

# СОДЕРЖАНИЕ

*Введение* . . . . . 9

**ГЛАВА 1. ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ  
(ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ)** . . . . . 15

1.1. Танец как культурно-психологический феномен . . . . . 16

1.1.1. Что такое танец? . . . . . 16

1.1.2. Происхождение танца . . . . . 17

1.1.3. Танец и ритуал . . . . . 20

1.2. История танца . . . . . 26

1.2.1. Первобытные танцы . . . . . 26

1.2.2. Танцы Древнего Египта . . . . . 36

1.2.3. Танцы античности . . . . . 37

1.2.4. Танец в Средние века . . . . . 41

1.2.5. Танец в эпоху Возрождения . . . . . 44

1.2.6. Танцы XVI–XVIII вв. . . . . 47

1.2.7. Танцы XX в. . . . . 51

1.2.7.1. Социальные танцы . . . . . 51

1.2.7.2. Возрождение тела . . . . . 53

1.2.7.3. Эпоха модерна . . . . . 55

1.2.7.4. Танец постмодерн . . . . . 61

1.2.8. Неевропейские тенденции развития танца . . . . . 67

1.2.9. Основные обобщения . . . . . 76

1.3. Появление и развитие ТДТ за рубежом . . . . . 78

1.4. ТДТ в России . . . . . 96

1.5. Место танцевально-двигательной терапии в психотерапии . . . 102

<b>ГЛАВА 2. ИНТЕГРАТИВНАЯ ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ (ИТДТ) . . . . .</b>	<b>105</b>
2.1. Теоретические основы ИТДТ . . . . .	106
2.1.1. Интегративная психология . . . . .	106
2.1.2. Танец как интегративная базовая метафора . . . . .	114
2.1.3. Танец как ресурсное (потокое) состояние . . . . .	125
2.1.4. ИТДТ и телесно-ориентированная терапия . . . . .	136
2.1.5. Обоснование термина «ИТДТ» . . . . .	146
2.2. Цели и принципы ИТДТ . . . . .	151
2.2.1. Как «работает» ИТДТ? . . . . .	151
2.2.2. Базовые механизмы ИТДТ . . . . .	154
2.3. Формы и области работы ИТДТ . . . . .	168
2.4. Виды и основные понятия ИТДТ . . . . .	179
2.5. Социально-психологические характеристики и преимущества групповой формы в ИТДТ . . . . .	199
2.6. Методологические особенности применения методов ИТДТ в групповой форме работы . . . . .	209
2.6.1. Интегративная методология . . . . .	209
2.6.2. Как мы понимаем интеграцию . . . . .	227
2.6.3. Вербальная составляющая ИТДТ . . . . .	231
2.6.4. Использование музыки . . . . .	232
2.6.5. Способы интеграции опыта . . . . .	234
<b>ГЛАВА 3. ПСИХОТЕХНОЛОГИИ ИНТЕГРАТИВНОЙ ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНОЙ ТЕРАПИИ (ИТДТ) . . . . .</b>	<b>243</b>
3.1. Упражнения-разминки . . . . .	245
3.1.1. Body Jazz Габриэлы Рот (Gabrielle Roth) . . . . .	245
3.1.2. Вибрация, переходящая в танец . . . . .	249
3.1.3. Тряска-растяжка . . . . .	249
3.1.4. Называние качеств движения, различных частей тела . . . . .	250

3.1.5. Работа с центром . . . . .	250
3.1.6. Работа с позвоночником . . . . .	252
3.1.7. Все мышцы — все кости . . . . .	252
3.1.8. Огонь-лед . . . . .	253
3.1.9. Ртуть . . . . .	253
3.1.10. Зажимы по кругу . . . . .	253
3.1.11. Растем . . . . .	254
3.1.12. Потянулись — сломались . . . . .	255
3.1.13. Насос и надувная кукла . . . . .	255
3.2. Базовые психотехнологии . . . . .	257
3.2.1. Работа с телом . . . . .	257
3.2.2. Качества движения . . . . .	266
3.2.2.1. Пять ритмов (Волна) Габриэлы Рот . . . . .	266
3.2.2.2. Три яруса кинесферы . . . . .	269
3.2.2.3. Полярности . . . . .	273
3.2.3. Работа со взаимоотношениями. . . . .	276
3.2.3.1. Зеркало . . . . .	276
3.2.3.2. Человек и его тень . . . . .	277
3.2.3.3. Встречи и расставания . . . . .	277
3.2.3.4. Техники контактной импровизации . . . . .	279
3.2.3.5. «Маленький танец» (The Small Dance) . . . . .	283
3.2.3.6. Точка контакта . . . . .	284
3.2.3.7. Перекаты на полу . . . . .	284
3.2.3.8. Падения . . . . .	285
3.2.3.9. Опора и поддержка . . . . .	288
3.2.3.10. Баланс и контрбаланс . . . . .	289
3.2.3.11. «Сиамские близнецы» . . . . .	291
3.2.3.12. «Скалолаз» . . . . .	291
3.2.3.13. «Заросли» . . . . .	291
3.2.3.14. Танец по рисунку . . . . .	291
3.2.4. Полифункциональные психотехнологии . . . . .	293

