

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
В. Н. КАРАЗІНА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЧУМАК НАТАЛІЯ ВОЛОДИМИРІВНА

УДК 13.130.2

**ДИСЕРТАЦІЯ
ПЛАСТИЧНЕ САМОВИРАЖЕННЯ ЛЮДИНИ
ЯК КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН**

Спеціальність 09.00.04 – «Філософська антропологія, філософія культури»
(Філософські науки)

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Н. В. Чумак

Науковий керівник: Газнюк Лідія Михайлівна, доктор філософських наук,
професор.

Харків – 2021

АНОТАЦІЯ

Чумак Н. В. Пластичне самовираження людини як культурно-антропологічний феномен. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.04 – «Філософська антропологія, філософія культури» (Філософські науки). – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Міністерство освіти і науки України, Харків, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню пластичного самовираження людини як культурно-антропологічного феномену.

У дисертаційній роботі вперше здійснений комплексний культурно-антропологічний аналіз розвитку і трансформації пластичної мови як інструменту ініціації у різних соціокультурних контекстах.

Об'єктом дисертаційної роботи є процес еволюції пластичної культури в контексті її філософського осмислення.

Предметом даного дослідження є пластичне самовираження людини.

Головна мета дослідження – визначення ролі та значення пластичного самовираження людини в культурному процесі та здійснення комплексного культурно-антропологічного аналізу розвитку і трансформації пластичної мови як інструменту ініціації у різних соціокультурних контекстах.

Актуальність теми дослідження обумовлена тим, що сучасне самовираження людини є штучним, оскільки не віддзеркалює внутрішню природу людини, а націлене на очікування суспільства. Звідси способи самовираження хаотичні, контраверсійні та самопрезентаційні.

Зміни у сучасному соціокультурному просторі, що пов'язані зі стрімким розвитком інформаційних технологій, висувають вимоги нового типу спілкування, навчання, презентації у суспільстві і ставлення до людини. Порушення соціальних контактів посилюється розривом між людиною і природою, що є найбільш актуальною проблемою інформаційного суспільства. Інформаційний світ з його розвинутими технологіями і

психологією споживання сприймає людину, насамперед, як об'єкт маніпуляції. Це позначається і на власному ставленні людини до самої себе. Раціоналізм, бажання упорядкування та контролю власного життя привело до системного контролю над самою людиною. Створення «слухняних тіл» є маркером дисциплінарної влади, що, за М. Фуко, вказує на наявність тоталітарного режиму, де ідеологія консюмеризму перетворила тіло на товар. Оскільки тіло стає власністю суспільства, то і танець, спорт, військові паради, мова жестів у повсякденному спілкуванні перетворилися на капітал суспільного користування. Можна говорити про «парадокс мовчазної людини», яка через пластику тіла говорить те, що хочуть від неї почути, але мовчить про себе.

У першому розділі «Історико-культурні та загальнотеоретичні засади дослідження пластичного самовираження людини» проаналізовано наукові праці, в яких досліджується пластичне самовираження людини в епоху Давньої Греції і Риму, в період Середньовіччя та Відродження, Нового часу та Просвітництва, періоду модерну та постмодерну. Було використано наступні теоретичні методологічні підходи: історичний, компаративний, соціокультурний, феноменологічний підхід М. Мерло-Понті, що допомогло проаналізувати тілесність як пластичне самовираження у вигляді мови. Історико-культурний аналіз пластичної культури виявив наступні засади пластичного самовираження людини:

– Пластичне самовираження людини в епоху Древньої Греції і Риму в певній мірі відображало ідеологічні та духовні процеси античного суспільства. Давньогрецька пластика визначила естетичні канони людського тіла і виявила внутрішній конфлікт людини та язичницьких богів. Спотворені форми пластичного самовираження Стародавнього Риму (оргії, вакханалії, гладіаторські бої, пантоміма) свідчать і відображають негативні явища, що відбувались у світогляді римлян.

– Порівнюючи пластичну культуру Середньовіччя та Відродження слід відмітити суперечливість пластичної культури XVI століття, яка вносила

більший дисонанс у життя людини, ніж пластична культура Середньовіччя.

– Пластична культура епохи Нового часу і Просвітництва продемонструвала репрезентативну культуру, де практика пластичного самовираження людини змінилась на самопрезентацію, умови якої були продиктовані характером епохи.

– Культурна трансформація епохи модерну виявляється у формуванні «слухняних тіл» і суб'єкт-об'єктному відношенню до тіла, які відображають характер пластичної культури. Постмодерн виявив різні пластичні культурні форми, які відображають як кризові явища культури так і спробу відродження пластичного самовираження людини, вільного від тиску «суспільства консюмерів».

Другий розділ присвячено пластичній мові в комунікативних практиках модерну. Аналіз еволюції вербальної та невербальної комунікації сприяє усвідомленню суперечностей і баченню проблем у відносинах людини зі світом. Пластична мова в соціокультурних процесах модерну знаходить своє відображення у таких пластичних формах як військові паради, аристокричний етикет, спорт, які відображають суб'єкт-об'єктне ставлення до тіла, як «мішені влади». Ставиться завдання дослідити природу танцю, розкрити його внутрішні глибинні складові, зрозуміти філософію танцю з позиції естетики і психології, визначити онтологію і гносеологію танцю як складової пластичної культури модерну.

У третьому розділі «Культурно-антропологічне вираження пластичної мови в епоху постмодерну» тіло та його мова розглядаються як інформативне джерело і показник внутрішнього психічного стану людини і вплив на нього зовнішнього соціального середовища: ідеології, моральних, ціннісних і культурних норм. Вирішення цієї проблеми може бути знайдено в сучасних пластичних культурних формах, серед яких ми виділяємо п'ять векторів культурних практик: тіло політичне, тіло соціальне, тіло буденне, тіло духовне та тіло мистецьке. На кожному рівні, як ми вважаємо, можна досягти:

- по-перше, позитивних процесів повернення людини до свого тіла;
- по-друге, відтворити відчуття триєдиної природи людини (зв'язок «дух – душа – тіло»), де пластичність знов стане засобом відтворення єдиного (цільного) світу у світосприйнятті людиною;
- по-третє, в умовах глобалізації і спробі встановити тотальний контроль над суспільством через цифрові технології, культурні пластичні практики можуть стати тією нішею або сховищем, що не піддається контролю і повертає людину до самої себе, не дає можливості втратити себе як особистості і перетворити знову в об'єкт маніпуляції.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження розкривається у наступних положеннях, що виносяться на захист:

уперше:

- досліджено антропо-культурологічні аспекти взаємозв'язку пластичності та соціальних і культурних процесів суспільства, вплив ідеології та світоглядних установок на пластичне самовираження людини, її пластичну мову. Показано, що жорстка ідеологія, відсутність внутрішньої свободи індивіда, придушення власної думки, гідності і самодостатності призводять до створення «м'язового панциря» і порушують гармонію руху і пластичне самовираження людини;
- встановлено, що тотальна психологія споживання постіндустріального суспільства негативно впливає на сприйняття людини своєї тілесності і породжує спотворені форми пластичного самовираження людини;
- проаналізовано екзистенційно-психологічний і мистецький-спортивний аспекти у трансформації пластичності та доведено, що сучасне мистецтво і спорт відображають всі кризові явища культури і постіндустріального суспільства;
- розглянуто пластичні культурні практики як спосіб повернення людини до свого тіла та відновлення пластичного самовираження;

уточнено:

– поняття «м'язового панциря» у контексті пластичного самовираження людини;

– поняття «пластична мова» як складова пластичного самовираження людини та характеристика її екзистенційно-психологічного стану;

отримали подальший розвиток:

– філософсько-антропологічне дослідження розвитку пластичної культури в епоху Давньої Греції, Риму, середньовіччя, епохи Відродження;

– дослідження проблеми кризових культурних явищ епохи модерну і постіндустріального суспільства;

– вивчення і поглиблення уявлення про пластичне самовираження людини у мистецтві: театру, танці, невербальній мові спілкування.

Таким чином, наукова новизна представленої дисертаційної роботи полягає в комплексному підході до аналізу еволюції пластичної мови, що дозволяє зробити висновки про причини порушення цілісного сприйняття людиною світу та самої себе та запропонувати власний сценарій повернення людини до тіла через пластику самовираження.

Ключові слова: модерн, невербальна комунікація, пластичне самовираження, пластична культура, пластичні культурні форми, слухняні тіла, постмодерн, танець, тілесність.

ABSTRACT

Chumak N. V. Plastic self-expression of a person as a cultural and anthropological phenomenon. – Qualification scientific work is as a manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philosophy: Speciality 09.00.04 – Philosophical anthropology, Philosophy of culture (Philosophy). – V. N. Karazin Kharkiv National University of the Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The dissertation is devoted to the study of human plastic self-expression as a cultural and anthropological phenomenon.

In the dissertation work, for the first time, a comprehensive cultural and anthropological analysis of the development and transformation of plastic language as a tool of initiation in various socio-cultural contexts was carried out.

The object of the dissertation work is the process of evolution of plastic culture in the context of its philosophical understanding. The subject of this study is human plastic self-expression.

The main purpose of the study is to determine the role and significance of human plastic self-expression in the cultural process and to implement a comprehensive cultural and anthropological analysis of the development and transformation of plastic language as a tool of initiation in various socio-cultural contexts.

The relevance of the research topic is due to the fact that modern human self-expression is artificial, since it does not reflect the inner nature of a person, but is aimed at the expectations of society. Hence, the ways of self-expression are chaotic, controversial, and self-presenting.

Changes in the modern socio-cultural space associated with the rapid development of information technologies put forward requirements for a new type of communication, studying, presentation in society and attitude to a person.

The disruption of social contacts is compounded by the gap between man and nature, which is the most pressing problem of the information society. The information world with its advanced technologies and psychology of consumption perceives a person, first of all, as an object of manipulation. This also affects a person's own attitude to himself. Rationalism, the desire to organize and control one's own life has led to systematic control over the person himself. The creation of "obedient bodies" is a marker of disciplinary power, which, according to M. Foucault, indicates the existence of a totalitarian regime, where the ideology of consumerism turned the body into a commodity. As the body becomes the property of society, dance, sports, military parades, and sign language in everyday communication have become the capital of public use. We can talk about the "paradox of a silent person", who, through the plasticity of the body, says what

they want to hear from him, but is silent about himself.

The first section "Historical-cultural and general theoretical principles of the study of human plastic self-expression" analyzes scientific works that study human plastic self-expression in the era of Ancient Greece and Rome, during the Middle Ages and Renaissance, the period of modernity and postmodern. The following theoretical methodological approaches were used: historical, comparative, socio-cultural and the phenomenological approach of M. Merlot-Ponti was used, which helped to analyze corporeality as plastic self-expression in the form of language.

The second section is dedicated to plastic speech in modern communication practices. Analysis of the evolution of verbal and nonverbal communication contributes to the awareness of contradictions and vision of problems in a person's relationship with the world. Plastic speech in the socio-cultural processes of modernity is reflected in such plastic forms as military parades, aristocratic etiquette, sports, which reflect the subject-object attitude to the body as a "target of power". The task is to investigate the nature of dance, reveal its inner deep components, understand the philosophy of dance from the point of view of aesthetics and psychology, determine the ontology and epistemology of dance as a component of the plastic culture of modernity.

In the third section "Cultural and anthropological expression of plastic language in the postmodern era", the body and its language are considered as an informative source and indicator of the internal mental state of a person and the influence of the external social environment on him: ideology, moral, value and cultural norms. The plastic language of culture is formed under the influence of social attitudes, ideology and moral norms, which causes a conflict between body and consciousness, the problem of lack of integrity of a person's perception of himself. The solution to this problem can be found in modern plastic cultural forms, among which we distinguish five vectors of cultural practices: the body is political, social, everyday, spiritual and artistic. At each level, as we believe, it is possible to achieve:

- firstly, the positive processes of returning a person to their body;
- secondly, to recreate the feeling of the triune nature of man (the connection "spirit-soul-body", where plasticity will again become a means of reproducing a single (integral) world in the human perception of the world;
- thirdly, the status of a person as the main value of society and the state (which exists in many constitutions of countries, but at the level of declarative forms) will be fixed;
- fourthly, in the context of globalization and an attempt to establish total control over society through digital technologies, cultural plastic practices can become a niche or repository that cannot be controlled and returns a person to himself, does not allow him to lose himself as a person and turn again into an object of manipulation.

The scientific novelty of the obtained research results is revealed in the following provisions submitted for protection:

For the first time:

- the article examines the anthropo-cultural aspects of the relationship between plasticity and social and cultural processes of society, the influence of ideology and ideological attitudes on the plastic self-expression of a person, his plastic language. It is shown that rigid ideology, lack of inner freedom of the individual, suppression of one's own opinion, dignity and self-sufficiency lead to the creation of a "muscular shell" and disrupt the harmony of movement and plastic self-expression of a person;
- it is established that the total psychology of consumption of post-industrial society negatively affects the very perception of a person's physicality and generates distorted forms of plastic self-expression of a person;
- the article analyzes the existential-psychological and artistic-sports aspects in the transformation of plasticity and proves that modern art and sports reflect all the crisis phenomena of culture and post-industrial society;
- plastic cultural practices are considered as a means of returning a person to his body and restoring plastic self-expression.

Updated:

-the concept of "muscle carapace" in the context of human plastic self-expression;

-the concept of "plastic language" as a component of a person's plastic self-expression and characteristics of his existential and psychological state.

They were further developed:

-philosophical and anthropological study of the development of plastic culture in the era of Ancient Greece, Rome, the Middle Ages, and the Renaissance;

-research of the problem of crisis cultural phenomena of the modern era and post-industrial society;

-study and deepen the idea of plastic self-expression of a person in art: theater, dance, nonverbal language of communication.

Thus, the scientific novelty of the presented dissertation work consists in a comprehensive approach to analyzing the evolution of plastic speech, which allows us to draw conclusions about the causes of violation of a person's holistic perception of the world and himself and offer our own scenario for returning a person to the body through plastic self-expression.

Keywords: modern, nonverbal communication, plastic self-expression, plastic culture, plastic cultural practices, obedient bodies, postmodern, dance, plastic language.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ***Статті, опубліковані в наукових фахових виданнях України:***

1. Чумак Н. В. Жест, танец, пластический образ человека культуры. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2000. № 474. С. 176–179.

2. Чумак Н. В. Язык тела в свете психоаналитических теорий. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2002. № 561. С. 137–139.

3. Чумак Н. В. Сакральная функция танца. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2003. № 591. С. 155–157.

4. Чумак Н. В. Суб'єкт-об'єктне відношення до тіла в ХХ сторіччі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2017. № 57. С. 54–58.

5. Чумак Н. В. Духовное содержание танца в контексте христианского богословия. *Софія: гуманітарно-релігієзнавчий вісник*. 2018. № 3 (12). С. 36–39.

6. Чумак Н. В. Психоанализ пластического языка культуры модерна и постмодерна. *Гуманітарний часопис*. 2018. № 4. С. 54–61.

7. Чумак Н. В. Жест как первометафора невербальной коммуникации. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2018. № 59. С. 121–127.

Стаття, опублікована в науковому фаховому виданні іншої держави:

8. Чумак Н. Сучасні пластичні культурні форми як відображення самовираження людини. *European philosophical and historical discourse*. 2020. Vol. 6. Iss. 4. P. 73–76.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

9. Чумак Н. В. Влияние идеологии на пластическую культуру // Наукові записки сучасних вчених : матеріали XXIII Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. 26 жовтня 2018 р., Вінниця, 2018. С. 16–19.

10. Чумак Н. В. Хореография как богословие // Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф., 26–27 жовтня 2018 р., Хмельницький, 2018. С. 107–108.

11. Чумак Н. В. Вплив давньогрецької та римської пластичної культури на формування культурологічних парадигм європейської культури // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2018 р., Харків, 2018. С. 48–49.

12. Чумак Н. В. Візуально-пластична мова сучасного мистецтва як відображення самовідчуття людини на прикладі творчості Марії Куліковської // Візуальність в естетичних практиках: український вимір : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф., 24–25 жовтня 2019 р., Черкаси, 2019. С. 53–54.

13. Чумак Н. В. Пластична культура революційної доби як відображення ідеї свободи // Становлення громадянської позиції та національної свідомості, як запорука формування життєвої компетентності майбутнього фахівця : обл. наук.-практ. конф., 19 березня 2020 р., Харків, 2020. С. 210–213.

Наукова праця, яка додатково відображає наукові результати дисертації:

14. Чумак Н. В. Пластична невербальна мова в комунікативних процесах у стародавні часи і в сучасний період. *The scientific heritage*. 2019. Vol. 3, № 34. P. 57–60.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЛАСТИЧНОГО САМОВИРАЖЕННЯ ЛЮДИНИ.....	22
1.1. Пластика в Давній Греції та Римі.....	22
1.2. Порівняльний аналіз пластичної культури в епоху Середньовіччя і Відродження.....	34
1.3. Пластичне самовираження людини в епоху Нового часу та Просвітництва	43
1.4. Пластична мова культури модерну і постмодерну	50
Висновки до розділу 1.....	59
РОЗДІЛ 2. ПЛАСТИЧНА МОВА В КОМУНІКАТИВНИХ ПРАКТИКАХ МОДЕРНУ	62
2.1. Еволюція вербальної й невербальної мови комунікації ...	62
2.2. Пластична мова в соціокультурних процесах модерну	80
2.3. Танець як культурно-антропологічний феномен	87
Висновки до розділу 2.....	113
РОЗДІЛ 3. КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНЕ ВИРАЖЕННЯ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНА.....	115
3.1. Пластична мова в соціальних та політичних процесах сучасності	115
3.2. Проблема роздвоєності людини і капітуляція перед тілом як чинники сучасної культури	128
3.3. Сучасні пластичні культурні форми як відображення самовираження людини	159
Висновки до розділу 3.....	171
ВИСНОВКИ	174
СПИСОК ВИКОРАСТИНИХ ДЖЕРЕЛ	179
ДОДАТОК Список публікацій здобувача за темою дисертації	205

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження зумовлена змінами у сучасному соціокультурному просторі, що пов'язані зі стрімким розвитком інформаційних технологій, які висувають вимоги нового типу спілкування, навчання, презентації у суспільстві та ставленням до людини. Соціальні процеси, що відбуваються на даний час, свідчать про прагнення суспільства змодельовати цілісну картину світу та визначити в ній своє власне онтологічне й екзистенційне місце. Проблема гармонійного співіснування зі світом і цілісності людини стає найбільш актуальною в сучасному постіндустріальному суспільстві. Швидке зростання виробничих технологій, інформаційна атака, прискорений ритм життя роблять людину все більш безпорадною та незахищеною в просторі відносин. Виникає небезпека формування симптому «шоку майбутнього» (за визначенням Е. Тоффлера), що призводить до розриву зв'язків і контактів з навколишнім світом. Незрозумілий світ несе в собі загрозу і агресію, тому людина все більше замикається в собі або розчиняється в навколишньому інформаційному просторі, при цьому втрачаючи себе, свою індивідуальність і цілісність. Порушення соціальних контактів посилюється розривом між людиною і природою, що є найбільш актуальною проблемою інформаційного суспільства.

Глобальні проблеми суспільства, пов'язані з нерівномірним розвитком Півночі та Півдня, екологічні катастрофи, зростання кількості психічних захворювань (незважаючи на розвиток медицини), стають яскравим підтвердженням відсутності гармонії у відносинах з природою. На екзистенційному рівні ці проблеми постають у відчуженості свідомості від тіла. Сучасна людина довіряє лише своїй свідомості, точніше розуму, який, як їй здається, вона постійно контролює. Ментальна, розумова сфера – це те місце, де постійно перебуває представник сучасного інформаційного

суспільства. Однак, це і найбільш вразливе місце, оскільки найбільш запекла боротьба в сучасному світі йде саме за сферу впливу на свідомість людей. Людина стала об'єктом маніпуляції зовнішніх сил. Гармонія у взаєминах зі світом порушується внаслідок відсутності цілісного сприйняття себе. Тіло і свідомість існують само собою та займають один до одного нерівні позиції. Інформаційний світ з його розвиненими технологіями та психологією споживання сприймає людину, передусім, як об'єкт маніпуляції. Тіло у цьому разі займає другорядну позицію, про нього згадують тоді, коли виникають проблеми зі здоров'ям. Коріння і витоки цієї проблеми треба шукати в екзистенціалістській концепції людини. Важливу роль відіграє культурологічний аспект в дослідженні буття людини. Сучасна культура, що має умовності та обмеження існування в соціумі, звузила рівень усвідомлення і життя тіла, віддаючи перевагу ментальній діяльності. Однак неможливо мати уявлення про людську культуру та її еволюції, не розглядаючи пластичну культуру. Саме уважне вивчення та аналіз пластичної культури дозволяє наблизитися до відповідей на питання про порушення цілісності людини.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертація виконана в рамках наукової комплексної теми кафедри теоретичної і практичної філософії філософського факультету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Філософія і різноманітність соціокультурних світів» (державний реєстраційний номер 0114U005439).

Мета і завдання дослідження.

Мета роботи – здійснити комплексний культурно-антропологічний аналіз розвитку і трансформації пластичної мови як інструменту ініціації у різних соціокультурних контекстах. Реалізація означеної мети зумовила постановку й вирішення наступних завдань:

- визначити, яким чином пластична культура відображає філософський фон епохи, дає можливість більш глибоко осмислити соціокультурні

процеси епохи модерну і постмодерну;

- визначити значення і роль пластичної мови як способу спілкування і передачі інформації;

- виявити взаємозв'язок у розвитку пластичної мови і типу мислення (образного, логічного, паралогічного);

- з'ясувати вплив на формування пластичного образу людини психологічних факторів, як внутрішніх, так і зовнішніх;

- розглянути і дати оцінку пластичної мови як самостійної мови естетики; в рамках цього питання визначити значення танцю, його онтологічну і гносеологічну функції;

- показати і довести взаємозв'язок еволюції пластичної культури як відображення філософських та ідеологічних концепцій тієї чи іншої культурної епохи; визначити ступінь взаємовпливу пластичної культури і соціальних установок.

Об'єктом дослідження даної дисертаційної роботи є процес еволюції пластичної культури в контексті її філософського осмислення або, більш конкретизуючи проблему, – дослідження і аналіз трансформації пластичної мови як форми вираження екзистенційної установки людини, її залученості в світ і культуру.

Предметом дослідження є пластичне самовираження людини як культурний та антропологічний феномен.

Теоретичні засади дослідження побудовані на аналізах моделей суспільства Ж. Бодрійяра [26; 27], Е. Гідденса [71], Гі Дебора [72], Д. Кампера [112], П. Рікера [229], М. Фуко [281; 282]. Соціокультурний зміст «техніки тіла» розглядається в працях М. Мосса [187] та Н. О. Бугуєвої [32]. У даній роботі використовувалися дослідження, що пов'язані з тілесною практикою тіла, в галузі психосоматики М. Воронова [55], Е. Кречмера [139], А. Лоуена [161; 162; 163; 164; 165; 166], В. Райха [226], К. Уілбера [265], психоаналізу З. Фрейда [278] та психотерапії В. Баскакова [17].

Ретроспектива розвитку пластичної культури від Давньої Греції та Риму до сьогодення була встановлена завдяки дослідженням В. Бичкова [36; 39], П. Бодянського [28], А. Боннара [29], Н. Войтинської [50], М. Волошина [52], О. Давидова [86], Ю. Колпинського [127], О. Немировського [192], М. Сергієнка [246], Є. Штайєрмана [315] та інших. Філософську оцінку пластичного мистецтва давнини було проаналізовано в творах давньогрецьких і римських мислителів: Аристотеля [11], Платона [215], Марка Аврелія [3].

Роботи М. Бахтіна [19], В. Бичкова [37; 38; 39], О. Гуревича [85], В. Даркевіча [88], В. Кантора [114], О. Лосєва [161] дозволили зрозуміти пластичну мову як естетичну функцію суспільства. Дослідження Х. Ортега-і-Гассета [200], В. Райха [226], М. Фуко [281; 282], О. Шпенглера [313] та інших допомогли встановити межу цих функцій, коли вони перетворюються на засіб контролю з боку влади.

Специфіка сучасної невербальної комунікації, що описана Н. Абрамовою [1], Г. Вілсоном [46], І. Горєловим [79], В. Єнгаличевим [79], К. Ісуповим [109], Г. Крейдліним [138], К. Макклафліном [46], А. Пізом [213], Г. Фань Цзином [268] допомогли зрозуміти особливість та глибину сенсу мови танцю в його категоріях дискретності та континуальності. Досить фундаментальною у цьому напрямі є робота І. О. Герасимової «Філософське розуміння танцю» [70], в якій авторка особливу увагу приділяє гносеології танцю. Театральні концепції Арто, Станіславського, Крега у якості методологічного підходу розкривають пластичне самовираження людини як додаткове джерело комунікації, самопрезентації та глибинну мову, що передає внутрішній стан людини.

Методи дослідження обумовлені культурологічним та соціокультурним підходами, що дозволило встановити маркери трансформації пластичної культури крізь економічні формації розвитку суспільства Стародавньої Греції, Риму, середньовіччя, Відродження, Нового часу та сучасності. У ході дослідження було використано феноменологічний

підхід М. Мерло-Понті [180], що допомогло проаналізувати тілесність як пластичне самовираження, мову та рефлексію людини на оточуючий світ. Соціокомунікаційний підхід дозволив встановити імпульси впливу, що здійснюються на суб'єкт з метою впливу, де тіло стає об'єктом маніпуляцій, а пластика тіла текстом режимів влади, а також опозиційності до влади. Контекстуальний аналіз феномену танцю крізь призму компаративізму допоміг проілюструвати антропогенез пластичної мови, через що встановлено зміну самовираження як наслідок зміни світогляду людини. Дослідження сучасних cultural studies обумовили вектор дослідження спрямувати від проблеми втрати тіла до рекомендованих культурних практик його повернення.

Наукова новизна представленої дисертаційної роботи полягає в комплексному підході до аналізу еволюції пластичної мови, що дозволяє зробити висновки про причини та наслідки кризи сучасної культури та порушення цілісного сприйняття людиною світу і самої себе. Антропо-культурологічний, екзистенційно-психологічний та мистецько-спортивний аспекти у трансформації пластичності, що представлені у роботі, побудовані на наступних результатах:

уперше:

- досліджено антропо-культурологічні аспекти взаємозв'язку пластичності та соціальних і культурних процесів суспільства, вплив ідеології та світоглядних установок на пластичне самовираження людини, її пластичну мову;
- показано, що жорстка ідеологія, відсутність внутрішньої свободи індивіда, придушення власної думки, гідності і самодостатності приводять до створення «м'язового панциря» і порушують гармонію руху і пластичне самовираження людини;
- встановлено, що тотальна психологія споживання постіндустріального суспільства негативно впливає на самосприйняття людиною своєї тілесності і породжує спотворені форми пластичного

самовираження людини;

- проаналізовано екзистенційно-психологічний і мистецький-спортивний аспекти у трансформації пластичності та доведено, що сучасне мистецтво і спорт відображають всі кризові явища культури і постіндустріального суспільства;

- виявлені сучасні пластичні культурні форми, які сприяють самовираженню людини інформаційного суспільства і відновленню цілісності самосприйняття людини самої себе;

уточнено:

- поняття «м'язового панциря» у контексті пластичного самовираження людини як особливого психосоматичного стану, що позначається на рухових діях людини;

- поняття «пластична мова» як складова пластичного самовираження людини та характеристика її екзистенційно-психологічного стану;

- поняття «пластична культурна форма» як характеристика тілесного буття людини, її духовно наповнення та самопрезентація у соціокультурному просторі;

отримали подальший розвиток:

- філософсько-антропологічне дослідження розвитку пластичної культури в епоху Давньої Греції, Риму, середньовіччя, епохи Відродження;

- дослідження проблеми кризових культурних явищ епохи модерну та постіндустріального суспільства;

- вивчення і поглиблення уявлень про пластичне самовираження людини у мистецтві: театру, танцю, невербальній мові спілкування.

Теоретичне і практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що отримані в дисертації результати дають аргументоване цілісне уявлення про пластичну мову в культурі різних епох. Положення і висновки дисертації дозволяють більш ґрунтовно зрозуміти та проаналізувати сутність

та особливості пластичної мови. Осмислення проблем, що впливали і продовжують впливати на розвиток пластичної мови у різних народів і культур, окреслює перспективи їхнього розвитку, а також відкриває етнопсихічні, духовно-світоглядні орієнтири розвитку людини з позиції пластичної мови у різних соціокультурних епохах, життєвих ситуаціях та видах діяльності.

Висновки й теоретичні положення дисертації можуть бути використані для подальшого культурно-антропологічного аналізу пластичної мови у контекстах ініціації. Представлене в роботі дослідження відкриває перспективи для подальшого вивчення трансформації пластичної культури у сучасному суспільстві, пошук шляхів актуалізації механізмів традиційних ініціацій українців та давніх слов'ян у сучасній пластичній мові. Результати дослідження можуть бути використані у викладанні дисциплін «Філософська антропологія», «Філософія культури», «Міжкультурна комунікація», «Історія цивілізацій», «Філософія конфлікту» та ін.; при підготовці навчальних посібників та методичних матеріалів для спецкурсів з історії танцювального мистецтва, танцювальних видів спорту, невербального спілкування, етики та етикету, іміджології. Отримані в роботі результати можуть стати темою для наукових дискусій під час проведення круглих столів, наукових семінарів і конференцій, а також мати подальше осмислення в дисертаційних роботах і монографіях філософсько-антропологічної та соціокультурної спрямованості.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою роботою. Висновки і положення наукової новизни одержані авторкою самостійно. Використані у дисертації напрацювання інших авторів мають відповідні посилання.

Апробація матеріалів дисертації. Положення дисертації оприлюднені у виступах на IV Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття» (м. Хмельницький, 2018 р.), XXIII Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції

«Наукові записки сучасних вчених» (м. Вінниця, 2018 р.), VI Всеукраїнській науково-практичній конференції «Візуальність в естетичних практиках: український вимір» (Черкаський художній музей, м. Черкаси, 2019 р.); Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (м. Харків, 2018 р.), Харківській обласній науково-практичній конференції «Становлення громадянської позиції та національної свідомості, як запорука формування життєвої компетентності майбутнього фахівця» (м. Харків, 2020 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено в 14 наукових публікаціях, з яких 7 статей опубліковано у фахових виданнях України, 1 стаття в іноземному науковому періодичному виданні, 5 – тези доповідей у матеріалах наукових конференцій та 1 – в інших виданнях, які додатково відображають наукові результати дисертації.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (332 найменування) та 1 додатка. Загальний обсяг роботи – 206 сторінок (8,7 д.а.), з яких 168 сторінок основного тексту (7 д.а.).

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЛАСТИЧНОГО САМОВИРАЖЕННЯ ЛЮДИНИ

1.1. Пластика в Давній Греції та Римі

В епоху античності процес пізнання навколишнього світу був природним чином пов'язаний та нероздільний з пізнанням людини. Стародавні греки інтуїтивно розуміли закони і принципи гармонії, які можна було відкрити в площині триєдності науки, мистецтва та релігії. І хоча в центрі дослідження античних мислителів був матеріальний світ і людське тіло, однак безпосереднє і образне сприйняття світу дозволяло і сприяло розвитку ідеї якогось невидимого взаємозв'язку всіх процесів, їх натхненності. Взаємодія людини з природою та соціумом визначала тип тілесності, який формувався і був характерний для даної епохи та її пластичної мови.

Стародавня Греція, будучи колискою західноєвропейської культури і цивілізації, створила перший пластичний образ людини західної культури. Вся драматична історія становлення та розвитку давньогрецької цивілізації знайшла своє віддзеркалення у формуванні та деформаціях пластичної культури Заходу. Однак, незважаючи на численні історичні катаклізми і перипетії, що призводили до занепаду і підйому грецької культури, пластичний образ, що сформувався на початку західної цивілізації, витримав випробування часом і став стрижнем пластичної культури сучасності. Антична Греція, яка заклала фундамент для західноєвропейської культури, інтуїтивно визначила його непорушну основу гармонії, гармонійний розвиток духовної, чуттєвої та фізичної природи людини.

Спокійна та умиротворена споглядальність, що притаманна грекам, створювала сприятливі умови для розвитку почуття гармонії, іншими словами розвивала вміння бачити світ прекрасним у його безлічі образів.

Таке сприйняття світу зіграло вирішальну роль у формуванні пластичного образу людини, що заснований на почутті гармонії та врівноваженості. Саме почуття прекрасного стало основоположним у сприйнятті тілесної і пластичної природи людини.

Естетичний ідеал, що сформувався в епоху Древньої Греції, і пізніше покладений в основу стилю «класицизм», відбивав властиву своєму часу ідею гармонії та свободи. Пластична культура античності в різних своїх проявах (мовою тіла, архітектурі, скульптурі, костюмі) була дзеркалом світовідчуття і самопізнання людини. Домінування прямолінійної пластики, пропорційних форм, які слугували критерієм краси, стають визначальними у світопізнанні і формуванні образу досконалої людини.

Сучасна дослідниця Г. Д. Забродіна, зазначає: «У костюмі прямокутний силует забезпечує свободу руху, не деформуючи фігуру, а «слідуючи за нею, створюючи достатні, але не зайві розбіжності між внутрішнім і зовнішнім обсягами, тобто, маючи «людський» масштаб. Той масштаб в архітектурі створений за рахунок «розумної» величини будівель, обумовленої як функціональними, так і естетичними вимогами, що не пригнічують людину, а створюють відчуття свободи. Форми архітектури також позбавлені декоративних надмірностей, відображаючи ідею гармонії, знайдену в художньо осмисленій простоті і природності. Прямокутний силует у костюмі, підкреслений вертикальним драпуванням, і вертикальні членування в архітектурі, у вигляді колон та інших композиційних рішень, створюють динаміку, що відображає ідею розвитку і еволюції» [97].

Діонісійський та аполлонічний початок у грецькій культурі відображають характер епохи, що знайшов своє відображення у динамічній пластичній мові мистецтва. Ранній грецький театр був покликаний відобразити аполлонічний, високий, аристократичний початок грецької культури, однак його технічні можливості не здатні були повною мірою відобразити пластичну мову культури (просторовий обсяг сцени, маски і важке взуття акторів). Діонісійський початок, який відображав пристрасну

сторону людини, був позбавлений високої одухотвореності, тому можна стверджувати, що пластична мова античності виражена більш статично – у скульптурі. Як стверджує О. Лосєв, «...антична культура не лише скульптурна взагалі, вона любить симетрію, гармонію, ритміку, "метрон" ("міра"), тобто все те, що стосується тіла, його положення, його стану. І головне втілення цього – скульптура. Античність – скульптурна» [160].

На архаїчну скульптуру значно вплинули два фактори: міфологічне мислення і гармонійне сприйняття світу. Міфологія, яка залишалася домінуючою формою мислення в період архаїки, надала архаїчним скульптурам характер статичності. Міфологема як щось непорушне і усталене у свідомості важко піддається спростуванню через нерозвинене критичне мислення. Гармонійне сприйняття світу, яке було свідченням розвитку натурфілософії в цей період, відобразило в статуях «прекрасне» і «піднесене» – основоположні естетичні категорії. Бінарність міфологічного мислення, радість пізнання навколишнього світу першими грецькими натурфілософами надавало естетиці характер чистоти сприйняття і відсутність сірих тонів. Міфологічність та образність мислення стародавнього грека змішували в його уявленні божественне і людське. Ю.Д. Колпинський зауважує, що «правда і вигадка, ілюзія та істина фактично перепліталися у свідомості людини на ранніх ступенях її суспільного розвитку» [127, с. 11]. Отже, самі ж греки в своїй мові розкрили таємницю розуміння особистості: це – добре організоване і живе тіло, на що вказує і О. Лосєв [160].

Пластична культура Стародавньої Греції володіла найбільш виразними засобами гармонійного поєднання божественного і людського. Л. В. Кривих ототожнює гармонійність із музикальністю і вважає «одним із видів гармонії людську музику, яка забезпечує співвідношення не лише окремих частин людського тіла, але й є гарантом цілісності людини як єдності духовного і матеріального» [140, с. 15].

Згідно уявленням стародавнього грека все у світі влаштовано за

принципом гармонії, все розумно взаємопов'язано. Абсолютно складене гармонійне людське тіло – свідчення присутності вищого божественного прояву в людині. Категорії «прекрасного» і «піднесеного» в пластичній культурі архаїки найбільш яскраво були відображені двома основними школами: доричною та іонійською. У доричній скульптурі перевага віддавалася оголеному юнакові (курор), який втілював героїчний ідеал краси, так званий високий початок у пластичній культурі. Іонійська школа, яка створила тип кори – одягненої у вишуканий драпований одяг дівчини, відбила категорії «прекрасного» у пластиці. Статуї курорів могли бути і зображеннями атлетів-переможців, і богами в розквіті своєї юності. На думку Ю. Д. Колпинського, «в акропольській корі тонке почуття ритму і краси ліній перестає підкорятися чисто орнаментальним завданням, знаходячи в своїй ясній гармонії поетичну здатність висловлювати певний духовний стан людини» [127, с. 27].

Таким чином, уже в період архаїки стародавні скульптори заклали основи західноєвропейської пластичної культури – гармонію, натхненність, досконалість, тобто, всі ті принципи і категорії, що відображали їх світогляд. Скульптори, за влучним зауваженням А. Боннара, створюючи різцем богів, пояснювали світ. Це було поясненням богів за допомогою людини. Ніяка інша форма не передає вірніше невидиму і незаперечну присутність божества в світі, ніж тіло чоловіка і жінки, – вважає А. Боннар [29, с. 283]. Так само, ніяка інша мова культури не передає динамічний і гармонійний розвиток матеріального і духовного, ніж пластична мова.

Класична епоха – це апогей розквіту пластичної культури. Це час, коли краса і досконалість людського тіла знайшли відображення в їх статичному та динамічному вираженні в мистецтві. Для цього періоду характерні найбільш видатні скульптурні твори, активно розвивається танцювальна творчість. Основною визначальною і характерною рисою пластичної культури цього періоду, «таємницею еллінської краси», за висловом Максиміліана Волошина, було те, що «все тіло було дзеркалом духу» [52, с.

397]. Ніколи вже пізніше самовідчуття власного тіла не досягало тієї висоти, яка була досягнута в Стародавній Греції.

Пластична мова класичної епохи гармонійна і природна. Характерною і важливою рисою пластичної культури цього періоду була оголеність людського тіла, яка слугувала доказом краси і досконалості тілесної природи людини і аж ніяк не викликала почуття сором'язливості. Оголеність була присутня і в скульптурі, і в олімпійських змаганнях, і в танці. М. Волошин вважає, що культ оголеності в Греції виник внаслідок її культурного розквіту. До цього, на думку Волошина, призвели танець, фізичні вправи і народні ігри [52, с. 403].

М. Волошин вважає, що «оголеність виникла не з естетичних вимог, а з гімнастичної необхідності. Але потім і естетика була перетворена нею» [52, с. 36]. Таким чином, пластична культура в Стародавній Греції в деяких аспектах визначала свідомість і встановлювала свої канони краси.

Філософія гедонізму вплинула на грецьку пластичну культуру. Грек удосконалював своє тіло і отримував від цього задоволення. Танець, як вираз динамічної пластичної мови, був дуже поширений в Греції і користувався повагою. М. Волошин дав точне і образне визначення грецької та римської культур, спираючись на танець: «Римляни лише дивилися на танці; елліни танцювали самі – ось різниця двох культур: солдатської і художньої» [52, с. 397]. Танець у Стародавній Греції був важливим елементом, як повсякденного життя, так і суспільного. Танці поділялися, за визначенням Платона, на військові, домашні та середні (у жертвоприношеннях і обрядах).

Айседора Дункан, яка черпала натхнення з грецьких танців, вважала, що танець майбутнього повинен бути високорелігійним мистецтвом, як у греків, «бо мистецтво без релігійного благоговіння – не мистецтво, а ринковий товар» [93, с. 24]. Грецький танець був не лише багатофункціональний, але і синтетичний. Будучи високорелігійним мистецтвом, за визначенням А. Дункан, він водночас був гімном людині, її досконалій природі.

Гармонійний зв'язок трьох основ людини: Душі – Розуму – Тіла – критерій характеристики пластичної мови. Дисонанс і розрив у цьому ланцюжку свідчить про порушення самосприйняття людиною себе і конфлікті з навколишнім середовищем. Щоб не сталося цього розриву необхідний процес очищення, передусім, душі і розуму від пристрасної складової людської природи. Греки цей процес називали катарсисом, в якому бачили основне призначення мистецтва. Як зазначає Н. С. Войтинська, «катарсис», очищення пристрасей мистецтвом полягає в тому, що людина, співпереживаючи в мистецтві, підноситься над обмеженістю особистого життя та егоїстичних почуттів і осягає закони загальнолюдського буття [50]. Аристотель вважав, що сутність і сенс мистецтва полягає в тому, щоб задовольняти потяг людини до наслідування дійсності, до мімезису, і відповідно, очищає її пристрасі, діючи катарсично.

Важливу роль у розумінні пластичної культури стародавніх греків грають поняття «патос» (відображає форми руху, очищує пристрасі) і «епос» (те, що відображає настрій душі – радість, біль, томління, гнів і т.п.). На думку Н. С. Войтинської, яка розглядає вплив «аристотелизма» на культуру, «тільки у танці ритм висловлює і етос, і патос; це пояснюється тим, що танець мислиться Аристотелем у нерозривному зв'язку з музикою і співом, що роблять танець то патетичним, то етичним» [50]. Пластичне самовираження в танці має, свого роду, терапевтичне значення, відтворюючи порушений зв'язок у ланцюзі Душі – Розуму – Тіла. Наслідування в архаїчних танцях носило характер природних симулякрів.

Жан Бодрійяр виділяє три порядки симулякрів – природні, продуктивні і симулятивні, серед яких лише природні називає гармонійними. «Симулякри природні, натуралістичні, засновані на зображенні, імітації і підробці, гармонійні, оптимістичні і спрямовані на реституцію або ідеальну інституцію природи за образом Божим» [27].

Ален Бадью стверджує, що «все це визначає нове майбутнє самої філософії. Філософія повинна виявити можливість істинного життя. Як

сказав Аристотель, наша мета – розглянути питання: «Як ми можемо жити реально, тобто вічно?» І коли ми об'єднуємося з істиною-тілом, ми фактично знаходимо безсмертя» [16].

Міфологічна свідомість намагалася знайти відповіді на питання про безсмертя, джерела невичерпної енергії та пізнання світу, створюючи міфологеми про філософський камінь, вічний двигун і штучний інтелект. Ю. Ю. Петрунін вважає, що «якщо міфологеми філософського каменю і штучного інтелекту знаходять своє найбільш адекватне відображення сьогодні у сфері літератури і кіномистецтва, то міфологема вічного руху – у сфері музики і танцю» [212]. На думку Ю. Ю. Петруніна міфологеми філософського каменю і штучного інтелекту відображають ідею гріхопадіння, порушення цілісності та пошкодження людини і втрати її зв'язку з Творцем і тому їх завдання – знайти шляхи вирішення «повернення людства і всього Божого творіння в визначений досконалий стан» [212].

Таким чином, ми бачимо, що ідея відновлення духовно-тілесної цілісності або зв'язку людини з Богом властива і Аристотелю, і Бадью, і Ж. Бодрійяру, і Ю. Ю. Петруніну. Пластична культура давніх греків була самовираженням ідеї втраченої гармонії, а танець був спробою відновити цю втрачену гармонію. Не випадково, що саме давньогрецький танець ліг в основу стилю «вільного танцю», створеного Айседорою Дункан в ХХ столітті.

Схожої думки дотримувався Платон. Зокрема, у «Державі» автор вказує на те, що для гармонійного розвитку людини важливу роль відіграють рівною мірою «мусичне» і «гімнастичне» виховання. На його думку, «Бог дарував людям два мистецтва: мусичене мистецтво і гімнастику ... заради запеклого і філософського начал у людині, щоб обидва вони узгоджувалися між собою то як би натягуючись, то розслаблюючись, поки не буде досягнутий належний стан» [215, с. 160]. Під ярим і філософським початком у людині Платон має на увазі її фізичну, інстинктивну, психічну та духовну природу, в гармонійному розвитку яких важливе значення мала узгодженість

і врівноваженість. Складно однозначно відповісти на питання: що є першорядним і зумовлюючим у розвитку людини: її фізична чи духовна складова. Платон вказує на взаємозумовленість мусичного і гімнастичного виховання і вважає, що перегин у той чи інший бік не лише не сприяє розвитку, а й гальмує його. «Якщо людина допускає, щоб мусичне мистецтво заворожувало її звуками флейт, якщо вона проводить все життя, то жалібно стогнучи, то радіючи під впливом пісень, тоді якщо був у неї лютий дух, вона на перших порах пом'якшується ... Але якщо, не роблячи перепочинку, вона невпинно піддається такій чарівності, то вона немов розплавляється, послаблює свій дух, поки не послабить його зовсім... Якщо людина витрачає багато праці на тілесні вправи, добре і рясно їсть, але не причетна ні до мусичного мистецтва, ні до філософії, то чи не сповниться вона зарозуміlostі і запалу і не додасть вона собі мужності?... Така людина стає ненависником слова, невігласом; вона зовсім не користується даром словесного переконання, а домагається всього дикістю і насильством як звір; вона проводить життя в невігластві і дурості, нескладно і непривабливо» [215].

Триєдність духу – душі – тіла визначається культурою філософського мислення і культурою тіла. У грецькій тезі «у здоровому тілі – здоровий дух» слід було б змінити акцент, а саме «здоровий дух визначає здорову тілесність». На думку О. О. Клещенко, «культура філософського мислення є не менш значущою і для фізичного життя, ніж фізична культура, так як саме за допомогою філософії можливе розкриття глибинної парадигми античної пайдейї «у здоровому тілі – здоровий дух», яка в сучасному контексті набуває нового звучання і сенсу» [122]. «Здоровий спосіб мислення», на думку О. О. Клещенко, є важливою категорією у формуванні «здорового способу життя», або іншими словами, відновлення втраченої гармонії [122].

Характеризуючи пластичну культуру і тілесність людини епохи архаїки необхідно відзначити, що пластичність виступає тут як «широкий культурологічний феномен, що заснований на засобі бачення і відтворення

світу», основною функцією якої є гармонія з всесвітом [255].

Проблема цілісності людини та її взаємозв'язок з тілесністю знаходиться в центрі дослідження І. О. Беляєва та О. Д. Гараніної, які відзначають важливість «натуроцентричного, соціоцентричного і теоцентричного підходів до пізнання людини як цілісності» [21]. О. Д. Гараніна розглядає тілесність як таку, що «містить у знятому вигляді її духовне (розуміння себе як "тіла") і соціальне буття (ставлення до іншого як до "тіла") і обумовлює виникнення і розвиток людини як цілісності». О. Д. Гараніна стверджує, що у цій категорії, зафіксований генетичний аспект цілісного розуміння людини, сутність якого полягає в розумінні природи людини як основи, з якої послідовно розвивається все різноманіття людського буття [69, с. 34]. Цей генетичний аспект цілісного розуміння людини спостерігаємо у філософській свідомості архаїчного періоду, коли людина розглядалася як триєдність духу – душі – тіла, проте акцент в цьому ланцюзі мав дещо іншу структуру «тіло – душа – дух».

Однією з причин домінування «тілесної свідомості» у релігійних поглядах і мистецтві стародавніх греків, на думку В. А. Косяка, «обумовлено відсутністю в античному житті сталих моральних норм [Гомер в «Іліаді» та «Одіссеї» у розумінні світу, людини і краси ґрунтується на пріоритеті тілесного]» [136].

