, в произведении Аристофана «Женщины на празднике Фесмофорий» Еврипид и его спутник должны были переодеться в женскую одежду, смешиваясь с женщинами, которые также были лишь переодетыми мужчинами. А в комедии «Женщины в народном собрании» мужчины играют женщин, которые, в свою очередь, одеты как мужчины. Собственно, с появлением этого зазора между представляемой реальностью и условно миром духов или реальных существ, на которые она указывает, и появляется игра как таковая, в которой увлекает не столько результат, сколько сама возможность превращений и их условность, некоторая «ненастоящность», обратимость. Чем больше условности, тем больше игры.

Роль в определенной степени становится только ролью, то есть в нее можно войти и можно из нее выйти; за маской появляется та зона свободы, в которой правит непредсказуемый и стихийный Дионис, это зона личной свободы. Собственно в рамках театрального действия роль маски становится такой же двойкой, как и в культе Диониса, но у нее появляются новые функции и отношения. Магические функции маски утрачиваются в силу ее обращенности к зрителю, без которого она теряет теперь свое значение, состоящее в том, чтобы производить впечатление на зрителя. Проступает сложно опосредованный и многопозиционный процесс общения, в котором роль и маска лишь средства, организующие общение. Ведь за ролью и пьесой стоит автор, пытающийся передать определенную идею, а также актер-протагонист, играющий в пьесе, хор, комментирующий события и ведущий диалог с протагонистом и т.п. Не менее интересным в данном кон-

тексте можно считать появление масок, имеющих определенное «выражение лица» – по существу, знаков конкретных эмоций. Выражение горя, печали, веселья ярко запечатлено в масках, что в свою очередь оказывает обратное влияние на культуру экспрессии, фиксируя способы выражения эмоций и создавая тем самым их язык.

Особенность социальной и психологической ситуации в древнегреческом обществе состояла в том, что возникает некоторая выделенность индивида из общества. Демократия – это собрание отдельных граждан, равных в своих правах и наделенных решающим правом голоса. Отдельность не предполагала жесткой противопоставленности и конфликта с обществом, так хорошо нам знакомого по нашему времени, тем не менее, она означала автономность субъекта и самостоятельность в принятии решений. Отдельность и выделенность обеспечивалась, таким образом, культурой роли и связанной с ней маски, презентующей индивидуума обществу, социуму, но одновременно формирующей и защищающей территорию личных намерений и чувств. Эта двойная сущность маски, позволяющей открыть, выразить чувства и одновременно их скрыть, лежит в основе культуры личности, зародившейся в античности и получившей свое развитие в европейской цивилизации. Отождествление с одновременным разотождествлением, наличие нескольких позиций в представлении и восприятии роли создают психологическую структуру или систему действий, лежащих в основе личности.

Еще М.А. Волошин обратил внимание на то, что тело в древнегреческой культуре имело выразительность лица и выполняло функцию лица как выражающего и презентующего образы человека в обществе. Индивидуальность отражалась не только в лице, в собственном смысле слова, и даже не столько в лице, сколько во всем теле. «Лицо» в известном смысле совпадало с естественным центром тяжести тела, т.е. наиболее выразительным, действенным в конкретный момент участком тела, инициирующим движение. Таким образом, особое значение приобрел торс человека.

Овладение движением собственного тела, в том числе и лица, означает возможность прятать свои чувства теперь уже под «маской» собственного поведения. Как пишет М.А. Волошин, лишь с того момента, как лицо приучается лгать, скрывая свои истинные чувства за маской, начинается настоящее развитие лица. Способность к лжи и правде развивается одновременно. «Лицо не может встать из глубины духа, пока оно не обладает средствами самозащиты, но оно по желанию не может себя закрыть в минуту сокровенного волнения, не проявить себя в минуту глубоко личного переживания... Только то лицо – действительно лицо, которое может одним внутренним движением воли себя закрыть и себя выявить» (Волошин 1988, С. 403).

Однако греческая культура была в целом направлена не на то, чтобы скрыть, а на то чтобы выявить, выразить. Этой цели служила всесторонняя система воспитания, включающая культуру тела, в том числе, культуру выражения чувств. Гимнастика и танец здесь играли ведущую роль, занимая центральное место в воспитании и образовании молодежи.