---

3.2.4.1. Body Jazz — ведение за центры . . . . .	293
3.2.4.2. Аутентичное Движение . . . . .	297
3.2.4.3. Трансовые танцы . . . . .	364
3.3. Контекстуальные тренинги . . . . .	368
3.3.1. Танец имени . . . . .	368
3.3.2. Танец птицы . . . . .	368
3.3.3. Континуум . . . . .	371
3.3.4. Танец дервиша . . . . .	378
3.3.5. «Танец четырех стихий». . . . .	381
3.3.6. Эволюционные паттерны движения . . . . .	384
3.3.7. ДМД: Дыхание-Музыка-Движение . . . . .	391
3.4. Ритуалы начала и завершения . . . . .	414
3.4.1. Перевертыши . . . . .	414
3.4.2. Бокумара . . . . .	415
3.4.3. Танец одной рукой . . . . .	415
3.4.4. Медитативные ритуалы завершения . . . . .	415
<i>Заключение</i> . . . . .	418
<i>Литература</i> . . . . .	421
<i>Приложение 1. Развитие танца в XX веке</i> . . . . .	441
<i>Приложение 2. Танец четырех стихий</i> . . . . .	454

# ВВЕДЕНИЕ

Наше время характеризуется взрывом массовой танцевальности, повышением роли бытовых танцев в структуре массовой культуры. Танец стал органичной частью нашей жизни. Он — досуг и спорт, он — зрелищность и релаксация. Танец является эффективным средством инкультуризации человека, универсальным языком общения, важным рычагом в формировании идеалов, ценностей, внутреннего и внешнего облика человека.

Применение танцевально-двигательных методов в психологической работе обусловлено повышенным интересом людей к различным видам танца (спортивные, модерн, фламенко, танго, танец живота и др.), за последние годы значительно увеличилось число психологов, использующих в своей практике различные виды танца, танцевально-двигательные методы и их составляющие.

Все чаще употребляется и сочетание слов *танцевально-двигательная терапия* и *танцевально-двигательная психотерапия* как синонимичные понятия. Употребляется также в разных вариантах: танцтерапия, танцевальная терапия, данс-терапия, ТДТ и т. д. Но при этом зачастую те, кто употребляет эти слова, далеко не всегда понимают, что за явление стоит за этими словами.

Существует несколько разных «*пониманий*», что такое ТДТ;

- **медицинское** — танцтерапия как разновидность физкультуры, лечебной гимнастики или шейпинга. Туда же профессионалы танца относят такие техники, как пилатес,

техники Александра и Фельденкрайса или малоизвестное у нас пока ВМС (body-mind centering);

- **нью-эйджевское** — экстатический танец, танец-медитация и т. д.;
- **психологическое** — танцевальные техники в контексте тренингов личностного развития, групповой и индивидуальной терапии;
- **психотерапевтическое и психиатрическое** как система методов терапии нервно-психических нарушений, возникших в результате острых и хронических психологических травм.

В строгом смысле этого слова танцевально-двигательная терапия — это *«вид психотерапии, который использует движение для развития социальной, когнитивной, эмоциональной и физической жизни человека»* (официальное определение Американской Ассоциации ТДТ).

Анализ современной литературы по психотерапевтической и психокоррекционной работе позволяет говорить о недостаточной разработанности теории танцевально-двигательных методов как методов психологического воздействия. По определению Б. Д. Карвасарского, методы психологического воздействия на личность и группу посредством танца и движений рассматриваются как особая форма поведения человека, определяющаяся взаимоотношениями с окружающей средой [55].