Пластична культура, починаючи з еллінізму, втрачає свою природність і легкість. Політичне безправ'я людей, недовіра до зовнішнього світу і заглиблення у себе змінили погляд еллінів на світ. «Мистецтво життя більш нагадує мистецтво боротьби, ніж танців. Воно вимагає готовності і стійкості і відносно до раптового, і до непередбаченого», – вважає Марк Аврелій [3, с. 62].

Всі ці процеси підготували перехід до нової пластичної мови римської культури з її ідеологією непереможної імперії і громадянським обов'язком. Людина, створюючи новий культурний світ, не могла не відобразитися у ньому. На думку М. А. Тимошенко, еволюція культурно-тілесних уявлень

пов'язана з домінантними властивостями окремих історичних епох. Унаслідок «тіло, що уособлює задану йому статичність і незмінюваність, виявляється включеним у динамічний світ, де відбувається постійна зміна уявлень, норм, вимог, пошуків все нових і нових можливостей» [261].

Якщо пластична культура Греції була більш жіночною або навіть дитячою в своїй безпосередності й природності, то римська культура з її ідеологією непереможної імперії і громадянським обов'язком – уособлення чоловічого початку в пластичній культурі. Ідеологічні установки, що мають в державі першорядне значення, сприяють зміцненню громадської думки, іншими словами, тиск соціуму стає відчутнішим. Разом із поняттями прийнятого і неприйнятого у суспільстві з'являється почуття сорому, яке руйнує колишнє уявлення про оголеність. Саме з Риму, на думку М. Волошина, починається «те двадцятисторічне полонення людського тіла в темниці одягу, що створило ту гостру виразність осіб, яка відрізняє сучасне людство» [52, с. 401]. Оголеність завжди трохи драгувала римлян, пише М. Сергієнко, і остаточно розбити це упередження «суворого переможця» полоненій Греції не вдалося [246, с. 145]. Зміна ставлення до оголеності в Стародавньому Римі ще раз свідчила про те, що римська пластична культура втратила ту простоту, природність і природну граціозність, настільки властиву грецькій пластиці. У римській культурі більшу вагомість набували моральні та ідеологічні установки. Римський народ, свобода народу, обов'язок служити всіма силами Риму на будь-якому місці, у будь-якій ролі – така була основа системи цінностей римлян періоду розквіту їх міста-держави, – зазначає Є. М. Штаерман [315, с. 48]. У римській імперії культура, по суті, була на службі в ідеології. На ранніх етапах становлення Римської імперії значна увага приділялася мілітаризації. Згодом у Римі виробилося негативне ставлення до всього, що не було на службі у держави. Так, професії актора та гістріона в Римі вважалися ганебними. Періоди занепаду пластичної культури Стародавнього Риму збігаються, в цілому, з періодами кризи римської культури та цивілізації. Якщо для раннього Риму

були характерні військові танці і танцювальна культура етрусків, то в період могутності Римської імперії з'являються видовищні мистецтва, що задовольняють низькі запити плебсу.

Римська публіка періоду Імперії, зауважує В. В. Бичков, вимагала видовищ, що були наповнені грубою еротикою, справжніми вбивствами, потоками крові, і вона отримувала їх [39, с. 193]. Гладіаторські бої та популярні у той час комічні жанри – паліата, мім і ателлана – відрізнялися грубим натуралізмом, цинізмом, вульгарністю і жорстокістю. Основна естетична тенденція видовищних мистецтв цього часу полягала в максимально натуралістичному або блазнівському копіюванні («наслідуванні») дійсності на шкоду законам мистецтва, аж до включення у видовища натуральних боїв, убивств, статевих актів, – зазначає В. В. Бичков [39, с. 193].

Крайня крапка падіння римської культури настала в VI ст., коли з'явилися римські оргії – вакханалії. Цей період збігається із занепадом Римської імперії, втратою колишньої могутності і послабленням впливу ідеології. Попередні процеси, що відбувалися в римській культурі, позначили слабкість «художнього розвитку далеко не естетичної нації» (за визначенням П. М. Бодянського) і закономірно призвели до виникнення вакханалій. Розбещеність, розпуста, дика музика, яка супроводжувала самі хтиві пози і рухи тіла – ось зміст вакханалій.

Пластична культура, зведена до грубого натуралізму, була свідченням відчаю і страху перед дійсністю. П. М. Бодянський вважає, що однією з причин такого глибокого падіння моральності римлян слугувала відсутність виховання інстинктів. «Ця зіпсованість у греків не досягнула тих грубих форм, яких вона досягла в Римі. Грек зобов'язаний був цим естетичному складу своєї натури і м'якості свого серця. Римляни ж не знали цих стримуючих впливів. Цей народ ніколи не відрізнявся м'якістю почуттів», – стверджує П. М. Бодянський [28, с. 29]. Бодянський також підкреслив зворотний зв'язок, який існує між естетичною та моральною культурою.

Безвихідні жахи тисячного року знаходять собі запобіжний клапан у повальних танцях, що охопили цілі міста і області», – пише М. Волошин [52, с. 351].

Скульптура Стародавнього Риму по-своєму залишила відбиток тих процесів, що відбувалися в римському суспільстві. Культ великих людей та індивідуалізм, що зародилися у Римі, дуже яскраво виявилися в скульптурних зображеннях портретного характеру. Римляни приділяють увагу більше особі, ніж тілу загалом. Як зазначає М. Волошин, римляни прикривали своє тіло і не мали тієї божественної відсутності сорому, яке відрізняло греків.

І негайно ж голова починає індивідуалізуватися: виникає те обличчя, яке ми знаємо цієї миті [52, с. 401]. Вразливість людини в Римській імперії, особливо в період її кризи, зробила одяг своєрідним панциром, що захищає від навколишнього світу. У психології відомо, що чим більш жорстка і прямолінійна позиція людського тіла, тим воно слабкіше і більш незахищеніше і нестійкіше. Зовнішня жорсткість свідчить про невміння виявляти гнучкість і при цьому зберігати силу і стійкість. Ця позиція, яка зовні агресивна і стійка недовготривала і швидко руйнується. Скульптурні композиції пізнього Риму показові в цьому плані. Імператорські статуї пізньої імперії, як зазначає Є. М. Штаерман – це колосальні фігури, з застиглими обличчями, дивними в нелюдському величі. [315, с. 162]. На його думку, римські скульптори, головним чином, прагнули створити якийсь узагальнений образ, передати якусь внутрішню ідею, втілити душу, для якої тіло лише тимчасова ворожа оболонка [315].

По суті, ідеї, які відображались у пластичній культурі Стародавнього Риму, мали місце і в філософії. Песимістичні філософські вчення, характерні для II і III століть, мали тенденцію негативного ставлення до матеріального світу. Особливо відзначалися в цьому відношенні герметизм і гностицизм. Для цих вчень було характерне протиставлення матеріального світу божественного або духовного; тіла – душі. Прихильники герметизму

розглядали тіло як причину смерті, темну субстанцію. Гностики вважали матеріальний і тілесний світ гріховним і хибним та від якого необхідно очиститися. Таким чином, стає зрозумілим криза пластичної культури Риму і закономірний перехід до епохи середньовіччя, точніше до середньовічного релігійного світогляду.

Підводячи підсумки, можна відзначити наступне:

- пластичне самовираження людини в епоху Давньої Греції і Риму відображало ідеологічні та духовні процеси античного суспільства;
- давньогрецька пластика визначила естетичні канони людського тіла і виявила внутрішній конфлікт людини та язичницьких богів, що знайшло відображення в прагненні людини поставити себе на рівень з богами;
- у пластичній культурі Стародавнього Риму знаходимо відповіді на багато питань, що пов'язані з духовною кризою епохи та моральним здоров'ям нації. Оргії, гладіаторські бої, з одного боку, і строгість скульптурних композицій і «полон в одяг» – з іншого, виявили протиріччя римської культури і кризи існуючої ідеології. Спотворені форми пластичного самовираження людини у таких явищах як оргії, вакханалії, гладіаторські бої, пантоміма свідчать і відображають негативні явища, що відбувались у світогляді римлян.

1.2 Порівняльний аналіз пластичної культури в епоху Середньовіччя та Відродження

Епоха Середньовіччя є показовою у питанні взаємозумовленості пластичної культури та ідеології. Релігійний світогляд визначив своє розуміння у ставленні до тілесної природи людини. Як зазначає В. О. Шкуратов, пластичне бачення світу в середньовіччя тісниться дуалістичним. Протиставлення душі й тіла, на його думку, охоплює широкі маси людей і проникає в коло провідних релігійних доктрин [310, с. 371]. Тілесність займає другорядне місце щодо безсмертної душі, відповідно до християнського вчення.

Естетичний ідеал оголеного тіла, культивований у Стародавній Греції, не знайшов відгуку в середньовічній культурі. Подовжений, просторий одяг ретельно приховує обриси і вигини людського тіла. Середньовічне мистецтво мало яскраво виражену духовну спрямованість. Апологети, зазначає В. В. Бичков, негативно ставилися до мистецтва, спрямованого на зворушення чуттєвих, тілесних, хтивих задоволень, але визнавали мистецтва, що сприяють емоційній заспокоєності, духовній заглибленості, так звані «розумні мистецтва» [39, с. 202].

Ставлення до танцю стає неоднозначним. Якщо танець не несе в собі духовну складову, він засуджується як джерело плотських пристрастей і розбещення моралі. Яскравим прикладом слугує танець Соломії, результатом якого стало вбивство пророка Іоанна Хрестителя. Те, чого не могла добитися Іродіада шляхом умовлянь, доводів і ласок, вона домоглася за допомогою танцю. У Біблії танець не засуджується, якщо він не несе в собі аморального підтексту. Так, у Старому Заповіті ми зустрічаємо танець царя Давида, який він танцював у стані вищого тріумфу і радості з нагоди повернення ковчега Господнього. У даному випадку танець є частиною поклоніння Богові. «А Давид танцював з усієї сили перед Господом; одягнений же Давид був оперезаний лляним ефодом» [24, Царств 6:14].

Однак зовсім інше ставлення викликає танець як елемент ідолопоклоніння. «Коли ж він наблизився до табору, то побачив тельця та танці, тоді він розгнівався і кинув таблиці із рук своїх і розбив їх під горою» [24, Вихід 32:19]. Так описується в Біблії реакція пророка Мойсея на танці євреїв перед золотим ідолом. І хоча цей танець носив зовні невинне видовище, для Мойсея він був уособленням образи Бога.

Апологети раннього середньовіччя (зокрема Аврелій Августин) намагалися облагородити танець, підпорядкувати його законам і нормам «правильного мистецтва». В. В. Бичков зазначає, що однією з головних і найбільш загальних закономірностей, що утворюють порядок, якому підпорядковується все в універсумі, у Августина є число або ритм [37, с. 83].

Августин, розглядаючи танець як рух чисел, намагається впорядкувати його, моделювати, тобто визначити міру цих чисел-рухів. Августин пише: «Усі художники, які створюють тілесні образи, мають у своєму мистецтві числа, відповідно до яких вони і створюють свої твори ... Тоді виникає запитання: що рухає члени самого художника? Це числа, бо члени рухаються пропорційно числам. І якщо руки відмовляться від ремесла, а дух – від наміру створювати що-небудь, і рух членів буде направлено лише на досягнення задоволення від руху, то можна буде говорити про танці. Отже, якщо запитати, що в танці доставляє радість, число відповість тобі: це я. Розглянь красу створеного тіла: вона ніщо інше, як числа, укладені в простір. Розглянь красу тілесного руху – це числа рухаються в часі» [37, с. 84–85].

Ідеологічні догми, властиві середньовічному світогляду не могли не відобразитись на пластичній культурі; більшою мірою – на скульптурі. Середньовічні теоретики деякі мистецтва, зокрема «мусичні», розглядали як науку і лише в цьому сенсі їх виправдовували. Наприклад, у середньовічних мислителів частіше зустрічаються роздуми про користь й утилітарність мистецтв. «З мистецтв, наук і ремесел одні йменуються творчими, інші – діяльними, треті – світоглядними. Умоглядні заняття знаходять результат у самій інтелектуальній операції, а діяльні – у само собою тілесному русі, після припинення якого ніякого твору у нас перед очима не залишається: так, танець або гра на флейті нічого не створюють, але дія обмежена самою собою. Але у заняттях творчих і після припинення роботи перед нашими очима залишається твір» [188, с. 104].

Аврелій Августин дає визначення поняття модуляція як вчення про правильно організований рух. Мислитель аргументує необхідність співставляти рухи, дотримуватися пропорції та міри. Слово «модулювати» походить від *modus* (міра), бо в усьому добре зробленому повинна дотримуватися міра, а багато що в співі і танці, хоч і приносить задоволення, буває вельми погано. Наука модулювати – наука про добрий рух, такий, де він – предмет прагнення самого себе, а тому сам собою радіє» [188, с. 123].

Свобода руху, що існувала в античній пластиці, в епоху середньовіччя обмежується мірою. З появою прислівника *bene* (добре), що додається до дієслова «модулювати», ця свобода поступово зникає і замінюється на відповідність зовнішнім вимогам і обмеженням мораллю. Однак, незважаючи на релігійні норми і обмеження, пластична культура середньовіччя мала зв'язок із народною фольклорною культурою, що зберігала свободу і стихійність прояву почуттів. Танець залишається улюбленим видом мистецтва в народі, без нього не обходиться жодне свято чи гуляння. Основною функцією танцю в період середньовіччя залишається сакральна функція, як і в епоху античності. Популярними були військові танці, обрядові хороводи, танці аграрно-магічного дійства.

Не менш важливою і значущою в середньовіччя була соціально-терапевтична функція танцю. Популярні в епоху пізнього середньовіччя карнавали і свята дурнів слугували своєрідною психологічною розрядкою в соціумі. Ці дійства, які не можна уявити без танцювального супроводу, були винятком із правил середньовічної моралі. Головна ідея свята блазнів і середньовічного карнавалу, на думку В. П. Даркевича, – інверсія соціального статусу. «За допомогою перевдягання і присвоєння атрибутів вищих станів останні ставали першими: блазні або зубожілі простолюдини – королями, церковні служки – прелатами, ремісниками...» [88, с. 162]. Емоційна та фізична розкутість, яка була під час карнавалів, була невід'ємною частиною пластичної культури середньовіччя.

Пластична культура середньовіччя з її народними танцями і святами дурнів грала роль своєрідного балансу у житті людини середньовіччя. Як вірно зазначив А. Я. Гуревич, комічне зниження – істотна характеристика середньовічного світогляду, настільки ж невід'ємна риса ставлення людини до дійсності, як і тяга до піднесеного, священного [84, с. 327]. Карнавали і свята блазнів були обмежені у часі, тому вони подолали оргію. На відміну від римських вакханалій і діонісичних оргій, середньовічний карнавал, обмежений часом, не руйнував, а стабілізував пластичну та емоційну

культуру. В. К. Кантор вважає, що в епоху середньовіччя карнавальний час відводився для виплеску ґрунтово-язичницьких пристрастей, а потім у права знову вступав християнський порядок [114, с. 51].

Підводячи підсумок, необхідно відзначити, що пластична культура Середньовіччя мала подвійне контрастне забарвлення: з одного боку, стримана, обмежена релігійною мораллю, сувора і спокійна; з іншого боку – розкута, бурхлива, вільна і стихійна. І саме існування цих двох сторін пластичної культури сприяли досить тривалій стабільності середньовічного укладу життя і світогляду, яке існувало більше десяти століть. М. Бахтін писав: «Можна сказати, що людина Середньовіччя жила як би двома життями; одним – офіційним, монолітно серйозним і похмурим, підпорядкованим строгому ієрархічному порядку, повного страху, догматизму, благоговіння і пієтету, і іншого – карнавально-майданного, вільного, повного амбівалентного сміху, блюзнірством, профанацій всього священного, знижень і непристойностей, фамільярного контакту з усіма і з усім» [19, с. 220].

Епоха Відродження, яка прийшла на зміну середньовіччя у XVI столітті, створила новий образ західноєвропейської пластичної культури. Зміна пластичної мови була цілком закономірним наслідком тих світоглядних процесів, що пов'язані з ланкою старих стереотипів і перетворенням свідомості, які були властиві культурі Ренесансу. Ідейний зміст епохи Відродження О. Ф. Лосєв визначив так: «Ренесанс є спробою саме земної людини затвердити саме земне своє існування. Все земне для естетики Відродження поки ще було насичене глибокою ідейністю і духовною гідністю, для якої, з точки зору Ренесансу, не було справжньої свободи ні в античності, ні в середні віки» [161, с. 95–96].

Вся епоха Ренесансу пройнята духом звільнення. Людська особистість, яка заявила про свою гідність і право на щастя і самоствердження у цьому світі, прагне звільнитися від всякого роду кайданів і скутості. У глибині душі людина епохи Відродження залишається релігійною, але у зовнішньому

пластичному вираженні це вже новий представник культури, що відрізняється від середньовічної. Моньє так описує людину епохи Відродження: «Людина живе повним і широким життям, усіма порами і всіма почуттями, без квапливості і без нервування, без втоми і без горя. Вона із задоволенням встає вранці, із задоволенням вдихає аромат неба і рослин, із задоволенням сідає на коня, із задоволенням розвиває свої члени, дихає, існує у світі ... Згадувати про щось приємне, спати, любити, пити, грати на якому-небудь інструменті, танцювати, грати в горішки – все це становить зміст одного з рецептів, якими володіє Леоне-Баптісто Амберті для збереження душевного спокою» [161, с. 243–244]. Дозволивши собі і виправдавши земні радощі й насолоди, людина Ренесансу дала нове життя своєму тілу. Гуманіст, пише О. Ф. Лосєв, вдивляється в людське тіло і занурюється у нього як у самостійну естетичну даність. «Не настільки важливі були походження цього тіла або його доля, емпірична і метафізична, як його самодостатня естетична значимість, його артистично виражаюча себе мудрість» [161, с. 54].

Звернення до тіла, захоплення його досконалістю і красою було закономірним наслідком відродження інтересу до античної культури та її цінностей. Людина в епоху Відродження, як і за часів античності, мислить себе тілесно. Однак відчуття тіла тут інше. Ренесанс відокремлює від античності тривала епоха середньовіччя, яка наклала відбиток на світовідчуття і сприйняття людини Відродження. Так, наприклад, те природне ставлення до оголеності, яке було притаманне Стародавній Греції, для епохи Відродження було нехарактерно. Ренесанс підкреслював красу і грацію тіла, але продовжував відображати його в одязі. Культ фізичної культури і спорту не був відроджений. Однак тіло в епоху Ренесансу набуло виняткову естетичну цінність. О. Ф. Лосєв підкреслює, що в дану епоху було «надзвичайно енергійне висунення примату краси, і до того ж чуттєвої краси ... Бог створив світ, але який же цей світ прекрасний, як же багато краси у людському житті й у людському тілі, у живому вираженні людського

обличчя і у гармонії людського тіла» [161, с. 53]. Саме принцип гармонії духовного і тілесного є визначальним критерієм естетики Відродження.

Говорячи про пластичну мову тіла, слід зазначити, що в епоху Відродження більш цінується грація, «якість, яка виникає у речах, зазначених благодаттю» [43, с. 371], ніж фізична сила і досконалість. Бенедетто Варки зазначає, що краса, яку ми називаємо грацією, виникає не з тіла і надзвичайно потворної за своєю природою матерії, а з форми, яка дарує їй всі, досконалості, що знаходяться в ній. Так як істинною формою в людині є її душа, то вона передає їй всю ту красу, яку ми називаємо грацією [43, с. 372].

Грація була невід'ємним елементом естетики пластичної мови епохи Відродження. І саме грація, а не повна розкутість і звільнення тіла у реальному житті були визначальними у пластичному сприйнятті світу. Відродженець милується красою оголеного тіла, зображеного на картині, але у реальності того безпосереднього сприйняття оголеності, що існувало в Стародавній Елладі, не існує. Релігійний світогляд і панівні норми моралі ще мають владу над тілом і відчуттям тілесності.

Пластична мова епохи Відродження має більше свободи у сфері естетики, особливо у живописі, ніж у дійсності. Однак процес трансформації і звільнення тілесності був неминучим. Інтерес викликають зміни в одязі. В епоху Ренесансу з'являється, так званий, новий «розрізний стиль», який «різав» все: штани, рукава, головні убори, рукавиці. Цю новинку в одязі привезли в Європу наймані солдати-ландскхнети. Вони розрізали одяг в тих місцях, де вона найбільш сковували тіло: у плечах, колінах, ліктях. Вільний одяг повинен був сприяти розкутості тіла.

Людина Відродження, на думку О. Ф. Лосєва, хотіла обґрунтувати і себе і навколишній матеріальний світ. Але обґрунтувати матеріальний світ значило, вважає філософ, уявити його у максимально одушевленому, максимально барвистому і захоплюючому для зору і слуху вигляді [161, с. 86]. Саме таке завдання ставилося перед мистецтвом.

Розквіт живопису, поява світської музики і нових гуманістичних напрямків у літературі свідчать про формування нової естетичної культури, що звернена до чуттєвої природи людини. Леонардо да Вінчі ставить живопис вище філософії і вважає його наукою першою серед інших. «Живопис, пише він, поширюється на поверхні, кольори і фігури всіх предметів, що створені природою, а філософія проникає всередину цих тіл, розглядаючи в них їх власні властивості. Але вона не задовольняє тієї істини, що досягає живописець, який самотійно обіймає першу істину» [161, с. 402].

Для епохи Відродження було характерно нове розуміння музики, її ролі та призначення. Теоретики Відродження вважають, що головне у музиці її здатність доставити радість людським почуттям, порушувати пристрасті й почуття. У музиці бачать засіб пробудження естетичної насолоди, що приносить чисту і безкорисливу радість [188, с. 73].

Література Відродження, представлена сонетами Петрарки, новелами Дж. Боккаччо, творчістю Данте, також оспівує земне життя людини, її почуття і переживання. Таким чином, ми бачимо, що мистецтво Ренесансу повною мірою відобразило ті зміни, які відбувалися у свідомості; воно включало головні принципи нового мислення: антропоцентризм і гуманізм. Однак не можна сказати, що цей процес такою ж значною мірою торкнувся пластичної культури і в реальному житті. Революційні та докорінні зміни у свідомості людини епохи Ренесансу стабілізувалися (або компенсувалися) у культурі відносно спокійною і врівноваженою пластичною мовою. Танцювальне мистецтво XVI століття є показовим у цьому відношенні. Як ми відзначили, тілесна розкутість торкнулася лише сфери мистецтва, у реальному житті пластична мова епохи Відродження навіть більш стримана, ніж у період середньовіччя. Зокрема, танці епохи Ренесансу були верхом манірності, зарозумілості й стриманості. У цей час з'являються парні салонні танці, серед яких найбільш популярними були: бранль, павана, куранта і менует.

Скутість рухів, повільність і розміреність цих танців аж ніяк не відображали ті пориви пристрастей і пробудження чуттєвості, які так характерні для людей Ренесансу. Танці, які виконувалися при палацах, повинні були підкреслити високий соціальний статус танцюючих. Так метою павани було показати суспільству величавість танцюючих і багатство їхніх костюмів. Куранта характеризується як «повільний важливий танець, більш інших танців вселяє почуття шляхетності» [102, с. 36]. Менует, «танець королів і король танців» (як характеризують його історики танцю), включав велику кількість реверансів, які були важливим елементом світського етикету того часу.

Як вважає О. Ф. Лосєв, стихійний індивідуалізм епохи; примат суб'єктивних прагнень і антропоцентризм породили зворотний бік титанізму, що характеризується «всякого роду розгулом пристрастей, свавілля і розбещеності» [161, с. 122]. Людина Відродження не могла повернутися до того гармонійного стану стародавнього грека, але прагнула цього. У цьому і полягала трагедія і суперечливість епохи Ренесансу. Амбівалентність, суперечливість пластичної культури XVI століття вносила більший дисонанс у життя людини, ніж пластична культура середньовіччя. У середньовічній культурі обмеженість і догматичність релігійного мислення компенсувалося, у будь-якому разі, сміховою культурою, де людина могла скинути накопичену напругу шляхом інверсії.

Таким чином, порівнюючи пластичну мову самовираження людини в епоху середньовіччя і Відродження, можна прийти до наступних висновків:

– Пластична культура в епоху середньовіччя була більш одухотвореною і піднесеною. Пластика Ренесансу швидше відображала естетичну сторону тілесності ніж ідею цілісності людини.

– Цілісність релігійного світогляду в епоху середньовіччя знайшла відображення у пластичній культурі, в якій існували свої критерії краси, канони та розрядка у виді інверсії сміхової культури. Світоглядні протиріччя в епоху Ренесансу, де зіткнулися християнське світобачення з

гуманістичною філософією, також відобразились на пластичній мові культури Відродження.

– Серединне становище ренесансної епохи між теоцентризмом та антропоцентризмом розбалансували тілесне та духовне самосприйняття людини самої себе. Саме з цього часу починається екзистенціальна криза людства, з цього часу бере початок роздвоєність та відчуженість від тіла.

– Аналіз пластичної культури епохи середньовіччя та Відродження дозволяє зробити висновки не лише щодо існуючої світоглядної системи епохи, але й спрогнозувати подальший розвиток суспільства.

1.3 Пластичне самовираження людини в епоху Нового часу та Просвітництва

XVII століття, яке знаменувало початок Нового часу, було одним з найбільш суперечливих і бурхливих століть в європейській історії. Новий час мав на увазі, насамперед, нові суспільно-економічні відносини, що формувало нову культуру і світогляд. Це було століття боротьби і змін у суспільстві і державі, яке не могло залишити поза увагою пластичну культуру. Новий економічний лад капіталізму стикається із ще міцними підвалинами феодального ладу. Ця боротьба виливається в Нідерландську та Англійську буржуазні революції.

Суспільство, яке роздирають класові протиріччя; боротьба за політичну владу; зростання убогості і безправ'я знедолених мас, з одного боку, і накопичення капіталу у буржуазії – з іншого; політично відживає свій вік, але зберігає достатньо міцні позиції абсолютизму, втрачає колишні цінності та орієнтири. Світогляд людини XVII століття складається в умовах протиріччя ідей гуманізму, які проповідувалися в епоху Ренесансу, і суворой дійсності, в якій панувало безправ'я жебраків і безвихідь.

Динамічні процеси, що відбуваються в суспільстві, зростання мануфактурного виробництва, розвиток наук – все це підривало підвалини і стійкість релігійного світогляду. На думку Н. О. Дмитрієвої, почуття часу,

текучості, змінності становить дуже характерну рису світовідчуття нової епохи. [91, с. 87]. Під впливом філософії Бекона і Декарта формується раціоналістична світоглядна система. Культура XVII століття найбільшою мірою відбила всі протиріччя того часу. У ній співіснують і розвиваються два, по суті, протилежні стилі: бароко і класицизм.

Динамічність і мінливість Нового часу знайшли відображення у мистецтві бароко. Бароко, пише Н. О. Дмитрієва, відкриває світ у станах становлення. «То були часи опери, кантати й ораторії, театралізованих церемоній, пишномовних од, витіюватих промов, довгих титулів, довгих париків, алегорій і гіпербол у поезії, емблем та метафор» [91, с. 97].

Пластична мова стилю бароко була двозначною. З одного боку, пафос і урочистість стилю відбивали запити католицької церкви, з іншого боку, мистецтво бароко містило елементи чуттєвості і «тілесності» як данина низовій культурі, що формується. Класицизм, будучи втіленням раціоналізму епохи, в пластичній мові зберіг «майже балетну витонченість і дивовижну делікатність почуттів» [91, с. 231]. Класицизм культивував почуття обов'язку, справедливості, ясність духу, шляхетність. Мовою пластики це виглядало як граціозність, повільність і правильність поз і рухів. Ідеї класицизму знайшли найбільш повне втілення у французькому театрі, особливо у п'єсах драматургів П'єра Корнеля, Жана Расіна, Жана Батіста Мольєра. Класицистська манера виконання створила свою пластичну мову, в якій практично виключалися побутові та некрасиві пози. Зовнішність і пластика трагічного героя або героїні мали завжди залишатися величними і шляхетними. Розвиток придворного танцювального мистецтва заохочувався французьким «королем-сонцем» Людовіком XIV. Під час його правління, зазначає Г. Вюїльє, танці остаточно увійшли у звичаї французького суспільства. Пластична мова була невід'ємною частиною церемоніальної естетики; вона повинна була підкреслювати високий соціальний статус короля і його приближених і, по суті, відбивала пануючу в той час ідеологію абсолютизму. Семіотика набуває величезного значення при дворі Людовика

XIV. Кожен рух сприймався як певний знак і життя самого короля було своєрідним текстом, семантично порожнім, але глибоко насиченим у семіотичному сенсі.

У Росії XVII ст. церемоніальна естетика також грала важливу роль. Як вважає В. В. Бичков, головний сенс ритуальної естетики, що досягла у Росії XVII ст. свого небувалого розквіту на практиці і отримала теоретичне обґрунтування, полягав у тому, щоб за допомогою чисто естетичних засобів досягти підвищення значущості (культурної, політичної, релігійної або власне естетичної) тих або «інших» речей або їх сукупностей [38, с. 33].

Зростання значення знакової пластичної мови у аристократичних верхівках суспільства пояснюється тими соціальними бродіннями і катастрофами (30-річна війна 1618 – 1648 рр., Нідерландська і Англійська революції, втрата незалежності країнами Східної Європи), які відбувалися у XVII столітті. Дворянська аристократія будь-якими способами відстоювала свою перевагу в соціумі, де поступово збільшується вплив буржуазії і зростання народного невдоволення внаслідок зростання експлуатації. Пластична мова, що властива дворянській культурі, була мовою відчуження від соціальних низів.

У XVII столітті особливо помітний поділ культури на вищу аристократичну і нижчу народну. Вища аристократична культура відображає ідеологічні установки, нижча культура тяжіє до народної творчості та фольклору. Пластична мова народної культури не обтяжена церемоніальними рамками, штучністю поз і рухів, вона більш природніша. Танцювальна народна творчість розвивається самостійно; тут залишаються у силі хороводи, традиційні танці та гуляння. Порівнюючи танцювальну народну творчість з аристократичною, Г. Вюільє зауважує: «Громадські танці або міські на відміну від театральних і придворних ставали все більш жвавими і веселими, тоді як на придворних танцях відбивалася офіційна церемонність, пихатість і вимушеність» [59, с. 45].

Таким чином, підбиваючи підсумки, слід відзначити, що пластична

мова культури XVII століття повною мірою відобразила всі протиріччя епохи. Характер пластичної культури Нового часу – дуалістичний. Вона включала не лише два різні стильові напрямки: бароко і класицизм, але поділялась на вищу аристократичну культуру, яка орієнтувалася на ідеологію абсолютизму і нижчу – народну, що зберегла природність самовираження і розвинулася на ґрунті фольклору.

XVIII століття (йменоване як епоха Просвітництва) було багато в чому визначальним для подальшого розвитку європейської пластичної культури. Це століття протиріч, протистояння напрямків у мистецтві, вік боротьби відживаючого феодалізму з новим буржуазним укладом. У цей час відбувається прорив у розумінні танцю, усвідомлюється онтологічний сенс мови танцю, що виявилось можливим завдяки характеру перехідної епохи.

Пластична культура епохи Просвітництва характеризується багатим різноманіттям форм, семантичною значимістю і соціальною зумовленістю.

Передусім, необхідно виділити різні стильові напрями у мистецтві і культурі XVIII століття, які відображали всі ті внутрішні соціальні протиріччя, що характерні для даної епохи. Стиль рококо, що з'явився у Франції в XVIII ст. і незабаром поширився по всій Європі, був заключним етапом розвитку стилю бароко. Пластична мова рококо відображала смаки, запити та амбіції феодальної аристократії і дворянства. Реально відчуваючи втрату політичного впливу та економічної стабільності, дворянство намагалося зберегти свої позиції у сфері мистецтва і культури. Однак відокремлення дворянства, створення рафінованої аристократичної культури не мало глибокої ідейної основи.

Філософія XVIII століття відображала ідеї Просвітництва, сприяла створенню нової ідеології, цінностей і наукового світогляду. Стиль рококо мав слабку і мляву філософську обґрунтованість. Легкість і хиткість, як стильові характеристики рококо, не відповідали ідеям раціоналізму, який тоді панував. Девізом стилю рококо можуть служити слова: «Життя швидкоплинне – будемо танцювати». Рокайль став своєрідним притулком

від реальної дійсності. Основне призначення стилю рококо складалося у виправданні і збереженні аристократичної феодальної культури, яка, по суті, пережила себе. Легкість, вишуканість, витонченість, кокетство – характерні риси стилю рококо, які повною мірою відповідали настрою і способу життя дворянського стану XVIII ст.

Принцип французького короля Людовика XV: «Після нас – хоч потоп», небажання думати про завтрашній день, невпевненість у ньому, сьогохвилинне одержання задоволення переважали і панували у світогляді аристократів. Руйнувались ідеологічні основи старої культури під тиском нової буржуазної ідеології і філософії Просвітництва. Але разом з цим набувала великого значення семантика пластичної мови. Пластична культура в черговий раз виступала у ролі компенсуючої складової, яка балансує між старою і новою ідеологією, між втраченими і збереженими позиціями в аристократичній культурі. Втративши колишню могутність, дворянський прошарок вирішив відокремитися і довести свою життєздатність і елітарність мовою пластичної культури. Це знайшло своє відображення у цілій системі витончених жестів, підкресленою значущості «аристократичних» поз і рухів, появі класичного балетного мистецтва і особливого стилю одягу. Франція XVIII століття була законодавицею цього стилю в моді, живописі, танці, інтер'єрі. Пишність і ваговитість одягу робила рухи повільними, обережними і диктувала свою пластичну мову. Тому в цей час популярність набуває менует. XVIII століття, а точніше царювання Людовика XV у Франції, Г. Вюїльє називає епохою менуету. Цей істинно аристократичний танець, немов протистоїть роздольним танцям і хороводам низової народної культури. Повільність і граціозність рухів, вишуканість поз і жестів максимально підкреслювали благородство і гідність танцюючих. Ця семантична наповненість менуету вселяла його виконавцям впевненість, самоповагу і певну частку снобізму. Однак не лише менует був фаворитом епохи.

Величезне значення для подальшого розвитку танцювального

мистецтва мав балет, який у цей період набув нових фарб, звучання і більш глибокий зміст. Цією еволюцією балетне мистецтво багато у чому зобов'язане характеру перехідної епохи. Ослаблення ідеологічних установок, пошук нових художніх форм у мистецтві, визначення інших культурних цінностей, вплив просвітницької філософії сприяли формуванню глибокозмістовних ідей нового балету, який перетворюється з пустого розважального шоу в самостійну мову мистецтва, що здатна бути джерелом інформації і водночас духовно і емоційно насиченим.

Раціоналізм, що властивий епосі Просвітництва, проник і в сферу пластичної культури. Ідеологом нового балету став французький хореограф Ж. Ж. Новерр. Сутність танцю він визначав так: «...на зміну бездумності повинен прийти розум, на зміну фокусів – натхнення, на зміну важким па – виразність, на зміну стрибкам – картинність; потрібно, щоб манірність змінилося грацією, механічна швидкість ніг – почуттям; безликі маски, що нічого не говорять – багатою і різноманітною мімікою» [195, с. 178]. Пластична мова балету прагне до виразності і смислової змістовності, що було характерно для епохи раціоналізму.

Філософська теза Руссо про те, що розвиток культури створює штучні потреби і віддаляє людину від природи, знайшла відображення в балетному мистецтві. Новерр вважає, що танець, так само як і поезія і живопис, повинен бути не чим іншим як точним наслідуванням природі [195, с. 50]. Звільнення від механічності, беззмістовності, рутинності в балеті і танці цілком відповідає соціальним вимогам: ліквідація старого феодального ладу, критика релігійного світогляду, проникнення раціоналізму в усі сфери діяльності людини.

Ж. Ж. Новерр вважає, що балет може виступати як самостійна мова мистецтва (поряд з музикою і живописом), що здатна передати ту гаму почуттів і думок, які неможливо відобразити вербально. Основні вимоги, які висуваються перед балетним мистецтвом XVIII століття – виразність і природність. Новерр пропонує реформувати балет: відмовитися від масок і

громіздких симетричних костюмів, «поменше фізичної напруги, поменше піклуватися про ноги і стрибки...» [195, с. 188]. Замість цього віддати перевагу мімічній грі особи, жесту, легкому одягові, що підкреслює силует тіла, побільше сенсу в русі. Балет скидає з себе старий одяг, що сковує живу пластичну мову тіла, і набуває нових форм і змісту. Такий прорив у динамічній пластичній мові багато у чому був зумовлений духом перехідного часу, коли можна говорити про ослаблення ідеологічного тиску.

Однак виникає питання, чому настільки значні зміни в пластичній мові торкнулися саме балетного мистецтва? Балет, на нашу думку, був найбільш сприятливим ґрунтом для зіткнення двох стилів: рококо і класицизму. Мистецтво балету, як відомо, вимагає досконалості. Прагнення до досконалості й ідеалу є ідейним змістом стилю класицизм. У його основі лежить також прагнення до розуму і порядку, що було актуально для революційного часу у Франції. Французький класицизм XVIII століття характеризується як революційний. П. Ж. Прудон, характеризуючи епоху французької революції, говорить: «Ніколи люди не виявляли настільки притворної чутливості, як у цей час, і в такій важливій справі ніколи не було стільки афектації і театральності: від відкриття Генеральних штатів до 9 термідора, всі діячі були якимись акторами. Ніколи смак не був так перекручений, красномовство так неприродно, мистецьке та літературне натхнення такі мізерні [221, с. 144]. Ідеологи революційного класицизму XVIII століття, намагаючись протиставити його застарілому і неприродному стилю рококо, зверталися до античних ідеалів.

Проте наслідування старим ідеалам не могло задовольнити запити нового часу. Наслідуючи зовнішній пластичний ідеал давніх греків, класицисти сподівалися, таким чином, здобути ту ясність духу, природність і близькість до природи, які були властиві античній культурі. Принцип свободи, втілений у пластичній мові, не мав підстави і не був реалізований у соціальному житті. Наслідки французької революції XVIII століття перекреслили всі ті світлі ідеали, які висунули філософи-просвітителі. У

результаті семантична беззмістовність пластичної культури класицизму стала причиною занепаду цього стилю і безглуздості її ідеалів.

Балет Ж. Ж. Новерра був іскрою тієї світлої ідеї класицизму, яка звертає до природності і змістовності пластичної мови. Балетне мистецтво швидше за інших відобразило основоположний принцип мистецтва словами Джошуа Рейнольдса, – «принципи мистецтва мають свою основу в розумі» [177, с. 418].

Пластична культура виявилася найбільш гнучкою і сприйнятливою в умовах соціальних потрясінь і ламання стереотипів. Однак філософська безідейність стилю класицизму, сліпе наслідування, яке, за висловом Дж. Рейнольдса, є лише способом, але не кінцевою метою мистецтва, звели нанівець революційні досягнення у сфері танцю та пластичної культури. Вже у ХІХ столітті балет знову стає видовищем, що вражає складною технікою віртуозних па, а не оригінальністю думки. Ідеї Новерра будуть відроджені лише на початку ХХ століття російським балетом.

Зіткнення різних, часто протилежних світоглядних систем, поглядів і установок ставали не лише причиною ламання старих консервативних засад і революційних вибухів, а й були своєрідним двигуном еволюції цивілізації і культури.

Підводячи підсумок, можна сказати, що культура епохи Нового часу і Просвітництва демонструє репрезентативну пластичну культуру, де практика пластичного самовираження людини змінилась на самопрезентацію, умови якої були продиктовані характером епохи.

1.4 Пластична мова культури модерну та постмодерну

Епоха модерну, яка стверджувала культ наукового прогресу, техніки та раціоналізму, у філософії представлена, передусім, у позитивізмі О. Конта, Г. Спенсера, Е. Маха. Спроба підвести раціональну основу під розуміння моралі, соціального устрою та духовності, призвела до створення нової релігії без Бога та уявлення про людину як частину суспільства, яка повинна

зректися себе на користь останнього. Альтруїзм першої хвилі позитивістської філософії декларував високі моральні цінності, але відсутність Бога у філософії О. Конта як надприродного абсолютного ідеалу, призвела до ставлення до тіла та людини як об'єкта соціальних відносин, вимушеного підкорятися встановленим догмам нового вчення.

Г. Спенсер вважав, що гармонія людини з оточуючим її світом є можливою за умови врівноваження руху космічних, соціальних, духовних, розумових, фізичних сил. Ідея гармонійного розвитку людини та людства, що притаманна періоду модерну, відобразилась на пластичній мові у формі розвитку класичної хореографії, балету. Логічний позитивізм М. Шліка, який стверджував, що «психічні акти судження придатні для встановлення інтерсуб'єктивності вірного знання тільки у тому випадку, коли вони переведені у вербальні або письмово зафіксовані вираження» [311, с. 34], змінив ставлення до розуміння значення пластичної мови, яка відійшла у сферу ірраціонального.

Культура ХІХ століття переживає кризу. О. Шпенглер, який характеризує епоху ХІХ століття як епоху цивілізації, а не культури, вважає, що у цей час «...великі духовні рішення припадають вже не на «весь світ», як це було за часів орфічного руху і Реформації, де на рахунок виявлялося кожне село, а на три або чотири світові міста, які втілили у собі весь зміст історії й щодо яких сукупний ландшафт культури опускається до рангу провінції, тільки й зайнятої тим, щоб жити світові міста залишками своєї вищої людяності» [313, с. 160]. О. Шпенглер характеризує «людину-масу» як «нового кочівника, паразита, мешканця великого міста, чистого, відірваного від традицій, іррелігійного, інтелігентного, безплідного, проникнутого глибокою антипатією до селянства» [313, с. 165]. «Людина-маса» відірвалася від землі, від природи, від природного джерела енергії. Замість цього вона придбала штучний світ цивілізації; міський спосіб життя породив почуття «неприкаяності» і розгубленості. «Маса, що зазнала травми урбанізації, – пише О. К. Бурова, – народжує традицію зневажливого, навіть ворожого

ставлення до місця, тут процвітає дух загального псування...» [34, с. 111].

Відірванність від традиційного способу життя, культовий патримоніалізм, зневага до інших за статусом та відсутність до співчуття, штучність у почуттях та презирство як невігластво. Всі ці складові і лягли в основу пластичного образу «людини-маси», яку М. Фуко ототожнював зі «слухняним тілом». Французький вчений стверджує, що в класичне століття відбулося відкриття тіла як об'єкта і мішені влади. «Тіло піддається маніпуляціям, формуванню, муштрі; воно підкоряється, реагує, стає спритним і набирає силу» [282, с. 198].

У XIX столітті формується предметно-об'єктне ставлення до тіла. Тіло, також як і свідомість, стає об'єктом маніпуляції. Ідеологи нової епохи розуміють, що, навчившись маніпулювати тілом, можна з легкістю управляти свідомістю. Різні дисципліни, що встановлюються в армії, школі, на виробництві відіграють важливу роль у формуванні легко керованого тіла, такого, що піддається маніпуляції. Військова виправка, норми поведінки у школі, гімназіях, коледжах, світський етикет робили тіла дисциплінованими, іншими словами, навчали їх підкорятися командам і правилам.

Всі ці установки і дисципліни в принципі були спрямовані на розрив тіла і свідомості, у результаті чого починає формуватися «м'язовий панцир» і росте число неврозів. Таким чином, склалися всі необхідні передумови для появи в кінці XIX століття психоаналізу. З іншого боку, «слухняне тіло» людини-маси створило сприятливу основу для появи тоталітарних режимів у першій половині XX століття.

І все ж XIX століття, що проходило під знаком класичної ідеалістичної філософії, не могло не створити ідеальні зразки пластичної культури. Порушення цілісності людини, відділення тіла від свідомості можна розглядати як відображення філософської позиції XIX століття. Матеріалістичне та ідеалістичне спрямування у німецькій класичній філософії зумовили якоюсь мірою розкол між психічною та фізичною

природою людини. Німецькі мислителі в пошуках виходу з протиріч суспільного життя звертаються до філософії і мистецтва. По суті, це був відхід від вирішення проблем економічного і політичного життя у світ абстракцій та умовиводів.

Важливе місце займало питання про зв'язок ідеального або розуму і матеріального або дійсності. У цьому контексті поставало питання про місце мистецтва, його ролі як сполучної ланки між світом матерії і духу. Так Шиллер, Кант, Фіхте і Шеллінг розглядали мистецтво або естетичний ідеал у нерозривному зв'язку з дійсністю. На відміну від них, Гегель і Фейєрбах проводили розділову лінію між мистецтвом і дійсністю. Що стосується пластичного мистецтва, то для німецьких мислителів було близьким судження Шеллінга про те, що «... пластика є переважно вираженням розуму або споглядання» [306, с. 275].

Криза раціоналізму, розвиток ірраціональної філософії та екзистенціалізму багато у чому зумовили пластичний вибух на рубежі XIX – XX століть. Стиль модерну з його вічним пошуком і незадоволеністю, стає визначальним культурним напрямом, що виникли наприкінці XIX століття. Змінився стиль філософського письма: Ніцше, Сартр, Камю викладають свої думки і філософські позиції не строгою науковою мовою, а у вигляді новел, есе, афоризмів і стверджують, таким чином, головний постулат екзистенціалізму – право бути самим собою, не озираючись на існуючі установки.

Для пластичної культури, а саме для усвідомлення тілесності, це гасло було найбільш актуальним. Найбільш чутливим у відображенні цієї ідеї був англійський театр, який складався, на думку А. Г. Зразкової, з двох основних художніх систем: інтелектуальний реалістичний театр Б. Шоу і символістської – умовний театр Г. Крега [197, с. 22]. Б. Шоу і Г. Крега об'єднували пошук вирішення проблеми взаємодії та навколишнього середовища. Б. Шоу, будучи матеріалістом, відстоював позицію об'єктивної реальності, яка повинна бути відображена у мистецтві: він намагався з

позицій раціоналізму пояснити існуючі проблеми і протиріччя у взаєминах людини і соціуму. Г. Крег у рішенні цього питання стоїть на позиції ірраціоналістичної філософії, і, насамперед, акцентує увагу на особистості, а не на соціумі.

Г. Г. Образцова вважає, що Г. Крег розтягує до межі кордони реальності, зливаючи реальне з ірреальним, часто розуміючи під реальністю якусь абстрактну філософську конструкцію [197, с. 23]. По суті, у своїй творчості Гордон Крег вперше сформулював ідею нової пластичної культури. Висунувши поняття «мистецтво чистого руху», він спробував створити цілісний пластичний образ, що включає дію, слова, лінії, фарби, танець. Дені Бабле, його сучасник, пише: «Він не розглядав людське тіло як єдине джерело руху на сцені, а вважав, що рух виходить настільки ж великою мірою від неживих предметів, як і від людини» [197, с. 121]. Тому не дивно, що Крег був зачарований танцем Айседори Дункан, тому що бачив у ньому те, що він називав «чистим рухом», рух належав лише їй, не запозичений, і вільний від соціальних установок.

О. Е. Газарова зазначає, що ще на початку ХХ століття ставлення до тіла визначалося уявленням про тіло, як про матеріальну половину людини, але вже з другої чверті ХХ століття інтерес до тіла зріс, а ставлення до нього стало більше терпимим і поважним [60, с. 12, 14]. У другій чверті ХХ століття з'являється психосоматичний напрямок у психоаналізі, представлений вченням В. Райха. В. Райх не лише відкрив явище «м'язового панцира» як індивідуального патерну захисту від соціальних репресій, а й довів, що методи прямого впливу на м'язові блоки, спрямовані на їх розслаблення, можуть сприяти вивільненню емоцій і либідозної енергії.