Искусство это было настолько развито у греков, что в одних Афинах насчитывалось несколько школ, где преподавались танцы. В Спарте Ликург издал закон, по которому все граждане с семилетнего возраста обязаны были заниматься физическими упражнениями, в том числе, танцами. Сошлемся на автора истории танца С.Н. Худекова: «И как было не научиться греку танцевать! Каждая духовная церемония служила ему благоприятным случаем для того, чтобы красоваться в самых разнообразных танцах – торжественных, веселых и разнузданных. В этой колыбели хореографии, впрочем, танцевали не только в храмах в честь богов, не только на улицах, во время торжественных процессий, но и дома, по случаю каждого радостного в обыденной жизни события. Затем танцы перешли и на сцену, где они стали необходимой принадлежностью театральных представлений. Уверяют даже, что лакедемоняне вступали в бой, танцуя; но это, конечно, следует понимать фигурально, потому что у греков почти каждое движение выражалось одним общим словом «танец». Таким образом, вся жизнь сынов Эллады сложилась

так, что им с детства приходилось беспрестанно танцевать вольно и невольно. Можно смело сказать, что грек в продолжении ряда веков «вытанцовывал» себе свою дивную культуру» (Худеков 2009, С. 109).

Исследователи древнегреческой культуры и пластики подчеркивают одухотворенность греческого танца, запечатленного в произведениях пластики и вазописи. В то же время, сравнивая древнегреческий танец с современной классической хореографией, необходимо признать, что он строился по совершенно другим законам. Поэтому вполне понятны суждения, подобные заявлению Ж.Ж. Новерра – одного из основателей классического балета, что танец в истинном смысле слова не знаком грекам. По его мнению, гречанки только маршировали, а не танцевали. Действительно, в этом танце отсутствовали заученные позы и движения и, в этом смысле, отсутствовал «правильный» танец классического балета, придающий основное значение точному и совершенному выполнению заданного движения. Тот же С.Н. Худеков пишет: «...условных жестов у греков быть не могло. Благороднейшие движения и изгибы тела гречанки прельщали именно тем, что в них условного никогда не было, что они вытекали сами по себе, безыскусственно, благодаря моментальному импульсу, инстинктивно навеванному данным положением» (там же, С. 107). Вместо условности присутствовала символичность. «В танце грек усматривает не одно только естественное желание двигаться под известный ритм, принимая при этом красивые позы. Нет, он добивается, чтобы каждое гимнастическое движение соответствовало устной речи, каждому жесту, хотя бы и некрасивому, он придавал особенный символический смысл» (там же, С. 103).

По парадоксальному замечанию М.А. Волошина, танец, рожденный в Древней Греции, являлся не искусством для глаз, не зрелищем, а искусством глубинным, предполагающим живое участие, душевное очищение каждого: «Танец – это искусство всенародное. Пока мы лишь зрители танца – танец еще не приобрел своего культурного, очистительного значения. Это не то искусство, которым можно любоваться со сто-

роны: надо быть им захваченным, надо самим творить его. Римляне лишь смотрели на танцы; эллины танцевали сами – вот разница двух культур: солдатской и художественной. Первая создает балет, вторая – очистительное таинство» (Волошин 1988, С. 397).

Достигнутая высочайшая пластическая культура, нашедшая свое отражение в произведениях изобразительного искусства (скульптуре, вазописи, живописи), не была более ни превзойдена, ни в полной мере повторена. В ней нашел выражение образ свободной, самоопределяющейся личности, образ человека, осознавшего божественной свою телесную природу.

Классический стиль древнегреческого искусства особенно полно явил пластический образ, выступающий эквивалентом суверенной личности, владеющей своим поведением, своим телесным выражением чувств и социальным пространством. Л.И. Тарушвили – современный теоретик античного искусства, следующим образом характеризует классический период: «Если основной образ греческой архаики глубоко амбивалентен, то основа классического стиля это идеал недвусмысленно явленной полноты тождественного себе бытия, по своей природе гармонический, т.е. свободный от уничтожающих эту полноту взаимоисключающих определений; и в своем чувственном выражении – статуарный, т.е. удостоверяющий собственное бытие своей осязаемостью и всесторонней обозримостью» (Тарушвили 2004, С. 142). Идеал свободной и самодостаточной личности формируется в древнегреческом полисе с его демократической формой правления. «Свою теоретическую форму он нашел в нравственно-философском идеале свободного от страстей и житейских зависимостей мудреца (у Демокрита, Платона, Аристотеля), но самое полное, чувственно-наглядное воплощение было обречено им именно в статуарной пластике, видовые свойства которой – вычленение пластического образа из пространственной среды и особое значение проблемы равновесия – делали ее наиболее для этого подходящей. Тот же образ суверенно владеющей собой личности, образ уравновешенности и самодовлею-

щей красоты явился стилеобразующим фактором и для других пластических искусств» (там же, С. 142). Надо подчеркнуть, что речь идет о динамическом равновесии, а не о статическом; первое достигается противопоставлением различных частей тела, как в статике, так и в движении.