Танец и движения использовались на протяжении всей истории человечества как способ установления контакта, избавления от накопившегося напряжения, достижения измененных состояний сознания и личностной трансформации в культурах различных народов. Было замечено, что танец способствует раскрепощению аутичных пациентов, что значительно повышало эффективность психиатрического лечения (М. Чейс по Раупе, 1992), ведет к эмоциональному и чувственному раскрепощению личности (А. Дункан, 1992).

Известно, что танец отражает личностные особенности и поведенческие модели человека, структуру и характер его межличностных коммуникаций, то есть отношения к себе, другим и своему месту в мире; а также структуру и особенности взаимоотношений в группе, коллективе, обществе (З. А. Абрамова, Л. Д. Блок, М. А. Волошин, Э. А. Королёва, В. В. Козлов, В. Л. Круткин, С. Н. Куракина, В. А. Лабунская, Е. К. Луговая, Т. А. Шкурко и др.). Изучение социально-психологических характеристик влияния танцевально-двигательных методов на личностные особенности и межличностные коммуникации позволяет грамотно использовать данные методы в социальной, социально-психологической и коррекционной работах специалистами разного уровня и профиля.

Зарубежными исследователями теории танца и танцевально-двигательных методов отмечается, что раскрытие содержания образа «Я» проходит через движения и танец (M. Berger, R. Laban, F. Lefco, J. MacDonald, V. Melatic, A. Noak, G. Silk, A. Stark, S. Stocley, P. Tosey и др.). Самоидентичность как внутренняя непрерывность и тождественность психической сущности вызревает в процессе инициаций индивидуума, связанных с характером его отношений с внутренней и внешней средой, с его позицией по отношению к социальной доминанте (Т. С. Баранова, Л. Г. Ионин, Ю. Л. Качанов, В. В. Козлов, Г. У. Солдатова, В. А. Ядов и др.). Отношения «Я»-концептуального и «Я»-телесного рассматриваются в рамках психотерапевтических и социально-психологических концепций. В литературных источниках социально-психологическая природа образа телесного «Я» рассматривается с точки зрения изучения эмоционально-чувственного и психосемантического содержания невербальных коммуникаций. Исследование когнитивных компонентов телесного сознания, влияния субкультур на формирование образа телесного «Я» находит свое отражение исключительно в рамках теорий общения и социального познания, оставляя вне поля зрения изучение

взаимосвязи психических и социально-психологических характеристик личности (Козлов, 2007).

Первичным условием структуризации целостного образа «Я» выступает необходимость «присвоения» человеком своего тела, его внутреннего и внешнего (социального и культурного) содержания. Осознание образа «Я» невозможно без формирования у личности системы осознанного восприятия социально-психологической составляющей структуры образа телесного «Я» (Козлов, 2001). Само же восприятие немислимо без «вовлечения» в него движения, ощущения, чувствования и мышления, разворачивающихся в границах социокультурных доминант.

Целительский потенциал танца, его гармонизирующее воздействие на индивидуальное и групповое сознание известны с доисторических времен. Практически во всех мировых культурах танец наряду с особыми техниками дыхания, пением и применением психоделиков был вплетен в ритуалы и повседневную жизнь. Как часть ритуалов танец являлся одним из мостов между «хаосом и космосом», воплощением единства и многообразия отношений между человеком, сообществом и окружающей средой, что нашло наиболее законченное выражение в индийской мифологии мира как Божественного танца Шивы.

Можно выделить три группы подходов в танцтерапии:

1. Клиническая танцевальная терапия — в данном случае танцтерапия чаще используется как вспомогательная терапия, наряду с лекарственной, особенно для пациентов с нарушениями речи и другими трудностями в коммуникации. Проводится в клиниках, может длиться несколько лет. В таком виде она существует с 40-х гг. прошлого века.
2. Танцтерапия людей с психологическими проблемами (танцевальная психотерапия) — один из видов психотерапии, ориентированный на решение конкретных



запросов клиентов, чаще всего использующий психо-динамическую модель сознания (психоанализ) или подход аналитической психологии К. Г. Юнга. Может проходить как в групповой, так и в индивидуальной форме. Также требует достаточно длительного срока для достижения устойчивого результата.