Відчуженість по відношенню до тіла багато у чому є наслідком відчуженої і тієї, що не приносить радості, праці. Г. Маркузе вважає, що нормальна праця (соціально корисна професійна діяльність) при переважній формі поділу праці облаштована таким чином, що індивід не задовольняє у трудовому процесі своїх власних мотивів, потреб, здібностей, а виконує

вказану функцію [174, с. 236]. Жорсткий, механічний ритм міського життя, постійна зайнятість у сфері праці, нав'язування стереотипних видів і форм відпочинку, необмежена атака рекламою привели до того, що людина не лише втратила автономність свідомості, а й відчуття тіла. Весь світ як у сфері праці, так і у сфері відпочинку, стверджує Г. Маркузе, перетворився на систему живих і неживих предметів, які всі в рівній мірі підлягають адмініструванню. У цьому світі, пише Г. Маркузе, людське існування – не більше ніж річ, речовина, матеріал, який не містить у собі принципу власного руху [174, с. 112–113].

Екзистенціальний конфлікт із навколишнім світом, комплекси і утиски, що сформувалися у дитинстві, відчужена праця – основні причини внутрішньої несвободи, а звідси і неможливість створення вільного гармонійного пластичного образу людини. За словами Г. Маркузе, взаємодія «Я», «Над-Я» і «Воно» каменіє в автоматичних реакціях; пліч-о-пліч з матеріалізацією «Над-Я» йде уречевлення «Я», що виявляється у заморожених гримасах і жестах, які виконуються у потрібному місці і в потрібний час [176, с. 113]. Такий стан Е. Фромм називає синдромом відчуження або внутрішньою пасивністю людини [280, с. 248].

Даний опис внутрішнього стану людини свідчить про дихотомію людської сутності, що виявляються у розриві між думкою й афектами, свідомістю та тілом. Пануюча у сучасному світі психологія споживання поширюється на людське тіло, яке використовується як дане, але не відчувається як частина єдиного цілого під назвою людина.

Пластична мова культури епохи модерну і постмодерну продемонструвала споглядальні форми «слухняних тіл», які віддзеркалили всі кризові явища, як у галузі філософії, так і у сфері політичних режимів. Індивід, втрачаючи можливості впливати на своє тіло, мислячи його чимось відмінним від самого себе, дезорієнтується і перетворюється на якийсь абстрактний субститут, на думку Н. В. Тищенко [262]. Економічні стратегії розглядають людське тіло, як менш досконалий інструмент праці, ніж

штучні знаряддя виробництва (Ф. Тейлор), приходять до думки, що тіло у виробництві – це невід’ємна частина виробничої організації і на його дисциплінування направлений весь механізм організаційної культури (моделі Г. Хофстеда, Г. Лейна і У. Оучи).

В епоху постмодерну інтерес до пластичного самовираження підвищується у зв’язку з появою психоаналізу і крахом тоталітарних систем. Як зазначає дослідник М. О. Тимошенко, «тіло в сучасній цивілізації, що розуміється як діяльнісно-практичне відношення до феноменів культури, являє собою сукупність різноманітних соціальних практик. Технологічні питання тіла зайняли важливе місце у сучасному житті. Тілесна діяльність визначає головну тенденцію епохи: відновлення діалогових відносин між людиною і світом» [262].

Незважаючи на сприятливі умови антропологічного ренесансу в епоху постмодерну, людина не може остаточно вийти за культурологічні та соціальні рамки, встановлені у конкретному соціумі. Марсель Мосс стверджує, що наше тіло і відповідно пластичне самовираження людини підпорядковане певним «технікам тіла». «Кожен соціум має свої звички, шкалу цінностей, отриманий і засвоєний досвід. Дані характеристики обумовлюється тією інформацією, що закладена у техніці рухів, обрядів, танців, безпосередньо пов’язаних з технікою руху тіла» [187]. Основним завданням в оволодінні технікою тіла Мосс вважає біосоціопсихологічну адаптацію людини, яка формує емоційну поведінку і його головну характеристику – холонокровність, яка лежить в основі виховання раси. М. Мосс зазначає: «Ця вистава про виховання того, як дивитися, ходити, підніматися, спускатися, бігати. Зокрема, вона відноситься до виховання холонокровності. Останнє це насамперед механізм уповільнення, заборона безладних рухів. Це уповільнення забезпечує потім впорядковану реакцію за допомогою упорядкованих рухів, які спрямовані на обрану мету» [187]. За допомогою певної техніки рухів, людина знаходить соціальне буття. І також через пластичне самовираження (тобто можливість бігти, танцювати і т.і.)

відбувається відкриття мого тіла як об'єкта, що є розкриттям його буття. Але буття, яке розкривається таким чином, є його буття-для-іншого, вважає Ж. П. Сартр [237]. На думку Л. М. Газнюк, «персональне соматичне буття як стан людської тілесності і персональний модус особистості, поєднує емпіричну предметність і духовну суб'єктивність» [62].

В епоху постмодерну вирішальний вплив на формування пластичної мови надає суспільство і психологія конс'юмерів, яка «може бути визначена лише через її вимогу та спокусу постійною зміною, причому зміною без визначення напрямку руху, його нормативного врегулювання, без відчуття задоволення від досягнення цілей, оскільки єдиною ціллю є зміни заради змін» [224, с.178]. Т. В. Дадіанова визначає пластичність як естетичну категорію [87, с. 64.]. Як зазначає В. О. Фортунатова, пластика – це не лише існування тіла у просторі, але також і буття душі, малюнок руху і візерунок слова одночасно. Пластична думка, пластичне вираження звуку, фарби або слова так само як і образотворчі протистоять хаосу, як і людська хода, жестикуляція, рухи тіла» [276, с. 29.].

Безформність, розмитість форм, відсутність грації у позі і рухах аж ніяк не вписуються у поняття пластичної естетики і пластичної культури. Однак, така поведінка і пластичне самовираження не можна назвати здоровим і тим більше, що сприяє вдосконаленню людини у культурному середовищі. Так Е. Гідденс стверджує, що лише «душевнхворі» можуть сидіти у розслабленій позі, при цьому їх одяг приведений у безлад або зім'ятий; одягнені у спідниці жінки можуть не стежити за дотриманням прийнятого у західних суспільствах правила сидіти, зсунувши ноги, і таке інше. Між представниками богеми або бродягами, які не підкоряються у своєму стилі одягатися і вести себе згідно суспільним умовностям, і «психічно хворими» людьми існує фундаментальна відмінність. Нормативні очікування, на яких ґрунтується контроль за рухами тіла і зовнішнім виглядом, стосуються не лише зовнішніх атрибутів аксесуарів або явних показників моторної поведінки, а й «безперервного контролю», який

одночасно «здійснює» і демонструє діяльність» [71]. У своєму дослідженні Е. Гідденс спирається на вчення І. Гофмана, який стверджує, що існує рефлексивний сомомоніторинг і контроль жестів і рухів тіла, які координують взаємодію індивідів у соціумі, «за допомогою такту і шанобливого ставлення до потреб інших людей» [71].

Душевнохворі люди, з точки зору Гофмана, не здатні «приймати і підтримувати різноманіття дрібних (хоча і нетривіальних) форм моніторингу рухів тіла і жестів, що становлять нормативне ядро повсякденних взаємодій» [66]. Сучасне суспільство консюмерів, з точки зору пластичного самовираження, чимось нагадує суспільство душевнохворих людей. О. М. Струніна, розглядаючи пластичність як форму реалізації культури особистості, вказує на те, що «пластичність є найважливішою універсальною властивістю культури, що означає її органічний зв'язок із природою. Руйнування пластичного супроводжується порушенням гармонії між людиною і природою, згубно позначається на стані всієї культури» [255, с. 149].

Однією з умов затребуваності у суспільстві споживання є необхідність створення флеш-іміджу. О. Є. Гомілко визначає флеш-імідж як «репрезентацію тілесністю культурних і екзистенціальних значень, які у своєму взаємозв'язку утворюють і транслиують певний образ людини. Можна сказати, що флеш-імідж є тілесно-чуттєвим аналогом особистості» [77]. Стиль поведінки у певній субкультурі, манера пластичної самопрезентації та тілесності є складовими флеш-іміджу. Л. М. Газнюк вважає, що «флеш-імідж фіксує тіло відповідно до комплексу тих функцій, які необхідно виконувати людині у рамках соціуму і культури». По суті, флеш-імідж – візитна картка для індивіда, який бажає бути затребуваним на ринку товариства консюмерів. «Флеш-імідж і дрес-код у сучасному суспільстві формують специфічні соціокультурні фільтри, існування яких проявляється при спробах входження у сферу професійної діяльності, сферу відпочинку і розваг, при побудові дружніх і родинних відносин, у ринковому

і медіапросторі при виділенні цільової аудиторії, у візуальній культурі та видах мистецтва». [65, с. 678-679].

В епоху постмодерну культура і соціум відіграють вирішальну роль у формуванні тілесності. Людина, на думку Н. О. Бугуєвої, «яка хоче бути прийнята суспільством, в якому вона живе, слідує його очікуванням і працює над собою, зокрема, і над своїм тілом і манерами, виконуючи свого роду соціальне замовлення. Змінюючи своє природне тіло, коректуючи тілесність, людина реалізує аж ніяк не біологічні, а саме соціальні і культурні потреби» [32, с. 60-64]. У суспільстві спектаклю, за визначенням Гі Дебора, і суспільстві споживання людське тіло виконує відповідно функції театральних декорацій і товару. Беручи участь у виставі і виконуючи певну роль тіло трансформується у тілесну маску – «модель досконалого або нормованого тіла, включену в певний історичний і культурний контекст» [72]. Тілесні перетворення, починаючи від здатності контролювати міміку і закінчуючи механічними змінами параметрів тіла і органів, деформація тіла аж до зміни статі, відображають всі ті культурні процеси, які відбуваються в соціумі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Феномен пластичної мови у дискурсі тілесності має певні періоди самовираження людини. Міфологічне сприйняття світу у грецьких діонісійських і/або аполлонічних формах знайшло своє відображення у гармонійному поєднанні людини та всесвіту через пластику самовираження. Саме через подібну невербальну властивість людини встановлювався зв'язок «душа – тіло», де пластичність була засобом відтворення єдиного (цільного) світу.

З часом, епоха середньовіччя, де канони та правила стали наслідком пошуку нових естетичних форм, перетворила пластику тіла на самодостатню структурну форму, де самовираження замістилося на самопрезентацію, а сам акт висловлювання на чисту форму культури тіла.

Зміна теоцентризму на антропоцентризм в епоху Відродження стала не

лише зміною модулів пластичності. Тіло стає предметом контролю, а сама пластика самовираження стає практикою впливу на сприйняття, що піддається контролю.

Пластичне самовираження людини у період Нового часу та Просвітництва перетворюється на самопрезентацію, що було зумовлено як зміною філософського фону епохи, так і соціально-політичними процесами у суспільстві. Пластична мова культури XVII століття повною мірою відобразила всі протиріччя епохи. Характер пластичної культури Нового часу – дуалістичний. Вона включала не лише два різні стильові напрямки: бароко і класицизм, але поділялась на вищу аристократичну культуру, яка орієнтувалася на ідеологію абсолютизму і нижчу – народну, що зберегла природність самовираження і розвинулася на ґрунті фольклору.

Раціоналізм, що властивий епосі Просвітництва, проник і в сферу пластичної культури. Пластична мова балету прагне до виразності і смислової змістовності, що було характерно для епохи раціоналізму.

Культурна криза епохи модерну виявляється у суб'єкт-об'єктному ставленні до тіла, як «мішені влади», формуванні «слухняних тіл» і «м'язового панциру». На цю проблему вказують такі мислителі, як О. Шпенглер, Ортега-і-Гасет, Ж. Бодрійяр, М. Фуко, Р. Райх, Г. Маркузе, Е. Фром.

З часом розвиток економіки як індустрії споживання, перетворив раціоналізм на ідеологію конс'юмеризму та призвів до відчуження тіла. Умовою пластичної мови самовираження став не вербальний акт на рівні «хочу сказати», а домінуючий рівень запиту «що хочуть почути». Звідси сама концепція сучасного самовираження репрезентується через тіла інших, які органічно вбудовані у суцільний соціальний текст. Тому практика пластичної мови тісно пов'язана як з культурним, так і з економічним, а також з політичним розвитком суспільства. Незважаючи на демократичні процеси, які відбувалися в суспільстві, людина не може вийти за культурологічні, соціальні та ідеологічні рамки, що призводить до

формуванню технік тіла та рухів, які є наслідком еволюційних змін і обмежують пластичне самовираження людини. Про це говорять Н. О. Бугуєва, Л. М. Газнюк, Е. Гідденс, І. Гофман, О. Е. Гомілко, Гі Дебор, Т. В. Дадіанова, М. Мосс, І. О. Родіонова, О. М. Струніна, В. О. Фортунатова, М. Шлік та інші.

В епоху постмодерну культура і соціум відіграють вирішальну роль у формуванні тілесності, що виражається у створенні флеш-іміджу, який є візитною карткою і презентацією людини в соціумі конс'юмерів.

Результати досліджень даного розділу наведено в публікаціях: [294; 297; 298; 300; 302].

РОЗДІЛ 2

ПЛАСТИЧНА МОВА В КОМУНІКАТИВНИХ ПРАКТИКАХ МОДЕРНУ

2.1 Еволюція вербальної й невербальної мови комунікації

Тіло є сполучною ланкою між фізіологічним і психічним початками в людині. Здатність людського тіла реагувати на зміни навколишньої дійсності свідчить про те, що тіло виступає також як сполучна ланка і гармонізуюче начало між людиною і буттям. Мерло Понті говорив про це так: «Тіло – це те, що повідомляє світу буття, і володіти тілом значить зрощуватися з певним середовищем, зливатися воєдино з певними проєктами і безперервно у них заглиблюватися» [180, с. 118]. На його думку, «тіло є не що інше, як елемент у системі суб'єкта і його світу», і що наше середовище і наші слухачі «домагаються від нас відповідних слів, жестів, інтонації, і не тому що ми прагнемо приховати наші думки або сподобатися, а тому що ми є те, що інші думають про нас, і наш світ – це і є ми» [180, с. 147].

Мова тіла і, зокрема, мова жесту була раннім засобом людської комунікації. Використовуючи своє тіло, людина могла висловити всю гаму почуттів, наповнювала його, при цьому незначною мірою вдаючись до мовної знакової системи. Можна сказати, що мова тіла була природною мовою спілкування. Наслідуючи природі та імітуючи багато природних явищ, людина була зрозуміла всім своїм одноплемінникам. Спостереження за первісними племенами в Південній Америці і Африці показали, що мова тіла і, здебільшого, жестів людей первісної культури майже нічим не відрізняється від аналогічної мови цивілізованої людини. Основна відмінність у даному випадку може полягати в мірі та інтенсивності вираження жестової інформації. Цивілізована людина починає жестикулювати і звертається до мови тіла (загрозлива позиція, сексуальна мова) в основному тоді, коли втрачає контроль над собою, а точніше тоді,

коли їй не вистачає слів для передачі інформації, а також знаходячись в емоційно збудженому стані. У цей момент природна первісна мова проривається назовні через соціально-культурний шар установок. Таким чином, можна говорити про те, що природна первинна мова тіла була витіснена в підсвідоме й узята під контроль розуму.

Мова тіла була невід'ємним елементом комунікації первісних людей, в основі спілкування сучасних людей лежить вербальна комунікація. Відповідь на питання: чому мова тіла втратила на сьогоднішній день своє значення у сфері комунікації – слід шукати у сфері психоаналізу. Згідно з психоаналітичними теоріями в основі людської поведінки – інстинкти. Одним із основних інстинктів є інстинкт збереження життя, який нерозривно пов'язаний зі страхом. Страхи первісних людей, в основному пов'язані із загрозою, яка витікає з природного середовища. Людина не може пояснити собі природні явища і, отже, достатньою мірою забезпечити себе від них. Свій порятунок і укриття вона шукає серед своїх родичів, які відчують аналогічний страх. Страх сучасної людини іншого роду.

З того моменту, коли люди навчилися пояснювати, передбачати і захищатися від природних катаклізмів, страх перед невідомим природним середовищем був витіснений страхом перед суспільством. Для сучасної людини сенс збереження життя став полягати у тому, щоб досягти належного положення в суспільстві і його визнання. Суспільство стало встановлювати певні рамки для тих, хто хотів виділитися в його ієрархії.

Однією з таких умов стала вимога врівноваженості і здатність бути приємним для багатьох. Суспільство, де панує раціональний підхід до вирішення проблем, не сприймає яскраво виражених емоційних особистостей. Цивілізована людина, щоб не виглядати в очах громадськості малоосвіченою і такою, що не контролює свої емоції, відмовляється від мови тіла і прагне користуватися лише вербальною мовою.

Тут також зіграв велику роль той факт, що загроза для благополучного існування індивіда виходитиме тепер не з навколишньої природи, а від собі

подібних. Кар'єра, соціальний успіх залежать від уміння лавірувати, грати, а інколи і приховувати свої дійсні наміри. Природна мова тіла виявляється тут зайвою, оскільки вона може видати дійсний стан людини та її ставлення до даної ситуації. М. З. Воробйов вказує на той факт, що розвиток особи в рамках того або іншого соціуму неминуче акцентується [53, с. 3]. Він підкреслює, що кожному соціуму властивий певний рівень розвитку психіки, певний рівень розвитку тіла, певний спосіб їх взаємодії та вживання в діяльності, зв'язки з навколишнім світом [53, с. 3].

Повертаючись до нашого питання про те, чому мова жесту втратила своє минуле значення ще раз звернемо увагу на вплив соціуму. М. З. Воробйов, враховуючи взаємозв'язок тіла і психіки, вимушений визнати, що саме потреби і мотиви визначають передусім наші дії, а через них і нашу фізичну подобу, а не можливості, що генетично закладені в нас [53, с. 5]. Дослідник відзначає примат психіки над тілом і, характеризуючи сучасність вказує на дисгармонію у взаєминах людини з природою. Умовою досягнення гармонії зі світом М. З. Воробйов вважає «розвиток прихованих, ущемлених системою соціуму психічних і, отже, тілесних можливостей людини», що буде критерієм духовної свободи людини [53, с. 6].

Мова жесту виступає свого роду індикатором, що показує вплив соціуму на тілесність людини. Не можна сказати, що давня людина володіла більшою духовною свободою на відміну від людини цивілізованої, але, однозначно, її зв'язок з природою був більш гармонійним. Наслідуючи явищам природного світу і використовуючи при цьому все багатство мови, як звукової, так і тілесної, первісна людина як би зливалася з його довкіллям. Багатство і різноманітність рослинного і тваринного світу зумовили багатофункціональність і різновид людської мови. Мова жесту, зокрема, виступає не лише як засіб спілкування між родичами, але також як і засіб звернення наших предків до свого тотему, наслідування рухам тварин з метою набуття їх сили і навичок.

Мова жесту тісно пов'язана з мімікою. Мімічні рухи і жестикуляція

відбуваються під впливом діяльності нервової системи. Міміка, як і жестикуляція, пройшла певну еволюцію. Відомий російський фізіолог В. М. Бехтерев зазначав, що розвиток і вдосконалення міміки йде разом із вдосконаленням психіки, починаючи з дитячого віку [23, с. 256].

На зорі людської комунікації міміка і жест були першими її засобами. Можна сказати, що мова жесту і міміки були природною мовою спілкування, яка бере свій початок ще у світі тварин. В. М. Бехтерев, досліджуючи біологічне походження мімічних рухів, звертає увагу на те, що «елементарні форми міміки спостерігаються у самих різних видів тварин» [23, с. 254]. Дослідник Дюшон неодноразово спостерігав щось схоже на посмішку у мавпи, коли їй подавали ласий шматок. Міміку уваги і зосередженості можна спостерігати у мисливських собак, коли вони стежать за своєю здобиччю. Характеризуючи природу жестів, В. М. Бехтерев робить висновок, що вони також перегукуються з тваринним світом. «Виразні жести і рухи, будучи результатом асоціативної діяльності центрів, представляють собою, власне, повторення рухів, які запозичені з актів оборони, нападу і зосередження, обумовлених більш безпосередніми подразниками» [23, с. 339].

Первісна людина використовує для спілкування, головним чином, жест і міміку; її тіло було здатне передати всю гаму почуттів та інформацію про навколишній світ. Тіло для первісної людини – це засіб сприйняття і передачі інформації. Психолог В. О. Шкуратов говорить про первісний пансоматизм. Тіло всюди, відзначає В. О. Шкуратов, «воно не лише робить все, що належить живому, але і представляє себе. У нього є мораль, вірування, штучні знаряддя і знаки» [310, с. 363]. Тіло було відкрито навколишньому світові, тому первісній людині складно було зрозуміти відчуття самотності і відчуженості від природи. Швидше, вона могла відчувати це почуття щодо соціуму, але на більш пізніх етапах розвитку. Тіло виступає як необхідна ланка гармонійного співіснування первісної людини з природою.

Багатство і різноманітність навколишнього світу, повнота існування в

єдності з природою формують особливий спосіб сприйняття індивідом навколишньої дійсності. Людина мислить і сприймає світ не за допомогою логічних висновків, а спираючись на образне мислення. Н. Я. Марр, досліджуючи значення мови жестів на ранніх етапах розвитку людського суспільства зазначає, що «у племен на примітивній стадії їх розвитку ще не було звукової мови, люди говорили жестикуляцією і мімікою, сприймаючи світ і все оточуюче їх життя в образах і відповідно спілкуючись один з одним лінійними рухами, символами тих же образів і форм» [101, с. 20].

Образне мислення стародавньої людини загострювало її чуттєву емоційну сферу. Емоції, не контрольовані розумом, вимагали виходу або трансформації в який-небудь вид діяльності. Н. Я. Марр стверджує, що «первісне людство усвідомлювало і сприймало навколишній світ в образах, для передачі яких звуки не годилися б і в тому випадку, якщо б вони були в його розпорядженні, між тим вони не були ще пристосовані» [176, с. 200].

Звукової мови було недостатньо, вона служила, скоріше, доповненням до жестової мови. Найбільш точним і прийнятним засобом комунікації, здатним передати всю повноту почуттів первісної людини, могла бути мова жесту і міміки. Індивід, використовуючи все своє тіло, міг сказати дуже багато. І це було особливо важливо і актуально, оскільки звукова мова в той період часу ще не володіла належним запасом знакових вербальних позначень. За допомогою одних тільки рук можна було передати інформацію різного роду: вітати одноплемінника; зобразити переляк, страх; відобразити політ птаха, поведки тварини та багато іншого.

Найбільш значними і виразними були у цей період імітаційні динамічні знаки. С. А. Вилегжаніна описує їх як «...що показують положення предметів у просторі, пози і рухи, передають форму і величину: рухом рук можна показати овал, квадрат, багатокутник» [57, с. 38]. Створюючи яскраві, барвисті образи, стародавні люди формували, свого роду, образний ряд, який відкладався у генетичній пам'яті поколінь. Ці образи займали певну нішу в колективному несвідомому, при цьому вони фіксувалися з певним кодом.

Образи, створені за допомогою мови тіла з часом зазнавали зміни, і в подальшому багато з них були замінені вербальними позначеннями. Але ті образи і динамічні знаки, які з більшою вірогідністю імітували природні і деякі соціальні явища не втратили свого значення. Мова жесту і рухів тіла, завдяки яскравості створюваних ним образів, була доступна і зрозуміла як різним давнім племенам, так і наступним поколінням.

Сучасна цивілізована людина, не знаючи вербальної мови іншого народу, неусвідомлено вдається до мови жесту, яку вона знає частково на рівні генетичної пам'яті і яка притаманна їй від природи. Можна говорити про міжнародне значення мови жестів та її вседоступності.

Доказом природного вродженого характеру багатьох жестів можуть служити жести дитини, яка не знає ще словесної мови. І. Горелов і В. Єнгалічев відзначають, що основна стадія початкової мови дітей, що починається з семи місяців і завершується до закінчення другого року життя, може бути названа «від жесту і звуку – до слова» [79, с. 22]. У багатьох країнах кивання майже завжди означає згоду, а хитання головою з боку в бік – заперечення. Пояснення даного жесту можна знайти, спостерігаючи за немовлям. Якщо дитина при годуванні переситилася материнським молоком, вона хитає головою з боку в бік, відводячи, таким чином, рот від материнських грудей. Дитина жестом вказує предмет, який хоче отримати, тупотить або смикає ніжками, обурюючись з приводу чого-небудь. Жести і динамічні рухи, запрограмовані в архаїчній свідомості, витягуються нею з генетичної пам'яті. При навчанні дітей з метою допомогти їм швидше освоїти і зрозуміти навколишній світ і природу мами і вихователі вдаються до допомоги імітаційних рухів. Дитина через динамічні образи швидше освоює дійсність. Мова жесту, таким чином, є першим і необхідним етапом в освоєнні людської комунікації. Горелов і Єнгалічев вважають, що якщо немає раннього жестового привчання до сигналів такого роду як «до побачення», «дякую» – ввічливим словами буде навчитися набагато важче [79, с. 23]. Слово як елемент вербальної знакової системи, є завершальною

крапкою у поясненні навколишньої дійсності і освоєнні людської комунікації.

Процес освоєння дитиною необхідної інформації більш ефективний, якщо він відбувається в ігровій формі. Харківські дослідники, творці навчальної дитячої гімнастики Жанна і Валентин Козіни враховують важливість образного сприйняття світу і природну мову тіла у формуванні світогляду дитини. Запропонована ними гімнастика називається природною грою. На думку авторів, вона «сприяє всебічному розвитку дитини; розкриває емоційне, інтелектуальне і екстрасенсорне сприйняття світу» [125, с. 49-50]. Творці гімнастики вважають, що завдяки їй дитина стає більш чуйною, доброю, а головне – ближче до природи, що робить її особистість більш гармонійною.

Сенс запропонованої гімнастики полягає у тому, що з її допомогою в уяві малюється яскравий живий образ, який дитина активно відтворює за допомогою імітаційних рухів. Так, наприклад, дитина, створюючи образ сонця, яке пливе по небу, робить кругові рухи вгорі руками і при цьому ходить по колу. Зображуючи вітер, струмочок, хмари, дитина рухається м'яко, плавно і відразу всім тілом. Спостерігаючи за дітьми не можна не помітити властиву їм від народження природну красу рухів, їх простоту і гармонійність. Дорослішаючи, людина у деякій мірі втрачає цю здатність. Мова тіла йде у сферу несвідомого. Людина втрачає зв'язок із природою через тілесність. «Доцільність і краса рухів безповоротно руйнуються», – вважають Ж. і В. Козіни [125, с. 50].

З точки зору І. Горелова і В. Єнгаличева, дитина досить довго, майже до початку шкільного навчання залишається, головним чином, невербальною істотою [79, с. 26-27]. Той факт, що діти в ранньому віці віддають перевагу мові жесту і тіла, можна розглядати як підтвердження гіпотези про первинність мови жестів на зорі історії людства.

Рухи дитини, що імітують звички тварини, нагадують рухи шамана в магічному танці. Відомо, що стародавні народи, імітуючи звички тварин,

вірили в те, що сила цих тварин переходить у людину. Аналогічні рухи під час гри або дитячої гімнастики дозволяють дитині швидше освоїтися в навколишньому середовищі, а також сприяють її фізичному розвитку. Дитяча пам'ять ще не засмічена соціальними установками, звертається до генетичної пам'яті поколінь і звідти витягує забуту мову тіла і образи. І. Горелов і В. Єнгаличев відзначають жвавість і образність дитячого невербального спілкування, «коли діти щось розповідають один одному, їх розповідь виглядає як пантоміма з фонаціями пострілів (Бах! Бах!), ідеофонами миготіння (А той - вить!, емоційним реагуванням тіла, з виразною мімікою» [79, с. 27].

Образне сприйняття, як уже зазначалося нерозривно пов'язане з мовою тіла. Яскраві образи, багата уява вимагають емоційного виходу, і однієї словесної мови для цього виявляється мало. Сучасна цивілізована людина віддає перевагу логічному мисленню, образне сприйняття світу поступово втрачає своє значення. Разом із цим процесом зникає необхідність у створенні природних образів за допомогою тіла. Втрачаючи дитяче сприйняття життя, доросла людина втрачає і активну рухову функцію тіла; її рухи стають більш виваженими, повільними, зникає дитячий порив і спонтанність; ідеальним станом тіла стають спокій і безпека. Старше покоління, вибираючи такий спосіб життя, вибирає автоматично шлях старіння тіла. А оскільки наша свідомість і фізична природа тісно пов'язані між собою, наш мозок пристосовується до втрати активності та диктує свої правила. Тіло починає мстити за апатичний ставлення до нього мовою хвороб. Тіло, яке є живою частиною природи, виступає чуйним індикатором внутрішнього стану людини і впливу на нього зовнішнього середовища. Знаючи мову тіла, вмюючи його читати, можна по ході, по постановці корпусу, поставі багато сказати про життєву позицію індивіда, стан його внутрішнього світу.

Що стосується мови жестів, то у процесі розвитку людської комунікації вона втрачає своє переважаюче значення і стає допоміжною

складовою словесної мови. Відмова від панівного становища мови жестів у людському спілкуванні відбувається тоді, коли людина усвідомлює свою унікальність (особливість) і перестає ототожнювати себе з навколишнім світом. Образне мислення замінюється мисленням абстрактним і логічним. Мова тіла і жестів втрачає одну зі своїх функцій – образну передачу інформації, що робить інформацію іноді сухою і ускладнює її розуміння. У даний час експериментально встановлено, що не менше 10-15% інформації втрачається при «нерухомому» або невидимому обличчі лектора [79, с. 27]. Образна передача інформації за допомогою тіла переходить з повсякденної комунікації в іншу сферу – естетичну і там формує основи мови хореографії. Мова жесту, залишаючись допоміжним засобом вербального спілкування, зберігає своє значення як вираження емоційного стану людини.

Емоції важко описати словами, але їх можна виразити за допомогою мови тіла і жесту. Такі емоції як страх, здивування, радість, гнів неможливо уявити без їх фізичного втілення: блиску очей, піднятих брів, захисного жесту рук і т. д. Повідомлення інформації в світлі певної емоції сприяє більшому розумінню і відкритості учасників розмови. Таке емоційне спілкування вимагає від обох сторін використання невербальних засобів комунікації. Якщо один зі співрозмовників розповідає про свої переживання, при цьому, вдаючись для більшої виразності до мови жесту і тіла, він, природно, очікує у відповідь на відповідну реакцію, також вираженої в міміці і певні дії. Відповісти на таке звернення тільки вербальним способом означало б нерозуміння і закритість суб'єктів комунікації. Дж. Остін вказував на те, що мова має іллокутивну силу, що той, хто говорить прагне не тільки повідомити, але і наказати, змусити адресата, втручаючись, таким чином, у сферу останнього, впливаючи на його дії [1, с. 105].

Мова жесту набуває прихованого завуальованого характеру, за допомогою якого адресату нав'язується певний стиль поведінки і реакції. Ці приховані пружини впливу невербальних актів спілкування довгий час не бралися до уваги. Вербальне спілкування, ставши основним у людському

суспільстві, спирається на логічне мислення. Даний тип мислення висуває нові вимоги у сфері комунікації: ясність викладу думки, конкретність, наукове підтвердження фактів. Мова жесту і рухів тіла з його образністю і спонтанністю набуває негативного відтінку з позиції вимог сучасної вербальної комунікації. Н. Т. Абрамова в своїй статті «Невербальні розумові акти у дзеркалі раціональної свідомості», звертаючись до історії, відзначає негативне ставлення до чуттєвої складової свідомості. «Ще з античності визріває скептичне ставлення до сприйняття, неусвідомленим почуттям, емоціям, намірам та іншим когнітивним актам» [1, с. 100].

Античність з її прагненням знайти першопричину і першооснову суцього, зрозуміти суть законів природи і суспільства, схильна була характеризувати «доксу» (термін, запропонований Сократом для позначення чуттєвої сфери свідомості) як «темне і нерозумне знання, що спотворює істину» [1, с. 100]. Грецькі античні мислителі, створюючи свої філософські теорії, намагалися захистити строгу мову логосу від спонтанної мови докси. Науковий світогляд, що поступово формувався, вимагав суворої термінології і не довіряв чуттєвому сприйняттю.

Мислення стало більш логічним і науковим в антропоцентричний сократівський період (близько 450 р. до н.е.). До цього в античній думці панувала натурфілософія. Вона породила безліч різних точок зору і навчань, які всі претендували на істинність. Таке різноманіття думок можна пояснити як раз переважанням образного мислення.

Досить було володіти розвиненим сприйняттям, фантазією і спостережливістю для того, щоб запропонувати свою теорію, яка пояснює природні явища. Натурфілософія, яка ще не зовсім відірвалася від передфілософських уявлень, лише формувала логічний підхід в сфері пізнання. Мова жесту в цей період вже, природно, втратила визначальне місце у комунікації, але образне мислення і сформований генетичною пам'яттю образний ряд, ще довгий час були добрим підживленням для перших передфілософських і натурфілософських систем. Скептицизм, який

став закономірним наслідком натурфілософії, сприяв зміні способу пізнання. Об'єктом пізнання постає сама людина і, насамперед, її здатність мислити. Людина стала проблемою для самої себе, мислення звернулося до самого себе. Раціональний підхід до обговорення складних теоретичних питань, прагнення чітко і послідовно давати відповіді, враховуючи при цьому всі можливі антиаргументи, привели до того, що логічне мислення стало синонімом наукового мислення і остаточно витіснило образне мислення з системи пізнання. Логічне мислення спирається не на образи, а на словесні доводи і аргументи. Філософи-софісти досконало володіли логікою як засобом, необхідним для переконання співрозмовника і головним знаряддям суперечки. Це були філософи-професіонали, більше майстри монологу, ніж суперечки.

Вербальне спілкування остаточно отримує визнання в пошуку істини з появою Сократа. Як відомо, Сократ вважав одним з головних способів осягнення істини – бесіду, діалог з філософом. Цей маевтичний метод пізнання спирався, природно, на логічно обґрунтовані твердження.

На думку П. В. Копніна, особливістю логічного методу натурфілософії є умогляд [132]. Особливістю невербального способу комунікації є образне мислення. Між цими двома, здавалося б, різними категоріями можна провести паралель. Умогляд і образне мислення мають, по суті, одні й ті ж коріння – уяву і чуттєве сприйняття навколишнього світу. До того як сформувалося строго логічне і наукове мислення, умогляд і образне сприйняття світу були основними формами пізнання. Але після того, як був створений логічний категоріальний апарат, вони втратили своє значення і набули негативного відтінку в пізнанні істини. Зрештою, в сфері пізнання основним стає раціональний логічний підхід, а в сфері комунікації перевага віддається вербальному способу спілкування.

Чому ж невербальна комунікація втрачає своє значення? Відповідь ми можемо знайти, розглянувши процеси, що відбувалися в XVIII ст. Епоха Нового часу характеризується остаточною становленням наукового

мислення, спеціалізацією наук, новими відкриттями в природознавстві. Завдяки відкритим законам руху і падіння тіл Галілео Галілеєм і Ньютоном, на думку П. П. Гайденко, змінилося уявлення про простір і час [66].

У XVII столітті відбуваються суттєві зміни у характері мислення, пов'язані з формуванням експериментально-математичного природознавства, насамперед механіки, і з переосмисленням колишнього – античного і середньовічного – розуміння природи [66]. Науковий світогляд, який остаточно сформувався в XVII ст., спирається на логічні методи дослідження: дедуктивний і індуктивний засоби доказів Декарта і Бекона. Образне сприйняття світу стає сферою поезії, а мова жесту поступається місцем вербальній мові.

Негативне ставлення до мови жесту й тіла, яке стало формуватися ще в середні століття, пояснюється конфліктом між релігійним і науковим світоглядом, який мав місце на Заході. Цей конфлікт був зворотним боком конфлікту тілесного і психічного в людині. Нехтування фізичною природою людини, інтерес до логічного образу судження, розвиток природознавства – ось ті чинники, які відіграли вирішальну роль у перемозі вербального засобу спілкування і, одночасно, в посиленні дисгармонії психічної і фізичної природи людини. У XVII – XVIII ст. тілесну організацію людини все частіше стали порівнювати з машиною, яка не говорить самостійною мовою, а підкоряється наказам вищого розуму. Семантиці жесту і тіла приділяється увага тільки у сфері ритуалу. Пишні і складні ритуали вітання, схиляння перед особами королівських династій французької, іспанської та інших дворів повинні були підкреслити особливий статус правлячих персон. Мова жесту і тіла мала особливе кодування, була зрозуміла усім присутнім і вимагала суворого дотримання правил користування нею. Гротескні форми пластичної мови у ритуалах якоюсь мірою компенсували витіснення невербального способу комунікації з ділової та наукової сфери. Природно, в розмові простих людей (простолюдинів, селян, ремісників) мова жесту була присутня і не була остаточно замінена вербальною мовою. Низький рівень

грамотності, відсутність книг були причиною недостатньо розвиненої вербальної комунікації.

На цьому етапі розвитку комунікації слід зазначити, що тілесна мова і семантика жесту стають прерогативою естетики. Вони втрачають своє значення як засіб спілкування, але набувають самостійного значення у хореографії. Тут формується особлива пластична мова – мову танцю, який, будучи багатфункціональним, містить і функцію комунікації. Танець сам по собі – це розмова з глядачем, яка відбувається при повній відсутності словесної мови. Всередині самого танцю також відбувається діалог. Цей діалог здійснюється на мові тіла і жесту, і він набагато яскравіше, образніше і багатше, ніж у звичайній сфері комунікації. Використовуючи тільки мову тіла, танцюрист здатний передати багату гаму почуттів і різну інформацію.

Але оскільки природа танцю ігрова, то ставлення до пластичної мови в танці з боку глядачів несерйозне. Так, по суті, танець і виникає як жартівливе розважальне дійство. Основна його функція була не комунікація, а видовищність, можливість зняти внутрішньо емоційне і фізичне напруження. Мова тіла і жесту хоч і стала більш виразніша в танці, але, в принципі, вона виявилася незатребуваною, як можливість спілкування з глядачем.

Незважаючи на те, що вербальний засіб спілкування став панівним в епоху Нового часу, мова жесту зберегла все ж таки одну зі своїх функцій в комунікації – передачу емоційного стану людини. Якщо в процесі спілкування емоції брали зверхність над розумом, людина неусвідомлено вдавалася до мови жесту. Саме так, як в екстремальній ситуації інстинкти перемагають голос розуму, так тілесна мова перемагає мову вербальну. Словесна комунікація остаточно витісняє мову жесту зі сфери ділового спілкування і наукового пізнання. Мова жесту стає надбанням несвідомої сфери людської свідомості.

Невербальна мова – свого роду метафоричне забарвлення вербальної мови, оскільки дозволяє не лише наділити її насиченим емоційним змістом, а

й передати інформацію, недоступну для функції слова. Визначення жесту як первометафори є актуальним у процесі дослідження значення і ролі невербальної мови у культурі, спілкуванні і самопізнанні.

Виходячи із твердження, що «буденна понятійна система метафорична за своєю суттю і спирається на лінгвістичні дані», можна вважати, що для метафори контекстуальні відмінності не відіграють ніякої ролі, і всі учасники мовного акту розуміють фрази однаково [148, с. 25]. Призначення метафори, вираженої через жест або мову тіла, полягає у передачі прихованого внутрішнього змісту інформації. Цінність такого невербального метафоричного контексту інформації у тому, що вона може бути передана як така, що навмисно припускає її розуміння, так і видає приховану інформацію, як картину внутрішнього стану учасника діалогу [296].

Слід відрізнити метафоричний жест від жестикуляції, що супроводжує мову. Ж.-Ж. Руссо стверджував, що «...перша створює тінь присутності, мовчазно керує первометафорою, друга – це нескромна і обтяжлива добавка до мови» [321, с. 27]. Порівнюючи жести ката й оратора на прикладі діячів Французької революції, М. В. Ямпольський підкреслює, що Дантон виробляє саме жест як еквівалент первометафори, первинного афекту. Його сенс – створити ефект максимальної присутності, викликати відчуття, що мова реалізується в актуальному сьогодні [321, с. 32]. Такі жести можна назвати онтологічними, тобто такими, що передають сенс і значення подій і володіють яскравим емоційним забарвленням, що робить їх універсальними й зрозумілими будь-якому представникові різних мовних культур. Еквівалентні жести є відображенням тієї першої природної мови, на якій говорили перші люди до появи вербального мовного бар'єру [296].

Метафоричний жест як найбільш важливий елемент соматичної мови стає важливим фактором у процесі комунікації, що дозволяє зрозуміти внутрішній духовний світ співрозмовника. Виходячи з твердження, що «тілесна діяльність визначає головну тенденцію епохи: відновлення діалогових відносин між людиною і світом» [262], можна говорити про те,

що розуміння невербальної мови сприяє усвідомленню суперечностей і баченню проблем у відносинах людини зі світом.

Основою жесту як першометафори є архаїчна свідомість. Жест як першометафора архаїчної свідомості дозволяє розкрити психологічний і біологічний елементи антропології. К. Г. Ісупов вважає, що жест старіше слова, так як генеза жесту лежить в архаїчній ритуально-магічній практиці і пов'язаний зі зображально-номінативною імперативною семантикою праіндоєвропейської кореневої системи (найдавніші дієслова з предметно-вказівним значенням, порівн. перше слово дитини – « дай! / на!» [109, с. 115].

Метафоричність жесту властива і національній культурі. Марсель Мосс вказує на той факт, що кожен соціум має свої звички, шкалу цінностей, отриманий і засвоєний досвід [187]. Дані характеристики обумовлюються тією інформацією, що закладена у техніці рухів, обрядів, танців, що безпосередньо пов'язані з технікою руху тіла. Очевидним є те, що навіть прості маніпуляції рукою засвоюються поступово. Будь-яка техніка вбирається у свою власну форму. Так і виникають відмінності між суспільствами і народами [296].

Знаючи національний характер, досить нескладно розпізнати за жестовою комунікацією етнічне походження співрозмовників. Експресивність італійців не може не проявлятися у жестах, точно також як складно уявити імпульсивного японця під час ділових переговорів. Так японці вважають поклони всіх зазначених видів суто «своїми» жестами і, якщо судити по сучасному японському живопису і рекламі, а також літературі, театру і кіно, дуже хочуть, щоб інші люди теж вважали поклони японськими невербальними знаками, тобто характерними саме для японської культури, і це незважаючи на те, що поклони дуже широко використовуються також у цілому ряді інших культур, головним чином східних: індійської, корейської, китайської та інших [138, с. 110].

Метафоричність національної жестової мови обумовлена історичними

та культурними процесами, що визначають світогляд і стиль спілкування. Спостерігаючи за людиною під час телефонної розмови, слід зазначити, що вона жестикулює незалежно від того бачить її співрозмовник чи ні, з чого ми можемо зробити висновок про незалежність жестового супроводу мови та її самобутності. Однак у випадку з проявом мови тіла і жесту в національному характері, слід зазначити їх культурологічну зумовленість і несхожість. Сучасні дослідники національної психології В. А. Сухарев та М. В. Сухарев відзначають різницю мови жестів у різних народів, вказуючи на те, що «один і той же виразний жест у різних народів може мати зовсім різне тлумачення» [257, с. 41]. Жестова поведінка людей, як і мовна, змінюється у просторі, у часі, а також під дією мінливих соціо-економічних і культурних умов [138, с. 48].

І все ж основним призначенням жесту в комунікації є маніфестація і презентація внутрішнього світу і душевного стану людини. Сучасний дослідник невербальної семіотики Г. Е. Крейдлін виділяє жести-ідентифікатори, «відповідальні» за особливі стилі і манери людської поведінки, зазвичай які називаються: строгий, мужній, жіночний, елегантний, вульгарний та інші стилі. Ідентифікатори досить точно характеризують людину, «видаючи» її вік, стать, соціальний або матеріальний стан, її культуру» [138, с. 122-123].

Тіло виступає чуйним індикатором внутрішнього стану людини і впливу на неї зовнішнього середовища. Знаючи мову тіла, вмюючи її читати, можна по ході, по постановці корпусу, поставі багато сказати про життєву позицію індивіда, стан його внутрішнього світу [296].

Дослідники Лакофф Джордж, Джонсон Марк виділяють орієнтаційні метафори, які надають поняттю просторову орієнтацію [148, с. 35]. Так жест, який вказує спрямованість вгору майже у всіх культурах має поняття піднесеного, одухотвореного. У балеті елемент елевації (стрибка), спрямованість вгору у вертикальній постановці корпусу, рух руки уособлював радість душі К. С. Станіславський постійно вказував на те, що

будь-яка зовнішня дія – виявлення внутрішніх намірів і бажань людини, тому велике значення надавав жестам актора на сцені. «Фізичні дії – це клапани для того, щоб впливати на почуття, викликати почуття, відповідні дії» [252, с. 142].

Як основним призначенням метафори є збагачення і прикрашання мови, так однією з функцій жесту як першометафори є його символічність. Семіотика жестової мови присутня у різних сферах комунікативного процесу: від символіки професійних жестів до побутової церемоніальної естетики. Жести-символи діляться на універсальні для всіх культур і специфічні, зрозумілі тільки для певної субкультури як мови прихованої інформації. За допомогою рук людина може передати інформацію, закодовану в символах і вона буде зрозуміла всім. Так майже у всіх культурах такі символічні положення рук мають однакову інтерпретацію: з'єднання рук – союз, шлюб, дружба, лояльність; складені руки – відпочинок, нерухомість; прикрити очі рукою – ганьба, жах; руки, пересічені в зап'ястях – зв'язуючі або пов'язані; покладені на щось – перенесення сили і благодаті або лікування і так далі. Ці жести можна назвати і першометафорою і онтологічними, так як вони передають не тільки емоційно забарвлену інформацію, а й збагачену внутрішнім змістом. Людська діяльність багато у чому пов'язана з роботою рук, тому за допомогою рук можна здійснювати комунікативний процес (від рукостискання до благословення), захист (руки, стиснуті в кулак) і ін. Жести у даному випадку, хоч і мають символічний характер, проте однаково прочитуються представниками різних культур, так як в їх основі лежить жест як першометафора [296].

Кодифікована жестикуляція як прообраз метафоричної соматичної мови відображена у живопису, коли художник без слів передає інформацію про драматичність зображуваної події, вдаючись лише до відомої природної метафоричної мови жесту. Образно-метафоричне втілення тіла у творах мистецтва передає за допомогою жесту не тільки духовний стан людини, а й

дух епохи. Так показовими для порівняння можуть бути картини Доменіко Беккафумі «Танаквіль, дружина Лукомона» (1529 р.), Моріса Дені «Портрет Івонни Лероль» (1897 р.) і Лусьєна Фрейда «Дівчина з білою собакою» (1952 р.). Всі картини є творами європейських художників (італійця, француза і австрійця) і відображають різні історичні та культурологічні епохи. Спільним є зображення жінки з характерним жестом, що передає не тільки внутрішній стан героїні, але і характерну для даної історико-культурологічної епохи кодифіковану жестикуляцію. Так героїня картини Д. Беккафумі Танаквіль жестом руки вказує на табличку з її ім'ям. Картина була написана в епоху Відродження, і характер цієї епохи добре прочитується в позі і жесті зображеної жінки.

Претензійний характер жесту Танаквіль (яка переконала чоловіка зробити похід на Рим, де він царював з 616 по 578 р. до н.е. під ім'ям Тарквінія Пріска), маньєризм і елегантність її пози і фігури відображають основні ідеї Ренесансу: антропоцентризм, чуттєвість, увагу до людського тіла, впевненість в собі.

«Портрет Івонни Лероль» Моріса Дені дає уявлення про «вікторіанську епоху». Витонченість, невимушеність жестів жінок, зображених на картині, може багато сказати про звичаї, смаки і цінності епохи, що минає. Ця картина звучить як лейтмотив за втраченими духовними цінностями, на зміну яким прийшли інші культурні пріоритети: технічний прогрес, наукові технології, матеріалістичний погляд на світ. Невипадково Моріс Дені в останній період своєї творчості спробував відродити релігійний живопис.