Способом установления равновесия в скульптуре и других пластических искусствах является не статичное, а динамическое равновесие, когда различные части тела и, соответственно, скульптурные формы противопоставлены друг другу (принцип контрапоста). Вертикальное положение тела с его сложной системой равновесия в скульптуре и пластике (тот же принцип изображения мы находим и на вазах в плоскостном рисунке) становится образом и знаком бодрствующего сознания и активного отношения индивида к окружающему миру. Пластические образы отражают начало движения, его инициацию, фигуры как будто вот-вот сделают движение, сделают шаг... Эта подчеркнутая роль активности субъекта в поддержании вертикали свидетельствует как о владении собой (владении собственной тяжестью), так и о владении окружающим пространством.

Динамическое равновесие фигуры и сложные взаимоотношения ее частей через контрапост также является знаком внутреннего диалога, в котором разнонаправленные тенденции находятся в гармоничном соединении и противоположении одновременно. Такую же диалогичность можно обнаружить и в многофигурных скульптурных композициях классического периода: в них взаимодействие фигур строится через разнонаправленное движение и противопоставления. «Композиция утратила монологический характер и приобрела вид драматической мизансцены ... тем самым вертикальная ось фигуры уравновесилась горизонтальной осью диалога ... Вертикализм в классический период был решительно преодолен и в главной для греческого творчества области, в изобразительной репрезентации человеческой фигуры: свойственная кurosам и корам симметрия корпуса была вытеснена контрапостом и заменена сложным равновесием двух сторон

тела, вступающих между собой в своеобразное диалогическое взаимодействие, которое пластически-наглядно символизирует дискурсивное движение мысли» (Таруашвили 2004, С. 94).

Это пластическое выражение тех новых способов построения целостности индивида, которые дала нам античная Греция. Маска в античный период приобрела новые семиотические и психологические функции. Она стала не только знаком отождествления, но и знаком разотождествления с обозначаемым ею образом. Другим характерным структурным элементом психологической организации является многопозиционность как представленность в сознании различных точек зрения при оценке события, при принятии решения. Вспомним структуру театрального действия, где одно и то же событие обсуждает и протагонист, и хор, где разворачивается дискурс и диалог между участниками. Соответственно, дискурсивность и установление внутреннего диалога, как способ соотношения позиций и оценок, становятся новыми психологическими принципами формирования целостности субъекта.

Приведем здесь идеи А.А. Тахо-Годи на тему об античном представлении жизни как театральной сцены в изложении А.Ф. Лосева: «Оказывается, основное представление о мире у греков какое? Это есть театральная сцена! А люди – актеры, которые появляются на этой сцене, играют свою роль и уходят. Откуда они приходят, неизвестно, куда они уходят, неизвестно, но они играют свою роль. Однако, как это неизвестно, откуда

они приходят и куда уходят? Приходят – с неба, они же есть эманация космоса и космического эфира и уходят туда же и там растворяются, как капля в море» (Лосев 1992, С. 322). Образ отождествления для грека – это роль, которую он играет. Пластическое выражение этого образа имеет первостепенное значение еще и потому, что личность телесна, она представляет собой прекрасное и совершенное тело человека. Эту мысль подтверждают и выводы А.А. Тахо-Годи: «Наше понятие личности достаточно часто выражается по-гречески термином «сома». А «сома» как раз не что иное, как «тело». Значит, сами же греки в своем языке раскрыли тайну понимания личности. Личность – это хорошо организованное и живое тело» (там же, С. 322).

К пониманию личности как особой субстанции, в которой психическое и телесное, идеальное и материальное составляют нерасторжимое тождество, к пониманию личности как неповторимой единичности, к формулированию доктрины об абсолютной личности культура придет позже и тогда изображение лика станет выражением и воплощением этой сущности. Настоящую статью, посвященную исследованию пластического образа как знака целостности индивида, как символического средства, позволяющего индивиду эту целостность обрести, закончим цитатой Максимилиана Волошина, в которой говорится о роли музыки и танца в преодолении хаоса психической жизни и овладении собственной природой: «Музыка и танец – это старое и испытанное религиозно-культурное средство для выявления душевного хаоса

в новый строй. Но дело здесь не в танце, а в ритме: душевный хаос, наступающий от нарушенного равновесия сил и их проявлений в человеке, может быть оформлен и осознан, когда человек вновь овладеет всеми ритмами и числовыми соотношениями, которыми образовано это тело. Для этого все свое сознание надо безвольно отдать духу музыки. Но осознание органических ритмов внутри себя и есть танец. Поэтому я и называю танец громадным фактором социальной культуры» (Волошин 1988, С. 399).