3. Танцевально-двигательная терапия для личного развития и самосовершенствования. Это занятия для людей, которые не страдают от проблем, но хотят чего-то большего в своей жизни. В данном случае танец становится способом узнавания себя, своих особых индивидуальных качеств, способом вывести неосознанные истории своего тела на свет осознания, возможностью расширить представление о самом себе, найти новые пути выражения и взаимодействия с другими людьми.

Это деление, как и все классификации, достаточно условно, но отражает разные требования к образованию танцевального терапевта и реальные ограничения применения тех или иных техник.

Разумеется, что почти любые занятия танцем несут терапевтический эффект, но замечательный американский психотерапевт Карл Витакер говорит о разнице между *терапевтическим* и *терапией*. «*Терапевтическое* действие оказывает все, что влечет за собой рост и цельность... Любой опыт может оказаться терапевтическим». *Высвобождение чувств, чувство присоединения к группе, коллективу, измененное состояние сознания, возникшее самопроизвольно или специально кем-то индуцированное, перенос, когда некая ситуация воскрешает детские отношения с родителями или братьями и сестрами, присутствие значимого другого* — все это может быть терапевтическим. «*Терапевтическое* влияние оказывает не сама ситуация, а ее значение для человека» (Витакер, 2004).

Естественно, что «работает» все — и то, что человек занимается своим телом, и включенность в сообщество партнеров по танцу, и влияние преподавателя, и сам танец, но при обычных танцевальных занятиях потенциально терапевтический процесс случаен и ненаправлен, он может произойти или не произойти. Вероятность терапевтического воздействия танца велика, но оно не является целью. Уникальность **профессиональной танцевально-двигательной психотерапии** состоит в том, что это процесс *сознательный, целенаправленный и структурированный*.

В нашей работе нами сделан теоретический анализ различных подходов танцевально-двигательной терапии применительно к практической психологии, выделены социально-психологические и психологические характеристики движения, танцевально-двигательных методов и их составляющих. Мы постарались показать универсальность танцевально-двигательных методов, позволяющую использовать танец и движение в групповой работе различной направленности.

Эта книга посвящена новому направлению в танцевально-двигательной терапии — интегративной ТДТ (ИТДТ). Это направление соединяет замечательный опыт развития ТДТ в Европе и США с психологической практикой в современных российских условиях и методологией и теорией интегративной психологии.

*Владимир Козлов*

## **ГЛАВА 1**

# **ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ (ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ)**

# 1.1. ТАНЕЦ КАК КУЛЬТУРНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН

## 1.1.1. ЧТО ТАКОЕ ТАНЕЦ?

Если попросить участников танцевального тренинга дать ответ на этот вопрос, то спектр ответов может простираться от «ритмических движений» до «способа проживать свою жизнь», хотя в основном они сосредоточатся на аспектах самовыражения и взаимодействия. И похоже, что в современной культуре существует огромное количество направлений и определений танца. Действительно, одним и тем же словом — «танец» — обозначаются совершенно разные, иногда чуть ли не противоположные явления. Танцем называют строгие чистые линии движения в балете и неистовые пляски в экстатических ритуалах, очарование и благородство пар, скользящих по паркету, и глубинное проживание каждого мгновения и каждой клетки тела в выходящем за пределы красоты и уродства танце-буто, «битву» хип-хоперов и открытое поддерживающее взаимодействие на контактном джеме, философский спектакль и бездумное перетоптывание на дискотеке. И все это танец?

Американский философ Джулия ван Кэмп в своей работе «Философские проблемы танцевальной критики» приводит около 30 страниц различных определений танца, каждый раз убедительно доказывая, что эти определения не могут охватить суть явления. О танце можно сказать словами Св. Августина о времени: «Когда меня не спрашивают, что такое танец, я знаю, когда же спрашивают — не нахожу, что ответить». Может быть, эта невозможность ухватить, исчерпать сущность танца связана в первую очередь с его процессуальной природой и высокой степенью интегрированности. Как время

и сознание, движение невозможно воспринять как объект, а только как многогранный меняющийся процесс. Поэтому как культурное явление танец скорее лучше называть континуумом смыслов и качеств, связанных с жизнью человеческого тела, в котором легче определить акценты и связи, чем провести четкие дефиниции.