Напруженість і холодність, яка відчувається в картині Лусьєна Фрейда «Дівчина з білою собакою», дозволяє безпомилково визначити її як твір епохи постмодерну. Якась неприродність пози і жесту, туга у погляді жінки і байдужий погляд собаки викликають почуття тривоги і невпевненості, що супроводжувало всю епоху трагічного двадцятого століття.

Таким чином, можна зробити висновок, що жест як першометафора, служить універсалізації невербальної комунікації, сприяє збагаченню

комунікації і надає їй барвистість, емоційність і єдність сприйняття переданої інформації [296].

2.2 Пластична мова в соціокультурних процесах модерну

На період XIX–XX ст. з появою філософської антропології, психоаналізу та екзистенціалізму посилюється інтерес до сутності людини. Людину розглядають не як абстрактне поняття, а як конкретну істоту, що має тіло і свій особливий спосіб мислення. Панування раціоналізму у XVIII ст. з його суворою логічною обґрунтованістю заперечувало можливість впливу тіла, як більш нижчої природної складової людини, на образ мислення, і тим більше становлення цього мислення. Однобічний розвиток однієї зі сторін психічної діяльності людини (розумової) йшло на шкоду іншій (тілесній). Людина робила великі відкриття у науці, але, водночас, не створила науки про гармонійне існування тіла та душі. Тілесність розглядалася або з точки зору фізіології, або естетики. Краса тіла оспівується у живописі, поезії, а можливості тіла вражають своєю досконалістю у хореографії. Для науки ж тіло уявляє інтерес, головним чином, у фізіології, де розглядається її фізична природа. Розмежування понять «тіло» і «людина» як би підкреслює те, що тіло не відображає духовну сутність людини. Тіло – це складова суб'єкта, що відображає його нижчу фізичну природу.

Ставлення людини до свого тіла в XVIII–XIX ст. відрізняється від ставлення до тілесності в епоху Середньовіччя. Людське тіло викликає підвищений інтерес і стає об'єктом дослідження такої науки як анатомія. Але, досліджуючи своє тіло «під мікроскопом», людина втрачає єдність з ним, порушується природна гармонія тіла і духу. Первісна людина з її образним мисленням і пануванням невербального засобу комунікації відчувала себе як тіло, як невід'ємний елемент природи і суспільства. Людина Нового часу, аналізуючи себе, відокремлює свій внутрішній духовний світ від фізичної оболонки. Досліджуючи тіло як анатом, вона виділяє його з природи, робить об'єктом наукового пізнання і, в результаті,

втрачає ту гармонію, яка була притаманна її давнім пращурам.

У процесі комунікації, а також у вихованні та навчанні явна перевага віддається вербально-логічним формам. Тіло, як зауважує В. О. Шкуратов, втрачає велику частину семіотичних функцій [310, с. 372]. Причину цього він бачить у тому, що «біологічний старий порядок» поступається місцем новому порядку техніки і міста. «Звичайі стають сухішими, побут гігієнічнішим, пози і рухи – стриманіші» [310, с. 372].

Якщо ми звернемося до аналогії дорослішання дитини і дорослішання людства, то ми знайдемо тут такі паралелі. Перший етап розвитку людської комунікації ми позначили як панування невербального способу спілкування, мови жестів і образного мислення. Дана ситуація характерна і для перших етапів розвитку дитячої комунікації. Наступний етап розвитку психосоматики пов'язаний, на думку Г. О. Аріної з організуючою роллю системи значень на рівні репрезентації, коли головним медіатором тілесних дій стає вербалізований образ тіла, що володіє різноманіттям смислових характеристик у контексті цілісного «образу світу» [13].

Цей етап у розвитку дитячої психосоматики відповідає епосі Відродження в історичному розвитку людського суспільства, коли людське тіло репрезентує себе в мистецтві. Не настільки важливі були, зауважував О. Ф. Лосєв, походження цього тіла або його доля, емпірична і метафізична, як його самодостатня естетична значимість, його артистично виражаюча себе мудрість [161, с. 54].

І, нарешті, період Нового часу та XIX століття відповідають «етапу розвитку психосоматичних феноменів із включенням у них гностичних дій». Цей етап, вважає Г. О. Аріна, характеризується інтересом дитини до свого тіла, пошуком засобів вербального та іншого символічного позначення тілесних подій [13, с. 50]. Відбувається, таким чином, поділ тілесного та духовного «Я» шляхом аналізу і пізнання дитиною своєї тілесної організації.

Розвиток аналітичної науки в XVII – XIX ст. призводить до формування поняття «тіло», як об'єкта гностичних досліджень. В. О.

Шкуратов писав про це: «Можна зустріти твердження, що на якийсь час тіло зникає з фокусу європейської цивілізації і замінюється поняттям тіла» [310, с. 374]. Ці процеси знайшли своє відображення і у сфері комунікації. Тіло перестає бути засобом спілкування. Поступово, як зазначає В. О. Шкуратов, культурні обов'язки тіла розбираються технікою, писемністю і наукою [310, с. 372].

Період XIX – XX ст. характеризується як пластичний вибух, який призвів до переоцінки значення тілесності. Бурхливий розвиток хореографічного мистецтва, відкриття психоаналізу змусили знову заговорити про мову тіла. Але тепер мова тіла розглядається як голос несвідомого, що вимагає особливого вивчення та розкодування. В епоху модерну людина віддає перевагу логічному мисленню, образне сприйняття світу поступово втрачає своє значення. Разом з цим процесом зникає необхідність у створенні природних образів за допомогою тіла.

М. Мосс вважає соціальну складову домінуючою у створенні технік тіла, як набору рухових звичок і дій, які обумовлені низкою об'єктивних факторів. Тобто, аналізуючи пластичну мову тіла, можна зробити висновок про історичну епоху або належність індивіда до того чи іншого етносу. Але слід зауважити, що чим менш заангажована свідомість людини, тим більше її пластична мова відрізняється від техніки тіла, яка домінує та притаманна даному соціуму.

Е. Газарова відмічає, що ще на початку XX століття відношення до тіла визначалося уявленням про тіло, як про речову половину людини, що покидається при звільненні духу, але вже з другої чверті XX століття інтерес до тіла зріс, а відношення до нього стало терпимішим і шанобливішим [60, с. 12-14].

Відчуженість щодо тіла багато в чому є наслідком відчуженої праці, що не приносить радості. Г. Маркузе вважає, що нормальна праця (соціально корисна професійна діяльність) при переважаючій формі розподілу праці облаштована таким чином, що індивід не задовольняє у трудовому процесі

своїх власних спонукань, потреб, здібностей, а виконує передвказану функцію [173, с. 236]. Жорсткий, механічний ритм міського життя, постійна зайнятість у сфері праці; нав'язування стереотипних видів і форм відпочинку; необмежена атака рекламою привели до того, що людина не лише втратила автономність свідомості, але і відчуття тіла. Весь світ як у сфері праці, так і у сфері відпочинку, стверджує Г. Маркузе, перетворився на систему одушевлених і неживих предметів, які усі в рівній мірі підлягають адмініструванню. У цьому світі, пише Маркузе, людське існування – не більше ніж річ, речовина, матеріал, що не містить у собі принципу власного руху [173, с.112-113]. Оречевлення природного середовища виявляється й оречевленням тіла. Тому ставлення до соціальної та природної середовища проєктуються на тіло людини. Ставлення до природи, у тому числі і тіла, диктується технологіями взаємодії з нею, вважає Є. М. Анісімова [7].

Людина-маса, яка стала культурним явищем ХІХ ст. створила свою пластичну мову, мову натовпу. Характеризуючи це явище Жан-Люк Нансі звертає увагу на те, що тіла не використовуються для створення сенсу, а існує сенс, який розділяє ці тіла. «Замість семіологічного, симптоматологічного, міфологічного та феноменологічного спустошення тіл – спустошення думки, писемності, відданих тілам» [190, с. 25].

Стандартизація виробництва, армійська дисципліна, шкільний статут виробляли певну «техніку руху» і набір стереотипних рухів і поведінки. Паради в армії мали ціллю не стільки стройову підготовку, скільки створення єдиної організованої маси, здатної безсуперечно виконувати накази. Тоталітарні системи ХХ ст. виникли на ґрунті «слухняних тіл», створених в епоху модерну. Паради збройних сил різних країн демонструють міць та амбіції держави, а також відображають національний характер, вміння створити монолітну армію, як взірць єдності та незламності.

Поняття «фашизм» походить від латинського *fascis*, що означало зв'язки розог у римських лікторів. Марши, в яких приймають участь солдати

державних збройних сил, нагадують подібну зв'язку, де ніхто не виділяється, навіть, за зростом. З точки зору культурологічного аналізу пластичної мови військових парадів можна характеризувати епоху як період модерну з його намагання надати всьому систематичність, порядок та раціональне осмислення. Саме тут наявність і людини-маси, як породження XIX століття, і спроба за допомогою сили та рацію встановити контроль та довести всесильність людини, і формування єдиної ідеології. Військові паради є одними із постанов «суспільства спектаклю», які виконують функцію формування колективного раціонального мислення, в яких ідея людини-маси, моносупільства є домінуючою. Гі Дебор, характеризує спектакль як «заперечення життя, самостійний рух неживого» [72, с. 8]. Це зауваження дуже точно передає характер військових парадів, у яких застиглість поз, міміки та нерухомість окремих частин тіла підкреслюють монолітний рух маси, в якій немає місця для індивідуальності. Іншими словами, «анатомо-політика людської тілесності розчинює її у своїх механізмах, обертає об'ємні тіла у кінематичні машини» [262].

Аристократична система освіти в період модерну значну увагу приділяла культурі пластики та жесту, що було своєрідним кодом та знаком приналежності до вищого світу. Пластична мова аристократа повинна була довести зверхність носія титулу над іншими. «Все було влаштовано так (в аристократичних англійських школах), що і в приватному просторі діти повинні були жити як би на публіці, напоказ, але вести себе при цьому «природно». У подібній обстановці будь-які рухи тіла, хода, жести знаходяться під постійним контролем: атмосфера вітальні не допускає метушні, квапливих рухів, вимагаючи стриманості і контрольованої невимушеності» [184, с. 189]. Аристократія, яка поступова втрачала свої привілейовані позиції в суспільстві, намагалася за допомогою симулякру тілесності репрезентувати свою зверхність та право на існування.

Пластична мова аристократа повинна була підкреслити і доповнити висоту духовного світу, відобразити її у русі, постановці корпусу, манерах.

Стриманість, неквапливість, естетика були основними вимогами формування зовнішнього образу людини вищого світу. Тому не випадково статеве виховання у школах було роздільним, що відповідало різним уявленням про жіночий і чоловічий пластичний образ, який формував ідеали щасливої родини і самодостатньої особистості. Філософія раціоналізму, характерна для епохи модерну, також поступово втрачає свої позиції у XIX ст. і надає місце ірраціональному підходу у світобаченні. Так, поступово, і аристократична школа звільнялась від манерності і показовості у XX ст.

Важливе місце у розумінні пластичної культури модерну займає таке явище як спорт. Олімпійські ігри, започатковані у Давній Греції і відновлені лише у XIX ст., відображають запити та основні положення культури модерну. Професійний спорт стає своєрідним еталоном у фізичній культурі, еталоном краси тіла, краси руху. Польський соціолог Й. Ліп'єц характеризує спорт як «явище культурного, тобто символічного, сублімаційного перетворення первинної волі буття». Спорт, на думку Й. Ліп'єца, це інтенціональна агресія, але вона має ореол височини, що спрямована до символізуючої позиції першості і до її атрибутів – лаврам, медалям, де неминуха жорстокість справжньої війни поступається місцем регламентованої умовності, що дозволяє подальший реванш» [327, р. 39–40].

У філософському контексті спорт відображає філософію життя, а точніше філософію волі. Спортивна воля є запорукою успіху і подолання перешкод і самого себе у досягненні мети. Воля до перемоги, воля до влади над собою у спорті є домінуючою у світогляді та життєвої позиції. У цьому сенсі спорт відповідає ніцшеанському розумінню волі до влади, яка полягає в тому, «щоб творити й віддавати, прагнучи до «життя» як до гармонії, як до ідеальної, відвічної, первісної для конкретної людини програми її реалізації» [14].

Філософія спорту модерну робить акцент на цілеспрямовану діяльність, можливості людини досягнення високих висот, самодостатності. Завданням спорту є формування фізично досконалої особи, її фізіологічної

сили й краси. Естетика спорту – це, передусім, естетика руху. Відроджений в епоху модерну олімпійський рух ще базується на принципах давньогрецького спорту з його милуванням та величанням тілесної краси. І водночас спорт XIX ст. є актуальним явищем своєї епохи, коли науково-технічний прогрес поступово витісняє людину зі сфери виробництва, замінює на більш «досконалі» механічні прилади. Спорт епохи модерну компенсує неповноцінність людини, сприяє формуванню відчуття самодостатності, впевненості, намагається відновити порушену цілісність психічного і фізичного в людині.

Інший зміст і значення набуває спорт епохи постмодерну, коли на перший план виходить комерціалізація та видовищність. Як стверджує сучасний дослідник В. Є. Білогур, «філософії спорту епохи постмодерну властиві транснаціональність, комерціалізація і медійність» [25, с. 221]. У спортивних змаганнях все більше уваги приділяється театральності, ритуалу, бутафорності. Комерційні цілі у спорті не є визначальними, вважає В. Є. Білогур, проте виведення їх на перший план у професійному спорті представляють собою наслідки перекручування системи цінностей і можуть бути зміщеними у розвитку даного явища з позитивного на негативний аспект його діяльності [25, с. 222].

Культура руху спортсменів залишається еталоном краси, але стає невід'ємною частиною образу, створеного для медійного простору та виконуючого певні запити суспільства конс'юмерів. У цей час набуває значення естетика предметності спорту: реквізити, костюми, символи команд, зовнішній вигляд, що свідчить про належність спортивних змагань до суспільства вистави. Гі Дебор характеризує суспільство вистави як певний світогляд, який знайшов своє відображення одягнувшись плоттю матеріального. І це визначення більш за все підходить до визначення спорту постмодерну [72, с. 9].

На думку, К. М. Анісімової, спорт – соціокультурний феномен, який помітно впливає на соматичну свідомість і, в ще більшій ступені, на

соматичну ідеологію. Фізична культура і спорт втрачають зв'язок з обрядом, стають аргументами в ідеологічній боротьбі (особливо, це помітно в ідеологізації спорту) [7].

2.3 Танець як культурно-антропологічний феномен

У сфері мистецтва пластична мова найяскравіше представлена у її динамічному виконанні – танці. Танець – одна з найбільш ранніх форм художньої творчості. Виступаючи як мова мистецтва, танець на ранніх етапах свого становлення відігравав декілька соціальних функцій. Виключно естетична функція танцю і статус як одного з видів мистецтва закріпився за танцем пізніше, а саме тоді, коли образне мислення поступилося пріоритетному місцю у свідомості логічному і раціональному мисленню. Танець – це розповідь у пластичних образах, що передані за допомогою людського тіла. Іншими словами, танець – це мова мистецтва, яка «є вираженням мислення, але мислення художнього, в образах» [236, с. 12].

Н. Чілікіна звертає увагу на зв'язок танцю з сучасною культурою: «Танець як вид мистецтва, безпосередньо пов'язаний з тілом і вкорінений у ньому, дає можливість художньо-пластичного осмислення тілесних метаморфоз, що відбуваються з людиною в сучасній культурі, формує свого роду невербальний дискурс тіла» [290, с. 239].

Образне мислення, характерне для первісних і примітивних товариств, зумовило багатofункціональність танцю і, насамперед, його важливу соціальну, сакральну функцію. Танець у примітивних суспільствах є не лише мовою мистецтва (навіть не скільки), але, насамперед, мова, за допомогою якої відбувається спілкування з надприродними силами. Людина, яка відчуває себе частиною природи, хотіла бути зрозумілою і зверталася до світу всім своїм єством, використовувала своє тіло для спілкування з природою. Первісна людина усвідомлювала себе як тілесна істота, а не абстрактна Я-свідомість, тому спілкування лише за допомогою слів-символів їй здавалося вузьким і незрозумілим.

Ставлення до танцю в різні історичні епохи було різним. Це пояснюється не стільки зміною історичних декорацій, скільки більш глибокими процесами, що пов'язані зі зміною мислення. Як ми вже відзначили, у період панування образного мислення вагомість і значення танцю були найбільшими порівняно з подальшими історичними епохами через її багату образну мову, яка задовольняла потреби спілкування людини зі світом природи. В епоху Нового часу, коли починає переважати раціоналістичний тип мислення, значення танцю слабшає, функція танцю зводиться, в основному, до естетичної та розважальної. Однак кожна епоха з огляду на розвиток культури, філософії, мистецтва висвічувала більшою чи меншою мірою саме ту функцію танцю, яка була зумовлена часом.

Танець причетний до різних сфер життєдіяльності соціуму: ідеології, культури, медицини, мистецтва, психології. Він має подвійну природу. Як один з найдавніших видів художньої творчості, танець відображає естетичний вираз людини у пластиці. Виступаючи як самостійний вид мистецтва, танець має свою класичну мову – хореографію і виконує, таким чином, важливу естетичну функцію. З іншого боку, танець має глибокі психологічні корені, його можна розглядати як голос несвідомого. Тут відкривається його важлива сакральна функція і величезне значення в пізнавальному процесі.

У цьому підрозділі ставиться завдання дослідити природу танцю, розкрити його внутрішні глибинні складові, зрозуміти філософію танцю з позиції естетики і психології, визначити онтологію і гносеологію танцю. Для того, щоб зрозуміти природу танцю, розглянемо його у зіставленні з іншими суміжними йому видами мистецтва, такими як музика і драматургія. Основною визначальною характеристикою танцю є його динамічність, постійний рух і видозміна. Спираючись на філософські поняття, скажімо, що танець – це діалектичний процес, що відбувається у певному просторі і часі. Подієвість, що притаманна танцю, зближує його з драматургією. Ж. Новерр писав: «Якщо великі пристрасті личать трагедії, то вони не менше потрібні і

пантомімі» [195, с. 67]. Іншими словами, танець, як і драматичний твір, це постійна дія.

Одним з найважливіших положень своєї системи К. С. Станіславський вважав сценічне дійство, все життя, він говорив «одна суцільна дія» [252, с. 106]. П'єса захоплює глядача, коли він бачить, що дія, яка розгортається на сцені, супроводжується зміною внутрішнього стану акторів. Однак зростаючий інтерес до подій на сцені багато в чому залежить від достовірності почуттів, які переживає актор, а не зіграє або зобразить їх. Актор, на думку К. С. Станіславського, повинен домагатися життєвої правди на сцені. Різниця між справжньою красою в мистецтві і помилковою красивістю у тому і полягає, що краса заснована на передачі життя, вважає Г. Крижицький [142, с. 50]. Домогтися ж цієї життєвої правди на сцені, відповідно до системи Станіславського, можна лише виходячи з єдності психо-фізичного життєвого процесу. Великий режисер постійно вказував на те, що будь-яка зовнішня дія – прояв внутрішнього наміру і бажання людини. «Фізичні дії – це клапани для того, щоб впливати на почуття, викликати почуття, відповідні дії» [252, с. 142]. Проте особливо важливим К. Станіславський вважає необхідність зрозуміти логіку дії, яка допомагає, врешті-решт, зрозуміти логіку почуття пропонованої ролі. Таким чином, свідомість дії, розуміння логіки почуттів, єдність психо-фізичного процесу є багато у чому запорукою успіху актора, його здатності створити життєво правдивий образ, цікавий глядачеві.

Ті ж закони сценічної дії притаманні і танцювальному мистецтву. Танець – це ще більшою мірою дія, ніж гра актора, але дія також осмислена. Ж. Новерр у своїх «Листах про танці» писав: «Якщо рухи не направляються розумом, якщо вони не підказані талантом, якщо немає у них почуття і виразності, – тоді я плещу в долоні спритності і захоплююся людиною-машиною, я віддаю належне її силі, але вона не викличе у мене ніякого хвилювання; вона не зворушить мене...» [195, с. 65-66].

Інший теоретик танцю М. Фокін говорив наступне про виразність й

значення пластичного мистецтва: «Людина, яка нічого не виражає, не може бути гарною. Як людська мова, позбавлена сенсу не може бути прекрасною, так мова тіла неодмінно повинна виражати думку, чи почуття, або настрої, і тільки тоді вона буде естетично прийнятна» [274, с. 377.] Проводячи паралель між танцем і драмою, Фокін вказував на необхідність перетину цих двох видів мистецтва, особливо підкреслював важливість саме для танцю бути драматичним. «Він (танець) повинен бути дієвим, змістовним, емоційним, одухотвореним. І це потрібно не для драми, а для самого танцю» [274, с. 377].

Драматичне мистецтво додає танцю сенс і змістовність, а пластичне мистецтво, зі свого боку, збагачує драматургію. Виразність людського тіла, свобода від м'язової напруги, грація – всі ці необхідні складові танцю високо цінував К. С. Станіславський. «Щоб жити справжнім життям у пропонуваніх автором і режисером обставинах, актор повинен бути вільний від м'язового затиску, від хвилювання не по суті» [252, с. 37]. Танець розкутує тіло, робить його одночасно виразним і естетичним. Танець і драматургія відносяться до тих видів творчості, в яких провідну роль відіграє діяльний початок, тому виразність для них має особливе значення, – вважає Ю. Борєв [30, с. 123].

Але більш за все танець із драматургією зближує те, що танець – це гра, одним із правил якої є постійне перетворення. Ігровий аспект, що властивий танцю, є найбільш привабливим для *homo ludens* нашої культури. Беручи участь у вільному створенні пластичних образів, стаючи одночасно матеріалом для цих образів, людина розкриває себе в танці, здійснює захоплюючу подорож у світ радості і гри. Танець як гра має безліч відтінків і функцій. Володіючи такими елементами гри як «несерйозність», з одного боку, і наявністю правил – з іншого, танець стає незамінним помічником під час неофіційного спілкування, він зближує людей, допомагає подолати незручність і натягнутість у спілкуванні, іншими словами, робить людей більш природними. Для сучасної *homo ludens*, яка постійно грає різні

соціальні ролі, виявляється складним відмовитися від своєї ігрової маски, яка одночасно є його захисною маскою. Танець, що сприймається як гра, не руйнує ігровий простір, але у ньому людина грає саму себе. Пластична мова тіла, єдність темпу і настрою зближують людей, роблять їх рівними в їх природному фізичному прояві. Гра надає рухам легкість і витонченість, танцювальний рух, у свою чергу, відносить гру до сфери естетичного.

Теоретик гри Й. Хейзінга вказує на те, що властивість бути прекрасною не властиво грі як такої, проте вона виявляє схильність поєднуватися з тими чи іншими елементами прекрасного. Більш примітивні форми гри спочатку радісні й витончені, – пише Й. Хейзінга. «Краса рухів людського тіла знаходить у грі своє найвище вираження. У своїх найбільш розвинених формах гра пронизана ритмом і гармонією, цими гідними проявами естетичної здатності, що даровані людині» [285, с. 26]. Однією з важливих ознак гри Й. Хейзінга вважає свободу: «Вона (гра) є свобода, гра є, перш за все, і в першу чергу вільна дія» [285, с. 27]. Одним із важливих ознак гри, згідно Й. Хейзінга, рівною мірою, що властиві і танцю, є те, що гра не є буденне або справжнє життя, що дозволяє їй стояти поза процесом безпосереднього задоволення потреб і пристрастей [285, с. 28]. Людина грає не за потребою, а згідно з її бажанням, собі на втіху.

Через цю ненав'язливість і відсутність необхідності, гра приносить радість і задоволення. Згадаймо слова великого Аристотеля, що філософія з'являється в умовах вільного часу, коли людина не зайнята задоволенням своїх насущних потреб. Танець також знаходиться за межами потреб. Все це свідчить про те, що і у грі, і у філософії, і у танці присутній дух, вільний «танцюючий дух» [на думку А. Лоуена і Ф. Ніцше].

Нині існує поняття вільний танець, під яким часто йдеться про «енергетичний танець». Джерелом руху в цьому танці служить внутрішня енергія, яка робить рухи мимовільними і вільними від контролю розуму. Мета і сенс вільного танцю – це гармонізація внутрішнього і зовнішнього стану людини, зняття напруженості в тілі. Коріння вільного танцю досить

глибокі. Можна припустити, що вільний танець був першим видом образно-художньої творчості людини. Він трапляється у примітивних суспільствах і ґрунтується на когнітивному мисленні. І. О. Герасимова вважає, що в освоєнні людством різних граней свідомості етапу думки-форми, можливо передував етап думки-енергії у вигляді невербального ритмомислення, в якому особлива чутливість до відчуттів внутрішніх ритмів об'єктів, мабуть, відігравала провідну роль. Пізнавання, на думку Герасимової, проходило через усвідомлення внутрішніх асоціацій відчуттів, які могли бути викликані як зовнішніми стимулами, так і внутрішніми мимовільними механізмами, коли ритм внутрішньо відчутного об'єкта проходить через тілесну людину [70, с. 52].

Ю. Ю. Петрунін вказує на значення нераціональних форм свідомості, які розкриваються «у музиці і танці – найзагадковіших сферах мистецтва, недоступних прямим нападкам самовпевненого розуму. Втім, вчені та інженери вже не вважають їх конкурентами у пізнанні світу. З іншого боку, саме в музиці і танці здебільшого це розкриття відбувається в наші дні в секуляризованих формах, що приховують для неозброєного спостерігача свої містичні глибини» [212]. Так філософією корейського бойового мистецтва хапкідо є усвідомлення механізму круговороту енергії "кі", яка, згідно зі східним вченням, у всьому присутня і всім керує [258, с. 568]. Майстри хапкідо вважають, що ті, хто навчаються цьому бойовому мистецтву, «зобов'язані дотримуватися шляху зосередження в своєму тілі енергії неба і землі», йдучи цим шляхом, вони повинні розвивати свої енергетичні можливості [258, с. 571].

Важливий елемент вільного танцю – кругові рухи, що узятий за основу в бойовому японському мистецтві нанбу-до. Майстер нанбу-до Есінао вважає, що грубу м'язову силу можна замінити гармонією кругових рухів. На думку вчителя нанбу-до, коло акумулює енергію, втягує силу противника, з'єднує її з нашою власною і звертає проти нього [258]. На значення кругових рухів у танці вказує Ю. Ю. Петрунін: «Суфійські танці

дервішів, які, на їхню думку, наближають їх до Бога, нагадують обертання небесних сфер. Хороводи народних свят «моделюють» річний рух сонця і природний круговорот явищ і з'єднують їх з життям суспільства. Навіть у християнській літургії, вельми не схожою на звичайне уявлення про танець, багато елементів проявляються в повторюваних колоподібних рухах, які долучають віруючих до таїнств Бога живого. Нарешті, календарне коло свят, постійно з'єднує події в часі з вічністю, є не що інше, як сакральний рух людського життя» [212].

На Заході носієм ідеї вільного танцю стала Айседора Дункан. Американська танцівниця зробила свого роду революцію у пластичному мистецтві, сприймаючи танець як звільнення тіла. Джерелом натхнення для Дункан стало античне мистецтво, яке обожнювало красу людського тіла в його статиці й динаміці. Але Айседора перевершила ідеали античного мистецтва, вона довела, що навіть «саме негарне тіло спалахує натхненням в екстазі танцю» [52, с. 395]. М. Волошин так поетичною мовою охарактеризував танець Дункан: «Її танець – танець квітки, який крутиться в обіймах вітру і не може відірватися від тонкого стебла; це весняний танець мерехтливих жучків; це пелюстка троянди, що уноситься вихором музики» [52, с. 394]. Вільний танець у виконанні Айседори Дункан – це танець розкутого і одухотвореного тіла, який розповідає про почуття та переживання людини. Дуже важливою стороною вільного танцю є натхненність. Айседора Дункан – виняткове явище у танцювальному мистецтві. Вона в корені змінила глибинну суть танцю, не лише відтворила новий танець, а й визначила його філософське значення.

Велика танцівниця вважала, що «істинний танець повинен бути природним тяжінням волі індивідуума, яка сама по собі не більше і не менше як тяжіння Всесвіту, перенесеної на особистість людини» [93, с. 19]. Вільний танець Айседори Дункан – це гімн одухотвореному людському тілу. Цей танець слід відрізнити від вільного танцю давніх первісних людей, в якому рухи виходили з інстинктивної несвідомої сфери людини. Танець Дункан

також заснований на природних рухах тіла, але він виходить від духу і наповнений думкою. Російський філософ В. Розанов позначив танці Айседори Дункан як «перші танці, ранні як ранок, «перші» як їжа і питво, «не набуті»... а – що почалися самі собою, з фізіології людини, з самовідчуття людини» [93, с. 7]. Якби танці Айседори спиралися лише на фізіологію, то це були б танці, що відображають світогляд людей первісних суспільств. Але Дункан почерпала своє натхнення з високорозвиненої грецької культури, яка обожнювала красу людського тіла, красу, насамперед, натхненну. В. Розанов вірно зазначив, що танець Айседори Дункан народжується з самовідчуття тіла. В її записах часто зустрічаються захоплені відгуки про грецьке мистецтво. Культура стародавньої Греції захоплювала її, передусім, своєю простотою і природністю, глибоким розумінням гармонійного розвитку людини як частини природи. «Греки, – писала Дункан, – були незвичайними спостерігачами природи, в якій все висловлює нескінченне, всенаростаючий розвиток – розвиток, що не має ні кінця, ні зупинок» [93, с. 20].

Аристотель визначав сенс мистецтва як «катарсис», або очищення пристрастей, у результаті чого людина, співпереживаючи у мистецтві, підноситься над обмеженістю особистого життя і егоїстичних почуттів і осягає закони загальнолюдського буття. Грецький мислитель вказує на присутність у танці патетичного і етичного початку і піднімає питання про красу мистецтва, яке стає «образною стороною божественної істини» [50]. Танці Айседори є саме такими танцями, в яких відбувається катарсис, яскраво звучать патетичні і етичні ноти мистецтва. Заклик повернення до природності, до самовідчуття був актуальним для людини ХХ століття. Раціоналізм, що властивий попереднім епохам, зіграв певну роль у втраті природного самовідчуття людини.

Ототожнюючи себе зі своєю свідомістю людина втратила гармонію свого цілісного стану, гармонію свого психічного і фізичного. Гносеологічна функція танцю могла зіграти важливу роль у вирішенні цієї проблеми.

Надаючи тілу можливість рухатися у певному ритмі, при цьому, не замислюючись про подальший рух, людина, таким чином, відключає свою свідомість (точніше, над-Я) і вчиться відчувати своє тіло. Емоційний характер музики і ритм дозволяють прокинутися прихованим і затиснутим емоціям, дають їм можливість висловитися через танець. Гнів, радість, затаєна скорбота, печаль проявляються у русі. Проживаючи в ігровій танцювальній формі ці емоції, людина усвідомлює свій внутрішній світ і через катарсис звільняється від них (на цьому засновані принципи танцювально-рухової терапії). У процесі пізнання танець стає сполучною ланкою між тілом і свідомістю.

Танець Айседори глибоко філософський; він відбив існуючі тоді ідеї Шопенгауера, Ніцше, Фрейда. Сама Айседора зізнавалася, що їй простіше висловити ідею свого танцю, звертаючись до філософії Артура Шопенгауера. Але її розуміння волі відрізнялося від шопенгауєрівського тлумачення; її воля – це воля радісного вільного руху. «Коли рух Всесвіту зосереджується в індивідуальному тілі, він проявляється як воля. Наприклад, рух Землі як осередок оточуючих її сил є її волею. І земні істоти, які так само відчують і концентрують у собі вплив цих сил, що втілені і передані у спадок їх предками і обумовлене їх відношенням до землі, розвивають у собі свій індивідуальний рух, яке ми називаємо їх волею» [93, с. 17].

Філософія танцю Айседори Дункан перегукується з ірраціональною філософією ХХ століття. Тому не дивно, що Айседора шукає пояснення свого руху, виходячи з волі, а не розуму. Їй чужі балетні правила і неприродні гімнастичні рухи в танці. Її мистецтво – це акт вільного волевиявлення тіла. Все життя Айседори Дункан і її мистецтво є підтвердженням цього принципу: панування вольового акту всупереч розуму. А. Шопенгауер писав: «Справою самопізнання представляється один вольовий акт з його безумовною владою над частинами тіла. І лише застосування цієї влади, тобто діяння, робить його навіть для самосвідомості актом волі» [312, с. 26]. Це був вільний танець духу, того «неприборканого

духу ..., який танцює по трясовині та смутку, немов по лугах» [196, с. 264]. У Ф. Ніцше ми знаходимо пояснення творчої самотності Айседори Дункан: «О, вищі люди, ось ваше найгірше: ви не навчилися танцювати так, як потрібно, – так, щоб у танці вийти за межі свої!» [194, с. 264].

Танцем Айседори захоплювалися як естетичним твором мистецтва. Але, на жаль, ніхто не почув і не зрозумів її позиву покласти танець в основу виховання вільної особистості. Цей заклик виявився несвоєчасним. Творчість Айседори у деякому сенсі зумовила появу російського балету на чолі з М. Фокіним і С. Дягілєвим. Будучи противником балету, вона змогла утвердити думку про багатофункціональність танцю, зокрема його значну роль у процесі пізнання світу і самопізнання; вона вивела танець із розважальної сфери і збагатила його глибоким філософським змістом.

Духовний зміст танцю найбільш проявився у балеті. Теоретик класичного танцю А. Л. Волинський визначає хореографію як «ликование» [рос.] [51, с. 9]. Лик відображає піднесене в людині. Стан радості – це не просто нестримні веселощі, а відображення більш глибоких почуттів, за допомогою яких людина духовно перетворюється. Танець закладений у природу людини як спосіб тріумфування і вихваляння Творця, як єдність і гармонія всіх складових людини: духу, душі і тіла. Тільки у цьому разі він може перетворювати людину і повертати втрачене почуття радості, присутності і подяки за сьогодні.

В єврейській мові є кілька слів, які перекладаються на російську мову як танець, але при цьому мають різне значення. Єврейське слово в Пс. 150:4 "машоул", відноситься до танців по колу (хороводи). Це слово переведено як "радіти" щодо ізраїльських танців в Пс.29: 12; 149: 3; Іер.31: 13 і Пл.Іер.5: 15. Це єврейське слово ніколи не означало язичницькі танці. Наступне єврейське слово, що позначає слово «танцювати» – «шагаг». Воно включає в себе такі значення: «рух по колу, тобто (особливо) марширувати в священній процесії, спостерігати за фестивалем, святкувати, танцювати (продовжувати), (урочистий) бенкет (святковий), розгойдуватися туди сюди». Ми зустрічаємо

його в 14 віршах, але практично у всіх цих віршах воно перекладається як «бенкет» або «святкувати». Як «танцювати», це слово переведено всього один раз в 1 Книзі Царств.30: 16 (танці Амаликитян). І останнє єврейське слово – це «караар». Воно було переведено як "танцювати" в 2 Книзі Царств 6: 14, 16, де йдеться про те, як Давид танцював перед Господом, більше ніде в Біблії ми з цим словом не зустрічаємося [259]. Таким чином, ми бачимо, що поняття танцю включало в себе і радість, і рух, і саме танець як пластичне мистецтво.

Сакральний зміст танцю бачиться у функції богоспількування, коли красномовство тіла передає всю гаму почуттів, які неможливо висловити словами. А. Л. Волинський розкриває духовний зміст балету, вказуючи на семіотику деяких танцювальних па, постановку корпусу і рухів. Так вертикальність у балеті знаменує натхненність, спрямованість вгору. З вертикальністю, на думку Волинського, починається «історія людської культури і повільне завоювання неба і землі» [51, с. 16]. Хо́да також передає духовний стан людини; у балеті вона «передає душевну людську радість, ... залишаючись вірною собі – прямою, такою, яка підноситься вгору» [51, с. 17].

Але найбільшою мірою семіотика духу проявляється в стоянні на пальцях і стрибках, що уявляє собою «апофеоз, вищий мислимий та виразний прояв людини» [51, с. 18]. Характерним для класичного танцю є елемент елевації, під якою розуміється політ під час стрибка. Теоретик балету А. Волинський вважає, що елевація має духовний елемент, тому як «політ сповнений героїчного пафосу, і лик його виступає у миттєвому процесі перетворення»; «перетворення завжди вимагає висоти, завжди потрібно зійти на який-небудь Фавор щоб засяяти» [51, с. 33]. Під час елевації необхідно відбутися перетворення, якщо таке не відбувається «це поганий знак для елевації, значить внутрішньо артист нікуди не злетів, значить він не радіє ні на якій висоті» [51, с. 33]. На фотографіях, які фіксують вираз обличчя людини під час стрибка, добре видно цей момент

преображення, момент радості.

На божественній літургії священник виголошує: «горé имеем сердца!» (Тобто «спрямуємо вгору наші серця»). І хор від імені всіх тих, хто молиться відповідає: «Имамы ко Господу» («спрямований до Господа»). У цих фразах полягає, на думку Митрополита Лимассольського Афанасія, сенс життя людини, коли вона поступово піднімається думкою вгору, поки не досягне найвищої точки [157]. Преображення Христа сталося на горі Фавор, і його учням треба було підняти голови і погляди вгору, щоб відчуті це чудо. Волинський вказує на той факт, що варто тільки очима апперцептивно підвестися вгору, як обличчя людини претворюється «на лик» [51, с. 24].

Раціоналізм XIX – XX століть не залишає часу для радості, а саме радості самовідчуття гармонійності свого існування. Сучасна людина проміняла радість на задоволення і комфорт, а її Его-свідомість не в змозі викликати радість. Олександр Лоуен зауважує з цього приводу: «Різниця між тим, чи рухає тобою еґо або якийсь свідомий мислячий мозковий центр; або ти рухаєшся силою, що виходить від глибинного центру, розташованого в тілі, як раз і утворює собою відміну екстраординарного і незвичайного від ординарного і прозового, відміну священного від мирського, радості від задоволення» [165, с. 436-437]. Подібний опис стану радості знаходимо у східного духовного вчителя Ошо: «Радість – це всього лише гармонія вашого тіла, не що інше; радість – це містичний ритм тіла. Радість – це не задоволення. Задоволення витягується з чогось іншого. Радість – це бути самим собою, живим, повним сил. Відчуття тонкої музики в тілі, навколо нього, симфонія – ось це радість. Вам радісно, коли ваше тіло тече як річка» [204, с. 88].

Ошо і Олександр Лоуен єдині в думці, що сучасна людина розучилася радіти, оскільки втратила свою природність, безпосередність у виявленні своїх позитивних емоцій, ту безпосередність, яка властива в дитинстві. Іншими словами, стався психосоматичний розкол між тілом і еґо-свідомістю, у результаті чого людина втратила цілісне сприйняття, самовідчуття, а, отже,

й здатність щиро радіти. «Будьте цілісні, – говорить Ошо. Якщо ви лютуєте, то будьте сердитими. Якщо ви ненавидите – ненавидьте. Якщо кохаєте – кохайте. А якщо ви радієте, то танцюйте і радійте» [204, с. 14]. Танець допомагає створити атмосферу радості і в якійсь мірі відновити розірваний ланцюг: тіло – свідомість.

Потребу людини в танці також можна зрозуміти як потребу в радості. Танець – це спосіб і вищий прояв радості. Однак, як вважає психоаналітик А. Лоуен, без внутрішньої свободи, яка дозволяє глибоко відчувати і виражати свої почуття у всій їхній повноті не може бути і радості [165, с. 31]. «Радійте і веселіться» – закликає Господь Ісус Христос тих, хто виконує заповіді Блаженств і знаходить свободу від гріха. Стан радості – це стан подяки справжньому моменту життя. Людині, з її хворобливим станом свідомості, складно відчувати постійно радість, хоча саме це почуття є першоосновним у сприйнятті світу та умовою щасливого життя. Що ж заважає радості заповнити єство людини? Саме відсутність внутрішньої свободи. Свідомість знаходиться в полоні у власних страхів, пристрастей, що нав'язані стереотипами. Таким чином, людина втрачає здатність радіти постійно через свою ментальну діяльність, яка витікає з «пригніченого і репресованого несвідомого, того «нижнього» прихованого світу, в якому поховані жахи минулого: відчай, страждання, манії» [165, с. 33]. По-справжньому відчувати радість всім своїм єством можуть діти, які ще не розучилися жити у сьогоденні «тут і зараз», чия свідомість не обтяжена почуттям провини за скоєне в минулому і страхом перед майбутнім. Діти не здатні довго акумулювати негативні думки і почуття, які природно заважають їм радіти життю, тому Христос закликав «будьте як діти».

Навіщо людині потрібна радість? Якою вона буває? Тихою та вдячною або бурхливою і захоплюючою? У будь-якому випадку стан радості дає відчуття життя, присутності у ньому. Танець розкриває повноту радості і перетворює людину, дозволяє їй виконати пісню подяки життю всім тілом, почуттями, емоціями і думкою. Радість, яка переповнює людину,

виражається у рухах танцю і прагне вийти за свої межі. Людина, яка танцює, передає свою радість і енергію життя глядачам і оточуючим.

Танець здатний виражати глибокі ідеї. Він – антропологія, теорія пізнання і космологія, виражена в русі людського тіла у просторі. Сучасний дослідник Ю. Ю. Петрунін вважає, що естетична функція музики і танцю з'єднується з гносеологічною і релігійною, унаслідок чого нераціональна частина продовжує розкриття своїх таємниць у музиці і танці – найзагадковіших сферах мистецтва, недоступних прямим нападам самовпевненого розуму [212].

У деяких випадках танець може виконувати і сотеріологічну функцію, даючи можливість виплеску негативної енергії, зняття напруги, усвідомлення себе у сьогоденні. Ця функція є сакральною, що дозволяє осмислити буття, знайти втрачені основи буття і знайти сенс життя. У творі грецького письменника Н. Казандзакіса «Грек Зорба» саме танець рятує людину від почуття жахливої безглуздості світу. Автор так описує свої відчуття від танцю Зорба: «Він несподівано впадав у шаленство і, не знаходячи слів, схоплювався і починав танцювати на великій морській гальці. Статний сухий старий із закинutoю назад головою, з круглими маленькими, як у пtiці, очима, у танці він ставав якимось жорстким, бив грубими ступнями об берег і плескав морською водою мені в обличчя. Якби я його послухався, сприйняв його клич, моє існування набуло б сенс, я б прожив повнокровне життя, все те, про що зараз напружено міркую за допомогою пера і паперу. Однак я не наважився цього зробити. Я дивився на Зорба, танцюючого опівночі, який закликає і мене залишити свій зручний панцир розсудливості і звичок і відправитися разом з ним у далекі мандри, але я залишався нерухомим, тремтячи від холоду» [110].

Естетична функція танцю у поєднанні з музикою розкриває божественну красу, відбувається зустріч з духовним світом і Богом. Перетворюючись, набуваючи цілісність, людина стає прекрасною і здатною до сприйняття краси. Так Бенуа закликав до «просвітлення всього життя і

самої людини красою, щоб люди стали прекрасними... і танець став би законом життя» [241].

Зниження естетичної функції танцю залежить від втрати зв'язку з духовним началом. У різні історичні епохи пластичне мистецтво танцю було відображенням пануючої ідеології і ціннісних орієнтирів соціуму. Так мім і пантоміма, грубі натуралістичні вакханалії відображали занепад римської духовної культури, на зміну якій приходили і були затребувані видовищні і примітивні види мистецтва. Сучасні, так звані, «клубні» танці є прикладом масової культури з її низькими вульгарними запитами. З огляду на той факт, що масова культура «знижує планку будь-якої ідеї, будь-якої проблеми, будь-якого явища до рівня масового споживача», можна говорити про те, що «масова культура фрагментує особистість, позбавляючи її цілісності і наділяючи рисами соціальної дезорієнтації щодо ціннісних орієнтацій; зниженої здатності до міркування; поверхневому сприйняттю людиною культурних цінностей; модифікації свідомості» [123]. Засоби масової комунікації, особливо телебачення, створюють стереотипні образи масової культури, для яких характерна «моральна десакралізація цінностей традиційної культури; акцентування уваги на екзистенційному трагізмі особистості у відчуженому суспільстві; широке застосування методів артизації» [123]. Майже всі сучасні музичні ролики мають пластичний супровід, характер яких носить, як правило, виражений еротичний контекст, що свідчить про занижений естетичний і морально-ціннісний зміст танцю.

На думку Д. А. Садикової, танець гармонізує стан людини, підвищує ефективність розумової діяльності і визначається як природне явище, що закладене спочатку в біологічній природі людини і виявляється при впливі музики або просто ритму; ритмічно організовуючи своє тіло у танці, людина сприймає світ як цілісну впорядковану систему [236].

Раціональна філософія надає величезного значення процесу самопізнання, висуваючи на перший план, насамперед, людську свідомість. Дана змістовна життєва позиція багато у чому сприяла розділенню тіла і

розуму. Науковий прогрес і торжество розуму в епоху Нового часу, механізація праці, відрив від природних умов існування, урбанізація, маніпулювання свідомістю – все сприяло втраті самовідчуття людини.

Самовідчуття – здатність відчувати своє тіло, чути його голос, відчувати його ритми. Лише через самовідчуття людина може прийти до самопізнання. Згідно Ошо, тіло і душа – дві крайнощі одного і того ж ритму, два полюси одного буття. Людина існує між зовнішньою її частиною (тілом) і внутрішньою (душею) [204, с. 14]. Таким чином, щоб пізнати себе, свій внутрішній світ, необхідно, передусім, навчитися відчувати своє тіло, як свою зовнішню частину, через яку людина пов'язана з буттям.

У танці процес самовідчуття і самопізнання зливається, і людина стає на якусь мить цілісною істотою. Танець, тобто комплекс гармонійно пов'язаних рухів тіла, що відображають внутрішній стан людини, дозволяє не тільки відновити розірвану ланку «тіло – свідомість», а й гармонізує відносини людини із зовнішнім світом. Ритми людини і ритми Всесвіту збігаються, і тоді людина здатна випробувати справжню радість від факту свого існування. Людський організм, як модель мікрокосмосу, включає всі ритми Всесвіту. Ритм вільного танцю індивідуальний. Танцюючий обирає саме той ритм і ті рухи, які здатні збалансувати його стан із навколишнім світом і вирішує конфлікт і розрив з буттям на певний момент часу. Танець у даному випадку стає катарсисом, що очищає та підносить людину над буденною свідомістю.

«Танцюючий дух» – так назвав подібний стан людини А. Лоуен. Танець, який звільняє від контролю его, здатний дарувати людині втрачену радість тіла, яку вона відчувала лише у дитинстві. «Якщо ритм виявляється сильним, незмінним і неослабним, то він цілком у змозі захопити нас без залишку і повести за собою. Подібний танець супроводжується таким переживанням підйому, яке може довести до трансцендентного стану... Але незалежно від того, чи пов'язаний танець із релігією або з залицанням за іншою людиною, він завжди веде до радості, а у багатьох випадках – і до

любові» [165, с. 438].

Як вже було зазначено, важливим елементом танцю є ритм. Ритм має здатність колосального впливу на емоційний стан людини і натовпу. Досить згадати лише як посилювався ефект вимовлених Гітлером промов, коли вони підкріплювалися парадом нацистських військ під музику Вагнера. «Ритми, безсумнівно, координують поведінку натовпу або колективу, і тим самим через спільну дію вони сприяють єднанню» [137, с. 60]. Ф. В. Шеллінг вважав, що ритм належить до дивовижних таємниць природи і мистецтва, і, як здається, жоден інший винахід не був більш безпосередньо наданий людині самою природою [306, с. 196].