Возвращаясь к вопросам, поставленным в начале статьи, резюмируем сказанное. Мы постарались показать, какую эволюцию претерпел пластический знак и пластический образ в истории: от реального изменения тела человека (когда знак слит с телом) до маски, которую можно одеть и снять (знак как слепок несет на себе признаки телесного, но при этом уже не требует реальных телесных изменений). В дальнейшем возникающая театральная культура сформировала представления о человеке как об актере, который может исполнять ту или иную роль, не сливаясь с ней полностью, принимая решение с разных позиций.

Мы также рассмотрели психологическую функцию пластического знака, который позволяет преобразовать психическую жизнь человека и задать ее как некую целостность. В опоре на этот образ происходит собирание различных линий поведения и формируется способность человека управлять своим поведением, быть субъектом и автором своих действий.

Литература:

- Айламазян А.М. Новая культура танца XX века и проблема персональности / А.М. Айламазян // Танцевальные практики: семиотика, психология, культура. – Москва : Смысл, 2012. – С. 20-67.
- Баглай В.Е. Этническая хореография народов мира / В.Е. Баглай. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2007.
- Бороздина Т.Н. Древнеегипетский танец / Т.Н. Бороздина. – Москва : Изд-во Д.Я. Маковский и сын, 1919.
- Волошин М.А. Лики творчества / М.А. Волошин. – Ленинград : Наука, 1988.
- Выготский Л.С. Психология развития человека / Л.С. Выготский. – Москва : Смысл; Эксмо, 2005.
- Громыко А.А. Маски и скульптура Тропической Африки / А.А. Громыко. – Москва : Искусство, 1984.
- Иванов Вяч.Вс. Маски: от мифа к карнавалу. История маски от III тысячелетия до нашей эры до XX века / Вяч.Вс. Иванов. – Москва : ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2006.
- Каллистов Д.П. Античный театр / Д.П. Каллистов. – Ленинград : Искусство, 1970.
- Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / К. Кереньи. – Москва : Ладомир, 2007.
- Кутковая Е.С. Нарратив в исследовании идентичности. // Национальный психологический журнал. – 2014. – № 4(16). – С. 23-33.

- Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль; пер. с фр. под ред. В.К. Никольского и А.В. Кисина. – Москва : Атеист, 1930.
- Леви-Стросс К. Первобытное мышление. / К. Леви-Стросс; пер. с фр.; вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. – Москва : Республика, 1994.
- Леви-Стросс К. Путь масок. / К. Леви-Стросс; пер. с фр.; вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. – Москва : Республика, 2000.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х кн. Кн.1 / А.Ф. Лосев. – Москва : Искусство, 1992.
- Лурия А.Р. Психологическое наследие / А.Р. Лурия. – Москва : Смысл, 2009.
- Мельникова О.Т., Кутковая Е.С. Дискурсивный подход к исследованию идентичности // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. - 2014. - №1 – с.59-71.
- Назлойн Г.М. Зеркальный двойник. Утрата и обретение. Портретный метод психотерапии / Г.М. Назлойн. – Москва : Друза, 1994.
- Островский А.Б. Парадигма мифологического мышления: очерк вклада К. Леви-Стросса / А.Б. Островский. – Санкт-Петербург : Кронос, 2004.
- Стефаненко Т.Г. Улыбка и высоконтекстность традиционной русской культуры // Национальный психологический журнал. – 2014. – № 2(14). – С. 13-18.
- Тарабукин Н.М. Очерки по истории костюма / Н.М. Тарабукин. – Москва : ГИТИС, 1994.
- Таруашвили Л.И. Искусство Древней Греции : словарь / Таруашвили. – Москва : Языки славянской культуры, 2004.
- Федорова Л.Н. Африканский танец / Л.Н. Федорова. – Москва : Наука, 1986.
- Флоренский П.А. Иконостас / П.А. Флоренский. – Москва : Мир книги ; Литература, 2010.
- Харитонов Е.В. Пантомима в обучении киноактера : диссертация ... канд. искусствоведения. – Москва, 1972.
- Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – Москва : Эксмо, 2009.