Кроме того, за словом «танец» могут стоять смыслы разной природы. Танцем мы называем:

- внутренне организованные движения человеческого тела в пространстве и времени (танец как танец);
- переживание, общее для всех, кто когда-либо понастоящему танцевал (танец как состояние);
- хореографическую идею или запись танца (танец как текст).

Известный американский новатор танца, хореограф Мерс Кэннингхэм говорил, что «танец — это то, что мы называем танцем».

Чтобы понять природу танца и причины этого многообразия, имеет смысл обратиться к истории, происхождению танца.

### 1.1.2. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ТАНЦА

А стоит ли считать танец «человеческим, только человеческим»? К. Лоренц в своей статье «Движения животных, напоминающие танец» показал, что такие движения сродни элементам человеческого танца. То есть танец, как и сознание, не появляется вдруг, а развивается вместе с развитием живого и меняется, когда меняется человек.

Если посмотреть на эволюционные, инстинктивные корни танца, то он опирается на три базовых механизма: *подражание, стадность, продолжение рода*.

Имитация, подражание является первичным механизмом передачи навыков, информации, знания. У приматов уже существуют физиологические механизмы, работающие на этот способ, так называемые «зеркальные нейроны». Стадность, сообщество, «чувство единства» является механизмом выживания, и, наверное, самое простое — это «слиться в едином движении». Продолжение рода, выбор партнера — в этом механизме выживания танец также «играет» свою роль. «Особо следует отметить любовь к танцам. Будучи, мягко говоря, малополезным в семейной жизни, умение танцевать имеет важное ритуальное значение. Танец является непременной частью брачного ритуала очень многих животных, и приматов тоже. Не-танцующий не демонстрирует ритуально-брачного поведения, и с первобытных позиций как бы не ищет брачного партнера» (А. Протопопов).

Некоторые исследователи полагают, что «происхождение танца, по-видимому, чисто сексуального характера» (Кандинский В. В.), трактуя танец как моторно-ритмическое выражение сексуальной энергии (Беляев В. С.), как высвобождение эротизма (Куракина С. Н., Менегетти А.). Примыкают к этим взглядам и представления о генетической связи танцев людей и танцев животных.

Но, как показывает В. Л. Круткин, «движения человеческого тела сразу складываются как человеческие, мы нигде не найдем перестроение животных движений в человеческие». Несостоятельность биологических теорий танца также доказана в работах Э. А. Королёвой.

Рассматривая, таким образом, танец как чисто человеческое приобретение, как особый социокультурный феномен, немецкий ученый К. Бюхер на основании большого количества этнографических материалов доказывает, что источником ритмических танцевальных движений первобытного

человека является ритмический строй работы. Г. В. Плеханов также подчеркивает взаимосвязь первобытных плясок и технологических процессов того времени, соглашаясь, однако, с тем, что любовные пляски не могут быть объяснены с этой точки зрения и являются все же «выражением элементарной физиологической потребности и... имеют немало общего с любовной мимикой больших человекоподобных обезьян».

В своем межкультурном исследовании танца в различных обществах Бартеньефф, Поулей и Ломакс обнаружили, что те движения, которые люди производили во время своей ежедневной работы, вошли в танцевальный стиль, в танцевальную форму данной культуры. Например, широкая и устойчивая стойка эскимоса с быстрыми, напоминающими стрелы движениями рук, которые были необходимы для подледного лова рыбы и метания копья, была включена в танец. Общественные ценности и нормы передавались из поколения в поколение через танец, таким образом поддерживая механизм выживания и передачи культурных ритуалов. Танец стал внешней памятью.

Предположение, что танец является первым видом искусства, разделяют и другие антропологи. Например, Р. Дж. Коллинвуд пишет, что «любой язык является ... особой формой телесного жеста, и в этом смысле можно сказать, что танец — это мать всех языков».

В процессе реконструкции архаических культур возникла гипотеза о древнем языке жестов, названном Н. Я. Марром «кинетической» речью. Согласно этой гипотезе, древнейшими языками являются язык жестов-знаков-указателей и язык изобразительных знаков-символов. В архаических культурах звуку предшествуют чисто мимические или пантомимические движения, в которых выражаются определенные эмоциональные состояния. А. Мэррей отводил первобытному танцу роль выразителя эмоций, заместителя еще не родившегося языка.