Вплив ритму на стан людини багатofункціональний. Ритм впорядковує хаотичну діяльність і таким чином надає їй певний сенс. Ритм може впливати на організм, виконуючи терапевтичну фізіологічну дію, особливо це стосується дихання. Присутність ритму в музиці, поезії, танці робить ці мистецтва більш зрозумілими для сприйняття і надає їм додатковий естетичний зміст. В. Вундт і Л. С. Виготський, досліджуючи психологію мистецтва, прийшли до висновку, що ритм здатний викликати афекти. «Естетичне значення ритму зводиться до того, що він викликає ті афекти, рух яких він зображує, або, іншими словами: кожен раз ритм викликає той афект, складовою частиною якого він є в силу психологічних законів емоційного процесу» [58, с. 209]. Л. С. Виготський вважає, що естетичний вплив ритму здатний привести до катарсису. «Ритм сам по собі здатний викликати зображувані їм афекти. Варто нам лише припустити, що поет обере ритм, ефект якого буде протилежний ефекту самого змісту, і ми отримаємо те, про що йде весь час мова. У результаті естетична реакція зводиться до катарсису, ми відчуваємо складний розряд почуттів, їх взаємне перетворення. Протилежність у будові художньої форми і змісту і є основою катарсисної дії естетичної реакції» [56, с. 269-270].

Танцювальний ритм, який перегукується з фізіологічним ритмом нашого організму, доступний більшою чи меншою мірою кожному.

Найпростіші ритми, що відображають частоту биття серця і дихання, доступні кожному, тому прості ритмічні рухи неважко відтворити. Кожній культурі і навіть епосі були характерні ті чи інші ритми. Ритм епохи відображає пануючі у соціумі настрої: агресивність, войовничість, пригніченість; можна сказати, входить у поняття менталітету того чи іншого народу. Так О. Шпенглер дав яскраву образну характеристику ритмів західної і східної культур. «Настільки ж незрозуміла для нас і китайська музика, в якій, за оцінкою освічених китайців, ми не в змозі розрізнити веселі і сумні відтінки, а китаєць, навпаки, сприймає західну музику всю без розбору як марш, що чудово передає враження, вироблене ритмічною динамікою нашого життя на ритмічно безударне. Дао китайської душі, але так відчуває чужий і всю нашу культуру взагалі: стислу в єдиному напрямку енергію церковних нефів і ярусного членування фасадів, глибинні перспективи картин, хід трагедії і оповідання, а також техніки і всієї сукупності приватної і суспільної. Ми несемо цей такт у крові і тому не помічаємо його зовсім. Змикаючись із ритмом чужого нам життя, він справляє враження нестерпної дисгармонії» [313, с. 399].

Зміна життєвого ритму у західній культурі особливо стала помітна зі зростанням урбанізації та механізації праці. Людина, відірвавшись від природи, перестала відчувати її ритми. Ритм міського життя – це штучний ритм неживих організмів. Людина підпорядковує своє тіло механічному ритму, тому і втрачає його, перестає його відчувати. Танець, особливо вільний танець, що заснований на природних ритмах, що йдуть зсередини людини, здатний повернути тілу колишню природність.

Сила впливу ритму на людину була відома ще в стародавні часи. Шеллінг вважає, що стародавні люди незмінно приписували ритму найбільшу естетичну силу [306, с. 196].

О. М. Веселовський вважає, що ритм грав важливу роль на початкових стадіях формування мови. «Переважає більшість ритмічного мелодійного початку в складі стародавнього синкретизму, приділяючи тексту лише

службову роль, вказує на таку стадію розвитку мови, коли вона ще не володіла усіма своїми засобами, і емоційний елемент у ній був сильніше змістовного, що вимагає для свого вираження розвиненого скільки-небудь синтаксису ... » [45, с. 160].

На думку І. О. Герасимової, організована ритмом пластика тіла у музиці і танці у давнину мала переважне значення у культових дійствах [70, с. 51]. Цікаві висновки щодо впливу ритму на зміну і відключення свідомості були зроблені Ейзенштейном. Порівнюючи дервішів Сходу, шаманів Сибіру і «дансанте» Мексики, він приходить до висновку, що тривалий і прискорений ритм, що властивий їх танцям, призводить до тимчасового виключення верхніх шарів свідомості і повного занурення у чуттєве мислення. Ритм, згідно Ейзенштейну, проникає у глибини нашої підсвідомості і може заглушити голос розуму. «Все, що у нас відбувається крім свідомості і волі відбувається ритмічно: серцебиття і дихання, перистальтика кишок, злиття і поділ клітин і тому подібне. Вимикаючи свідомість, ми занурюємося в непорушну ритмічність дихання під час сну, ритмічність ходи сомнамбули, тощо. І навпаки – монотонність повторного ритму наближає нас до того стану, «поруч зі свідомістю», де з повною силою здатні діяти одні риси чуттєвого мислення» [101, с. 135].

Така трансформація свідомості під впливом ритму була відома давнім шаманам, цілителям і знахарям, які надавали цьому сакральне значення і винятковість. У даний час ми знаємо, що подібна трансформація свідомості не може претендувати на винятковість і унікальність і може бути властива кожному, хто віддасть себе впливу «ритмічного барабана». Оскільки природа даного явища ще достатньо не виявлена, воно продовжує активно використовуватися різними релігійними сектами і езотеричними організаціями з метою впливу і маніпулювання свідомістю. Сумнозвісна секта «Радостея» в Росії, використовуючи метод ритмічного впливу на своїх членів, домагається таким чином у них досягнення сомнамбулічного стану і помилкового почуття радості. Помилкового, тому що ця радість

неусвідомлена: людина регоче, паморочиться в божевільному танці, але у цей час голос її розуму повністю відключений. Одноманітний, монотонний ритм діє подібно багаторазово повторюваній мантрі. Він здатний проникати у сферу несвідомого, однак така подорож досить небезпечна.

Ритм як пульсуюча енергія життя пробуджує пригнічені сторони життєдіяльності. Ритм у танці сприяє з'єднанню раціонального і чуттєвого (інтуїтивного) мислення. Тільки різноманітність ритмів, відповідних нашому внутрішньому стану, здатна створити вільний танець.

Використання ритму для трансформації свідомості у стародавніх було пов'язано з містичним культом священнодійства і різними релігійними церемоніями. Леві-Брюль Л. описує підготовчий етап, необхідний шаману для вступу в спілкування з вищими містичними силами і духами. До підготовчих операцій, за словами Леві-Брюля Л., відносяться «пост, спеціальний наряд, магичні прикраси, заклинання, танці, які доводять до повної знемоги і рясного поту, до того, що «лікар» здається непритомним або перебуваючим «у нестямі» [151, с. 208].

Сакральна функція танцю у давнину була найбільш значущою. При недостатньо розвиненій мовній комунікації первісна людина використовувала танцювальні рухи для спілкування з духами природи і предків. Вирішальну роль у давньому танці і танці примітивних спільнот відіграє мимесис. Будучи чудовими спостерігачами природи, первісні люди, володіючи пра-логічним мисленням, намагалися пояснити багато природних явищ. Зокрема, найбільший інтерес у них викликала поведінка тварин і птахів. Наділяючи тварин магичною силою і в жодному разі не вважаючи їх нижчими істотами, примітивна людина намагалася зрозуміти сенс танців тварин і птахів. Пра-логічне мислення приводило до думки, що багато незрозумілих природних явищ викликані саме спілкуванням з духами тварин. Та й з якою іншою метою стали б співати і видавати звуки комахи та птахи, – вважають індіанці. «І якщо боги посилають дощ, слухаючи прохання оленя, що полягає в його смішних танцях, або індіанського півня,

що виражає прохання у курйозних іграх, то індіанці з усього цього роблять висновок, що для задоволення богів вони самі теж повинні танцювати подібно оленю і грати подібно індіанському півню» [151, с. 197].

Таким чином, наслідуючи рухам і танцям тварин, людина з примітивною свідомістю сподівалася навчитися у них мові спілкування з вищими містичними силами. І ще існувала важлива причина, яка пояснює мимесис тваринам в танці. Відповідно до теорії Арнольда Гелена, людина – це «біологічно недосконала тварина», оскільки в силу погано розвинених інстинктів і відсутності будь-яких біологічних спеціалізованих навичок, вона не може вести нормальне природне існування. Однак ця біологічна неповноцінність компенсується розвиненим інтелектом і людською діяльністю. Межою життя для тварини є її місце існування, а у людини – це культура. Саме культура компенсує, на думку Гелена, природні недоліки людини [273, с. 288]. Прагнучи бути схожою на тварину, людина сподівалася таким чином подолати свою слабкість і отримати силу цієї тварини.

Образне мислення, про яке йшла мова вище, робило можливим цей тип мимесису: намагаючись передати зовнішню схожість із твариною, при цьому, використовуючи різні атрибути тваринного (шкура, роги, пір'я), наслідуючи його ході, рухам, людина починала розуміти, як їй здавалося, почуття та помисли цієї тварини. Вона, по суті, ставала цією твариною і вірила в те, що їй властива гнучкість і спритність тієї чи іншої тварини.

Танець-наслідування тваринам мало величезне пізнавальне значення. Спостерігаючи і наслідуючи тваринам, людина відкривала для себе внутрішню сторону світу. Вона пропускала ритми та рухи через своє чуттєве мислення. Це сприяло усвідомленню цілісності свого існування і навколишнього світу; робило міцним і нерозривним зв'язок між природою і людиною. З іншого боку, опускання людини до тваринного стану будило в неї і низькі інстинкти, агресію та зниження інтелекту.

Танець був невід'ємною частиною церемоній і ритуалів. Динамічне вираження почуттів і емоцій сприяло створенню необхідної урочистої

атмосфери. Танець – майже обов'язкова складова будь-якого свята. Танцюючий безпосередньо стає учасником того, що відбувається, він сам створює нові образи і виходить з кола буденності. Танець, таким чином, переломлює буденний погляд на речі і створює інше світосприйняття.

Через танець, як через преломлену свідомість, можливе інше сприйняття і розуміння питань смерті, безсмертя, вічності. Присутність танцю у багатьох стародавніх релігійних культурах є свідченням того, що він грав немалозначущу роль в усвідомленні того, що відбувається. Зокрема Ошо вказує на те, що всі давні релігії були танцюючими релігіями. Він стверджує, що танець зближує свідомість і підсвідомість [204, с. 31].

Беручи до уваги величезне сакральне значення танцю у стародавні часи, необхідно відзначити, що важливу роль відіграє трансформація свідомості, яка дозволяє розглядати танець як спосіб досягнення іншого світовідчуття. Фізична активність у ритуальному священному танці впливає на свідомість не безпосередньо, а через зміну фізіологічних процесів, що відбуваються у тілі.

Рух, як стверджує Тед Ендрюс, викликає електричні зміни у тілі і мозку, які сприяють руху енергії, а фізична активність призводить до переключення думок [317, с. 17]. Водночас звернення до підсвідомої сфери і спілкування з невідомим потойбічним світом призводить до деградації і відключення свідомості. Прикладом такої трансформації і свідомості за допомогою пластики є танці Г. І. Гурджиєва. Засновник Інституту Гармонійного Розвитку Людини Г. І. Гурджиєв приділяв величезну увагу танцю як засобу «...зробити усвідомленими всі функції свого тіла, в той час як у звичайному житті ми усвідомлюємо у кращому випадку чверть з них» [216, с. 126]. Філософія танцю Г. І. Гурджиєва являє собою своєрідну медитативну техніку звільнення від «умовностей м'язових рухів танцюристів» і «розумових і емоційних стереотипів» [216, с. 127]. Однак танці Г. І. Гурджиєва спрямовані, передусім, на знеособлення людини. Їх груповий характер, механічність і нестандартність рухів сприяють не

звільненню і духовному зростанню, а підпорядкуванню чиєїсь невидимій волі. Танець Г. І. Гурджієва складно назвати естетичним видовищем; рухи були асинхронні і вимагали величезної концентрації уваги. Це був танець-трансформація свідомості. Однак установка на вивільнення енергії нижчих центрів (рухового, інстинктивного і сексуального) та їх пріоритетне значення в управлінні і самоконтролі над життям людини, призводять до зниження духовної і розумової складової людини.

Можна провести паралель між пластичною філософією Г. І. Гурджієва і екзистенціальною філософією М. Хайдеггера. Згідно М. Хайдеггеру, існує два види мислення: вичислювальне мислення і осмислений роздум. Вичислювальне мислення, яке «постійно калькулює, планує, досліджує і яке не здатне подумати про сенс, що панує в усьому, що є» [283, с. 104], відповідає людині-машині Г. І. Гурджієва «з системою автоматичних рефлексів того чи іншого його «центру» [230, с. 290]. Обчислюване або розраховуюче мислення відволікає людину від самопізнання, воно є наслідком технократизації цивілізованого світу.

Сучасна людина з обчислюваним мисленням «не може заспокоїтися і одуматися, прийти в себе» [283, с. 104]. Тому вона виявляється у владі постійних розрахунків і висновків, що спрямовані ззовні, а не всередині себе, що робить її рухи, дії і вчинки автоматизованими. Усвідомити себе, своє місце тут і зараз («тут, на цьому клаптику рідної землі, зараз – у справжній час світової історії») може лише осмислююча істота. Сьогоднішня людина, вважає М. Хайдеггер, рятується втечею від такого мислення [283, с. 103]. Так по суті, вона вже і втратила здатність до «осмислюючого роздуму».

Для осмислюючого мислення, згідно М. Хайдеггеру, часом необхідні вищі зусилля, воно вимагає більш тривалої вправи [283, с. 104]. Подібні думки про типи мислення знаходимо у І. О. Герасимової. Вона розрізняє чуттєве, розумове і чутливе мислення. Згідно з її теорією, розумове мислення спирається на категорії раціонального розуму без видимої участі емоцій і почуттів. У чуттєвому мисленні думки і вчинки імпульсивні та

інстинктивні, раціональне обдумування розвинене слабо.

І лише у чутливому мисленні, вважає Герасимова, можна досягти рівноваги розуму і почуттів, поєднуючи індивідуалізовану думку-форму з універсальними думками-ритмами, і наділяючи думки якостями психічного дотику – відчуттями внутрішніх ритмів об'єкта [70, с. 62-63]. По суті «чуттєве» мислення перегукується з «осмислюючим роздумом» М. Хайдеггера і має на увазі процес усвідомлення себе, своєї екзистенції.

Експресія, що пробуджується під час вільного танцю, дає вихід негативним емоціям. Психічна агресивність переходить у фізичну, висловлюючись у рухах. Подібний танець знімає м'язову напругу, слідом за яким слідує і психологічне розслаблення. Інтерес до експресивної моделі поведінки людини останнім часом зріс у зв'язку з частковим відходом від раціонального пояснення соціальної поведінки людини. Експресивне вираження особистості через танець лягло в основу танцювально-експресивного тренінгу, розробленого доктором психологічних наук, професором кафедри соціальної психології РГУ В. А. Лабунської і кандидатом психологічних наук Т. О. Шкурко.

Розроблена ними методика направлена на «розвиток особистості як суб'єкта вираження себе, як сформованої системи відносин і активного учасника їх змін і експресивних компонентів» [147, с. 35]. На думку В. Лабунської і Т. Шкурко, експресія людини надзвичайно сильно впливає на її життя, долю, оцінку іншими, на всю систему відносин, професійні та особисті досягнення. У ході формування експресивного «Я» людина також формує «експресивні маски», необхідні для процесу соціалізації та входження особистості у культуру.

Поведінкові моделі і різні «експресивні маски» мали свої особливі характеристики у різні історичні епохи, вони були відображенням приналежності до того чи іншого клану, стану. Невідповідність експресивного вираження особистості необхідної поведінкової моделі могло мати серйозні негативні наслідки. В. А. Лабунська і Т. О. Шкурко вважають,

що соціокультурна розробка цих масок здійснюється шляхом відбору сукупності рухів, які роблять поведінку людини соціально прийнятною, успішною і привабливою. «Окультурення експресії», на їхню думку, є одним із механізмів контролю не стільки над тілом людини, скільки над її особистістю [147, с. 34]. Таким чином, здатність керувати своїм експресивним самовираженням є необхідною якістю особистості, що бере участь у соціокультурному процесі. Звернення до танцю як до експресивного тренінгу не випадково. По-перше, танець виступає «інтегральною моделлю динамічних компонентів експресивної поведінки людини» [147, с. 35]. По-друге, у ньому знаходять своє вираження «особливо значущі психопластичні інтонації суспільства, відображаються соціальні мотиви» [135, с. 16].

Здатність самовираження у танці говорить про розвиток особистості, ступеня товарищкості і відкритості. У ході танцювально-експресивного тренінгу людина звільняється від м'язових і деяких психічних затискачів, танець дозволяє висловити загальні універсальні поняття: «добро» і «зло», «любов» і «ненависть» і зрозуміти їх. Тренінг є також прекрасним посібником з комунікації. Спостереження за учасниками тренінгу дозволили зробити наступні загальні висновки. Невизначений, одноманітний репертуар, безладні, судорожні рухи говорять не лише про те, що людина не володіє «експресивною мовою душі», а й про наявність у неї внутрішніх конфліктів» [147, с. 36]. Таким чином, виходячи із спектру і характеру рухів у вільному танці, можна судити про приховані психологічні особливості особистості, її внутрішні конфлікти і творчий потенціал. Активізація творчої енергії за допомогою танцю залежить від активізації думки. Танець – це не тільки спілкування з собою, але і звернення до інших.

Танцювальне мистецтво лише тоді заслуговувало захоплення, коли його виконавець був справжнім мислителем, володів своєю життєвою філософією і був особистістю. Танець також може стати свого роду філософією, подібно філософській поезії О. Блока, О. Хайяма, Гете, В. Шекспіра. Але танець існує у часі і просторі, його не можна передати

нащадкам без його виконавця. І в цій скороминушності танцю, його швидкої смерті криється філософський сенс буття. Танець зараз є, але через деякий час його вже не буде, як не буде неповторних миттєвостей нашого життя, наповнених своїм змістом і які, можливо, містять момент істини. Танець Айседори Дункан, Нурієва, Павлової та багатьох інших великих виконавців неможливо повторити і відтворити в іншому виконанні, як не повториться ніколи раз побачений захід або світанок сонця. Естетичне задоволення, думка, що виникла від асоціації побаченого в танці, залишається в людині і стає її частиною. У одноразовості танцю є елемент сталості, чогось абсолютного, раз і назавжди набутого. Почуття прекрасного, народжене від побаченого або пережитого танцю залишається у пам'яті як щось незмінне і світле, яке не буде спотворено часом.

Нові ірраціональні напрямки у мистецтві, що виникли на початку ХХ століття відображали духовний стан відчуженості, відчаю і зневіри у силу розуму. На думку Н. В. Курюмової, «танцююче тіло у сучасному танці стає метафорою повної свободи і самопрезентації сучасної людини, яка втратила віру у наявність вищих смислів, Абсолюту; втрати нею якогось організуючого центру, точки опори, у все більш хаотичній, безструктурній, відносній картині світу; її все більшій залежності від зовнішніх умов і непокорі його волі і розумінню» [145, с. 16].

Конференція на тему «Танець в діалозі культур и мистецтв», яка проходила в Санкт-Петербурзі 26 лютого 2020 р., висвітила проблему «втрати індивідуальності та «одухотворенности» виконавців класичного танцю». Зокрема Г. Т. Комлева, балетмейстер Державного академічного Маріїнського театру (Санкт-Петербург), професор, народна артистка СРСР зауважає, що мистецтво з класичного танцю бракує «повної душевної віддачі», що є, на її погляд причиною «мертвих вистав», у яких присутня втрата індивідуальності, що характерно не лише для класичного танцю, а й для інших напрямів хореографічного мистецтва [128, с. 13-14]. Д. М. Катишева, доктор мистецтвознавства, також звертає увагу на те, що «зміна

естетичних моделей та ціннісних орієнтацій, посилений вплив масової культури, шоу-бізнесу» призводить до орієнтації сучасної хореографії на ринковий продукт, а не на художні завоювання [118, с. 19]. Останні спостереження в сфері хореографії, таким чином, свідчать про наявні проблеми морального та духовного характеру в соціумі, які знаходять свої відображення в танці, як вершини пластичної культури.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Пластична мова в комунікативних практиках модерну віддзеркалює певні соціальні норми, які через техніку тіла мають характер театральності у вигляді «вистави». На прикладі воєнних парадів та олімпійських змагань самовираження людини поступається місцем колективності, де людина-маса через пластичну мову доповнює дискурс масової культури. Як наслідок, раціоналізм, бажання упорядкування та систематизація колективного висловлювання через пластику тіла призводить до контролю над самою тілесністю та почуттями індивідуальності.

Подібне створення «слухняних тіл» є маркером дисциплінарної влади, що на думку М. Фуко вказує на наявність тоталітарного режиму, де ідеологія конс'юмеризму перетворила тіло на товар. Прояви сексизму через використання тіла людини у рекламних текстах може бути прикладом такої логіки. Таким чином, порушено змістовну частину комунікативного процесу, коли тіло, як модус передачі інформації, між всесвітом та буденністю транслювало внутрішній стан людини на ранній стадії антропогенезу і нарощувало певні техніки самовираження через танець.

Розуміючи танець як засіб комунікації людини з надприродними силами, природою та навколишнім світом, в епоху модерну змінилося і ставлення до танцю як до пластичної мови тіла. Оскільки тіло стає власністю суспільства, то і танець перетворився на капітал суспільного користування. Модерн спричинив умови привласнення пластичної мови, де орієнтація на споживача, як отримувача інформації у комунікативній моделі, призвела

до самопрезентації «іншого». Танець, як пластична мова, став індикатором, за яким можна досліджувати не стільки, що передається, а що приховується, або не договориється через невербальну комунікацію. Таким чином, втрата тіла як втрата права на самовираження перетворилася на самовираження колективного тіла.

Основні наукові положення розділу викладено в опублікованих працях: [293; 295; 296; 297; 298; 301; 304; 305].

РОЗДІЛ 3

КУЛЬТУРНО-АНТРОПОЛОГІЧНЕ ВИРАЖЕННЯ ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ В ЕПОХУ ПОСТМОДЕРНА

3.1 Пластична мова в соціальних та політичних процесах сучасності

Проблема залежності та звільнення тіла від соціальних репресій стала визначальною в ХХ столітті. Початок століття був багатообіцяючим для пластичної культури: поява психоаналізу, філософської антропології, вільного танцю Айседори Дункан і глибокозмістовного російського балету. Всі ці моменти могли зіграти важливу і неоціненну роль у формуванні нового пластичного образу людини, вільної і гармонійної пластичної культури.

Однак посилення тоталітарної ідеології, все більше поневолення людини у сфері відчуженої праці, постмодерністське мистецтво, яке, у свою чергу, відчужується від людської сутності, вкрай негативно вплинули на формування нового пластичного образу сучасної людини. Напевно, ні в одну з попередніх епох конфлікт між тілом і душею (психікою, внутрішнім світом) не був таким гострим і злободенним, і водночас не прагнув до вирішення і усвідомлення єдності і цілісності людини. Пластична культура ХХ століття незважаючи на різноманіття свого прояву в театрі, мистецтві, танці, архітектурі, залишається репресивною відносно конкретного індивіда. "Вільне" і незалежне мислення представника західної цивілізації не допускає думку про обмеження і підпорядкування яким-небудь стереотипам пластичної мови людини.

Західна культура, що проповідує гасла свободи самовираження і демократичності мистецтва, допускає, у принципі, незалежний розвиток пластичної культури. Однак, ця свобода залишається лише зовнішньою. У своєму пластичному самовираженні сучасна людина західної цивілізації стала, швидше, розв'язною і примітивною, ніж вільною і гармонійною.

Екзистенціальний конфлікт із навколишнім світом, комплекси і утиски, що сформувалися у дитинстві, відчужена праця – основні причини внутрішньої несвободи, а звідси і неможливість створення вільного гармонійного пластичного образу людини. За словами Г. Маркузе, взаємодія «Я», «Над-Я» і «Воно» каменіє в автоматичних реакціях; пліч-о-пліч з матеріалізацією «Над-Я» йде уречевлення «Я», що виявляється у заморожених гримасах і жестах, які виконуються у потрібному місці і в потрібний час [174, с. 113]. Такий стан Е. Фромм називає синдромом відчуження або внутрішньою пасивністю людини [280, с. 248]. Цей опис внутрішнього стану людини свідчить про дихотомію людської суті, що проявляється в розриві між думкою і афектами, свідомістю і тілом.

Перша половина ХХ століття, зазначена двома світовими війнами, породила суб'єкт-об'єктне ставлення до тіла. Іншими словами, тіло окремої людини стає об'єктом, яким маніпулюють і використовують інші суб'єкти. Не останню роль у перетворенні тіла в об'єкт зіграла споживацька психологія, що сформувалася в ХХ столітті в умовах розвитку ринкової економіки. Ринок диктує запити і вимоги до тіла як до об'єкта. Він (ринок) нав'язує певний пластичний і тілесний стереотип як естетичний еталон і найбільш дорогий товар.

Подіуми стають своєрідними вітринами, де демонструються кращі зразки пластичної та фізичної культури, пропонуються еталони краси чоловічого і жіночого тіл. Однаковість фігур і встановлені пози і рухи свідчать про нав'язування соціумом певного тілесного і пластичного стереотипу. Західна цивілізація, «цивілізація молодих», захоплюється пластичним ідеалом молодості. Але цей ідеал є статичним і одноманітним; він немов законсервований. Пластичний образ ідеальної людини ХХ століття одноманітний і не відповідає тому різноманіттю пластичного самовираження і розвиненої тілесності, що має місце в західному світі. Демократична західна культура залишається досить консервативною в створенні пластичного образу людини, точніше, її ідеалу. Визнання краси в різних

тілесних і пластичних проявах людини знецінило б тіло як товар, дорогий, але, на жаль, такий, що швидко псується (молодість не довговічна). Людина західної цивілізації «схиблена» на максимально можливому збереженні і продовженні молодості, інакше вона втрачає свою конкурентоспроможність як товар. Звідси неприйняття себе і свого тіла в різні життєві періоди.

Відчуженість від тіла, іншими словами, зацикленість і перебування в своїх думках і турботах призвели до того, що сучасна людина не усвідомлює своє тіло і не вміє чути і розуміти його сигнали. Розвиток медицини і психології, з одного боку, розширили рамки пізнання фізіологічних і психічних процесів в організмі людини, а з іншого боку, зробили людину ледачою в пізнанні і розумінні особливостей саме свого тіла. Звідси проблеми зі здоров'ям і нездатність їх вирішити без стороннього втручання. Людина перестала довіряти своєму тілу, любити його і плекати як живий організм. Ставлення сучасної людини до тіла можна визначити як експлуатація. Характерними рисами пластичної культури ХХ століття є яскраво виражена сексуальність, з одного боку, і відчуженість від тіла – з іншого. Цивілізація навчилася керувати «слухняними тілами», при цьому вміло маніпулюючи свідомістю.

Підкреслено виражений сексуальний характер пластичної мови сучасної культури можна розглядати як ілюзорний прояв свободи. Сексуальна революція ХХ століття зруйнувала моральні заборони і суворі установки в сфері стосунків статей. Однак розкутість тіла і набуття цілісності не відбулося. Суспільство в кінці ХХ століття стало не набагато благополучнішим у сфері психічного здоров'я, ніж на початку століття. Е. Фромм вважає, що нова людина технотронної ери страждає від повсякденної хронічної шизофренії, причиною якої є розрив між думкою і афектом [280, с. 249]. Сексуальні стосунки теж стали товаром, який використовується в рекламі, політиці, пресі, кіно. ЗМІ і особливо телебачення нав'язують певний стереотип сексуальних відносин, створюють образ плейбоя і жіночого секс-символу. Маніпулювання інтимною сферою

людських відносин, заглядання в замкову щілину і виставляння напоказ «брудної білизни» в різних популярних передачах, ток-шоу та іграх – все це знецінює і знеособлює тілесність. Таким чином, сучасна пластична культура є дзеркалом існуючої репресивної культури. Гармонійний духовний та фізичний розвиток людини багато у чому залежить від усвідомлення свого тіла і пластичного вираження, їх взаємозв'язку з почуттями і мисленням. Нехтування до тіла, його пластичної мови в різні культурні епохи ставало причиною відчуження людини від своєї природи і втрати нею своєї цілісності. Набуття стану душевного і фізичного комфорту можливо за умови єдності душі і тіла.

Одним з визначень пластики є «мистецтво відтворювати свою думку у споглядаємих формах» (грец. *He plastike*, від *plasso*, виробляли). Форми пластичного самовираження людини суспільства споживання дуже розмиті і невизначені, що характеризуються часто втратою стилю і естетичного смаку. Демократичність і толерантність, що стали гаслами сучасного суспільства, нівелюють критерії краси і стилю в мистецтві та пластичної культури. Самоціллю тілесних терапевтичних практик стає зняття напруги, розслаблення, відхід від «гнітючої» реальності. У результаті акцент переноситься на задоволення бажань індивіда визволитися від болю, перевтоми і домогтися самовиправдання своїх сьогохвилинних егоїстичних потреб і відчуття щастя. Однак, як зазначає І. О. Радіонова, «з відчуттям щастя пов'язане лише задоволення вітальних потреб. Однак вітальні потреби суспільство конс'юмерів інтерпретує як традиціоналістські та примітивні, що мають на меті маргіналізувати їх або змінити акценти та актуалізувати постійно зростаючі, мінливі, химерні, імпульсивні бажання» [226, с. 175].

У психології конс'юмерів не залишається місця і часу для самопізнання триєдності духа – душі – тіла. Психологія толерантності вчить приймати себе та інших такими як є, а не намагатися змінити свою недосконалість. Розслаблені пози у громадських місцях вже ні у кого не викликають подиву і неприйняття. Останнім часом з'явилися крісла-

подушки у громадських місцях дозвілля, в ігрових залах, у парках, в яких людина може сидіти або напівлежати, як їй зручно, не переймаючись тим, як вона виглядає з боку оточуючих людей. Безкаркасні меблі – концептуально інноваційна варіація м'яких меблів, що нагадує за зовнішнім виглядом мішок, чохол, який приймає будь-яку зручну форму, повністю підлаштовуючись під тіло сидячої людини. Незвичайний дизайн, відсутність внутрішніх опор, гострих кутів, жорстких каркасів, пружин – основні особливості та переваги безкаркасних меблів. На ринку споживачів критерієм цінності людського тіла стає його сексуальність, відповідність прийнятим стандартам краси, а також молодість. Тому всі тілесні перетворення спрямовані на задоволення цього соціального запиту як умови бути прийнятим у «суспільстві вистави» і отримати не останню роль. Ж. Бодрійяр пише, що саме сексуальність, відокремлена від функції відтворення, стає елементом економічного обміну, і цій потребі відповідають різні практики оформлення тіла [27].

Діяльність публічних людей, що освітлена ЗМІ, це вистава, в якій кожен її учасник, що володіє певним флеш-іміджем репрезентує себе, при цьому втрачаючи свою індивідуальність. Л. М. Газнюк стверджує, що «людина цілком на раціональному рівні викорінює в собі ті неповторні риси характеру, які дала їй природа, конструюючи нові, невластиві її натурі моделі і тим самим втрачаючи власну цілісність, гармонійність, неповторність індивідуальності» [65, с. 678].

Пластичний образ людини, її міміка, жести є невід'ємною частиною флеш-іміджу. У процесі створення флеш-іміджу, відбувається відчуження людини не тільки від своєї тілесності, але і свого пластичного самовираження, яке замінюється репрезентацією свого образу. Звідси і народжується суспільство спектаклю, де кожен його учасник грає якусь роль, або прагне до імітації більш успішних флеш-іміджів. Прикладом тому можуть служити численні ток-шоу, паради, танцювальні фестивалі, в яких створюється колективний флеш-імідж, як зразок сучасного пластичного

самовираження людини.

Масова культура, яка заповнює собою культурний простір постмодерну, диктує і створює свій пластичний образ людини. На зміну «слухняним тілам» модерну приходять «розслаблені тіла» постмодерністської культури. Падіння моральної культури, ідея толерантності щодо статевих стосунків, розмитість понять про «добро» та «зло» у західній культурі в цілому стають причиною спотворення гармонічного пластичного образу людини, знищення грації, особливо жіночої. Ф. Шиллер вважав, що «моральна витонченість повинна виражатися у грації» [309, с. 141] і, що «грація – краса тіла під впливом свободи, краса тих явищ, які залежать від особистості» [309, с. 128]. Отже, грація – прояв духовності в людині, відображення високих моральних якостей особистості, і тому з втратою цих орієнтирів у культурі постмодерну змінюється і пластична культура епохи. О. М. Струніна, яка визначає сучасну постмодерністську епоху як непластичну, вважає, що «розпад пластичного супроводжується порушенням гармонії між людиною та природою, негативно відображається на становищі всієї культури» [255, с. 149].

Чому зникає грація? Що відбувається з людиною, яка є по суті вищою ланкою у моральній культурі і приречена бути взірцем грації і краси рухів, але цього не відбувається? Скоріш ми можемо милуватися грацією рухів деяких тварин і відмічати в людині прояв тваринності. Відповідь на це питання дає релігія, точніше християнське розуміння природи людини. Пластична мова людини-маси епохи постмодерну втрачає природну грацію разом з втратою духовних орієнтирів.

Передусім, ХХ століття – це століття розвитку масової технічної комунікації. Телефон, радіо і телебачення змінили просторові і тимчасові рамки спілкування. Технічні засоби комунікації зробили можливим спілкування людей, що знаходяться на значній відстані один від одного. Провідниковий і безпровідниковий (мобільний) телефонний зв'язок обмежують сферу спілкування лише вербальним способом комунікації.

Невербальне спілкування, а саме, мова жесту і тіла, в таких умовах виключається. Спілкування стає суто інформаційним. Стиль такого спілкування має на увазі заміщення людини технічним засобом, що несе певну інформацію. Технічні засоби комунікації можуть передати емоційний стан завдяки силі слова та інтонації, але вони стають абсолютно марними при визначенні істинності переданої інформації, словесно завуальованої. У цьому разі визначення істинності сказаного можливе лише при живому спілкуванні, коли присутні невербальні акти комунікації. Мова тіла, жест і міміка роблять спілкування набагато змістовнішим, емоційнішим, і внутрішньо багатшим. Технічна комунікація, яка заснована на інших принципах спілкування, збільшує відстань нерозуміння на емоційному рівні. Основне призначення масової технічної комунікації (телебачення, радіо) – ідеологічне, а точніше, маніпулятивне.

Поява масових технічних засобів комунікації сприяла поширенню тоталітарних режимів. Можливість одночасного і не обмеженого просторового впливу на маси робить технічні засоби комунікації (передусім, радіо, ТБ, інтернет) незамінними елементами в утвердженні та поширенні панівної ідеології.

Іншою особливістю комунікації ХХ ст., яка частково компенсує негативний вплив засобів технічної комунікації на живе безпосереднє спілкування, є посилена увага до мови тіла як прояв несвідомого психічного стану людини. Розвиток психоаналізу та психосоматики змусили сучасне суспільство переглянути своє ставлення до тілесної організації людини. Однозначно було визнано, що невербальна мова – більш визначальна у виявленні істинного стану і намірів людини. Невербальна мова стає об'єктом вивчення і дослідження. Технократична цивілізація, тоталітарні режими, присутні в суспільствах ХХ ст., перетворили людину в елемент величезного державного механізму. Ідеологічний вплив, що йде, переважно, через засоби технічної комунікації, заповнює досить великий обсяг пам'яті та світогляду людини. Права півкуля з її функціями творчого неординарного способу

мислення, заснованого на багатстві сприйняття і уяви, виявляється практично незатребуваною. Бажаний розвиток логічного мислення на шкоду образному став також однією з причин неврозів і стресів, що властиві сучасній людині Заходу.

В. Ю. Баскаков зауважує, що хиткість внутрішньої картини світу, відсутність внутрішньої конвенціональності через зміщення акценту у вихованні та навчанні на вербально-логічні форми і засоби призводять до невиправдано зайвих витрат енергії і, врешті-решт, до асенізації психіки [17, с. 55]. Для людини ХХ ст. характерна закомплексованість і стереотипність рухів, лаконічність жестів у спілкуванні, особливо діловому. Занадто імпульсивна людина з живою і активною жестикуляцією не відповідає вимогам і нормам поведінки в цивілізованому суспільстві. Невербальна мова розглядається лише як мова допоміжна, до якої намагаються вдаватися у крайніх випадках, наприклад, у разі повного незнання мови. І все ж, незважаючи на такий стан речей, сучасні теорії мовних актів визнають, що мовний акт не обмежений усною промовою, можливі і невербальні дії. У сучасній лінгвістичній літературі зустрічається таке висловлювання: «Лінгвістичний акт – це не лише комуніціювання (передача інформації), але і щось таке, що приваблює в собі динаміку інтелекту та емоцій: те чи інше висловлювання з його вибором слів і розстановкою акцентів може призвести до переоцінки системи тих, хто говорить – що відобразити прямо в термінах мовних актів не завжди можливо» [136, с. 232]. Багатогранність культури постмодерну ХХ ст., що реалізувалася в багатстві її мов, породила інтерес і до мови жесту і рухів тіла. Процес визволення людини з пут ідеології, стандартизації мислення та умовностей, що встановлені суспільством, знайшов своє відображення у різноманітті мов культури.

Пластична мова знову набуває помітний статус в комунікації. Протест проти стандартизації мислення сприяв пониженню значення логічних принципів у культурі і мистецтві. Такі напрямки у мистецтві як абстракціонізм, хепенінг, сонористика і алеаторика в музиці закликають до

втечі від дійсності, до розриву будь-яких логічних зв'язків. Ці нові напрямки в мистецтві ХХ ст. закликають до сваволі відчуттів, сприйняття і самовираження. Логічно-вербальні способи свідомості і комунікації стають немодними і недостатніми для вираження внутрішнього протесту. Ось тут і приходять на допомогу образне мислення. Митці культурних течій ХХ ст. намагаються говорити з глядачем на мові образів, але часто ці образи зрозумілі тільки їм. Можна сказати, що у ХХ ст. отримують розвиток обидві мови: і вербальна, і невербальна. Однак вони нерівномірно присутні в різних сферах. Вербальна мова зберігає своє панування в комунікації, невербальна ж мова через мистецтво намагається говорити з глядачем. Говорячи про роль мови жесту в спілкуванні сучасної людини, слід зазначити, що вона не втратила свого значення, зокрема, як засіб передачі внутрішнього та емоційного стану.

Однак вербальна мова залишається визнаною і домінуючою в діловому і повсякденному спілкуванні. Сучасна цивілізована людина не відчуває страху перед надприродним містичним світом пращурів і духів, а також світом флори і фауни, тому мова жесту втрачає одну з найважливіших своїх функцій – спілкування з надприродним світом і природою. Сфера спілкування сучасного індивіда звужується до його комунікації з соціумом. Логічне мислення дозволило сучасному індивіду знаходити прямі причинно-наслідкові зв'язки явищ і подій. Але логічне мислення не здатне пояснити випадкові удари долі, перед якими сучасна людина стає беззахисною. Якщо людина ХХ століття не віддається тертуліановській тезі «вірую, бо абсурдно», тобто відмовляється від релігійного, ірраціонального або образного світосприйняття, вона потрапляє у відчужений світ логіки, де немає місця для бездоказового пояснення, а, отже, і немає виходу з абсурдного збігу непояснених і трагічних обставин.

Слід зазначити, що роль і значення мови жесту в різних сферах спілкування неоднакова. Ступінь розкритості мови жестів залежить від свідомого контролю, що встановлений над ним. Такий контроль – наслідок

різноманіття ролей, які доводиться грати індивідові у соціумі. Жорстка конкурентна боротьба в економічному житті, переоцінка цінностей у духовній і культурній сферах, політичні інтриги у боротьбі за владу – ось складові чинники суспільного життя, що особливо актуальні у ХХ столітті. У даному положенні індивідові необхідно вміти лавірувати і грати в процесі комунікації, що вимагає максимального напруження психічних сил, витримки та контролю над ситуацією.

Успіх у бізнесі і політиці залежить від того, наскільки вдало вдається суб'єкту зіграти потрібну роль і, якщо є змога, приховати свої справжні почуття і наміри. Мова жесту може виявитися серйозною перешкодою в діловій комунікації, оскільки вона, більшою мірою, невимушена і важче піддається контролю. Система іміджмейкерства займає значне місце у політичній грі. Першочерговим завданням політиків, від якого залежать їхні перші успішні кроки на терені управління, є необхідність провести спочатку позитивне враження. Демократичні вимоги зумовили, в основному, схожість програмних установок політичних лідерів.

Тому у боротьбі за владу вирішальна перевага виявляється на стороні того, хто більше за інших зможе постати у вигідному світлі і сподобатися якомога більшій аудиторії. У даному випадку успіх більше буде залежати від невербального спілкування. Гленн Вільсон і Кріс Макклафлін у своєму дослідженні мови жестів помітили, що «домінантні особистості використовують певні види невербального спілкування частіше, ніж інші форми непрямого впливу просто тому, що вони домінантні» [46, с. 100]. Прикладом, що демонструє важливість мови жестів і, загалом, невербальної комунікації є перші теледебати між кандидатами в президенти США – Річардом Ніксоном і Джоном Кеннеді. Своєю перемозі на виборах в 1960 році Кеннеді, передусім, зобов'язаний тим, що під час цих дебатів він виглядав природним і невимушеним, в той час як Ніксон покривався потом, нервував і справив в цілому враження людини нещирої і такої, що не заслуговує на довіру [46, с. 11].

Сучасні політики намагаються не допускати помилок своїх попередників і тому все частіше звертаються за допомогою до іміджмейкерів. В Англії мистецтво створення іміджу політичного лідера називають «фолептінгом» на честь Барбери Фолепт, завдяки якій лідери лейбористської партії змогли підвищити свій рейтинг, особливо серед телеглядачів. Таким чином, у політичній та діловій комунікації мова жесту є складовою політичного іміджу. Вона, як правило, штучна, тобто підказана іміджмейкерами для того чи іншого політика з метою підвищити його рейтинг і справити вигідне зовнішнє враження.

У ХХ ст. набувають поширення соціальні рухи, як форма презентації певних прошарків суспільства, їх інтересів та захисту прав. Засобом прояву цих рухів можуть бути як демонстрації, так і мітинги і паради. «Видимість» соціальних рухів визначається присутністю тіл учасників у міському просторі [67]. Як зазначає Н. С. Галушина, в основі будь-якого соціального руху лежить емоція аба навіть комплекс емоцій, які здобувають безпосереднє тілесне втілення в перформативних практиках цього руху. Набуваючи видимість у вуличних акціях, телесні практики перетворюються у знаки – а, іноді і в символи, які стають вираженням руху, його духу і змісту [67, с. 129]. Пластична мова учасників руху – це своєрідний текст, у якому людина-маса заявляє про себе, але частіше, як правило, репрезентує ті ідеологічні установки, які їй нав'язані сучасною масовою культурою та ідеологами сучасної політики. Репертуар тілесного самовираження, на думку Н. С. Галушиної, може спиратися на різноманітність лозунгів, плакатів, візуальної символіки руху, навіть до театралізації або карнавалізації ходи... Тіло стає дисплеєм, завдяки якому за допомогою одягу, макіяжу, зачіски, ходи і жестикуляції, учасники демонструють свою суспільну позицію [67, с. 123].

Зовсім інша картина застосування мови жестів у повсякденному і побутовому спілкуванні. Тут мова жесту і міміки, як правило, не контролюється. Мова жесту виступає в повсякденній комунікації як мова

підсвідомого. Однак слід зазначити, що інтенсивність використання цієї мови та її барвистість залежать від психології народів і націй, їх традицій і культури. Пластична мова народів Півночі і Півдня, Заходу і Сходу має свої особливості і відтінки. Давно помічено, що мова жесту жителів півдня більш красномовна, ніж у жителів півночі, а східна жестикуляція більш стримана і церемоніальна порівняно із західною.

Психологія того чи іншого народу формується під впливом зовнішніх (природне середовище, клімат, умови життя) і внутрішніх (культура, вид основної діяльності, традиції, церемонії і т. і.) чинників. Мова жесту може відображати певні риси національного характеру. Вона відноситься до первинних форм усвідомлення людиною навколишнього буття, тому можна вважати, що вона лежить в основі мови народної культури. Мова культури, зазначає Б. О. Парахонський, виростає з найпростіших семантичних залежностей, що пов'язані з первинними формами усвідомлення людиною навколишнього буття, формами знання як безпосереднього реагування на буття [210].

З огляду на нерівномірності процесів розвитку і ролі зовнішніх факторів існують значні відмінності в культурах у використанні засобів комунікації в міжособистісному спілкуванні. Так, західний і східний тип комунікації розрізняються як низькоконтекстний і висококонтекстний. П. Стефаненко вказує на той факт, що представники індивідуалістичних західних культур більше уваги звертають на зміст повідомлення, на те, що сказано, а не на те, як, їх комунікація меншою мірою залежить від контексту [253]. Низькоконтекстні західні культури більшою мірою приділяють увагу швидкості мови, логічності висловлювань, ясності сформульованої думки.

Мова жесту, як уже зазначалося, відіграє велику роль у культурах, що тяжіють до образного мислення, зокрема, це стосується первісних суспільств. Західна культура, представлена країнами Європи та Північної Америки, будучи лівопількульною, тяжіє до логічного мислення, і тому мові жесту в ній відводиться другорядна роль. Б. О. Парахонський зазначає, що

«лівопівкульна тенденція» характеризується самостійним зростанням семіотичності та ослабленням семантичних властивостей знака, коли формуються самодостатні і витончені знакові моделі і панує тенденція «самозамикання» в ізольованому одноплановому семіотичному світі [210, с. 70]. У східних культурах особлива увага приділяється формі повідомлення, тому як, а не тому що сказано. Підтексту в цих культурах відводиться велика роль в комунікації, ніж словесному змісту промови. Східна культура характеризується К.-Г. Юнгом як більш чуттєва і жіночна. Будучи правопівкульною, ця культура відзначена «...підвищеним зв'язком з позатекстовою реальністю, тобто функцією інтелекту стає інтерпретація знакових явищ, у процесі якої ці семіотичні моделі спрощуються і наповнюються реальними практичними інтересами людини і суспільства» [210, с. 70]. Не можна сказати, що мова жесту східних культур більш експресивна і займає провідне місце в комунікації; в деяких правопівкульових культурах, зокрема, в японській, жести ледь помітні. Однак східна культура саме тому вважається висококонтекстною, що в ній вирішальна роль у комунікації відводиться невербальному спілкуванню, яке включає не лише мову слова, а й погляд, міміку, позу, інтонацію і т. д. Японська мова багата виразами типу «можливо», «ймовірно», «може бути» і т. п., які покликані пом'якшити категоричність і однозначність словесної мови. В інших східних культурах таку ж роль виконує невербальна мова.

Таким чином, на прикладі різних культур ми бачимо, що мова жесту соціальна і тісно пов'язана з психологією і традицією того чи іншого народу. Західна культура, яка характеризується як культура чоловічого типу і заснована на раціональному пізнанні дійсності, намагається взяти під контроль мову жесту, як прояв несвідомої сфери людини. Східна ж культура підходить до невербальної мови з позиції дослідника, не намагається взяти її під контроль, але приймає її як природну мову самовираження внутрішнього світу людини.

3.2 Проблема роздвоєності людини і капітуляція перед тілом як чинники сучасної культури

Розгляд пластичної мови культури у психоаналітичному аспекті дозволяє розкрити більш глибокі причини і фактори, що вплинули на формування пластичного образу людини сучасності. У цьому розділі розглядається характеристика і аналіз пластичної мови людини сучасної західної культури. Таке звуження культурологічних і хронологічних рамок можна пояснити тим, що подібні психоаналітичні проблеми, що пов'язані з усвідомленням свого тіла були характерні і для інших періодів. Характеристика психоаналітичних і психосоматичних досліджень робиться з метою розгляду еволюції уявлень про пластичну мову. Основним завданням, яке розглядається, є проблема розкриття внутрішніх психічних механізмів, які визначили пластичний образ людини західної культури, і виявлення залежності впливу внутрішніх та зовнішніх чинників на формування пластичної мови окремого представника культури. У даному контексті робиться спроба визначити природу і причини таких явищ як «м'язовий панцир», рефлекс «червоного» і «зеленого» кольору, феномен «приземленості». Уявляє також інтерес вплив на формування пластичної мови професії, статі, віку людини.