References:

- Ailamazyan, A.M. (2012) Novaya kul'tura tanca XX veka i problema personal'nosti [A new dance culture of the twentieth century and the problem of personality]. *Tantseval'nye praktiki: semiotika, psikhologiya, kul'tura [Dance practice: semiotics, psychology, culture]*. Moscow, Smysl, 20-67.
- Alves, P.F. (2014). Vygotsky and Piaget: Scientific concepts. *Psychology in Russia: State of the Art*, 7(3), 24-34. doi: 10.11621/pir.2014.0303
- Baglay, V.E. (2007) Etnicheskaya khoreografiya narodov mira [Ethnic choreography of the world]. Rostov-on-Don, Feniks.
- Borozdina, T.N. (1919) Drevneegipetskiy tanets [Ancient Egyptian dance]. Moscow, Izdatel'stvo D.Ya. Makovsky & Son.
- Fedorov, L.N. (1986) Afrikanskiy tanets [African dance]. Moscow, Nauka.
- Florensky, P.A. (2010) Ikonostas [Iconostasis]. Moscow, Mir knig, Literatura.
- Gromyko, A.A. (1984) Maski i skul'ptura Tropiceskoy Afriki [Masks and sculptures Tropical Africa]. Moscow, Iskusstvo.
- Ivanov, Vyach.Vs. (2006) Maski: ot mifa k karnavalu. Istoriya maski ot III tysyacheletiya do nashey ery do XX veka [Masks: From Myth to the carnival. The history of masks from the 3d millennium BC to the twentieth century]. Moscow, GMII im. A.S. Pushkina.
- Kallistov, D.P. (1970) Antichnyy teatr [Ancient Theatre]. Leningrad, Iskusstvo.
- Keren'i, K. (2007) Dionis: Proobraz neissyakaemoy zhizni [Dionysus: The prototype of inexhaustible life]. Moscow, Ladomir.
- Kharitonov, E.V. (1993) Pantomima v obuchenii kinoaktera. Avtoreferat [Pantomime actor in training. Thesis Abstract]. *Slezy na tsvetakh [Tears on the flowers]*. Book 2. Moscow, Zhurnal «Glagol», 60-78.
- Khudekov, S.N. (2009) Vseobshchaya istoriya tantsa [General history of dance]. Moscow, Eksmo.
- Kutkovaya Ecaterina S. (2014). Narrative in the study of identity. *National psychological journal [Natsional'nyy psikhologicheskii zhurnal]*, 4, 23-33.
- Levy-Bruhl, L. (1930) Pervobytnoe myshlenie [Primitive Thinking]. Moscow, Ateist.
- Levi-Strauss, C. (1994) Pervobytnoe myshlenie [Prehistoric thinking]. Moscow, Respublika.
- Levi-Strauss, C. (2000) Put' masok [Way of masks]. Moscow, Respublika.
- Losev, A.F. (1992) Istoriya antichnoy estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya [History of ancient aesthetics. The results of the millennial development]. Book 1. Moscow, Iskusstvo.
- Luria, A.R. (2009) Psikhologicheskoe nasledie [Psychological heritage]. Moscow, Smysl.
- Melnikova, O. T., Kutkovaya, E. S. (2014) Discursive approach to identity research. *Moscow University Psychology Bulletin. Series 14. Psychology*, 1, 59-71
- Nazloyan, G.M. (1994) Zerkal'nyy dvoynik. Utrata i obretenie. Portretnyy metod psikhoterapii [Mirrored double. Loss and gain. Portrait method of psychotherapy]. Moscow, Drusa.
- Ostrovsky, A.B. (2004) Paradigma mifologicheskogo myshleniya: ocherk vклада K. Levi-Strossa [The paradigm of mythological thinking: essay contribution of Levi-Strauss]. St. Petersburg, Kronos.
- Stefanenko Tatiana G. (2014). The smile and the Russian high context traditional culture. *National Psychological Journal [Natsional'nyy psikhologicheskii zhurnal]*, 2, 13-18.19.
- Tarabukin, N.M. (1994) Ocherki po istorii kostyuma [Essays on the history of costume]. Moscow, GITIS.
- Taruashvili, L.I. (2004) Iskusstvo Drevney Gretsii. Slovar' [Art of Ancient Greece. Dictionary]. Moscow, Yazyki slavyznskoy kul'tury.
- Voloshin M.A. (1988) Liki tvorchestva [Faces of creativity]. Leningrad, Nauka.
- Vygotsky, L.S. Psikhologiya razvitiya cheloveka [Psychology of Human Development]. Moscow, Smysl, Eksmo, 2005.