«Эстетическое ощущение смысла», по Лангер, в качестве специфического переживания ситуации выражается

в демонстрационном телесном действии, «жесте», осуществляемом в данной ситуации, но как напоминание о другой ситуации, т. е. сдваиваются две ситуации (вернее, одна ситуация и представление или воспоминание о другой), и этим в общем случае утверждается, что вот эта, «здесь и сейчас», ситуация означает то же самое, что и та, другая, причем что именно означает — как раз и определяется этим сопоставлением.

Как показывает исследование Э. А. Королёвой, первобытный танец являлся не только способом психоэмоциональной разрядки и сонатройки членов племени, но и средством накопления, сохранения и передачи опыта подрастающему поколению, средством познания окружающей действительности и самопознания, средством общения между полами. Кроме того, танец приобретает знаковую функцию, становясь своеобразным социальным маркером, признаком принадлежности к тому или иному роду [2, 17, 27, 81, 82]

### 1.1.3. ТАНЕЦ И РИТУАЛ

Здесь нам хочется отметить слово «ритуал», на котором следует остановиться особо. Существует два основных смысла слова «ритуал» — социально-биологическое и культурно-мифологическое. В первом случае ритуал — стандартные формы поведения особей одного вида в строго определенных ситуациях: образование брачной пары, формы проявления этологического превосходства, конфликт с соседом на границе индивидуального или гнездового участка и т. п.

Ритуал в культурно-мифологическом аспекте — это выстраивание отношений между Космосом и Хаосом, священным и мирским. «Задача ритуала заключается, на мой взгляд, в том, чтобы задавать определенный порядок человеческой



жизни, причем порядок глубинный, а не условный и поверхностный. В древние времена любое общественное событие было ритуально упорядочено, а ощущение важности происходящего передавалось религиозной тональностью» (Джозеф Кемпбелл). В этом смысле ритуал — первая синкретическая символическая деятельность человека [93].

Ритуал — не столько действие, сколько состояние человека и мира, значимое пространство-время. «Ритуал всегда был естественной и плодородной почвой для искусства. И первым художественным ростком, выросшим на этой почве, был танец» (Сьюзан Лангер).

В знаменитой пещере Трех Братьев имеется относящаяся к эпохе мадлен, т. е. к периоду расцвета палеолитической живописи в Европе, изображение замаскированного человека с рогами оленя. Эта и подобные ей фигуры, несомненно, свидетельствуют о существовании в то время охотничьих танцев, по-видимому, имеющих уже магическую цель. Танец — эта живая пластика — не только один из древнейших видов искусства, но такой вид, который достиг высокого совершенства именно в первобытный период [82].

Первобытная музыка почти неотделима от танца и долгое время была ему подчинена. Музыкальные инструменты в основном отбивали такт, ритмический элемент даже в пении резко преобладал над мелодическим. Ритмическое начало, развитию которого способствовала трудовая практика, само было важным моментом организации труда и упорядочивания психофизической энергии, синхронизации различных структур нервной системы [63].

Синкретизм проявляется в первобытной культуре не только в формах деятельности, но и в формах мышления, идеологии. Древние мифы содержат в неразвернутом еще единстве зародыши искусства, религии, донаучных представлений о природе и обществе.

Леви-Строс смог по-настоящему описать мифологическое мышление в плане порождения им знаковых моделирующих

систем, объяснив одновременно те его специфические черты, которые сближают его с искусством: мышление на чувственном уровне, мышление, достигающее своих целей непрямыми путями («бриколаж») и пользующееся калейдоскопической реаранжировкой готового набора элементов, мышление сугубо метафорическое — одни мифы оказываются метафорической (реже метонимической) трансформацией других, передают то же «сообщение» разными «кодами»; трансформации мифологических текстов становятся средством раскрытия символического (не аллегорического) смысла.

Ритуал — «это не просто концентрация референтов, сведений о ценностях и нормах; это и не обыкновенный набор практических указаний и символических парадигм для повседневного поведения... Это еще и сплав сил, которые считаются присущими людям, предметам, отношениям, эпизодам и повествованиям, представленным ритуальными символами. Это мобилизация энергий, так же как и идей. В этом смысле предметы и соответствующие действия — не просто вещи, символизирующие иные вещи или нечто абстрактное, они являются непосредственной частью тех сил и целительных действий, которые они представляют» (В. Тэрнер).