У зв'язку з цим розглядається питання про втрату цілісності людини, її природної грації, властивої у дитинстві як наслідок впливу соціальних і культурних установок (або іншими словами, впливу супер-его). Розгляд таких психоаналітичних вчень як гештальт-терапія, танце-рухівна терапія, вчення А. Лоуена про капітуляцію перед тілом, дозволяють знайти рішення питання про втрату тілесного самовираження.

Філософська антропологія розглядає людину як носія душі і розуму. Довгий час у філософії проблема людини та її місця у Всесвіті розглядалося як явище усвідомленого існування. Людина ототожнювалась зі свідомістю, що живе за законами розуму. Відкриття З. Фройдом несвідомої темної сторони психіки та його заява про те, що людиною багато у чому керують її

інстинкти, дійсно було революційним. Як виявилось людський розум не пояснює появи різних бажань, не завжди може контролювати пристрасть і емоції, не дає логічного обґрунтування виникненню неврозів і душевних патологічних відхилень і депресій. Людська психіка виявилася складним механізмом, що включає дію не лише розуму, але й інстинктів. Психоаналіз запропонував розглядати людську психіку у вигляді складної неоднорідної структури, яка включає такі складові як «Я» і «Воно». Надалі З. Фройд ускладнив цю схему, виділивши у «Воно» несвідоме і підсвідоме, а в «Я» – свідомість і «Над-Я». Походження неврозів, спосіб життя індивіда, його сновидіння і бажання пояснювалися у фрейдівському психоаналізі боротьбою між «Я», «Воно» і «Над-Я». В основі конфлікту між свідомим і несвідомим лежить витіснене. Завдання психоаналізу, згідно з З. Фройдом, – «знищити опір, який «Я» проявляє до уваги, що приділяється аналізом витісненому» [278, с. 356].

Провести місток від свідомого до несвідомого і витісненого можна за допомогою «словесних уявлень», які вже присутні у передсвідомому у вигляді застережень, описок і тому подібне. Проводячи аналітичну роботу, основний акцент робиться на вербальному спілкуванні психоаналітика з пацієнтом, у результаті якого «словесні уявлення, які є залишками спогадів, можуть бути усвідомлені» [278, с. 358]. Таким чином, успіх психоаналітичної роботи З. Фрейда залежав від здатності пацієнта перетворити залишки спогадів у свідоме сприйняття і за допомогою аналітика пояснити причину витіснення цього сприйняття у несвідоме. Спілкування з пацієнтом відбувається на вербальному рівні і багато у чому схоже з гіпнотичним навіюванням. Як ми бачимо, у разі фрейдівського психоаналізу спрацьовує установка ототожнення людини з її розумом або свідомістю. З. Фройд практично не приділяє уваги тілесності людини, усвідомленню цілісності душі та тіла. Однак З. Фройд у своїх практичних спостереженнях відзначає роль тіла у формуванні несвідомого.

«На виникнення «Я» і його відділення від «Воно» вплинув і ще один

момент. Власне тіло і, передусім, його поверхня є тим місцем, з якого одночасно можуть виходити зовнішні і внутрішні сприйняття» [278, с. 363]. І все ж це був аналіз свідомості, який акцентував увагу на дослідженні розумової та емоційної сфер діяльності людини у відриві від її тіла. Звичайно ж, під час бесіди з пацієнтом психоаналітик звертав увагу на судорожні рухи, активну жестикуляцію, але всі ці рухи тіла зайвий раз підтверджували невротичний стан хворого і розглядалися як супутні елементи істерії. У мові тіла не бачили ключа до більш глибоких психічних процесів, що відбувалися в людині.

Якщо при лікуванні істерії, неврозів, нав'язливих станів вербальне спілкування у психоаналізі лікаря з пацієнтом мало певний ефект, то проблеми мазохізму, маній, депресій і психозів були менш доступними цьому методу, на думку А. Лоуена [167, с. 7].

Першим психоаналітиком, який запропонував внести зміни у традиційні методи лікування психоаналізу, був учень З. Фрейда Ш. Ференці. У 1921 році Ш. Ференці запропонував для більш ефективного лікування і виявлення симптомів істерії доповнити пасивну психоаналітичну розмову деякими активними діями пацієнта (наприклад, попросив пацієнта зобразити співака, диригента, відмовитися від деяких непомітних звичних дій та інше). Більш активна методика дозволила прискорити процес лікування, однак Ш. Ференці залишався прихильником традиційного психоаналізу і вірним учнем З. Фрейда.

Вперше дослідженням мови тіла і виявленням за допомогою неї глибоких психічних процесів в організмі зайнявся Вільгельм Райх. У своїх основних працях «Функція оргазму» і «Аналіз характерів» В. Райх виклав основи психосоматики. Революційне відкриття В. Райха полягало у тому, що він довів, що «характер людини і реакція його м'язів функціонально ідентичні» [167, с. 22]. Людина у психосоматиці розглядається не лише як «его», але як цілісний організм у єдності душі і тіла. В. Райх показав, що між психікою і тілом існує нерозривний зв'язок, і тому психічні процеси

відображаються на будові тіла і характері його рухів.

З точки зору філософії, тіло можна розглядати як посередника між внутрішнім світом людини, її свідомістю і навколишнім світом. Тіло є, свого роду, дзеркалом, яке відображає сприйняття людиною навколишнього світу. Якщо тіло здорове, повне сил та енергії; якщо воно здатне дарувати людині радість танцю, фізичних тренувань; якщо жести, хода і рухи граціозні, то можна сказати, що людина всією повнотою своєї сутності сприймає світ, вміє радіти кожній миті свого життя і відчуває себе єдиною зі Всесвітом. Каліцтво або смерть тіла порушує цей зв'язок зі світом і викликає в людині глибокі сумніви в існуванні безсмертя і вічності життя. Однак тіло можна втратити не лише у зв'язку з його смертю, а й за життя.

Занадто довге ототожнення себе зі своїм «Я» або свідомістю призвело до втрати почуття тіла, що веде за собою незадоволеність життям, депресію, порушення зв'язку людина – світ. Дослідники-психосоматики вказують на цю проблему. Зокрема Кен Уїлбер зазначає: «Виявляється, що хоча лише деякі з нас втратили свій розум, однак більшість з нас давним-давно втратили своє тіло, і боюся, що ми повинні розуміти це буквально. Адже фактично здається, що «Я» майже що сидить на моєму тілі, як вершник на коні ... Я тепер підходжу до світу не разом з моїм тілом, але на моєму тілі» [265, с. 352]. Автори книги «Ноу-Хау» Л. Камерон-Бадлер, М. Лебо і Д. Гордон пишуть: «Люди часто використовують свої тіла, як, якщо б вони були, скоріше, олівцями, простими предметами для маніпуляції, ніж реагуючими і взаємодіючими створіннями, якими вони є» [111, с. 536.] А. Лоуен також вважає, що кожна людина у нашій культурі певною мірою страждає від розщеплення. Глибоке розщеплення призводить до видимого розладу між головними сегментами тіла. У тій же самій мірі, в якій людина розщеплена, вказує Лоуен, вона втрачає грацію і не має духовного досвіду злиття з універсумом. Так само як воля відокремлює голову від тіла, вона ізолює людину від оточуючих людей [162, с. 124]. Таким чином, ми можемо стверджувати, що тіло – важлива складова світосприйняття людини. Те, як

людина ставиться до свого тіла, визначає і спосіб її життя, і характер її мислення. Мова тіла – це мова, на якій людина говорить тут і зараз із навколишнім світом. Якщо очі – дзеркало душі, то тіло – дзеркало світосприйняття людини світу.

Цивілізоване суспільство не можна назвати суспільством здорових людей. Велика кількість людей у сучасному світі страждає від різних недуг, серед яких найбільший відсоток становлять хвороби хребта і ожиріння. Хребет, подібно стовбуру дерева, є основною опорою у складній структурі будови людського тіла. Викривлення хребта, остеохондроз, порушення постави, гіподинамія або гіперрухомість хребців – ось основні проблеми хребта цивілізованої людини. Всі вони відображають нестійку життєву позицію, невміння протистояти стресам і тиску технократичного світу, у кінці кінців, невпевненість у собі і в завтрашньому дні. Ожиріння, зайва вага відображають нашу споживацьку психологію. Тіло, у даному випадку розглядається як джерело насолоди, здатне доставляти гастрономічне задоволення. При вигляді жирної, рясної і смачної їжі людина хоче отримати це задоволення миттєво і, якщо можна, продовжити його. Гонитва за миттєвим задоволенням є гаслом цивілізованого світу. І людина змінює радість повноти життя і сприйняття свого тіла на уявне сьогохвилинне задоволення. Вона настільки втомилася від шаленого ритму технократичного світу, що не здатна протистояти дрібним спокусам, які руйнують її тіло і роблять пасивним споживачем матеріальних благ. На наш погляд, типові недуги, характерні для того чи іншого суспільства, відображають певною мірою домінуючі у ньому соціальні установки, що нав'язуються його членам з метою підтримки будь-якого порядку або здійснення будь-якої ідеї.

Вільгельм Райх вперше вказав на зв'язок тілесної організації людини з суспільством. В. Райх показав і пояснив на практиці взаємозв'язок психіки і тіла. Учень З. Фрейда, він виступив проти традиційного вербального методу психоаналізу. Точніше, поряд із вербальним спілкуванням, В. Райх вивчав

мову і будову тіла пацієнта і призначав йому певні фізичні вправи в якості терапії.

Напружені, жорсткі м'язи є, на думку В. Райха, причиною страху перед задоволенням. Цей страх притаманний більшості людей і відображає «світогляд, що включає негативне ставлення до проявів життя і обґрунтовує диктатуру» [226, с. 12]. В. Райх переконливо наполягає на тому, що між психічним і фізичним станом людини і соціальним устроєм існує тісний взаємозв'язок. Так, «м'язовий панцир» і страх перед задоволенням є фізіологічним ядром страху, якому відповідає «порушення природної здатності до любові» на психологічному рівні. На соціальному рівні – це «страх перед самостійністю, вільним способом життя» [226, с. 12].

Величезна заслуга В. Райха полягає в тому, що він вперше вказав на вплив ідеології на психосоматичний стан людини. З цього випливає, що мова тіла є одночасно і мовою культури. На думку Вільгельма Райха, винуватцем скутості тіла є жорсткість ідеологічних і культурних установок, особливо авторитарне виховання дітей і примусовий шлюб. Таким чином, на основі міркувань В. Райха, можна зробити висновок, що причиною тілесної скутості людини цивілізованого світу є ідеологія, що йде ззовні, з соціуму. В. Райх також говорить про необхідність усунути тиск з соціуму і навіть показує негативні результати впливу цього тиску на прикладі фашизму. На думку психоаналітика, невроз настільки глибоко увійшов у свідомість пацієнта, що останній не здатний відчутти існуючу у тілі напругу, а тим більше звільнитися від неї. Тому В. Райх «насилено» втручається у психофізичну сферу пацієнта. Для зняття м'язової напруги він використовує натискання на певні групи м'язів і таким чином вказує пацієнтові на місце м'язової скутості.

Для психічної розрядки В. Райх вдається до провокації негативних пригнічених емоцій (гнів, страх), але оскільки це відбувається не завжди усвідомлено для пацієнта даний ефект надовго не закріплювався. Потрапляючи у соціум, людина опиняється у «ворожому» для неї

середовищі, і тіло, не маючи імунітету проти тиску суспільства, знову ховається у свій панцир. Тим більше, м'язовий панцир стає для людини вже «рідним домом», оскільки вона розучилася і забула, як можна жити у вільному і не скутому тілі. Настала, так звана «м'язова амнезія», коли тіло не пам'ятає інших вільних і здорових відчуттів, перебуваючи у постійному зафіксованому колісї і «комфортному» для неї стані. Людина ховається у свій м'язовий панцир, як равлик у свій будиночок, або, точніше, як черепаха, яка своїм потужним панциром створює фактично неприступну фортецю для навколишнього світу.

Проблема «м'язового панцира» стає для цивілізованої людини проблемою онтологічною. Питання буття, внаслідок цього, ще більш звужується. Обмеженість сприйняття світу суб'єктивним світоглядом доповнюється тілесною скутістю і закритістю. Скуте тіло стає більш механічним, ніж живим. Воно вже більше підпорядковується не законам природи, а законам технократичного світу. Людина стає «машиною» Ламетрі, яка живе і підпорядковується законам механіки. Зацикленість сучасних людей ХХІ століття на установці «робота – комфорт», страх випасти з ритму сучасного життя або, іншими словами, неможливість відмовитися від заданого темпу у досягненні кар'єри для того, щоб утриматися на плаву у стрімкому вихорі прогресу цивілізації, призводять до емоційного і фізичного виснаження. Єдиною розрядкою як психічною, так і тілесною стає задоволення сексуальних потреб. Погоня сучасної людини за сексуальним задоволенням, сексуальна заклопотаність суспільства, так звана «сексуальна революція», свідчать про психосоматичну хворобу суспільства в цілому. Мало хто знаходить можливість отримати емоційну розрядку у творчості. Людина-машина, в більшій частині, вже не здатна на це. Міський житель, втративши зв'язок із природою, втратив додаткове джерело енергії. Тиск соціуму, ідеологічні установки, економічні відносини мають вирішальний вплив не лише на свідомість, а й беруть участь у формуванні пластичної мови культури. Людина цивілізації, перебуваючи під постійним

пресингом, схильна до тілесної скутості рухів тіла.

Томас Ханна, американський лікар, говорить про так звану «м'язову амнезію». Суть її полягає у тому, що людина втрачає здатність відчувати деякі частини тіла і контролювати рухи. Точніше буде сказати про відсутність усвідомлення людиною своєї тілесності. Т. Ханна вважає, що основною причиною фізичного нездоров'я суспільства є неправильне суб'єктивно-об'єктивне сприйняття людини. Психосоматолог вказує на відмінність значень «тіло» і «сома». «Те, що бачить фізіолог або будь-який сторонній спостерігач, дивлячись з боку, – це завжди «тіло». Те, що кожна людина бачить, розглядаючи себе зсередини, відчуваючи кожен клітинку свого тіла, – це завжди «сома» [288, с. 32-33]. Проблема полягає в тому, що людина розглядає своє тіло як об'єкт. Виникає, таким чином, відчуженість від свого тіла на рівні сприйняття. Розглядаючи себе з боку, як сторонній спостерігач, у дзеркалі або на кіноплівці людина часто відкриває для себе багато цікавого. Хода, рухи тіла, кривляння, поза, яку приймає тіло, є незнайомими для людини, як здається чужим свій голос, який вона почула в аудіозапису.

Пластична мова, виражена через рухи тіла, позу, жести не усвідомлюється індивідуумом. Мерло Понті, досліджуючи сприйняття тіла як об'єкт, зауважує: «... мій організм, який є доособистісною причетністю до загальної форми світу, анонімним і невизначеним існуванням грає роль свого роду вродженого комплексу, прихованого моїм особистим життям. Найчастіше особисте існування витісняє організм, не будучи в силах ні вийти за його межі, ні поступитися самим собою, ні звести його до себе, ні себе звести до нього» [180, с. 121].

Сполучною ланкою між психікою і тілом, Мерло Понті вважає існування, яке визначає сталість тіла відносно до об'єктів. «Коли моє тіло бачить або зачіпає світ, саме воно не може бути ні побаченим, ні порушеним. Йому заважає бути об'єктом, бути «цілком конституційованим те, що об'єкти існують саме завдяки йому» [180, с. 130]. У даному випадку, розглядаючи

тіло як суб'єкт, Мерло Понті має на увазі під ним особисте існування, «я», а не тіло як таке. «Тіло є не що інше, як елемент в системі суб'єкта і його світу» [180, с. 147].

М. Понті властиво говорить: «коли моє тіло бачить ...». Тіло, по суті, не бачить – воно через чутливі органи [очі] передає інформацію в мозок, і саме бачення стає можливим завдяки роботі свідомості. Здатність людського тіла реагувати на зміни навколишньої дійсності свідчить про те, що тіло виступає як сполучна ланка між людиною і буттям. Мерло Понті говорив про це так: «Тіло – це те, що повідомляє світу буття, і володіти тілом значить для того, хто живе, зрощуватися з певним середовищем, зливатися воєдино з певними проектами і безперервно в них заглиблюватися» [180, с. 118]. Мерло Понті вважає, що «тіло є не що інше, як елемент у системі суб'єкта і його світу», і що наше середовище і наші слухачі домагаються від нас відповідних слів, жестів, інтонації, і не тому що ми прагнемо приховати наші думки або сподобатися, а тому що ми є те, що інші думають про нас, і наш світ – це і є ми. [180]. Перебуваючи, таким чином, на кордоні між нашою суб'єктивною свідомістю і об'єктивним світом, воно, як правило, виявляється в межах об'єктивного світу.

У психоаналізі протиріччя у сприйнятті тіла як об'єкта або як суб'єкта знайшло своє відображення у психосоматиці. «Сома» означає «живе» або «те, що живе» (у перекладі з грецького) тіло. Живе тіло здатне сприймати само себе, точніше усвідомлювати «рух існування», про який Мерло Понті каже: «того існування, яке ми виявили в тілі, наближаючись до нього за першим з можливих шляхів – шляхом фізіології» [182, с. 127]. Існуюче протиріччя в сприйнятті тіла Т. Ханна пояснив наступним чином: «Люди – це ті, хто відчувають себе і володіють здатністю до руху суб'єкти. Унікальність людини полягає у тому, що вона є одночасно і суб'єктом, і об'єктом» [288, с. 33].

Ототожнення себе зі своєю свідомістю призводить до того, що людина сприймає своє тіло як об'єкт, а не як «сому». Тіло вже у сприйнятті стає

неживим, тобто воно рухається лише під впливом свідомості. У східній культурі, зокрема в йозі і окремих видах бойових мистецтв, людина здатна відчувати і змінити фізіологічні процеси, що протікають в організмі. Так йоги здатні контролювати кров'яний тиск, можуть зробити тіло несприйнятливим до фізичного болю. Все це виявляється можливим завдяки тому, що вони вміють прислухатися до свого тіла, як до живого організму, яке здатне про себе заявляти.

Давньосхідне вчення Санкх'я стверджує, що розум це щось таке, що збільшується і зменшується (зростає і занепадає), що він змінюється абсолютно так само, як змінюється тіло, і що його природа майже та ж сама, що і тіла [47, с. 115]. Теорія Томаса Ханна дає оригінальне пояснення процесу старіння людського тіла. Відповідно до цієї теорії, процес старіння розвивається у результаті неадекватної реакції людини на стрес, травму або невміння пристосуватися до ритму сучасного індустріалізованого світу. Вступаючи у контакт з навколишнім світом, людське тіло реагує на різні подразники рефлексивно. У разі небезпеки, стресової ситуації м'язи скорочуються, страх, тривога, почуття відповідальності приводять наше тіло у напружений стан, що зберігається більшу частину дня. Нездатність звільнитися від м'язової напруги призводить, на думку Ханна, до виникнення «сенсорно-моторної амнезії». «Наші сенсорно-моторні системи реагують на щоденні стреси і травми за допомогою спеціальних м'язових рефлексів. Ці рефлекси викликають звичне скорочення м'язів. Ми не можемо розслабити ці м'язи за власним бажанням. Ці м'язові скорочення є мимовільними і несвідомими. Зрештою, ми просто не пам'ятаємо, як можна рухатися вільно» [284, с. 8]. Іншими словами, сенсорно-моторна амнезія є наслідком відчуження від свого тіла. Т. Ханна називає три основні рефлекси, що викликають сенсорно-моторну амнезію: рефлекс «червоного кольору», рефлекс «зеленого кольору» і рефлекс травми.

Теорія Томаса Ханна про рефлекси, що викликають сенсорно-моторну амнезію, є найбільш цікавою і обґрунтованою у психоаналізі, оскільки вона

розкриває причини і наслідки впливу техногенної цивілізації на фізичний і душевний стан людини. «Приреченість людини нестримному зростанню виробництва, а, отже, престижу забезпеченості, купівельної спроможності і комфорту як вищих вирішальних цінностей» [124, с. 85], породжує страх і постійну напругу. Ці дві складові психічного стану людини визначають її пластичну мову тіла. Рефлекс «червоного кольору» відображає реакцію страху. На фізичному рівні він виражений наступним чином: нахилений вперед корпус, зігнута шия, зморщений лоб. Сучасна людина у гонитві за матеріальними благами, престижем і визнанням у суспільстві боїться опинитися у числі невдах, які задовольняються другорядними продуктами цивілізації. Страх має і іншу етимологію. Життя, наповнене стресами, змушує людину згортатися, як равлик, у свій панцир у разі конфліктної ситуації або необхідності подолати перешкоду. Рефлекс «червоного кольору» – це реакція відходу від дійсності, якась мимовільна захисна функція організму. Ханна вважає, що тривога і неспокій панують в індустріальному суспільстві. «Кожен живе, відчуваючи страхи, що змінюються новими страхами. Кожен відчуває тривогу: тривогу за життя, тривогу за своє становище у суспільстві, тривогу за безпеку житла, за безпеку країни, за безпеку людства у цілому... Наші побоювання поступово накопичуються, посилюючи звичне скорочення м'язів в області щелеп, очей, брів, шиї, плечей, рук, грудей, живота і ніг» [284, с. 76].

Таким чином, ми бачимо, що теорії Т. Ханна і В. Райха єдині в думці про вплив ідеології і культури на пластичну мову людини. Витоки рефлексу «червоного кольору» ми знаходимо у культурі модерну. П. Козловські вважає, що характерною рисою модернізму є «страх і брехня тоталітаризму». Модерністська культура, яка існує в епоху тоталітарних суспільств, страждала знеособленістю, волею до тотальної мобілізації, волею до влади». Козловські зазначає, що тотальна мобілізація як справжній зміст прогресу породжує біль жертви і нігілізм. У жертву волі до влади приносяться безпосередність і тілесність особистості» [126, с. 22]. Тип людини модерну –

робітник, який «жертвує своєю суб'єктивністю і тілесністю в ім'я мобілізації» [126, с. 22]. Світ техніки, в якому перебуває робітник, підпорядковує останнього своїм законам.

Робітник стає одним з механізмів величезної машини, що призводить, врешті-решт, до «забуття тіла». Для сучасної чуттєвості, каже П. Козловські, тіло ідентичне цінності як такої, для сучасного героїзму тіло є форпостом, якого чуттєвість взагалі не досягає. Перетворення індивіда в робітника являє собою операцію, за допомогою якої зона чуттєвості виключається з життя [126, с. 23]. Не дивно, що у результаті появи рефлексу «червоного кольору», людина його не відчуває і, тим більше, вона не здатна звільнитися від страху і скутості, зафіксованих в її тілі. Атмосфера модерну змушує людину постійно перебувати у своєму панцирі, щоб хоч якось зберегти свою індивідуальність.

Рефлекс «зеленого кольору» характерний більшою мірою для культури постмодерну. Проблема суб'єкта у постмодернізмі є складною і неоднозначною. Філософи постмодерну Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, М. Фуко представляють суб'єкт як функцію зовнішніх сил (біологічних, текстуальних, соціальних). Н. В. Лубенець зауважує, що текстуалізація свідомості, характерна для постмодерну, позбавляє суб'єкта самототожності, незалежності, авторства щодо його «внутрішнього» і практичного життя [168, с. 99]. Суб'єкт у постмодернізмі ототожнює себе з різними соціальними ролями, іншими словами, його уявлення про себе «підтримується стабільністю системи соціальних зв'язків індивіда з суспільством, до якого він належить» [103, с. 97].

Граючи різні соціальні ролі, намагаючись домогтися переваги над іншими або виділитися з маси, а також, прагнучи вистояти перед ударами долі, суб'єкт створює передумови для появи рефлексу «зеленого кольору». Т. Ханна характеризує даний рефлекс як готовність до дії. Напруга м'язів тіла подібно положенню і тваринному стану перед стрибком у момент агресії. Тварина перед нападом групується і приймає загрозливу позицію

(показує кігті, оскал, вигинає або розпрямляє спину). Таким чином вона демонструє готовність відбити удар. Сучасна людина, перебуваючи у соціумі, намагається протистояти тиску технократичного світу і стресам.

На Заході і Сході існує різний погляд на спосіб подолання життєвих перешкод. Східна культура пропонує шлях гнучкості і поступок. Так, у деяких бойових мистецтвах людина не протистоїть удару, а йде від нього, відображаючи, таким чином, силу удару у зворотному напрямку. Західна культура вчить бути людину твердою, вміти відповісти на удар сильнішим ударом, максимально напружуючи всі свої душевні, вольові та фізичні якості. Надмірно випнуті груди, відведені назад плечі, вигнутий у поперековому відділі хребет – всі ці прояви рефлексу «зеленого кольору» мають психосоматичне походження. Зазначеним фізичним характеристикам супроводжує суб'єктивне почуття зусилля. Томас Ханна вважає, що рефлекс «зеленого кольору» – необхідна складова будь-якого індустріально розвиненого суспільства. «Він (рефлекс «зеленого кольору») грає важливу роль у розвитку економіки і є складовою частиною життя в ХХ столітті, такий же, як будильники, календарі, кава, торгові агенти, жорсткі терміни. Всі ці фактори сприяють виникненню і закріпленню цього глибоко вкоріненого рефлексу» [284, с. 82]. До перелічених факторів можна додати підвищення соціального статусу індивіда. Чим вище становище людини у суспільстві, чим більше людей перебуває в її підпорядкуванні, тим більші вимог змушена вона пред'являти собі. Конкуренція, кар'єризм, страх втратити високу посаду сприяють виробленню і підтримці таких якостей як перевагу над іншими, прагнення здаватися розумнішим, компетентнішими, рішучішими і впевненішими за своїх підлеглих. Навіть якщо ці якості не властиві натурі людини, вона буде намагатися хоча б створити видимість наявності цих якостей. І в даній ситуації на допомогу людині приходять її тіло. Г. Вілсон і К. Макклафлін описують мову тіла лідера або людини, яка хоче підпорядкувати собі інших.

Ця характеристика дуже нагадує ознаки рефлексу «зеленого кольору».

«Той, хто жадає самоствердження, може обрати способом його досягнення загрозову поведінку і буде «роздуватися», подібно деяким тваринам, коли на них нападають. Якщо тварина вигинає спину і її шерсть встає дибки, то людина тримається дуже прямо, випинає груди, задирає підборіддя і напружує м'язи» [46, с. 92]. Інший американський психолог Алан Піз також наводить приклади жестів готовності і агресивності, якими користуються лідери. Так, А. Піз показує, що поза сидячої людини з закладанням рук за голову і закиданням однієї ноги на іншу у вигляді цифри «4» характерна для людей таких спеціальностей як бухгалтери, юристи, менеджери з питань торгівлі, керуючі банками або для впевнених у собі людей з почуттям переваги над іншими» [213, с. 101]. До числа агресивних поз Алан Піз відносить також позу «руки на поясі», яка характеризує цілеспрямовану людину, що приймає таку позу в разі, коли вона готова досягти своєї мети [213, с. 103]. І перша, і друга пози, наведені Пізом, які характеризують тілесний стан лідера, мають схожі риси з рефлексом «зеленого кольору»: вигин у поперековому відділі хребта у положенні сидячи, випнуті груди у положенні стоячи. Таким чином, ігри у владу мають дорогу ціну для здоров'я – придбання рефлексу «зеленого кольору».

Т. Ханна вважає, що постійна дія рефлексів «червоного і зеленого кольору» призводять до появи «старечої постави». Напруга, яка скупчується у м'язах, з віком стає болючою і значно обмежує рухи людини. Ханна стверджує, що старість – це неіснуюча хвороба, яка веде до занепаду фізіологічних функцій [284, с. 27]. На його погляд, фізичний занепад сил, постійна втома і слабкість виникають у результаті «накопичення» фізіологічних реакцій на стреси і травмуючі ситуації [284, с. 27-28]. Дане «накопичення» відбувається у результаті невміння людини розслабити тіло, привести м'язи у спокійний стан після скоєння якоїсь дії або руху. Сучасна людина сильно захоплена своїми соціальними ролями, своїми думками, щоб відчувати несвідомі процеси, що відбуваються в її тілі.

З позицією Томаса Ханна про психосоматичну природу рефлексів

«червоного і зеленого кольору» і їх залежності від соціального оточення перегукується теорія м'язового скорочення Марка Воронова. Теорія Воронова спочатку будується на припущенні П. Шильдера, згідно з якою «метою будь-якого скорочення є захоплення – придбання будь-якого цінного об'єкта у навколишньому середовищі і його утримання» [55, с. 95].

М. Воронов називає перший етап м'язового скорочення (захоплення) ритмічними скороченнями, до яких він відносить смоктальний рефлекс, біг, ходьбу й інші види ритмічної поведінкової діяльності. Другий етап м'язових скорочень (утримання) він позначає як тонічні скорочення, метою яких є втримати здобуте: немовля утримує сосок, дитина доросліша – іграшку або палець, потім їжу, мати, друга, тощо [55, с. 95]. Тонічні скорочення на відміну від ритмічних можуть тривати, згідно М. Воронову, в окремих групах м'язів роками, створюючи, таким чином, хронічне м'язове напруження. Рефлекс утримання видобутий, сформований в дитинстві, надалі стає визначальним у житті та світогляді людини західної культури. Ця теорія є яскравим підтвердженням нашого припущення про вплив соціуму на пластичну мову або, іншими словами, мова тіла відображає характер існуючої культури.

Групою російських психологів було проведено дослідження, завданням якого було виявлення факторів, що впливають на сприйняття суб'єктом невербальної інформації. Респондентам було запропоновано прокоментувати 16 малюнків, що зображають різні динамічні пози людини. Результати досліджень показали «значну залежність інтерпретації поз респондентами від фактора їх групової приналежності (статі, віку, професійної орієнтації) і, відповідно, соціальної ідентичності» [9, с. 99]. Як з'ясувалося, мова тіла ближча і зрозуміліша людям творчих професій, таких як артисти, актори, художники, мистецтвознавці. Тип мислення цих людей не обмежується рамками сухої логіки і раціоналізму; їм притаманні політ фантазії, образне і неординарне сприйняття світу. Художні напрямки у культурі та мистецтві ХХ століття (сюрреалізм, абстракціонізм,

експресіонізм) відображають саме такий тип мислення. Що стосується статевої приналежності, то слід зауважити, що чутливість й інтуїція, властиві жіночому характеру, роблять жінок більш сприйнятливими до невербальної інформації. Аллан Піз зазначає, що жінки володіють вродженою здатністю помічати і розшифровувати невербальні сигнали, фіксувати найдрібніші подробиці. Особливо добре інтуїція розвинена у жінок, що займаються вихованням маленьких дітей. Перші кілька років, пояснює А. Піз, мати спирається тільки на невербальні канали комунікації зі своєю дитиною [213, с. 10-11].

Однією з психоаналітичних теорій, які розкривають взаємозв'язок тіла і культури, є біоенергетичний аналіз Олександра Лоуена. Учень Вільгельма Райха Лоуен також дотримується думки про вплив культури і соціуму на формування пластичної мови суб'єкта цієї культури. Біоенергетична теорія О. Лоуена базується на наступній ідеї. Людина – це унітарна істота, і те, що відбувається в її розумі, має відбуватися і в її тілі [165, с. 6]. Згідно З. Фройду, наш розум чи свідомість має три основні складові: свідоме «Я» (ego), несвідоме «Воно» і «Супер-Его». Яка ж з цих складових впливає на процеси, що відбуваються у тілі? Слід зазначити, що на мову тіла впливають у рівній мірі і свідоме «Его», і несвідоме «Супер-Его», однак якість цього впливу має різні знаки: «+» і «-».

Об'єктом впливу «Его» є рух, тобто це означає, що «Его» здатне контролювати рухи тіла, виконує, так би мовити, функцію цензора наших дій. Саме «Его» контролює тілесну реакцію на те чи інше роздратування, але тільки у тому випадку, якщо інстинкти й емоції не заглушають «голос розуму». «Его» може дати команду до руху і може стримати його. Основною функцією «Его» є забезпечення виживання організму. «Его», як вказує А. Лоуен, досягає цього виживання завдяки наявній у нього здатності прив'язувати миттєву реакцію тіла до зовнішньої навколишньої дійсності [165, с. 19]. В умовах життя людського соціуму індивіду доводиться досить часто придушувати в собі за допомогою «Его» небажані тілесні реакції:

бажання кинутися на кривдника з кулаками, розплакатися, врешті-решт, дати своєму тілу можливість розслабитися. У даному випадку контроль «Его» над тілом виправданий, оскільки він відповідає реальній дійсності. Але, як зауважує Лоуен, «подібно генералу, який, скуштувавши владу, перетворюється на диктатора, «Его» вперто не бажає розпрощатися зі своєю гегемонією» [165, с. 20]. І тут вже в силу вступає несвідома частина нашого розуму – «Супер-Его». Різниця між «Его» і «Супер-Его» існує відповідно принципу реальності. Заборони, що вводяться «Супер-Его», – несвідомі і нічого спільного не мають із реальністю конкретної ситуації, вважає Лоуен [167, с. 41]. «Супер-Его» грає вирішальну роль у формуванні «м'язового панцира». Ригідність (жорсткість) м'язів практично не відчувається на свідомому рівні, отже, вона виникає і підтримується у сфері несвідомого.

Основні емоції, на яких «Супер-Его» будує «м'язовий панцир» – це страх, гнів і смуток. Дані емоції неусвідомлено фіксуються у тілі і створюють так званий захисний шар, що оберігає від негативного впливу навколишнього середовища. Ці емоції як би застряють у тілі і не знаходять виходу назовні. Люди, які перебувають під владою гніву, страху і печалі, не усвідомлюють їх тілесний прояв, який виявляється у хронічному напруженні м'язів. Лоуен вважає, що дана проблема (хронічне м'язове напруження) є проблемою нашої культури. Західна культура заперечує цінність тіла на користь влади, престижу і майна, стверджує психоаналітик [162, с. 39]. Сила «Его» західної людини занадто велика і грає головну роль у процесі усвідомлення себе суб'єктом. Як уже зазначалося, прагнення ототожнити себе зі свідомістю характерно для людини цивілізації з панівним раціональним світоглядом. Цей процес усвідомлення себе робить свідомість двоїстою: з одного боку – це усвідомлення почуттів, з іншого – усвідомлення свого «я», своїх думок і уявлень про себе. Саме другий тип усвідомлення є визначальним для людини західної культури і вирішальним фактором у відриві «Его» від тіла. Лоуен зазначає, що Его-свідомість набуває тенденцію протиставляти себе тілу, яке починає представляти несвідоме [167, с. 78].

Вирази типу «моє тіло мене не слухає» або «перестало мені підкорятися» свідчать про домінуючу функцію Его-свідомості і підлеглого положення тіла, а також про те, що тіло не завжди відповідає уявленню про нього.

Людина сучасної цивілізації, ігноруючи мову власного тіла, більше зайнята своїми роздумами, пошуками причинно-наслідкових зв'язків у навколишньому світі; вона намагається зрозуміти і пізнати себе, спираючись на логіку своїх суджень і, як правило, заходить у глухий кут і не знаходить потрібних їй відповідей. І в цей же час її власне тіло дає відповіді на багато питань. У позі людини, її ході, жестах міститься картина світосприйняття, стає зрозумілим місце індивіда у соціумі і його внутрішні проблеми.

Багато дослідників вказують на той факт, що фізична зовнішність говорить про характер людини. Більш точна відповідність зовнішніх даних внутрішньому стану характерна для індивідів з патологічно вираженими психічними відхиленнями. Таким чином, тіло може свідчити як про здоров'я, так і про психічні недуги людини. Е. Кречмер і А. Лоуен одноставні в думці, що досліджуючи статуру можна прийти до висновку про наявність у характері елементів того чи іншого психічного відхилення. Так, наприклад, Кречмер вказує на наступні типи для шизоїдного характеру рухи тіла: «У шизотимиків ми зустрічаємо психомоторні особливості: у формі аристократичної стриманості, паралізованого афекту або з невеликою затримкою – деревініння або боязкості. Своєрідну військову виправку ми зустрічаємо іноді як спадкову у шизоїдних сім'ях» [139, с. 283].

Олександр Лоуен, також як і Вільгельм Райх проводить аналіз характерів (орального, мазохістського, істеричного, фалічно-нарцисичного, пасивно-фемінного, шизофренічного і шизоїдного) і дає картину відповідної їх статури. Особливості статури, притаманні тому чи іншому характеру він пояснює біоенергетичними процесами у тілі людини, які безпосередньо пов'язані з дитинством пацієнта і соціокультурними установками. Залежно від ступеня і якості біоенергетичної зарядки організму формується м'язова система того чи іншого характеру. Лоуен вказує на основні характеристики

м'язової системи орального, мазохістського і шизоїдного характерів. «Оральний характер відрізняється нерозвиненістю м'язової системи порівняно з кістками. Подібна недорозвиненість м'язів – явище, яке є типовим для орального, де б воно не виявлялося. І, навпаки, шизоїдному характеру властива найчастіше м'язова гіпертрофія, а тіло мазохіста можна, скоріше, визначити як «перевите м'язами» [167, с. 173].

На прикладі патологічних явищ у психосоматиці ми бачимо, що порушення м'язової системи відбувається у результаті певного тиску на індивіда. Наслідком цього стає зміна свідомості і структури «Его», що уявляє собою, насамперед, зміну самосприйняття. Мерло Понті у своїй роботі «Феноменологія сприйняття» зазначає, що психологічні мотиви і тілесні причини найчастіше переплітаються, бо в живому тілі немає такого руху, яке було б досконалою випадковістю з точки зору психічних інтенцій, і немає такого психічного акту, зерно або загальна схема якого не містили б в фізіологічні механізми [180, с. 126].

Тіло живе і активно бере участь у світосприйнятті. Воно здатне моментально реагувати на будь-які життєві ситуації, виконуючи, насамперед, захисну функцію. Переважання в організмі захисної функції стає визначальним у формуванні характеру. З цього приводу А. Лоуен каже, що характер є результат протидіючих сил – его-спонукань і его-захисту [167, с. 123].

Який же зв'язок існує між структурою тіла і структурою характеру? Відповідь, на наш погляд, міститься у визначенні поняття характеру, яке дає О. Лоуен. Характер – передусім, комплекс настроїв, з якими особистість протистоїть життєвим ситуаціям, будь то сеанс психоаналізу або ж інші події зовнішнього світу [167, с. 121]. Тіло, як ми вже відзначали, є дзеркалом світосприйняття, але на фізичному рівні. Тіло виконує моментальну і несвідому функцію захисту організму від впливом навколишнього середовища.

Характер має на увазі властиву окремому індивідові певну реакцію на

ті чи інші обставини. Якщо людина не має будь-яких психічних відхилень і комплексів, то її реакції будуть адекватні ситуації, що склалася. Якщо ж у світосприйнятті людини значне місце займають образа, комплекси, незадоволеність собою та інші негативні складові психіки, ми будемо мати справу з характером, що формується несвідомо. Даний тип характеру, як правило, не здатний об'єктивно оцінювати себе і вести себе адекватно ситуації. Тема характеру та його аналіз цікавила багатьох дослідників, починаючи з З. Фрейда (стаття «Характер і анальний еротизм») і закінчуючи В. Райхом («Аналіз характерів») та О. Лоуеном («Мова тіла»). Багато психоаналітиків відзначали роль несвідомих процесів як визначальних у структурі різних характерів. Так Вульф визначав характер як «характерну поведінку пацієнта, що намагається захистити своє несвідоме від проникнення у нього і вилучення звідти будь-яких відомостей». [167, с. 121]

Загальним моментом у структурі тіла і структурі невротичного характеру є функція захисту, яка підконтрольна несвідомій сфері. Характер, що формується у ранньому дитинстві, визначається у результаті переважання тих чи інших емоцій. Позитивні емоції і почуття, такі як радість, любов, свобода самовираження, сприяють формуванню здорової особистості. Негативні ж емоції, особливо такі, як страх, гнів, образа, перебувають в основі невротичного характеру. Дитина, яка часто піддається впливу негативних емоцій, ще не вміє свідомо протистояти їм, особливо, якщо емоції ці виходять збоку батьків. Залежність від батьківської опіки і страх втратити любов і прихильність батьків змушують дитину пригнічувати у собі відповідні, негативні емоції. Придушення негативних емоцій відбувається на двох рівнях: психічному та фізичному. Дитина замикається у собі, пригнічує свободу вираження своїх емоцій, що призводить до утворення утисків і комплексів. На фізичному рівні цей процес виражається у напруженості, як усього тіла, так і окремих груп м'язів; рухи стають незграбними, пропадає грація і легкість, образно кажучи, дитина боїться зробити неправильний крок. Згодом формується м'язовий панцир. Таким

чином, ми бачимо, що тіло включає компенсаторні механізми, щоб зберегти себе і своє «Его».

Формування характеру відбувається одночасно з формуванням тілесності людини. Пластична мова людини є невід'ємною складовою її характеру; вона є відображенням характерних для людини психічних реакцій на фізичному рівні. Олександр Лоуен вважає, що у людини протягом життя виробляються три захисних шари: свідомий шар «Его», м'язовий шар і емоційний шар. Чим «товщі» і «жорсткіші» ці шари, тим складніше людині розкрити своє серце навколишнього світу, тим важче зрозуміти свою сутність, і тим черствіший стає він у прояві своєї любові. Причиною появи цих шарів є пережиті індивідом напади агресії, занепокоєння, образи, які призводять до появи страху перед можливістю повторення цих переживань. Людина замикає своє серце, любов і свою сутність від негативного впливу навколишнього світу, на думку Лоуена [165, с. 429].

М'язовий захисний шар займає середнє положення між свідомим шаром «Его» та емоційним захисним шаром. Це, в якійсь мірі говорить про те, що тіло виступає як би сполучною ланкою між нашою свідомістю, вищою складовою нашої психіки, і нашими емоціями, почуттями або афектами, які відповідають нашій несвідомій сфері. Захисна функція тіла, а саме м'язовий панцир, формується у результаті домінування негативних емоцій, але вирішальну роль у його закріпленні грає верхній свідомий шар, але не «Его», а «Супер-Его». Саме «Супер-Его» робить тіло бездушним, позбавляє грації, здатності розкутуватися та отримувати задоволення і радість від руху.

Тіло стає своєрідним бар'єром, який перешкоджає виходу негативних емоцій. Останні ж, у свою чергу, блокують позитивні емоції. Бездушне, напружене тіло робить людину, по суті, живим мерцем, який боїться відкритися світові і жити повнотою почуттів. Інакше кажучи, людина уходить від дійсності і живе у зручному їй і захищеному світі. Лоуен каже, що ілюзії є засіб захисту «Его» від реальної дійсності, що призводить до блокування тіла, емоцій та почуттів [165, с. 41]. Емоційне ж здоров'я – це

здатність приймати дійсність такою, якою вона є. Відхід від реальності, неприйняття дійсності, конфлікт між індивідом і суспільством – все це складові емоційного нездоров'я західної культури. Тіло, яке згідно Мерло Понті, є «спосіб володіння світом» [182, с. 197], стає на ворожу позицію по відношенню до світу. Основною функцією тіла стає не «повідомлення світу буття» [182, с. 118], а захист від світу.

Західна матеріалістична культура віддає перевагу цінностям «Его», «для якого по-справжньому важливі ті предмети і вчинки, які служать піднесенню іміджу даного індивіда в очах інших людей» [165, с. 419]. Влада з властивими їй атрибутами, успішна кар'єра, що дозволяє індивіду зайняти престижне місце у соціумі і піднімає його значимість в очах самої себе; речі і предмети побуту, що підкреслюють знову ж таки положення у суспільстві – ось цінності «Его» західної людини. Ексклюзивність одягу, особистого автомобіля, наявність певного набору предметів і речей (призначенням яких є необхідність підкреслити і довести, що даний індивід «відбувся» як повноцінний представник певної касты у суспільстві) у західній культурі стають домінуючими якостями, які підтверджують унікальність і самодостатність особистості. Краса внутрішнього духовного світу, благородство, релігійність, прагнення до внутрішнього вдосконалення – все це, значною мірою, стає немодним і непотрібним для матеріальної культури Заходу. «Результат виявляється наступним: всі інші, набагато більш важливі і глибинні цінності, які ми називаємо духовними, ігноруються або недооцінюються, оскільки люди перестають бачити їх релевантність, або, інакше кажучи, доречність для свого повсякденного життя» [165, с. 419].

Тілесні цінності в західній культурі носять більше ілюзорний і миттєвий характер. Гонитва за чуттєвим задоволенням, як способом відірватися від буденного ритму і розслабитися, стає для багатьох представників західного світу самоціллю. Скажений ритм життя, прагнення утриматися на плаву у жорстокому світі конкуренції не залишають практично часу для отримання високого або духовного задоволення (за

Епікуром). Гедонізм західного світу ХХ століття – це не той гедонізм, який був притаманний давнім епікурейцям. Ритм сучасного життя вимагає від людини постійного контролю над собою і ситуацією, тому вона шукає можливість звільнитися від контролю, знаходячи це у відпочинку, тобто отриманні швидкого задоволення або насолоди. Такою насолодою може бути або смачна їжа, або наркотики і спиртне, або секс. Тіло, по суті, віддається «на розтерзання» задовольнень: нездорова їжа забруднює організм і є причиною багатьох захворювань; руйнівна дія алкоголю і спиртного досить відома; механічний же секс вбиває здатність любити.

О. Лоуен каже про те, що тільки справжні тілесні цінності підтримуються і зміцнюються будь-яким почуттям, поняттям, об'єктом або вчинком, які підсилюють у тілі відчуття гарного самопочуття; до їх числа відносяться любов, краса, істина, свобода і гідність [165, с. 420]. Відносно західної культури психолог впевнений, що спонукання зміцнити своє реноме або амбітне бажання прославитися, так само як і майже маніакальна жадоба розбагатіти, не породжують у людини гарного тілесного самопочуття [165, с. 420]. Намагаючись задовольнити нескінченно зростаючі як сніжний ком матеріальні запити, людина витрачає багато сил і часу. Виникає дефіцит вільного часу, у результаті чого немає можливості зупинитися і подумати про духовні цінності, зрозуміти себе і почути голос свого тіла.

Секіда Кацуки вказує на фізичний аспект у процесі вираження емоцій. Під час сміху, як і при вираженні гніву або печалі, фізична дія грає дуже важливу роль. Якщо у той час, коли ви гніваєтесь, хтось випадково змусить вас розсміятися, ви на деякий час забудете свій гнів, пише він, а коли колишня злість повернеться, ви виявите, що вона значно зменшилася: частина внутрішнього напруження отримала зовнішню розрядку [119, с. 139]. Домінування негативних емоцій і скутість тіла безпосередньо впливають на світосприйняття індивіда. Бачення світу через призму таких емоцій як образа, злість, бажання помститися сприяє формуванню психології жертви і нездорової агресії. Психологія жертви виникає у результаті

незадоволеності індивідом самим собою і у небажанні бачити причину власних невдач у собі і у своєму способі життя. Психологія жертви – це психологія слабкої людини, яка проектує свої проблеми на інші об'єкти. На психічному рівні психологія жертви – це той же м'язовий панцир на тілесному рівні. О. Лоуен вважає, що радість належить до кола тілесних відчуттів; вона не є розумовим почуттям і не властива розуму. Людина не в змозі змусити свій розум випробувати радість [165, с. 25]. Стреси і травми, які людина відчуває протягом життя, притупляють відчуття радості. На тілесному рівні це виражається у сенсорно-моторній амнезії і ригідності м'язів, що призводить до зниження рухливості і відчуття «старості», про що йшлося вище. Існування пригнічених негативних емоцій призводить до того, що людина не в змозі повною мірою відчувати позитивні емоції і почуття, особливо такі життєво необхідні, як любов і радість.

Не менш важливу роль у відчутті свого тіла відіграє таке почуття як любов. Любов так само, як і радість, дарує тілу легкість і повноту відчуттів. Стан закоханості часто описують як стан людини, у якої «виростають крила». Багато мислителів і релігійні діячі вказували на зцілювальну благодійну дію любові на психічний і фізичний стан людини. Так, зокрема, Діпак Чопра, американський релігійний мислитель індійського походження, вважає, що любов здатна приводити тіло у рівновагу. Він пише наступне: «Любов забезпечує гомеостатичний баланс. Ніхто з повною визначеністю не довів, що відчуття себе любимим допомагає знизити кров'яний тиск або запобігти серцевих захворювань, але добре відомо, що негативні стани, пов'язані з відсутністю любові, наприклад, хронічний гнів (пригнічений гнів) або депресія, значно підвищують небезпеку всіх видів захворювань» [291, с. 48].

Роздуми Діпака Чопри про вплив любові на фізичний стан багато у чому пов'язані з роздумами Олександра Лоуена про біоенергію. Схожою в їх міркуваннях є думка про те, що на шляху у цих життєвих потоків знаходяться бар'єри, збудовані его. Любити – значить бути відкритим, згідно

Діпаку Чопра. О. Лоуен також вказує на «взаємозв'язок між відкритим серцем і здатністю любити» [165, с. 428]. Однак для західної культури характерна закрита позиція. Як вже зазначалося вище, властиві сучасній цивілізації стреси, боротьба за виживання в умовах конкуренції змушують людину створювати захисні шари, що оберігають від тиску зовнішнього світу. «Бути закритим» – все одно, що «бути сильним». І суспільство посилює цю подвійність, пише Д. Чопра, постійно нагадуючи нам, що ми живемо у світі, де любов не знаходиться у безпеці [291, с. 31]. Таким чином, захисні шари, які створює єго в умовах західної культури, сковують та перешкоджають потоку біоенергії й енергії любові.

Вище ми вже відзначали, що тіло є дзеркалом нашого світогляду та світовідчуття. Тіло, по суті, відображає наше ставлення до світу. О. Лоуен стверджує, що становище людини у житті прекрасно відбивається її тілом. Яскравим прикладом того, наскільки впевнено і комфортно відчуває себе людина у світі є її хода. Те, як людина ступає по землі, наскільки впевненими або слабкими є ноги у ходьбі, свідчить про її життєву позицію. Ціла низка сучасних психологів стверджують, що по ході людини і по тому, як вона носить взуття, можна судити про особливості її характеру. І. Горелов і В. Єнгалічев наводять такі спостереження за ходом людини: «Люди, які ходять тихими невпевненими кроками, спираючись на пальці, не люблять привертати до себе уваги, часто заглиблені у свої думки. Гучна ходьба, підкреслений стукіт взуття, виявляють нестриманість характеру, безцеремонність. Важка хода, човгання, нерухомо висячі при ходьбі руки, свідчать про відсутність волі, про пересиченість і/ або старість» [79, с. 143-144].

Дані свідоцтва, звичайно ж, не претендують на науковість, проте, в них є певна частка раціоналізму. Хода людини може змінюватися залежно від її емоційного стану, ступеня бадьорості або втоми. Однак, у цілому, кожній людині властивий саме свій почерк ходи, не схожий на всі інші, згідно з яким ми і можемо визначити характер особистості. Хода відображає зв'язок

людини з землею, або, іншими словами, з реальністю. По тому, як ступає людина по землі, можна судити наскільки глибоко вона сприймає реалії життя або наскільки далеко вона від них відірвана. Якщо верхня частина тулуба людини (діафрагма, руки, голова) згідно з вченнями східних релігій, символізує зв'язок людини з космосом, то нижня (статеві органи, живіт, ноги) відображає взаємодію людини з землею.

Західні психологи вказують на таке явище психіки як «приземленість», тобто здатність відчувати себе залученим у реальність. Про силу чи слабкість «заземленості» багато у чому говорить хода. Психосоматичну сторону «заземленості» досліджував О. Лоуен. З точки зору біоенергетики заземлення являє собою енергетичний процес, в якому має місце потік збудження, що пронизує тіло від ніг до голови. Якщо цей потік сильний і повноцінний, то людина відчуває своє тіло і досить заземлена. Такий індивід, на думку О. Лоуена, знаходиться у контакті з реальною дійсністю [165, с. 55-56]. З точки зору психології «бути заземленим» означає, крім усього іншого, ще й «стояти на власних ногах», що вказує на стан незалежності та зрілості [165, с. 56].

Важливою складовою характеристики ходи є тип зв'язку ступні з підлогою або з ґрунтом (чіплятися в землю пальцями ніг, човгання ногами, ледве відриваючи їх від землі, швидке відштовхування від землі). Ця характеристика також вказує на взаємодію людини з навколишнім світом і прийняття або неприйняття його. Перераховані вище типи зв'язку ступні людини з землею свідчать про існуючі проблеми в світосприйнятті людини.

Хода, в якій зіткнення ступні і ґрунту свідчить про гармонійно розвинену людину, виглядає наступним чином: прокатування м'якої ступні по землі так, що кожна частина ступні недовго, але бере участь у цьому контакті. Про цю ходу можна сказати, що вона граціозна. Даний тип ходи як найбільш функціональної описав К. Д. Станіславський: «Коли я йду додому або у театр, і пальці ніг виконують свою роботу в повній мірі і до самого кінця, я при однаковій швидкості ходи приходжу до кінцевої мети моєї ходи

на п'ять – сім хвилин швидше, ніж коли я йду без належної участі у роботі ножних пальців і ступень. Важливо, щоб пальці, так би мовити, «дохожували» крок до самого кінця» [142, с. 87-88]. Таким чином, людина, ступні якої знаходяться в найбільш повному зіткненні зі землею, рухається вільніше і граціозно.

Жінка, яка стала на високі підбори, автоматично втрачає здатність повного контакту ступні зі землею. Однак, тим не менш, величезна кількість жінок західної цивілізації носять подібне взуття. Високий каблук повинен підкреслити, передусім, жіночу сексуальність, що є невід'ємним елементом західної культури. Таким чином, жінка, що носить взуття на високих підборах в якійсь мірі втрачає зв'язок з реальністю і контакт із землею. У даному випадку вона задовольняє сексуальні запити чоловіка. У даний час, коли ми говоримо про жіночу емансипацію, фемінізм, гендерний баланс, становище жінки у суспільстві стає більш стійким. Жінка все менше залежить від чоловіка, а, отже, відчуває себе більш впевненою і здатною стояти «на власних ногах». У даний час все більше число жінок віддає перевагу спортивному взутті, в якому контакт із землею більш повний, ніж у взутті з підборами.

Ми можемо зробити висновок, що на догоду культурі людина готова придушувати свої життєві почуття у різних частинах тіла. Вперше на цей факт звернув увагу В. Райх, який вивчав улюблену позу пацієнта, його жести і міміку; визначив, які саме почуття на тілесному рівні є затиснутими. Психолог вважав, що «виховання твердої неприродної пози є одним з найбільш природних засобів, за допомогою якого диктаторський суспільний лад створює собі автоматично функціонуючі організми, що не володіють власною волею» [226, с. 278].

Затиснута на тілесному і психологічному рівні людина не тільки не може бути вольовою, але вона також не може бути цілісною, скоріше, вона буде роздвоєною. Проблема роздвоєності особистості є основною проблемою сучасного суспільства. Звертаючись до лексики Г. С. Сковороди,

можна сказати, що людям притаманні дві натури. Ці дві сторони природи людини або її натури можна визначити по-різному: «видима і невидима» (Г. С. Сковорода), перша і друга натури (А. Лоуен), світ дорослого і світ дитини (Секіда Кацуко). Як відомо, Г. Сковорода під поняттями «видима» і «невидима» натури мав на увазі істинний духовний світ людини («невидима натура») і її матеріальну оболонку, яка лише є відображенням натури невидимої («видима натура»).

О. Лоуен вкладає в поняття «перша» і «друга» натури близькі за змістом значення. Так він вважає, що справжньою натурою людини, яка спочатку їй властива і яка відображає її тілесне і психічне здоров'я, є перша натура. Друга натура є наносною або набутою і формується у процесі життєвого зростання, в якому мають місце відкидання, позбавлення, спокуса, придушення і фрустрація [163, с. 401]. Саме другій натурі людини притаманні невроз і м'язовий панцир. Перша натура властива людині від народження. На тілесному рівні першої натури відсутнє хронічне м'язове напруження, яке обмежує почуття і рух [163, с. 401]. Це натура, зазначає О. Лоуен, яка зберігає красу і грацію, якою всі тварини зазвичай обдаровані з народження. О. Лоуен робить висновок, що здорове життя і здорова культура можуть бути побудовані тільки на першій натурі людини [163, с. 402]. Друга натура створюється людиною під впливом культури і певних життєвих обставин. Основним завданням цієї натури є виконання різних соціальних ролей, які сприяють адаптації людини до ворожих, а, точніше, тими, що здаються ворожими обставинам.

Становить інтерес у даному відношенні вчення дзен-буддизму японського філософа Секіда Кацуко. Згідно з його точкою зору, світ, в якому виявляється кожен із нас, це світ, створений нами самими. Людина може перебувати у світі дитини (аналог першої натури О. Лоуена) і в світі дорослого (друга натура за Лоуеном).

Світ дитини – це ідилічний світ, в якому існує певний потік настрою, постійно присутній у нашому розумі з дитячого віку до кінця життя і

здатний привести до стану абсолютного самадхи або, іншими словами, повного злиття зі світом і вселенським розумом. Світ дорослого формується нашим «я» або свідомістю. Цей світ може бути різним: агресивним, слабким, невпевненим, але саме він створює оболонку для захисту від навколишнього світу. Секіда Кацуки пише: «Якщо «я» проявляє щодо інших «я» агресивні настрої, воно створює навколо себе особливий світ, який через взаємодію як би обрушується на нього» [119, с. 129-130]. Та єдність зі світом і цілісність, які були притаманні світу дитини і в якому спочатку перебувала людина, у результаті роботи «я» виявляється зруйнованим. Людина втрачає свою цілісність і стає роздвоєною не тільки на рівні свідомості, а й на тілесному рівні.

Мета психосоматики, на відміну від традиційної психотерапії, яка усуває розкол між свідомими та несвідомими аспектами психіки, полягає у зціленні розриву між самим «єго» і тілом. Внаслідок лікування цього розколу відбувається, на думку К. Уілбера, важлива зміна у відчутті самого себе і реальності. Ставши цілісною, тобто, навчившись приймати та відчувати своє тіло, людина виявляється здатною бути відкритою до світу та приймати його таким, яким він є. Уілбер пише наступне із цього приводу: «У тій мірі, в якій ви здатні відчувати ваші мимовільні тілесні процеси як частину самого себе, ви можете почати приймати як абсолютно природні всі речі, які ви не можете контролювати. Ви можете легше приймати те, що ви не контролюєте і без праці залишатися у стані спонтанності, зберігаючи віру в більш глибоке «я», що виходить за межі зовнішніх проявів волі і «єго» [265, с. 369]. Затиснута у м'язовий панцир людина не здатна відчувати своє тіло, отже, вона не може подолати бар'єр роздвоєності організму. Майже всі психосоматологи єдині в думці, що першим кроком на шляху подолання ригідності м'язів є їх розслаблення, у результаті чого відбувається вивільнення негативної енергії, яка створювала блоки в різних частинах тіла. О. Лоуен вважає також, що розслаблення м'язів за допомогою як фізичного,

так і психологічного підходу дозволяє людям почати відчувати цілісність [164, с. 381].

Процес розслаблення О. Лоуен називає капітуляцією перед тілом. Однак, на цю капітуляцію здатний далеко не кожен. Капітулювати – означає відмовитися від контролю его над тілом. Механізм формування м'язового панцира або напруженості в окремих частинах тіла ми розглядали як вплив і контроль нашого розуму щодо тіла. Відмовляючись від контролю его над тілом, ми, тим самим визнаємо його другорядну позицію в усвідомленні самого себе. Тільки капітулювавши перед тілом, тобто, визнавши здатність тіла на вільне існування, ми можемо повною мірою його відчути, а, отже, і зняти напругу в ньому.

Процес капітуляції, згідно О. Лоуену, проходить три стадії: самосвідомість, самовираження та самообладання. Під самосвідомістю мається на увазі вміння відчувати окремі частини тіла. Важливим кроком у відчутті свого тіла і капітуляції перед ним є самовираження почуттів і емоцій, які виникають у людини і мають своє відображення на тілесному рівні. Саме цей процес значною мірою і контролюється нашим его. Заборона на вираження окремих почуттів і емоцій, у тому числі і негативних, які накладає культура, стає причиною їх придушення і перетворення на м'язові затиски. Уміння бути відкритим у вираженні свого емоційного стану стає основною вимогою на другому етапі розкнутості тіла. Завершальним етапом у капітуляції перед тілом стає самообладання. У процесі самообладання є якийсь контроль, але це не безапеляційний і несвідомий контроль его, а «здатність виразити себе належним чином, причому так, щоб це найкраще відповідало вищим інтересам людини» [165, с. 69].

Проблема усвідомлення себе тут і зараз як цілісного організму порушується у гештальт-терапії Ф. Перлза. Ключові складові гештальт-терапії – усвідомлення себе, гомеостаз (рівновага організму), контакт\відхід. Сенс гештальт-терапії полягає в тому, щоб індивід зміг краще розуміти і усвідомлювати себе, звільнившись, таким чином, від механічного виконання

своїх дій, обов'язків і соціальних ролей. Перлз так описує стан сучасної людини: «Вона перетворилася в автомат, який постійно перебуває у стані тривоги ... Вона робить масу рухів, але вираз її обличчя видає відсутність якого б то не було реального інтересу до того, що вона робить. Вона, здається, втратила всю свою спонтанність, втратила здатність відчувати і виражати себе безпосередньо і творчо. Вона зводить своє життя до словесних і інтелектуальних вправ, вона топить себе у морі слів. Її діяльність – це виконання нудних і утомливих обов'язків. Часом вона навіть не усвідомлює, що вона на даний момент робить» [211, с. 10].

Ф. Перлз вважає, що сучасна людина не живе у реальній дійсності, не відчуває свого перебування у стані тут і зараз і тому не усвідомлює себе. Першим кроком на шляху усвідомлення себе як цілісної істоти є усвідомлення свого тіла. Зазвичай, напруга, присутня у тілі у момент усвідомлення, як правило, свідчить про те, що людина перебуває в ілюзорному відірваному від дійсності світі, граючи при цьому якусь роль. Ф. Перлз вважає, що напруга у тілі і стан неврозу є наслідком незавершеного гештальту або порушення ритму контакт/відхід. Незавершений гештальт означає незавершену дію, як на психічному рівні, так і на фізичному, результатом чого стає ригідність м'язів. Гомеостаз підтримує баланс між ритмом контакт /відхід, що має на увазі рівновагу організму у взаємодії з навколишнім середовищем. Цілісна людина сприймає світ, тобто входить з ним у контакт за допомогою двох систем сенсорної і моторної; її психічні і фізичні дії тісно пов'язані одна з одною. Невротик, що не відчуває себе цілісною людиною, не може поєднати психічну і фізичну реакцію під час контакту з середовищем. Це і стає причиною того, що тіло не відповідає адекватно ситуації і емоційному стану і змушене замикатися. Гештальт-терапія, показує наскільки проблема невідповідності між психічним і фізичним станом людини і навколишнім середовищем є актуальною в сучасному суспільстві.

Однак, незважаючи на всі існуючі труднощі в усвідомленні цілісності

сучасної людини, ХХ століття можна назвати, за визначенням Вольтера Сорелла, століттям психологічної освіти. Важливе місце у системі психологічних знань про тілесність людини займає новий напрямок – танцювально-рухова терапія (ТРТ). Основна ідея цього вчення полягає у тому, щоб все, що мучить і пригнічує людину, можна вивільнити через тіло за допомогою танцю. Відпустивши своє тіло, дозволивши йому рухатися у вільному ритмі, можна прийти до усвідомлення свого внутрішнього «Я» і прихованих душевних переживань. Тіло отримує можливість говорити на мові танцю з самим собою і з навколишнім світом. Ритмічні не скуті танцювальні рухи активізують підсвідоме і допомагають зрозуміти внутрішні приховані переживання. У ході танцювально-рухової терапії вирішуються такі питання як: вміння сказати «ні» і «так» у різних життєвих ситуаціях, розуміння проблем у спілкуванні з іншими людьми, прийняття себе, здатність бути відкритим і закритим світу і багато інших. Танець виконує гносеологічну функцію, спрямовану, насамперед, на пізнання себе, а, саме, на ті сторони свого «Я», які людина не хоче приймати і несвідомо їх блокує, що призводить до неврозу і конфлікту з самим собою і навколишнім світом.

3.3 Сучасні пластичні культурні форми як відображення самовираження людини

Аналізуючи зв'язок філософських концепцій, культурологічних напрямів, теорій тілесності та танцювальних практик доречно використати поняття «тілесної моделі», що запропонована Н. Курюмовою, під якими розуміється «художній алгоритм, що об'єднує певний характер руху, набір пластичних засобів – з певними значеннями і сенсами... „міметичне подвоєння” характерних тілесних проявів епохи (рухів, жестів, особливостей тілесної пластики і кінетики, взаємодії тіла з простором і іншими тілами); з іншої – образно-символічне втілення певних культурних значень тіла, спосіб репрезентації психофізичних станів і досвіду сучасної людини». Н.

Курюмова пропонує такі тілесні моделі, як “ідеальне тіло” (класичний танець), “тіло-поріг” (ранній модерністський (вільний) танець, “тіло-симптом” (пластика тіла як хворобливий, травматичний психічний досвід, прихований у підсвідомому), характерну для танцювального авангарду “тіло-машину”, “повсякденне тіло” (рутинні повсякденні жести і дії), “феноменологічне тіло”, “тіло-без-органів” [145].

На нашу думку, сучасні культурні практики, що відбуваються у публічному просторі, можуть допомогти не лише привернути увагу до проблематики пластичної мови. Будучи форматом роботи з травмою, як втрата можливості репрезентації світогляду через тіло, саме культурні студії можуть повернути тіло людині. Для прикладу, ми пропонуємо наступні форми культурних колаборацій або тілесних моделей: тіло політичне, тіло соціальне, тіло духовне, тіло буденне, тіло мистецьке.

Тіло політичне. Візуально-пластична мова сучасного мистецтва через різні канали світосприйняття відображає всі аспекти духовного стану суспільства і окремої людини: відчуженість від тіла, проблема смерті та швидкоплинності життя, невпевненість у собі та страх перед оточуючою дійсністю, знецінення людського життя та перетворення людини на річ або товар. Всі ці моменти знайшли відображення у творчості української художниці-скульптора Марії Куліковської. Свої скульптурні композиції авторка замислювала спочатку з ціллю відображення ідеї хрупкості тіла, розуміння тілесності та природи жінки, але у зв'язку з трагічними подіями в Україні, які торкнулися її життя та творчості, її мистецтво прийняло характер виклику та протесту проти існуючої дійсності. Дослідники творчості Марії Куліковської вказують на «розшарування свідомості», яке виникає з одного боку як можливість подивитися на себе зі сторони, а з іншого — розгубленість, конфліктність у самосвідомості художниці, які пов'язані з постійною втратою та пошуком ідентичності людини у сучасному світі. Матеріалом для скульптурних композицій художниці є: мило, сіль, тобто ті речовини, які не витримують впливу часу. Власне тіло

Марія Куліковська використовує для створення перформансу, як засобу привернути увагу до болючих проблем суспільства та самовираження. Основне питання, на яке намагається знайти відповідь М. Куліковська, – це питання про простір та осмислення себе у цьому просторі. Художниця осмислює себе, насамперед, як політичне тіло. І цей вектор осмислення є характерним для візуально-пластичної мови української культури. Пошук себе через екстравертні форми самовираження, а не поглиблення в свій духовний світ свідчить про внутрішній конфлікт людини з самою собою та оточуючим світом. Осмислюючи себе як політичне тіло, М. Куліковська вважає, що тільки таким чином вона може в суспільстві отримати свободу. І саме у такому контексті її пластичне самовираження стає симулякром. Однією з ознак симулякра, за Ж. Бодрійяром, є намагання довести реальне через уявне, істину через скандал, закон через порушення [27]. У перформансі «Омовіння/Lustration» М. Куліковська змилювала свого клонуюча копію, виготовленого з мила, демонструючи акт очищення, жертвопринесення. «Змивати власне обличчя з самої себе – це дуже болісно: і фізично, і морально», – визнає художниця. Цей процес дуже схожий на описаний Ж. Бодрійяром: «Шукати свіжі сили у своїй власній смерті, відновлювати цикл через дзеркало кризи, заперечення та антивлада – ось єдиний вихід-алібі будь-якої влади, будь-якого інституту, який намагається розірвати порочне коло своєї безвідповідальності та свого фундаментального неіснування, свого псевдозмісту і своєї псевдосмерті» [27]. Самознищення навіть в образному сенсі не має естетичного змісту і свідчить про тяжку хворобу самостановлення.

Отже, на прикладі творчості М. Куліковської можна зробити висновки щодо пластичної мови сучасного мистецтва. Ці процеси взагалі характерні для візуально-пластичної мови сучасної української культури, що в цілому відображають такі проблеми як втрата цілісності самостановлення і самовідчуття; розрив між тілесністю та духовністю; споживче відношення до тіла, як тіла політичного; «зняття асиметрії між ідеалом та наявним буттям

шляхом гіпостазування цієї асиметрії навіть до химерно-потворних форм» [4, с .45-50].

Тіло соціальне. Пластичне самовираження людини як культурно-антропологічний феномен можна розглянути у контексті «соціального тіла». Сучасне мистецтво і культура завжди шукають і знаходять шляхи повернення самовідчуття людини через її тілесність та пластичне самовираження.

Так показовим у цьому сенсі є танцтеатр Піни Бауш, започаткований у 70-ті рр. минулого століття. Актуальний і зараз, цей театр реально відкриває людині нові технічні інструментарії самосповіді через соціальний публічний простір. Самі акти висловлювань відбуваються не тільки як протест, але й як покаяння.

Творчість Піни Бауш унікальна тим, що її називають самим вільним художником і митцем після війни, яка вільна від будь-яких умовностей та систем, крім пам'яті трагічного минулого 40-рр. ХХ ст. Актори її танцтеатру завдяки самовираження себе через пластику, говорять із глядачем на зрозумілій їм мові руху, де тіло стає інструментом багатозвучним і набагато виразнішим, ніж слово. Повернення до себе, самопізнання своїх внутрішніх конфліктів у танці-спекталі Піни Бауш стає потоком пізнання; відбувається відкриття власного «Я» через діалог із навколишнім світом. Цей діалог формується не стільки у середині самого танцю з партнерами з синхронізованими (а частіше, розсинхронізованими) рухами, скільки зі звичними об'єктами публічного простору (потяг, промислова вулиця, стільці, дощ тощо). Внутрішня занепокоєність, бажання вирватися з міжособистісних стосунків, втеча від проблем виводять танцюриста за межі театру у звичайний ритм соціального життя. Актор, немов стає подразником встановлених соціальних стосунків, який намагається зупинити ритміку сучасних норм та правил алютюсерівським криком «Ей, ти!». Готовність принести себе у жертву заради зміни встановленої матриці стосунків майже завжди у кінці танцю обертається трагедією. Але, сам глядач опиняється у

стані сублімації, оскільки багато що вже за нього сказано через танець. Відбувається знаходження себе і повернення людини до свого першоначального гармонійного стану.

На прикладі творчості Піни Бауш можна стверджувати про позитивні процеси сучасного мистецтва, що спрямовані на створення нового пластичного образу сучасної людини, вільної від соціального тиску, здатної до самовираження та саморозкриття свого внутрішнього світу, що не віддаляє її від соціуму, а завдяки самоосмисленню дозволяє їй бути більш чутливою до інших. Танець як потік пізнання стає тією сходинкою набуття втраченої цілісності між тілом та пізнанням. Оптимістичним явищем у творчості Піни Бауш стає динаміка її поглядів, які знаходять вираження у її постановках, від трагізму та депресії до повноти життя і прояву радості. Функція культури в інформаційному суспільстві стає неоціненною як засіб гармонізації суспільних відносин і зняття напруги у відносинах «я – інший».

Ще одним прикладом формування здорового гармонійного соціального тіла є інклюзивний танець. Це достатньо новий засіб пластичного самовираження людей із обмеженими фізичними здібностями, інвалідів. Завдяки танцю вони включаються в соціальне життя під гаслом «У житті ми різні, у танці – рівні». Фестивалі інклюзивного танцю привертають увагу соціуму до людей, які потребують уваги та бажають жити повноцінним життям, сприяють формуванню толерантності у суспільстві, милосердя та оздоровлюють суспільні відносини.

Людина, нездатна поринути у світ звуку, може стати зрозумілою іншим через рух, пластику, що дозволяє їй виразити себе як повноцінну духовну, інтелектуальну особистість. Інклюзивний танець між здоровою людиною та інвалідом стає мостом, який зближає та взаємно збагачує людей.

Танець стає тим терапевтичним засобом для суспільства консюмерів, який долає кордони страху перед соціумом, лікує травму непорозуміння, залишеності та неповноцінності. Емоції радості, туги зближують людей в єдиному культурному просторі, сприяють формуванню близьких відносин,

дружби. Таким чином, танець стає засобом інтеграції людей із обмеженими фізичними можливостями у соціум.

Параолімпійські ігри виконують схожу функцію. Спорт виходить за рамки комерціалізації і стає на службі людяності та співчуття. Відомий випадок, коли легкоатлети-параолімпійці прийшли до фінішу всі разом, щоб не кинути свого колегу, який упав на біговій доріжці. Фізична неміч людини стає її силою, коли мають місце високі моральні та духовні якості.

Тіло буденне. Зразки сучасного пластичного самовираження буденного тіла формуються масовою культурою, аналіз якої дозволяє виявити проблеми внутрішніх конфліктів сучасної людини. Розглянемо форми тіла буденного на прикладі танцювальних напрямів.

Сучасні напрямки танцю досить різноманітні, від клубного до вуличного танцю. Характерною рисою багатьох напрямів є розкутість тіла, відсутність будь-яких стандартів (будь-то в одязі чи місці), молодіжна аудиторія виконавців. Стрімкий науково-технічний прогрес і формування нового інформаційного простору з наявністю невід'ємної його частини – гаджетів, все більше призводять до непорозуміння поколінь. І як раніше, коли молодь виступила проти пережитків тоталітарних режимів, травми війни формуванням молодіжних субкультур хіпі, панків, рокерів, так і зараз виникають нові молодіжні культурні напрямки, що спрямовані на привертання уваги старшого покоління, виходу накопиченої агресії та сублімативної енергії.

З'являються нові форми пластичного самовираження у танці, як нова пластична культурна мова і засіб спілкування та самопрезентації. Напрямок хіп-хоп у танцювальній маскультурі є засобом молоді розповісти про себе не стримуючи себе у пластичному самовираженні, це вільний танець, який увібрав у себе багато напрямів вуличних танців і став візитною карточкою сучасної «нестандартної» молоді.

Стиль танцю «терфінг» виник як прояв протесту проти утисків чорношкірого населення американських штатів. Через динамічні агресивні і

механічні рухи танцори виражають форму протесту проти незаконних дій поліції, свою внутрішню агресію вони сублімують у танець і таким чином знімають напругу.

Танець у стилі «крамп» теж породження американської маскультури. Основним призначенням цього стилю стало зняття напруги у молодіжних стосунках різних районів американських штатів і переростання вуличних бійок у танцмарафон. Досить вдала форма сублімації через рухову активність як заміна відсутності інтелектуальної чи духовної світоглядної функції. Не можна сказати, що танець у цьому випадку сприяє відродженню цілісності самосприйняття, але він виконує терапевтичну роль і повертає людину до осмислення себе і викриття внутрішніх конфліктів.

Прискорений темп життя міняє ходу людини. Сучасна людина постійно поспішає, тому одяг і взуття стають все більш практичними; модним є спортивний стиль для різних вікових категорій. Свобода руху, поз у суспільних місцях свідчать про формування нового розкутого пластичного самовираження, іноді до проявів девіації. Вихід за рамки зразкового соціального тіла, утвореного в часи тоталітарних режимів, відбувається на рівні тіла буденного.

Важливу роль у рефлексії відіграє ефект пам'яті тіла. Тіло, яке з часом втрачає гнучкість та активність, зберігає цю інформацію на рівні генетичної пам'яті. Навик тіла (па балерини, техніки спортивної гімнастики, тощо), привласнений за часів його активності, записується у пам'яті тіла і стає провідником між минулим та сучасним, між діяльністю та нерухомістю. Пам'ять м'язів, ніг, рук відкриває вікно у минуле, де людина почувала себе здоровою та активною і це сприяє одужанню, повертає радість та надію. Однією з сучасних терапевтичних практик у роботі з людьми похилого віку є практика пам'яті тіла через музику, згаданий образ, театр. Культурно-антропологічний феномен пластичного самовираження тіла буденного через пам'ять тіла стає важливою складовою у відновленні порушеного світосприйняття, подолання самотності.

Пам'ять тіла здатна викликати почуття вже пережитих подій, які можуть відтворити ментальну пам'ять. Для терапевтичного ефекту важлива пам'ять тіла, яка не пов'язана з біллю та душевним потрясінням. Пам'ять тіла, на думку Р. Козеллека, це переживання, яке зберігається завдяки рутинізації. А. Лінченко вважає, що «тілесна пам'ять – особлива цілісність, рухома єдність біологічної, автобіографічної та соціальної пам'яті» [160, с. 18]. Тому пам'ять тіла можна розглядати в якомусь сенсі як історичний документ, як пам'ятку пережитої епохи, відображеної у пластичній мові тіла.

Про тіло буденне та пам'ять тіла говорив М. де Серто. «Жести – справжні архіви міста, якщо тільки розуміти під "архівами" минуле, яке обирається і використовується заново відповідно до звичаїв сьогодення... Те, як північноафриканець входить в НЛМ, як людина з Родеса управляє своїм бістро, як уродженець Малахова кургану (передмістя Парижа) спускається у метро, як дівчина з шістнадцятого округу носить джинси або як перехожий малює графіті, читаючи плакат ... Всі ці практики "діяння", полісемічності звичаї місць і речей, потрібно підтримувати "реновацією". Безсловесні історії ходьби, одягу, життя або готування їжі формують квартал за рахунок тих, хто пішов; вони залишають сліди своїх спогадів, які більше не мають місця: дитинство, сімейні традиції, передчасна смерть» [182]. Реновація пам'яті тіла може, таким чином, бути корисною для сучасного переживання та осмислення себе через пластичне самовираження.

Тіло духовне. Згідно християнському вченню, тіло – це ланка у трьохчастинній природі людини, яке було задумане спочатку як досконале, не підвладне тлінню та хворобам і тому призначене для виразу радості й краси. Мова пластики досконалого тіла – це танець радості і грація рухів. У релігійному священному танці людина спілкується з Богом не тільки на рівні розуму, а й на рівні підсвідомості і надсвідомості. Під надсвідомістю тут розуміється духовна свідомість. Через танець може передати почуття благоговіння перед Богом. Прикладом тому служить танець царя Давида. У Біблії описується танець царя Давида, в якому він передавав свою радість і

тріумф з нагоди повернення ковчега Господня. Танець царя був показовий у багатьох значеннях. Це був вищий дар Богу, подяка, вихвалання і радість [2 Царств 6:14]. І, проте, цей танець не був саме так зрозумілий деякими з оточення царя, у тому числі його дружиною Мелхолою, яка сприйняла цей танець царя, як щось, що його принижує і ганьбить, за що була покарана безпліддям [2 Царств 6:16]. З цього можна зробити висновок, що танець не може бути провідником радості для людей внутрішньо невільних і наповнених страхами. Дуже точно визначення тілесної свободи дає Ален Бадью: «бути вільним – це не вид відносин між тілами і мовами, але безпосередньо об'єднання з істиною» [16].

Набуття радості стає можливим тоді, коли танець відображає духовну свободу і наповнений вищим сенсом і зіткненням з істиною. «Танцююче тіло у сучасному танці стає метафорою повної свободи і самовизначеності сучасної людини, яка втратила віру в наявність вищих сенсів», вважає Н. Чілікіна [290]. У танці відбувається не лише радість і перетворення, а й набуття цілісності. На думку І. О. Беляєва, людина – понадсумативна органічна природно-соціально-духовна цілісність, що формується в міру свого здійснення [21]. Танець здійснюється в трьох «ликах» культури: матеріальної, соціальної і духовної; і людина, відповідно, проявляється в них як організм, як особистість і як душа. Хореографія стає богослов'ям у силу набуття людиною цілісності як умови богоспілкування. Перешкодою для спілкування людини з Творцем є гріх, який проявляється в закритості, спотворенні образу Божого в людині, лукавстві і нездатності бути чесним і відкритим з самим собою і з іншими. Класичне мистецтво танцю, на думку А. Л. Волинського, вимагає, щоб всі «лики» тіла були викриті; обличчя, очі, руки, спина – все повинно вийти з зачиненості і замкнутості у самому собі [51, с. 25]. Розкриваючись таким чином, «тіло робиться доступним випромінюванням духу, стаючи інструментом вогню... і це горіння не нижчого, а вищого порядку, може сприймати тільки той, хто сам горить у цей час» [51, с. 25].

Можливо, танець і був тією першою Адамовою мовою, що зближає людину з Творцем. Музика, як необхідна складова танцювального мистецтва, також заповнює невербальну мову танцю і надає йому повноту і глибину в процесі богопізнання. О. О. Блок вважав, що «музика тому найдосконаліша з мистецтв, що вона найбільш висловлює і відображає задум Зодчого; музика творить світ. Вона є духовне тіло світу». Великими танцюристами були лише люди з багатим внутрішнім духовним змістом, справжні мислителі, які вміють тонко відчувати і розуміти світ. Згадаймо імена Айседори Дункан, Анни Павлової, Михайла Фокіна, Рудольфа Нурієва. Своєю творчістю вони створювали свою пластичну філософію; вони несли думку, яка глибоко проникала в душу і свідомість людей. Їх танець був зримою, живою і динамічною філософією. Ще Жак Новерр писав у своїх «Листах про танці»: «Щоб мистецтво танцю могло піднятися до високої досконалості, абсолютно необхідно, щоб танцівники розподілили свій час між духом і тілом, щоб і те, і інше рівною мірою стало предметом їх старанності» [195, с. 202].

Враження, отримане від глибокого, змістовного танцю залишається на все життя і цінність його зростає від того, що воно вже більше не повториться. Таким чином, ми можемо зробити висновок про онтологічне значення танцю. Танець, створений на основі єдності роботи рухового, емоційного та інтелектуального центрів, здатний допомогти усвідомити людині рівень свого буття, вирватися з кола нескінченних механічних дій і зрозуміти свою сутність. Таким чином, танець набуває філософського значення, тому що для західної людини цей шлях усвідомлення свого буття найбільш прийнятний.

Тіло мистецьке. Сучасне мистецтво відображає процеси, що відбуваються в духовному світі людини, яка переживає свій біль і непорозуміння з оточуючим її світом. В усі часи основною функцією мистецтва було задоволення духовних потреб людини. Якщо цим потребам не приділялось значної уваги в суспільстві, мистецтво починало виконувати

терапевтичну функцію, таким чином вказуючи на хвороби суспільства та супутні негативні явища.

У художній культурі радянського періоду, а також в Італії виявляється радикальне заперечення колишніх форм побуту і свідомості і, як наслідок, машинні метафори суспільства і людини. У мистецтві країн Латинської Америки, Тропічної Африки, навпаки, превалює ідеалізація традиційного укладу і рослинні метафори людської тілесності. «Тіло-рослина» та «тіло-машина» – ось, якщо завгодно, максимально схематизоване сприйняття тіла в доіндустріальному та індустріальному суспільствах. Між цими моделями-полюсами знаходяться образи тіла, присутні в соматичній свідомості модернізованих товариств [7]. У сучасному постмодерному мистецтві тіло презентує себе як товар або виклик суспільству.

Українське мистецтво, яке є складовою як загально європейських культурних явищ, так і своєрідним породженням суспільно-політичних, національних та духовних процесів, які відбуваються в Україні, відображає проблеми світосприйняття сучасного українця, що пов'язані з неоднозначними політичними процесами, трансформацією морально-етичних цінностей та зниженням духовного та естетичного компоненту свідомості людини-конс'юмера. Найбільш вразливим у цій ситуації стає самовідчуття людини, яке, «змушене працювати на створення адаптативних властивостей для гармонізації стосунків людини зі змінюваним світом» [220].

Характеристика К. М. Анісомової мистецтва епохи модерна притаманна і сучасному стану постмодерного мистецтва. Потворні, виснажені, перверсивні, шокуючі тіла у мистецтві модернізму з'являються як протест проти неправди світу, машинізації людини, її знеособлення. У той же час ці образи людини, її тілесності – цілком усвідомлена відмова від будь-яких естетичних критеріїв; бажання художника категорично не стільки творити прекрасне або потворне, скільки дослідити, препарувати світ і відображення цього світу у своїй свідомості [7].

Сучасне постмодерністське мистецтво є поліморфним. На думку Ю. Р. Марина, «поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва пов'язаний з новою пластичною системою моделювання, зі збільшеними інформативною та комунікативною функціями» [175, с. 287]. Багатоформатність поліморфізму відображає нові тенденції сучасної культури постмодерну. Інформаційна перенасиченість культурного простору та комунікативної сфери людини знаходить своє відображення у пластичній мові сучасного мистецтва, для якого пріоритетними якостями виступають такі категорії, як дисонанс, дисгармонія, деформація, реконструкція, алогічність, абсурд і т. і. Ці явища знаходять вираження у творах сучасних митців. Так робота О. Пильник «Сонливість, або хор емоцій» (кераміка, глазурування, вишивка, пластик, метал, 2011), що експонувалась на виставці «FINE ART UKRAINE 2011» у Мистецькому Арсеналі уявляє собою розташовані в ряд сім однакових білих керамічних погрудь дівчини з заплющеними очима, кожне з яких певним технологічно-художнім способом виражало те чи інше почуття, – завдяки застосуванню на поверхні форм акцентів, зроблених з іншого матеріалу або в інакшій техніці. Різні почуття, такі як біль, кохання, втрата, жорстоке оточення різними поліморфними засобами відображали ціннісні та моральні орієнтири сучасного суспільства.

Важливу роль пластична мова відіграє в музичному мистецтві, де вона доповнює зміст музичного твору. Так, радянський піаніст Г. Г. Нейгауз відмічав, що в природі музики «завжди підспудно відчувається рух, жест («праця м'язів»), хореографічний початок» [191, с. 89]. Невербальна мова виконавця музичного твору допомагає правильній інтерпретації. Значення кінесики під час виконання класичних творів підкреслюють критики і знавці музичного мистецтва. Завдання виконавця, вважає Т. Ким, знайти гармонійне співвідношення зовнішнього та внутрішнього, органічної міри в пантомімічних рухах, щоб мати можливість пластикою та жестами «договорити», «домовити» [120, с. 402].

Сучасна поп-музика не сприймається без візуального супроводу у

вигляді відеороликів, танцю, кліпу. Це свідчить, з одного боку про вимогливість сучасного споживача, а, з іншого, про нездатність сприймати музичний твір без готового, заданого образного уявлення, яке вже у собі несе зміст і не спонукає до власних роздумів та поглиблення у складний текст музичного твору. А. Г. Лугініна вважає, що сучасна людина, яка знаходиться у просторі «мозаїчної культури», все більш втрачає здатність творчо опрацьовувати художню інформацію, сприймаючи її як даність, не вміючи виокремлювати з неї зміст, який необхідний для само становлення [169; 107].

Пластичне самовираження через різні види мистецтва (скульптуру, музику, відео) доповнює тілесну модель сучасної пластичної культури і розширює рамки тілесних практик, які дозволяють повернути людині втрачену цілісність і природну практику самовираження.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Пластична мова тіла є важливою складовою частиною психоаналізу; вона дозволяє отримати більш повне уявлення про зв'язок несвідомого і свідомого. Психоаналітичний підхід у розгляді пластичної мови розкриває проблему конфлікту тіла і свідомості, проблему відсутності цілісності сприйняття людиною самої себе. Психоаналіз доводить зв'язок пластичної мови з культурою на прикладі впливу ідеології на формування «м'язового панцира». Сама пластична мова культури формується під впливом соціальних установок, ідеології, моральних норм.

Реакцією пластичної мови на соціальні культурні установки стає виникнення рефлексів «червоного кольору» (властивого культурі модерну), «зеленого кольору» (характерного для постмодерну) і рефлексу захоплення (що відображає споживацьку психологію сучасного суспільства). Поява рефлексів свідчить про відчуженість тіла від свідомості, нездатності людини відчувати і контролювати свою тілесність.

Відчуженість від тіла і відсутність цілісності перешкоджають повною

мірою прояву радості, любові та інших позитивних емоцій, які тісно пов'язані з тілесними відчуттями, західна культура проповідує закритий спосіб життя, стриманість у прояві емоцій [у тому числі і позитивних], що стає причиною відходу в себе, роздвоєності, закритості і страху перед життям в її різних проявах.

Усвідомлення свого тіла шляхом розслаблення, відпускання [капітуляції], контролю, гештальт-підходу, що спрямовані на усвідомлення тіла тут і тепер, танце-рухова терапія, що дозволяє розкрити внутрішні суперечності тіла і навколишнього світу дозволяють відновити цілісність людини, вирішують проблему відчуженості від свого тіла, допомагають створити гармонійні відносини людини з зовнішнім середовищем.

Пластична мова сучасного мистецтва відображає внутрішні процеси самовідчуття людини, а саме відчуженість від тіла, проблема смерті та швидкоплинності життя, невпевненість у собі та страх перед оточуючою дійсністю, знецінення людського життя та перетворення людини на річ або товар.

Інформаційна перенасиченість культурного простору впливає на пластичну мову сучасного мистецтва і вносить у нього такі явища, як дисонанс, дисгармонія, деформація, реконструкція, алогічність, абсурд і т. д.

Різноманітність форм самовираження пластичної мови сучасного мистецтва не компенсує втрату цілісності, духовного сенсу та естетичної складової мистецтва. Адаптивна властивість сучасної пластичної мови мистецтва свідчить про невпевненість сучасного митця, про пошуки самовираження і нерозуміння внутрішньої роздвоєності, які обумовлені неоднозначними політичними процесами в українському суспільстві, трансформацією морально-етичних цінностей та зниженням духовного та естетичного компоненту свідомості людини-консьюмера.

Пластичні культурні форми тіла політичного, соціального, буденного, духовного і мистецького свідчать про позитивні процеси повернення до свого тіла, розуміння своєї триєдиної природи та її гармонізації. Пластичне

самовираження через політичне тіло віддзеркалює кризові моменти у відносинах людини з владою і стає своєрідною мовою порозуміння. Тіло соціальне виконує терапевтичну функцію, усуває травму тоталітарної епохи, яка сформувала «суб'єкт-об'єктне» відношення до тіла та «слухняні тіла». Тіло буденне повертає людину до свого первинного стану, дитячого прийняття себе у повноті тіла та свідомості через пам'ять тіла та різні пластичні культурні форми, такі як сучасні напрямки танцю та спорт-екстрим. Увага до різних поліморфних форм сучасного мистецтва дозволяє розширити діапазон сприйняття сучасного мистецтва та його пластичного самовираження. Осмислення танцю як мови богословської виводить людину на інший трансцендентальний рівень усвідомлення духовного світу та встановлення діалогу людини з Богом.

Основні наукові положення розділу викладено в опублікованих працях: [292; 303].

ВИСНОВКИ

Пластичне самовираження людини у процесі історичної еволюції виступає як культурно-антропологічний феномен, який відображає світоглядну позицію людини, її ставлення до самої себе і оточуючого світу, розуміння своєї ролі у суспільно-політичних процесах, внутрішні конфлікти людини та шляхи їх вирішення. Згідно з поставленим завданням: розглянути еволюцію пластичної культури як відображення філософських та ідеологічних концепцій тієї чи іншої культурної епохи, були зроблені наступні висновки:

- Пластична мова в епоху Стародавньої Греції і Риму відобразила ідеологічні та духовні процеси античного суспільства. Стародавня Греція не лише заклала основи сучасної західної пластичної культури, але й створила еталон гармонічного та цілісного самовираження людини. Давньогрецька пластика спиралась на ідею гармонійного розвитку людини, яка була центральною в класичній грецькій філософії. Міфологічність та образність мислення, характерні для раннього періоду архаїки, знайшли своє пластичне вираження в статичних скульптурних творіннях, у яких відобразились основні світоглядні установки. Динаміка, характерна скульптурним композиціям, розвиток танцювального мистецтва і спорту свідчать про досить високий рівень розвитку свідомості давніх греків.

- Пластична культура Давнього Риму знаходиться у тісному взаємозв'язку з ідеологією. Внаслідок витіснення ідеї гармонічного розвитку людини поняттям боргу імператору і державі людина втратила цілісність і гармонічне самосприйняття, що відобразилось на її пластичному самовираженні. Процес відчуження від тіла, розрив єдності духовного і тілесного в людині проявився у спотворених і цинічних формах мистецтва, таких як мим, пантоміма, вакханалії, оргії, гладіаторські бої, тощо.

- Середньовічна пластична культура є своєрідним феноменом пластичного самовираження людини. Пластична культура середньовіччя

виконувала певну терапевтичну функцію в соціумі, врівноважувала соціальні проблеми і встановлювала баланс між внутрішнім самовідчуттям і зовнішнім світом, що проявлялось у сміховій карнавальній культурі, стриманості готичного мистецтва, канонічності релігійного світогляду.

- Пластична культура Ренесансу виявляє внутрішні протиріччя епохи. Ідея визволення і розкутість тіла торкнулась лише сфери естетичної, не проникнувши глибоко у свідомість людини. Внутрішня несвобода, зіткнення ідеалів античності і середньовіччя, розкутість характерів призвели до поглиблення проблеми роздвоєності людини. Середнє становище ренесансної епохи між теоцентризмом та антропоцентризмом розбалансували тілесне та духовне самосприйняття людини самої себе.

- Пластичне самовираження людини у період Нового часу та Просвітництва перетворюється на самопрезентацію, що відобразило кризові явища епохи, її перехідний характер і протиріччя.

- Пластична культура модерну і постмодерну як культурно-антропологічний феномен є динамічною філософією своєї епохи. Кризові явища в культурі модерну і постмодерну проілюструвала пластична культура, яка наявно продемонструвала «слухняні тіла», «людину-масу» у вигляді воєнних парадів, технік тіла, стандартизації, сексуальній революції, постмодерному мистецтві. Відчуження від тіла і гармонійного самосприйняття себе і оточуючого світу стали наслідками тоталітарного контролю, психології консюмерів.

Згідно з поставленим завданням: визначити, яким чином пластична культура відображає філософський фон епохи, дає можливість більш глибоко осмислити соціокультурні процеси епохи модерну і постмодерну, були зроблені наступні висновки:

- Пластична культура в соціокультурних процесах модерну відображає філософський фон епохи: раціоналізм, бажання упорядкування і систематизації соціальних процесів, контроль над тілесністю та почуттями,

що знаходить вираження у багатьох аспектах масової культури.

- Пластична мова епохи модерну має характер театральності та заангажованості в умовах формування масової культури та людини-маси, що можна прослідкувати на прикладі воєнних парадів, спорту тощо.