Обращаясь к моменту появления языка среди животной жизни, Леви-Стросс замечает, что язык мог возникнуть только сразу как целое, «ибо вещи не способны означаться постепенно». Отсюда следует, что мир весь в целом, одновременно, становится значащим (хотя, разумеется, и не более познанным от этого). Складывается своего рода проблемная ситуация: человек изначально располагает всей совокупностью означающего, но затрудняется «разместить по отношению к ней означаемое, данное в этом качестве». Понятия типа «маны», утверждает Леви-Стросс, и есть «как раз это текучее неустойчивое означающее» (там же), своего рода фикция (в юридическом смысле слова), обеспечивающая бесперебойность работы «символического мышления», несмотря на присущие ему антиномии [197].

Вспомним, однако, что это «просто нулевое символическое значение», т. е. мана, несет в себе предельное эстетическое напряжение: выражение Мощи, или возвышенного, по Канту. При каком условии может оказаться «значащим» весь мир в целом? Видимо, только в соотношении с другим миром или с самой собой, но в ином состоянии.

В магическом ритуале одна из сторон имеет статус сакрального. Например, у австралийских аборигенов значения мест, вещей, явлений и событий укоренены в т. н. времени сновидений — мифопоэтическом прошлом, которое парадоксальным образом существует не «до», но «за» или «внутри» настоящего и доступ к которому возможен в особых, сакральных местах, в ходе ритуалов или через посвященных, т. е. в конечном итоге посредством особых состояний сознания, в которых человеку открываются смысл и причины вещей.

Иными словами, различная степень реальности сторон значения не мешает тому, что они совершаются и проживаются. Регулярно выполняемый ритуал является постоянным обращением чувств к «первым и последним вещам», он не свободное выражение эмоций, а упорядоченное построение «правильных отношений» (С. Лангер) [99].

Созерцание священного вызывает определенное интеллектуальное возбуждение (интеллектуальное, потому что оно сосредоточивается на умственной активности), возбуждение реализующейся жизни и силы, мужественности, соперничества и смерти.

Таким созерцанием затрагивается весь спектр человеческих эмоций. Ритуал «выражает чувства» в логическом, а не в физиологическом смысле. Он может обладать тем, что Аристотель называл «катарсической» ценностью, но это не является его характеристикой; это прежде всего артикуляция чувств.

Последний продукт такой артикуляции — не простая эмоция, а сложное постоянное отношение. Это отношение, которое является реакцией поклоняющегося на озарение, получаемое

благодаря священным символам, выступает эмоциональной моделью, управляющей всеми индивидуальными жизнями.

Танец — это первое движение символов в ритуале. О языке тела как первом порядке языка стал говорить уже Джамбаттиста Вико. Соответствующие рассуждения мы найдем в разделе «О Поэтической Логике» второй книги его «Оснований новой науки». Язык жестов-указаний был языком богов, т. е. боги были первыми словами, которыми «Поэты создавали из тел Мифы». Однако «позднее, когда сила абстракции увеличилась, эти огромные фантастические образы уменьшились и были приняты за маленькие знаки».

В основе мифа лежит опыт приспособления человека к миру, а не опыт господства над ним. Ритуал — это бессознательная пантомимическая модель коэволюционно-имитационного сосуществования человека с миром. Эта модель в истории все более осознавалась и легитимировалась.

Вначале человек показывал то из окружающей действительности, с чем он ощущал сопричастность, что эмпатически переживал как природную себе часть, то есть имитируя, телсно-двигательно нес информацию о формах и свойствах мира в ритуале. И лишь впоследствии жесты и звуки ритуального действия трансформировались в про-из-несение, в повествование мифа.

Конечно же, как внутренний образ-сюжет миф присутствовал в сознании человека и до ритуальных действий. Иероглифика танца превращалась в иероглифику мифа.

Возьмите, к примеру, Танец Дождя племени хопи. Типичный объективный функционалистский подход пытается объяснить существование танца, рассматривая его как необходимый аспект интеграции системы общественного действия. Иными словами, танец выполняет поведенческую функцию в социальной системе в целом, причем утверждается, что эта функция, которая практически неизвестна самим туземцам, — сохранение самотворческого самоподдержания системы общественного действия (см. Parsons).

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)