- Для епохи модерну характерні певні техніки тіла, які формуються під впливом соціальних установок і відповідають умовам суспільства «вистави».

- Втрата грації і пластичності пов'язана з втратою та нівелюванням моральних норм та духовних цінностей епохи постмодерну.

- Сучасні пластичні культурні форми свідчать про позитивну динаміку пластичного самовираження людини, що є відображенням філософського фону епохи ірраціоналізму та екзистенціалізму. Повернення до своєї тілесності, її набуття відтворює цілісність сприйняття себе і гармонізації внутрішнього і зовнішнього самовираження.

Згідно з поставленим завданням: визначити значення і роль пластичної мови як засобу спілкування і передачі інформації, були зроблені наступні висновки:

- Пластична невербальна мова відіграє значну роль у передачі інформації, особливо її емоційного змісту.

- В процесі еволюції людської комунікації пластична мова грає визначальну роль на ранній стадії антропогенезу. Мова жестів була не лише першим засобом комунікації в примітивних суспільствах, але і є першою стадією формування комунікації в ранньому дитинстві.

- Невербалізація пластичної мови дозволяє «проговорити» заборонені суспільством або існуючою ідеологією теми, не застосовуючи слів і таким чином заповнити вакуум непорозуміння та страху людини перед оточуючим середовищем.

Згідно з поставленим завданням: виявити взаємозв'язок у розвитку пластичної мови і типу мислення (образного, логічного, пра-логічного), були зроблені наступні висновки:

- Пластична мова – невід’ємний елемент образного мислення, що допомагає створенню, передачі і запам’ятовуванню образної інформації.

- Роль і значення пластичної мови слабшає з переважанням логічного і вербального мислення, а також із зростанням впливу культури, ідеології та цивілізації на свідомість людини.

Згідно з поставленим завданням: з’ясувати вплив на формування пластичного образу людини психологічних факторів, як внутрішніх, так і зовнішніх, були зроблені наступні висновки:

- Пластична мова тіла є важливою складовою частиною психоаналізу, вона дозволяє отримати більш повне уявлення про зв’язок несвідомого і свідомого. розкриває проблему конфлікту тіла і свідомості, проблему відсутності цілісності сприйняття людиною самої себе.

- Усвідомлення свого тіла шляхом розслаблення, відпускання [капітуляції], контролю, гештальт-підходу, що спрямовані на усвідомлення тіла тут і тепер, танце-рухова терапія, що дозволяє розкрити внутрішні суперечності тіла і навколишнього світу дозволяють відновити цілісність людини, вирішують проблему відчуженості від свого тіла, допомагають створити гармонійні відносини людини із зовнішнім середовищем.

- Відчуженість від тіла і відсутність цілісності перешкоджають повною мірою прояву радості, любові та інших позитивних емоцій, які тісно пов’язані з тілесними відчуттями, що стає причиною відходу в себе, роздвоєності, закритості і страху перед життям в її різних проявах.

Згідно з поставленим завданням: розглянути і дати оцінку пластичної мови як самостійної мови естетики та у рамках цього питання визначити значення танцю, його онтологічну і гносеологічну функції, були зроблені наступні висновки:

- Важливими функціями танцю є онтологічна та гносеологічна. Танець як пізнання дозволяє пізнати, насамперед, свій внутрішній світ, пов’язує тілесне, психічне та емоційне начала в людині.

- Танець як буття дає усвідомлення часу і простору, перебування в тут і зараз. Залученість в танець і переживання справжніх почуттів та емоцій змушують людину згадати себе, усвідомити свою екзистенцію.

- Танець як самостійна мова пластичної культури є культурно-антропологічним феноменом, який відображає дух, настрій, філософію певної історичної епохи і дозволяє зробити аналіз про духовний стан людини. Чим більше притаманна танцю духовна складова, тим більше він здатний допомогти усвідомити людині рівень свого буття, вирватися з кола нескінченних механічних дій і зрозуміти свою сутність.

Згідно з поставленим завданням: розглянути еволюцію пластичної культури як відображення філософських та ідеологічних концепцій тієї чи іншої культурної епохи і визначити ступінь взаємовпливу пластичної культури і соціальних установок, були зроблені наступні висновки::

- Пластичне самовираження людини в епоху Стародавньої Греції і Риму відобразило ідеологічні та духовні процеси античного суспільства.

- Для епохи модерну характерні певні техніки тіла, які формуються під впливом соціальних установок і відповідають умовам суспільства «вистави».

- Реакцією пластичної мови на соціальні культурні установки стає виникнення рефлексів «червоного кольору» [властивого культурі модерну], «зеленого кольору» [характерного для постмодерну] і рефлексу захоплення [що відображає споживацьку психологію сучасного суспільства]. Поява рефлексів свідчить про відчуженість тіла від свідомості, нездатності людини відчувати і контролювати свою тілесність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамова Н. Невербальные мыслительные акты в «зеркале» рационального сознания. *Вопросы философии*. 1997. № 7. С. 99–113.
2. Абрашина Т. «Непостоянное искусство»: случайность и импровизация в постановочной работе Мерса Каннингема. *Танец в диалоге культур и традиций* : матер. X Межвуз. науч.-практ. конф. (г. Санкт-Петербург, 26 февраля 2020 г.). Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2020. С. 109–113.
3. Аврелий М. Наедине с собой. Киев – Черкассы, 1993. 147 с.
4. Аккаш О. Сучасне візуальне українське мистецтво у категоріях теоретичної естетики (феноменологічний аспект). *Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 45–52. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_
5. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. Санкт-Петербург, 2014. 239 с.
6. Александер Ф., Селесник Ш. Психосоматический подход в медицине. *Психосоматика: взаимосвязь психики и здоровья* : хрестоматия. Минск, 1999. С. 129–151.
7. Анисимова Е. Н. Человеческое тело в художественной культуре XX столетия : дис. канд. культурол. наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2001. 245 с.
8. Античные мыслители об искусстве / общ. ред., вводная ст. и коммент. В. Ф. Асмуса. Москва : Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. 276 с.
9. Андрианов М. Анализ процессов невербальной коммуникации как паралингвистики. *Психологический журнал*. 1995. Т. 1. №. 5. С. 115–121.
10. Андрианов М. Невербальная коммуникация: стратегическая оработка паралингвистичеого дискурса. *Вопросы психологии*. 2001. № 6. С. 89–100.

11. Аристотель. Политика: Сочинения : в 4 т. Москва, 1983. Т. 4. С. 376–644.
12. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва : Прогресс, 1974. 79 с.
13. Арина Г. Психосоматический симптом как феномен культуры. *Телесность человека : междисциплинарные исследования*. Москва : Философское общество СССР, 1991. С. 45–53.
14. Арсентьева Г. Ніцшеанська концепція «Воля до влади» як влада над собою, як свобода самовираження. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. Вип. 8. С. 7–9. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/aprfc_2015_8_4 (дата звернення: 17.06.2019).
15. Асоян Б. Все еще удивительная Африка. Москва : Мысль, 1987. 176 с.
16. Бадью А. Тела, языки, истины. *Скепсис : научно-просветительский журнал*. URL: http://www.scepsis.net/library/id_1974.html (дата звернення: 02.12.2019).
17. Баскаков В. Телесно-ориентированная психотерапия и психотехника: обобщение и сравнительный анализ существующих подходов. Москва, 1993. С. 54–63.
18. Бахрушин Ю. История русского балета. Изд. 3-е. Москва Просвещение, 1977. 287 с.
19. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 1963. Работы 1960-1970 гг. *Собрание сочинений в 7 т.* Т. 6. Москва, 2002. 800 с.
20. Белая Г. Авангард как богоборчество. *Вопросы литературы*. 1992. №. 3. С. 115–124.
21. Беляев И. Целостность человека в аспекте взаимосвязи его способностей и потребностей: опыт типологизации : автореф. дис. д-ра филос. наук : 09.00.13. Челябинск, 2012. 55 с.
22. Березкина-Орлова В. Актерские телесно-ориентированные психотехники. *Свободное тело : хрестоматия*. Москва : Институт

общегуманитарных исследований, 2001. С. 125–152.

23. Бехтерев В. Объективная психология. Москва, 2018. 480 с.
24. Библия. URL: <http://bible.by> (дата звернення: 02.12.2012).
25. Білогур В. Філософія спорту епохи постмодерну: соціально-філософський контекст. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2016. № 65. С. 221–231.
26. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Москва, 2006. 269 с.
27. Бодрийяр Жан. Симулякры и симуляция. URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (дата звернення: 12.11.2019).
28. Бодянский П. Римские вакханалии и преследование их в VI веке от основания Рима. Москва, 2012. 86 с.
29. Боннар А. Греческая цивилизация. «От Антигоны до Сократа». Кн. 2. Ростов-на Дону, 1992. 448 с.
30. Борев Ю. Эстетика. Москва, 1998. 496 с.
31. Бороздина Т. Древне-египетский танец. Москва, 1919. 40 с.
32. Бугуева Н. Техники трансформации человеческого тела как один из способов социализации телесности. *Вестник Челябинского государственного университета. Философия. Социология. Культурология*. 2011. № 18 (233). Вып. 21. С. 60–64.
33. Бунак В. Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе. *Ископаемые гоминиды и происхождение человека*. Москва, 1966. С. 497–555.
34. Бурова О. Постмодернистские вариации массовой культуры. *Філософські перепетії. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2000. № 474. С. 108–112.
35. Быховская И. Homo somáticos: аксиология человеческого тела. Москва, 2000. 208 с.
36. Бычков В. Смысл искусства в византийской культуре.

Москва, 1991. 62 с.

37. Бычков В. Эстетика Аврелия Августина. Москва, 1984. 264 с.
38. Бычков В. Эстетика в России XVII века. Москва, 1989. 64 с.
39. Бычков В. Эстетика поздней античности II-III века. Москва, 1981. 325 с.
40. Валери П. Избранное. Москва, 1936. 298 с.
41. Валери П. Об искусстве. Москва, 1976. 623 с.
42. Ванягина М. Язык Интернета — новая субкультура коммуникации. *Вестник Гуманитарного факультета Санкт-Петербургского государственного университета телекоммуникаций имени проф. М.А. Бонч-Бруевича*. 2019. № 11. С. 270–274.
43. Варки Б. Книга о красоте и грации. *Эстетика Ренессанса*. Т. 1. Москва, 1981. 494 с.
44. Вейнберг И. Человек в культуре древнего Ближнего Востока. Москва, 1986. 208 с.
45. Веселовский А. Историческая поэтика. Москва, 1989. 406 с.
46. Вилсон Г., Макклафлин К. Язык жестов – путь к успеху. Санкт-Петербург, 2004. 224 с.
47. Вивекананда С. Афоризмы Патанджали (с комментариями). Сахаров Б. *Открытие третьего глаза*. Киев, 1993. С. 73–150.
48. Вислова А. На грани игры и жизни (Игра и театральность в художественной жизни России «серебряного века»). *Вопросы философии*. 1997. № 12. С. 28–38.
49. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. Москва, 2007. 115 с.
50. Войтинская Н. С. Аристотелизм. Записная книжка. *Вопросы философии*. 2017. С.192–206. URL:http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1716&Itemid=52 (дата звернення: 23.08.2018).
51. Вольнский А. Л. Книга ликований. Азбука класического

танца. Ленинград, 1925. 330 с.

52. Волошин М. Лики творчества. Ленинград, 1988. 848 с.
53. Воробьев М. Психосоматика в культуре личности и социума. *Телесность человека: междисциплинарные исследования* : сб. науч. статей. Москва : Философское общество СССР, 1990. С. 3–7.
54. Воронин Д. Невербальная семиотика как объект лингвистической теории и лексикографической. *Science and society : the 14th International conference* (September 20, 2019). Accent Graphics Communications & Publishing, Hamilton, Canada. 2019. P. 50–61.
55. Воронов М. Психосоматика: практическое руководство. Киев, 2002. 252 с.
56. Выготский Л. Психология искусства. Москва, 1986. 586 с.
57. Вылегжанина С. Знаки вокруг нас. Фрунзе, 1979. 69 с.
58. Вундт В. Основы физиологической психологии. Москва, 2010. 330 с.
59. Вюилье Г. Танцы, их история и развитие с древних времён до наших дней. Санкт-Петербург, 1902. 118 с.
60. Газарова Е. Психология телесности. Москва, 2002. 192 с.
61. Газнюк Л. Соматичне буття персонального світу особистості. Харків, ХДАФК, 2003. 356 с.
62. Газнюк Л. Персональність соматичного буття: філософсько-антропологічний аналіз : автореф. дис. д-ра філос. наук : 09.00.04. Харків, 2004. 39 с.
63. Газнюк Л. Политика и мораль как регуляторы общественной жизни. *Большая Евразия: развитие, безопасность, сотрудничество*. 2018. № 1-2. С. 587–591.
64. Газнюк Л. Філософські етюди екзистенціального-соматичного буття. Київ, 2008. 368 с.
65. Газнюк Л., Бейлин М. Флэш-имидж как знаково-символическая модель презентации личности. *Национальная философия в*

глобальном мире : матер. Первого белорусского философского конгресса (Республика Беларусь, г. Минск, 18–20 октября 2017 г.) / НАН Беларуси, Ин-т философии НАН Беларуси. Минск : Право и экономика, 2018. С. 676–679.

66. Гайденко П. От онтологизма к психологизму: понятие времени и длительности в XVII–XVIII вв. *Вопросы философии*. 2001. № 7. С. 77–99.

67. Галушина Н. С. Перформативность и жест в социальных движениях. *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*. 2019. № 8. С. 118–131. URL: <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-118-131> (дата звернення: 23.05.2020).

68. Гапова Е. Полный Фуко: тело как поле власти. *Неприкосновенный запас*. 2011. № 2. С. 94–106.

69. Гаранина О. Человек – личность – общество. Философское учение о человеке и обществе. Москва, 2003. 83 с.

70. Герасимова И. Философское понимание танца. *Вопросы философии*. 1998. № 4. С. 50–63.

71. Гидденс Э. Устройство общества: Очерк теории структуризации. 2-е изд. Москва, 2005. 528 с.

72. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки: очерк. Ленинград, 1959. 781 с.

73. Головаха Е., Панина Н. Социальное безумие: история, теория и современная практика. Киев, 1994. 168 с.

74. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі. Київ, 2001. 301 с.

75. Гомилко О. Флеш-имидж личности и персонаж культуры: А. С. Пушкин. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/91990/65-Gomilko.pdf?sequence=1>. (дата звернення: 17.11.2014).

76. Гомілко О. Феномен тілесності : дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04 / НАН України; Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди. Київ, 2007. 420 с.

77. Гончарова А. Деструктивное влияние социальных сетей на взаимосвязь языка и мышления в контексте медиаэкологии. *Вестник Томского государственного университета*. 2019. № 444. С. 65–71.
78. Горелов И., Енгальчев В. Безмолвный мысли знак: рассказы о невербальной коммуникации. Москва, 1991. 240 с.
79. Горшкова Е. Выразительные движения. Танец души. Хрестоматия «Свободное тело». Москва, 2001. С. 153–186.
80. Гостев А. Образная сфера человека. Москва, 1992. 194 с.
81. Григор'єв В. Соціально-філософська парадигма фізичної культури і спорту України в контексті філософського дискурсу. *Теорія і методика фізичного виховання і спорту*. 2007. № 4. С. 108–111.
82. Гурджиев Г. Жизнь реальна только тогда, когда «Я есть». Москва, 2006. 240 с.
83. Гуревич А. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. Москва, 1989. 368 с.
84. Гуревич А. К истории гротеска: «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1975. Т. 34. № 4. 584 с.
85. Давыдов А. Зрелищность как культурная основа античной картины мира : дис... канд. культурологии : 24.00.01. Иваново, 2014. 134 с.
86. Дадянова Т. В. Пластичность и выразительность как категории эстетики : дис... д-ра филос. наук : 09.00.04. Москва, 1997. 266 с.
87. Даркевич В. Народная культура средневековья. Москва, 1988. 342 с.
88. Дебор Г. Общество спектакля. URL: <https://ru.theanarchistlibrary.org/library/gi-debor-obschestvo-spektaklya.pdf> (дата звернення: 17.11.2014).
89. Демьянков В. «Теория речевых актов» в контексте современной зарубежной лингвистической литературы. *Новое в зарубежной лингвистике*. 1986. № 16. С. 223–234.

90. Дмитриева Н. Краткая история искусств. Москва, 1990. 318 с.
91. Добиаш-Рождественская, О. Культура западноевропейского Средневековья. Москва, 1987. 351 с.
92. Долгов К. Искусство и политика. Эстетика, искусство, человек. Москва, 1977. 343 с.
93. Дункан, А. Танец будущего. Моя жизнь. И. Шнейдер. Встречи с Есениным. Киев, 1998. 349 с.
94. Дурас С. Рессентимент и конструктивная агрессивность человека. *Философские перепетии*. 2002. № 561. С. 139–141.
95. Дэвис Джером. Капитализм и его культура. Москва, 1949. 540 с.
96. Есаулов И. Генеалогия авангарда. *Вопросы литературы*. 1992. Вып. 3. С. 176–191.
97. Забродина Г. Синергия архитектуры и костюма в пространстве культуры : дис... канд. культурологии : 24.00.01. Саратов, 2003. 269 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/sinergiya-arkhitektury-i-kostyuma-v-prostranstve-kultury> (дата звернения: 08.08.2010)
98. Загурская Н. Постчеловек: положение человеческого существа в ситуации после постмодерна. *Человек постсоветского пространства* : матер. конф. / под ред. В. Парцвания. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2005. Вып. 3. С. 245–250.
99. Загурская Н. Постчеловек. Version N / Postman. Версия Н. Харьков, 2016. 292 с.
100. Зись А. В поисках художественного смысла: Избранные работы. Москва, 1991. 350 с.
101. Иванов В. Очерки по истории семиотики в СССР. Москва, 1976. 298 с.
102. Ивановский Н. Бальный танец XVI-XIX вв. Ленинград, 1948. 216 с.
103. Ильин И. Постструктурализм, деконструктивизм,

постмодернизм. Москва, 1996. 256 с.

104. Ильюкевич И. Этнический танец как способ самовыражения. URL: http://psyjournals.ru/files/40366/ethnoconf_2011_sbornik_Ilyukevich.pdf (дата звернення: 11.04.2017).

105. Искусство XVIII века. Франция, Италия, Германия и Австрия, Англия : исторические очерки / Н. А. Лившиц, Б. А. Зернов, Л. Н. Воронихина. Москва : Искусство, 1966. 477 с.

106. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала двадцатого века. Москва, 1988. 511 с.

107. История художественной культуры: Средние века. Возрождение. Харьков, 1999. 224 с.

108. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. Т. 3. Москва, 1967. 1006 с.

109. Исупов К. Жест (из авторского словаря «Космос русского самосознания»). Общество. Среда. Развитие. (Terra Humana). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhest-frants-geste/viewer> (дата звернення: 03.08.2018).

110. Казандзакіс Н. Грек Зорба. URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=35947&p=1 (дата звернення: 09.07. 2018).

111. Камерон-Бадлер Л., Гордон Д., Лебо М. Ноу-Хау. *Психосоматика: Взаимосвязь психики и здоровья*. Хрестоматия. Минск, 2000. 176 с.

112. Кампер Д. Тело. Насилие. Боль. Санкт-Петербург, 2010. 174 с.

113. Кант И. Критика способности суждения. Москва, 1994. Т. 5. 414 с.

114. Кантор В. Карнавал и бесовщина. *Вопросы философии*. 1997. № 5. С. 44–57.

115. Карпець Л., Бейлін М. Феноменологія невербального спілкування як репрезентація спортивної діяльності. *Slobozans`kij naukovo-*

sportivnij visnik. 2018. № 2 (64). С. 36–40.

116. Карпушин И. Искусство и религия: Истоки и грани взаимодействия. Москва, 1991. 160 с.

117. Кассирер Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры. *Проблема человека в западной философии*. Москва, 1988. С. 3–30.

118. Катышева Д. Традиции и типологические тенденции основных направлений современной хореографии. *Танец в диалоге культур и традиций* : матер. X Межвуз. науч.-практ. конф. (г. Санкт-Петербург, 26 февраля, 2020 г.). Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2020. С. 18–23.

119. Кацуки С. Практика дзэн. Киев, 1993. 334 с.

120. Ким Т. Кинесика как форма проявления невербальной коммуникации в исполнительской практике пианиста. Исследования молодых музыковедов. 2019. Музыкальная педагогика и исполнительство. URL:

https://gnesinacademy.ru/content/documents/nauka/Sbornik_2019/38.%20Kim.pdf
(дата звернення: 03.03.2018).

121. Клеберг Л. К проблеме социологии авангардизма. *Вопросы литературы*. 1992. Вып. 3. С. 140–149.

122. Клещенко А. Аксиология телесности и здоровья в современной философской антропологии : дис... канд. филос. наук: 09.00.13. Белгород, 2012. 167с. URL: <https://www.dissercat.com/content/aksiologiya-telesnosti-i-zdorovya-v-sovremennoi-filosofskoi-antropologii>(дата звернення: 23.03.2018).

123. Климова Л. Массовая культура и личность : дис. ... канд. филос. Наук : 09.00.13. Ставрополь. 2005. 146 с.

124. Кнабе Г. Проблема постмодерна и фильм Питера Гринауэя «Брюхо архитектора». *Вопросы философии*. 1997. № 5. С. 80–95.

125. Козина Ж., Козин В. Рождение ребенка. Харьков, 1998. 64 с.

126. Козловски П. Трагедия модерна. Миф и эпос XX века у Эрнста Юнгера. *Вопросы философии*. 1997. № 12. С. 15–27.
127. Колпинский Ю. Искусство Древней Греции. Москва, 1961. 77 с.
128. Комлева Г. Проблема потери индивидуальности и одухотворенности исполнителей классического танца. *Танец в диалоге культур и традиций*: матер. X Межвуз. науч.-практ. конф. (г. Санкт-Петербург, 26 февраля 2020 г). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2020. С. 13–14.
129. Компанієць Ю. Здоровий, спортивний стиль життя як умова подальшої еволюції людини. *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту*: зб. наук. праць / за ред. С. С. Єрмакова. Харків: ХДАДМ (ХХПІ), 2007. № 4. С. 77-81.
130. Компанієць Ю. Філософія фізичної культури чи фізична культура філософії? URL: <https://www.sportpedagogy.org.ua/html/journal/2009-07/09куарер.pdf> (дата звернення: 23.06.2018).
131. Компанієць Ю. Феномен тілесності у сучасному філософсько-культурологічному дискурсі. *Педагогіка, психологія та медико-біологічні проблеми фізичного виховання і спорту*: зб. наук. праць / за ред. С. С. Єрмакова. Харків: ХДАДМ (ХХПІ), 2008. № 5. С. 63–68.
132. Копнин П. Логические основы науки. Киев, 1968. 283 с.
133. Королева Э. Ранние формы танца. Кишинев, 1977. 215 с.
134. Королева Э. Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века). *Советская этнография*. 1975. № 5. С. 147–155.
135. Косяк В. Людина та її тілесність у різних формах культури: досвід філософської інтеграції: автореф. дис. д-ра філос. наук: 09.00.04. Київ, 2007. 38 с.
136. Косяк В. Эпистемология человеческой телесности. Сумы, 2002. 362 с.

137. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики. Москва, 1995. 335 с.
138. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. Москва, 2002. 592 с.
139. Кречмер Э. Строение тела и характер. Москва, 2003. 416 с.
140. Кривых Л. В. К вопросу о типологии чувственности. *Телесность человека: междисциплинарное исследование*. Москва, 1993. С. 12–17.
141. Кроль Л. М., Михайлова Е. Л. Человек-оркестр. Микроструктура общения. Москва, 1993. 160 с.
142. Крыжицкий Г. О системе Станиславского. Москва : Государственное издательство культурно- просветительской литературы, 1955. 88 с.
143. Крэг Э. Воспоминания, статьи, письма. Москва, 1988. 399 с.
144. Культура Древнего Египта. Москва, 1976. 444 с.
145. Курюмова Н. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : автореф. дис. канд. культурологии : 24.00.01. Екатеринбург, 2011. 25 с.
146. Куц Г. Феномен моди: онтологічний статус і філософсько-антропологічні засади : автореф. дис. канд. філос. наук : 09.00.04. Харків, 2003. 16 с.
147. Лабунская В., Шкурко Т. А. Развитие личности методом танцевально-экспрессивного тренинга. *Психологический журнал*. 1999. Т. 20. № 1. С. 31–38.
148. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. Москва, 2004. 256 с.
149. Ларшин О. Научно-техническая революция, модернизм, «массовая культура». *Эстетика, искусство, человек*. Москва, 1977. С. 202–223.
150. Лебедева А. Телесность как основание и феномен культуры :

автореф. дис. канд. философ. наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2006. 28 с.

151. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва, 1994. 608 с.

152. Левинас Э. Диахронизация и репрезентация. Интенциональность и текстуальность. *Философская мысль Франции XX века*. Томск, 1983. С. 142–162.

153. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. Москва, 1994. 384 с.

154. Леонард Д., Лаут Ф. Ребефинг – наука о наслаждении всей вашей жизнью. *Психосоматика. Взаимосвязь психики и здоровья*. Москва, 2000. С. 451–498.

155. Леонтьев А. Психология общения. Москва, 1997. 365 с.

156. Лиманская Л. Семиотика тела и язык искусства: опыт иконологической интерпретации соцреализма и соц-арта. *Проблемы советской культуры и идеология*. 2019. № 4. С. 216–231.

157. Лимассольский Афанасий. Митрополит «Горе имеим сердца!» – кто сказал, что это метафора? Митрополита Лимассольского Афанасия URL: <https://www.pravmir.ru/gore-imeim-serdtsa-kto-skazal-chto-eto-metafora/> (дата звернения: 09.10.2014).

158. Линченко А. Память тела в пространстве повседневной исторической культуры: философско-методологический аспект. *Вестник Вятского государственного университета*. 2016. С. 14–19.

159. Линькова Л. О драматургии балета. *Музыка и хореография современного балета*. Ленинград, 1979. №. 3. С. 54–71.

160. Лосев А. Двенадцать тезисов об античной культуре. URL: <http://opentextnn.ru/old/man/index.html?id=1678> (дата звернения: 20.08.2018).

161. Лосев А. Эстетика Возрождения. Москва, 1978. 623 с.

162. Лоуэн А. Биоэнергетика. Санкт-Петербург, 1998. 382 с.

163. Лоуэн А. Любовь и оргазм. Москва, 1998. 428 с.

164. Лоуэн А. Психология тела. *Психосоматика: Взаимосвязь психики и здоровья* : хрестоматия. Минск, 2000. С. 224-268.

165. Лоуэн А. Радость. Минск, 1999. 464 с.
166. Лоуэн А. Секс, любовь и сердце: психотерапия инфаркта. Москва, 2000. 224 с.
167. Лоуэн А. Язык тела. Ростов-на-Дону, 1998. 384 с.
168. Лубенец Н. Субъект в постмодернизме. *Философские перепетии*. 2000. № 474. С. 98–101.
169. Лугинина А. В поисках смыслов: актуализация невербального опыта средствами изобразительного искусства. *Наследие Веков*. 2020. № 1. С. 105–113.
170. Лукшин И. Несбывшиеся притязания. *Искусство*. 1982. № 12. С. 40–47.
171. Максимов В. Хореография и сценическое движение в театре экспрессионизма. *Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой*. 2019. № 6 (65). С. 78–90.
172. Мамонтов С. Основы культурологии. Москва, 1996. 272 с.
173. Маркузе Г. Одномерный человек. Москва, 1994. 368 с.
174. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Москва, 2003. 312 с.
175. Марина Ю. Р. Поліморфізм художньої мови сучасного мистецтва. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mist_2013_9_26.pdf (дата звернення 12.09. 2019)
176. Марр Н. Избранные работы. Ленинград, 1936. Т. II. 523 с.
177. Мастера искусства об искусстве. Москва, 1967. Т. 3. 632 с.
178. Матюшко А. Репрезентация телесности в ритуально-обрядовых комплексах жизненного цикла : дис... канд. культурологии : 24.00.01. Комсомольск-на-Амуре, 2017. 190 с.
179. Менон М. Танец и язык жестов. URL: <https://indonet.ru/ip/tanets-i-yazyk-zhest> (дата звернення: 13.08.2018).
180. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург, 1999. 606 с.
181. Месеяшина Л. Инструмент или собеседник? *Вестник*

Челябинского государственного университета. Филологические науки. 2019. №10 (432). Вып. 118. С. 98–103.

182. Мишель де Серто Призраки в городе. *Неприкосновенный запас.* 2010. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2010/2/prizraki-v-gorode.html> (дата звернения: 01.07.2020)

183. Моисеев И. Размышления о танце. *Музыкальная жизнь.* 1976. № 20. С. 32–34.

184. Моник де Сен Мартен. Воспитание чувства превосходства. *Логос.* 2013. № 1 (91). С. 187–217.

185. Морозов В. П. Невербальная коммуникация: экспериментально-теоретические и прикладные аспекты. *Психологический журнал.* 1993. № 1. Т. 14. С. 18–31.

186. Моррис Д. Библия языка телодвижений. Москва, 2010. 672 с.

187. Мосс М. Техника тела. URL:https://docs.google.com/document/preview?id=1H3bmYPm7vJHKhtbWo7cNyRF_aavhTIyhhRxWbePhGys (дата звернения 12.09. 2016)

188. Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения. Москва, 1966. 574 с.

189. Мураками Х. Дэнс. Дэнс. Дэнс. Санкт-Петербург, 2004. 569 с.

190. Нанси Ж.-Л. *Corpus.* Москва, 1999. 255 с.

191. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. URL: <https://notkinastya.ru/nejgauz-g-g-ob-iskusstve-fortepiannoij-igry-zapiski-pedagoga-1987/> (дата звернения: 23.07.2020).

192. Немировский А. Идеология и культура раннего Рима. Воронеж, 1964. 208 с.

193. Ниренберг Д. Калеро Г. Читать человека как книгу. Москва, 1990. 48 с.

194. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. Москва, 1991. 301 с.

195. Новерр Ж. Письма о танце. Ленинград - Москва, 1965. 376 с.

196. Новский Л. Учение К. С. Станиславского и театральная деятельность. Москва, 1963. 87 с.
197. Образцова А. Синтез искусства и английская сцена на рубеже XIX – XX веков. Москва, 1984. 235 с.
198. Оганов Г. Кто правит бал? Путешествие в «кватроченто». Блеск и нищета модернизма. Художники XX века. Москва, 1976. 191 с.
199. Озанец Н. Медитация для начинающих. Москва, 2001. 304 с.
200. Ортега Хосе. Дегуманизация искусства. Москва, 1991. 639 с.
201. Основы культурологии. Москва, 1996. 272 с.
202. Остин Дж. Слово как действие. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, 1986. С. 22–130.
203. Очеретяный К. Фигуры мысли – фигуры тела. *Художественная культура*. 2014. № 4 (13). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2014-4/yazyki/3640.html> (дата звернения: 12.07.2019).
204. Ошо. Высшая доктрина. Москва, 1998. 303 с.
205. Ошо. Оранжевая книга. Москва, 1996. 96 с.
206. Павловский В. О взаимосвязи искусства и философии: анализ концепции А. Бадью. *Социально-экономический и гуманитарный журнал Красноярского ГАУ*. 2015. № 2. С. 208–218.
207. Палеолог М. Мемуары. Царская Россия накануне революции. Москва, 1923. Т. 2. 472 с.
208. Панаева Л. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII-XVIII вв.). *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*. Москва, 1983. С. 29–43.
209. Папушек Х., Папушек М., Солоед К. Значение невербального общения в младенческом возрасте для психического развития. *Психологический журнал*. 2000. Т. 21. № 3. С. 65–72.
210. Парахонский Б. Язык культуры и генезис знания. Киев, 1988. 211 с.

211. Перлз Ф. Гештальт-подход. Свидетель терапии. Москва, 2001. 224 с.
212. Петрунин Ю. Lapis philosophorum, artificial intelligence и perpetuum mobile: эволюция взаимоотношений мифа и науки. *Вопросы философии*. 2017. № 3. С. 42–51.
213. Пиз А. Язык телодвижений. Санкт-Петербург, 2000. 186 с.
214. Пицуха Н. Трансформация пластического образа в искусстве XX века : автореф. дис. канд. филос. наук : 09.00.04. Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет, 2004. 24 с.
215. Платон. Государство. Законы. Политика. Москва, 1998. 798 с.
216. Повель Л. Мсье Гурджиев. Документы, свидетельства, тексты и комментарии. Москва, 1998. 496 с.
217. Попова О. В. Этика, эстетика, анестетика в контексте развития пластической хирургии. *Вопросы философии*. 2017. № 4. С. 96–105.
218. Почепцов Г. Обличья и контексты гламура Faces and contexts of glamor.
URL:https://ms.detector.media/trends/1411978127/oblichya_i_konteksty_glamura/
(дата звернення: 05.02.2019).
219. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Москва, 1983. 206 с.
220. Пруденко Я. Естетична природа постмодерністського "німого кіно" : дис. канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2009. 186 с.
221. Прудон П. Искусство, его основание и общественное назначение. Санкт-Петербург, 1895. 368 с.
222. Психология и психоанализ характера (Хрестоматия по психологи и типологии характеров). Самара, 1997. 640 с.
223. Психосоматика: взаимосвязь психики и здоровья : хрестоматия. Минск, 2000. 640 с.
224. Радіонова І. О. Культура у суспільстві конс'юмерів. *Сучасне суспільство: політичні науки, соціологічні науки, культурологічні науки*.

2012. Вип. 2. С. 173-178. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/cuc_2012_2_24 (дата звернення: 14.09.2017).

225. Разлогов К. Артистизм в массовой культуре. *Вопросы философии*. 1997. № 7. С. 63–73.

226. Райх В. Функция оргазма. Санкт-Петербург, 1997. 303 с.

227. Рассел Б. Мудрость Запада: историческое исследование западной философии в связи с общественными и политическими обстоятельствами. Москва, 1998. 479 с.

228. Рижинашвили У. Эстетическая информация. Тбилиси, 1975. 114 с.

229. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Москва, 2002. 622 с.

230. Ровнер А. Гурджиев и Успенский. Москва, 2002. 512 с.

231. Романов И. Психоанализ: культурная практика и терапевтический смысл. Москва, 1994. 288 с.

232. Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997. 320 с.

233. Рубцов Н. Символ в искусстве и жизни. Москва, 1991. 176 с.

234. Руднева С., Пасынкова А. Опыт работы по развитию эстетической активности методом музыкального движения. *Психологический журнал*. 1982. № 3. С. 84–92.

235. Рябинина Е. Музыка и танец: метафизика присутствия. *Философские перепетии*. 2000. № 474. С. 167–168.

236. Садыкова Д. Танец в пространстве современной культуры : автореф. дис. канд. культурологии : 24.00.01. Санкт-Петербург, 1982. 64 с.

237. Сартр Ж. П. Буття і ніщо. URL: https://librebook.me/1__tre_et_le_n_ant/vol5/2 (дата звернення: 05.03.2016).

238. Свирида И. Типы и направления культурных процессов в Центральной и Юго-Восточной Европе. *Культура народов Центральной и Юго-восточной Европы в XVIII–XIX вв.* Москва, 1990. С. 13–35.

239. Свободное тело: Хрестоматия. Москва, 2001. 224 с.

240. Сироткина И. Е. Дискретное и континуальное в танце. *Вопросы философии*. 2016. № 10. С. 132–142.
241. Сироткина И. Свободное движение и пластический танец в России. Москва, 2014. 320 с.
242. Секрет танца. Составитель Васильева Т. Санкт-Петербург, 1997. 480 с.
243. Семенов В. Искусство как межличностная коммуникация. Санкт-Петербург, 1995. 199 с.
244. Семенова Ю. Тілесна самоідентифікація в умовах культурних трансформацій : дис... канд. філос. наук : 09.00.04. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2005. 144 с.
245. Сен-Симон. Избранные произведения. Москва, 1948. Т. I. 468 с.
246. Сергеенко М. Жизнь Древнего Рима. Москва – Ленинград, 1964. 336 с.
247. Скрыбин В. Истоки танцевальной терапии и ее существенное значение в развитии невербальной коммуникации современной молодежи. *Студенческий вестник*. 2019. № 22 (72). Ч. 1. С. 90–93.
248. Соболев П. Очерки русской эстетики первой половины XIX в. Ленинград, 1972. 264 с.
249. Современный танец: дискурс и практики: сборник статей. Екатеринбург, 2017. 157 с.
250. Соловьев В. Общий смысл искусства. *Философия искусства и литературная критика*. Москва, 1991. С. 73-89.
251. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. Москва, 1977. 695 с.
252. Станіславський К. Що таке «дія»? *Про мистецтво режисера*. Київ, 1948. С. 141–143.
253. Стефаненко Т. Этнопсихология. Москва, 1999. 320 с.
254. Столяров В. Философия спорта и телесности человека : моногр. *Книга I. Введение в мир философии спорта и телесности человека*.

Москва, 2011. 766 с.

255. Струнина Е. Пластичность как форма реализации культуры личности : дис... канд. филос. наук : 24.00.01. Нижний Новгород, 2004. 178 с.

256. Суковата В. Філософія іншого у ХХ сторіччі: раса, нація, гендер : автореф. дис. д-ра філос. наук : 09.00. 04. Харків : ХНУ імені В.Н.Каразіна, 2009. 36 с.

257. Сухарев В., Сухарев М. Психология народов и наций. Донецк, 1997. 400 с.

258. Тарас А. Боевые искусства. 200 школ боевых искусств Востока и Запада: традиционные и современные боевые единоборства Востока и Запада. Энциклопедический справочник. Минск, 1996. 640 с.

259. Танцы. URL: <http://kiv1611.org.ua/ChurchDances.html> (дата звернення: 24.06.2019).

260. Терентьева Н. Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности (общероссийский и региональный аспекты) : дис... канд. культурологии : 24.00.01. Челябинск. 2014. 207 с.

261. Тимошенко М. 2009. Человеческое тело как культурная форма. Нижний Новгород, 2009. 226 с. URL: <http://www.dslib.net/teorija-kultury/chelovecheskoe-telo-kak-kulturnaja-forma.html> (дата звернення: 29.08.2015).

262. Тищенко Н. Репрессивная теория власти и культуры М. Фуко. *Спецпроект: анализ научных исследований* : матер. VI Междунар. науч.-практ. конф. (г. Саратов, 30-31 мая, 2011). Саратов, 2011. URL: http://www.confcontact.com/20110531/ku_tish.htm (дата звернення: 21.08.2019).

263. Тоффлер Э. Шок будущего. Москва, 2003. 557 с.

264. Тростников М. Пространственно-временные параметры в искусстве раннего авангарда. *Вопросы философии*. 1997. № 9. С. 66–81.

265. Уилбер К. Никаких границ. Психосоматика: Взаимосвязь психики и здоровья : хрестоматия. Минск, 2000. 176 с.

266. Улыбина Е. Карнавал и психоанализ – наложение искусств. *Мир психологии*. 2001. № 49 (28). С. 20–33.
267. Фаминцын А. Скоморохи на Руси. Санкт-Петербург, 1889. 191 с.
268. Фань Цзин Невербальный язык в межкультурной коммуникации. 2001. URL:<http://cheloveknauka.com/neverbalnyy-yazyk-v-mezhkulturnoy-kommunikatsii#ixzz5WNMZ9gAc> (дата звернения: 02.12.2018).
269. Фейдимен Д., Фрейгер Р. Вильгельм Райх и психология тела : хрестоматия по телесно-ориентированной психотерапии и психотехнике. Москва, 1997. 159 с.
270. Фейнберг Е. Наука, искусство и религия. *Вопросы философии*. 1997. № 7. С. 54–62.
271. Фельденкрайз М. Сознание через движение: двенадцать практических уроков. Москва, 2001. 160 с.
272. Филат В. Что Библия говорит о танцах. URL:<https://moldovacrestina.md/ru/chto-bibliya-govorit-o-tancakh/> (дата звернения: 18.02.2019).
273. Философия XX века. Москва, 1997. 288 с.
274. Фокин М. Против течения. Ленинград – Москва, 1962. 639 с.
275. Фореггер Н. Пьеса. Сюжет. Трюк. *Зрелища*. 1992. № 3. С. 7–11.
276. Фортунатова В. А. Человек в мире культуры : учеб. пособ. Нижний Новгород, 1998. 97 с.
277. Франк Д. Семь грехов прагматики: тезисы о теории речевых актов, анализе речевого общения, лингвистике и риторике. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва, 1986. С. 363–373.
278. Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Тбилиси, 1991. Кн.1. 397 с.
279. Фромм Э. Иметь или быть? Киев, 1998. 400 с.
280. Фромм Э. Психоанализ и этика. Москва, 1993. 415 с.

281. Фуко М. История сексуальности. Забота о себе. Киев, 1998. 288 с.
282. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Москва, 1999. 479 с.
283. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. Москва, 1991. 192 с.
284. Ханна Т. Искусство не стареть. Санкт-Петербург, 1997. 224 с.
285. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. Москва, 2004. 539 с.
286. Хейзинга Й. Человек и культура. *Эстетика*. Москва, 1991. Вып. I.
287. Цимбаліста О. Кінесика у паралінгвістичному аспекті. *Слово. Прикарпатський вісник НТШ*. 2019. № 3. С. 89–95.
288. Цыганова Н. Игровая неологизация в формате креолизованного текста. *Экология языка и коммуникативная практика*. 2019. № 1. С. 66–69.
289. Чижикова С. Вербальные и невербальные компоненты в креолизованных текстах (на примере мультимедийных презентаций). *Концепт*. 2016. № 57. URL: <http://e-koncept.ru/2016/76093.htm>. (дата звернення: 17.10.2018).
290. Чілікіна Н. Сучасні аспекти філософії тілесності як ключ до мови тіла. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*. 2013. Вип. 12. С. 234–241.
291. Чопра Дипак. Путь к любви. Киев, 1997. 320 с.
292. Чумак Н. В. Візуально-пластична мова сучасного мистецтва як відображення самовідчуття людини на прикладі творчості Марії Куліковської. Візуальність в естетичних практиках: український вимір : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Черкаси, 24-25 жовтня 2019 р.). Черкаси, 2019. С. 53–54.

293. Чумак Н. В. Влияние идеологии на пластическую культуру. *Наукові записки сучасних вчених* : зб. наук. матеріали XXIII Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. Вінниця, 2018. С. 16–19.
294. Чумак Н. В. Вплив давньогрецької та римської пластичної культури на формування культурологічних парадигм європейської культури. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф. (м. Харків, 22-23 листопада 2018 р.). Харків : ХДАК, 2018. С. 48–49.
295. Чумак Н. В. Духовное содержание танца в контексте христианского богословия. *Софія: гуманітарно-релігієзнавчий вісник*. 2018. № 3 (12). С. 36–39.
296. Чумак Н. В. Жест как первометафора невербальной коммуникации. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2018. № 59. С. 121–125.
297. Чумак Н. В. Жест, танец, пластический образ человека культуры. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2000. № 474. С. 176–179.
298. Чумак Н. В. Психоанализ пластического языка культуры модерна и постмодерна. *Гуманітарний часопис*. 2018. № 4. С. 54–61.
299. Чумак Н. В. Пластична культура революційної доби як відображення ідеї свободи. *Становлення громадянської позиції та національної свідомості, як запорука формування життєвої компетентності майбутнього фахівця* : обл. наук.-практ. конф. Харків, 2019.
300. Чумак Н. В. Пластична невербальна мова в комунікативних процесах у стародавні часи і в сучасний період. *The scientific heritage*. 2019. № 34. С. 57–60.
301. Чумак Н. В. Сакральная функция танца. *Вісник ХНУ імені*

В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії». 2003. № 591. С. 155–157.

302. Чумак Н. В. Суб'єкт-об'єктне відношення до тіла в ХХ сторіччі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2017. № 57. С. 54–57.

303. Чумак Н. В. Сучасні пластичні культурні форми як відображення самовираження людини. *European philosophical and historical discouse*. 2020. Vol. 6, Iss. 4. P. 73-76.

304. Чумак Н. В. Хореография как богословие. *Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття*: матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Хмельницький, 26-27 жовтня 2018 р.). Хмельницький, 2018. С. 107–108.

305. Чумак Н. В. Язык тела в свете психоаналитических теорий. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2002. № 561. С. 137–139.

306. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва, 1966. 496 с.

307. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. Москва, 1985. 416 с.

308. Шиллер Ф. Полное собрание сочинений. Санкт-Петербург, 1884. Т. 3. 500 с.

309. Шиллер Ф. Статьи по эстетике Собрание починений. Т. 6. Москва, 1957. 791 с.

310. Шкуратов В. Историческая психология. Москва, 1997. 505 с.

311. Шлик М. Поворот в философии. *Аналитическая философия: Избранные тексты*. Москва, 1993. С. 28–33.

312. Шопенгауэр А. Свобода воли. О свободе человеческой воли. Москва, 1991. 64 с.

313. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мифологии мировой истории. Москва, 1993. 663 с.

314. Шри Чинмой. Внешний бег и внутренний бег. Донецк, 2001.

248 с.

315. Штаерман Е. Кризис античной культуры. Москва, 1975. 182 с.
316. Эллинизм: восток и запад. Москва, 1992. 384 с.
317. Эндрюс Т. Магия танца. Москва, Киев, 1996. 256 с.
318. Эпоха Ренессанса: Мода Западной Европы. *Зеркало моды*. 2003. № 4. С. 116–119.
319. Эстетика Ренессанса. Москва, 1981. Т. II. 641 с.
320. Юргенева А. Репрезентация тела в европейской фотографии второй половины XIX века (социокультурные практики) : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01. Москва : ФГБНИУ Государственный институт искусствознания, 2017. 193 с.
321. Ямпольский М. Жест палача, оратора, актера. *Ad Matginem*. 1994. № 93. С. 21–70.
322. Bunge M. The Mind and Body Problem. A Psychobiological Approach. Oxford, etc.: Pergamon Press, 1980. 250 p.
323. *Dance magazine Text*. 1971. Vol. 45. № 8.
324. Elias N. The genesis of sport as a sociological problem Text. Dunning E. *The sociology of sport*. London, 1971. P. 88-115.
325. Fountas E. The body without organs or the body as flesh: a comparison of Deleuze, Heidegger and Merleau-Ponty on embodiment Emily. NewYork, 1995. 218 p.
326. Fryda Nico H. Mimik und Pantomimik- Ausdruckspsychologie. Handbuch der Psychologie Text. Band 5. 1965. S. 351-352.
327. Lipiec Józef Filozofia olimpizmu. Warszawa, 1999. 234 p.
328. Michel D. V. Body Politics in Soviet Russia. *SCAN: journal of Media Arts Culture*. 2004. Vol. 1 (3). URL: [//http.7/scan.net.au/scan/journal/display.php?journal id 41](http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal id 41) (дата звернення:).
329. Piderit Th. Mimik und Physiognomik. 3 nevbecubetete Anflage. Mit 96 photolitografhischen Abbildungen, Detmold, 1919. 140 s.
330. Rowlands M. The role of memory in the transmission of culture.

World archaeology. 1993. Vol. 25.2. P. 141-151.

331. Shannon C. E. A Mathematical Theory of Communication. *Bell System Technical Journal*. 1948. Vol. 27. P. 379–423, 623–656.

332. Turner B. S. *The Body and Society. Explorations in Social theory*. Second Edition. London : Sage Publications. 1996. 254 p.

ДОДАТОК

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті, опубліковані в наукових фахових виданнях України:

1. Чумак Н. В. Жест, танец, пластический образ человека культуры. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2000. № 474. С. 176–179.

2. Чумак Н. В. Язык тела в свете психоаналитических теорий. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2002. № 561. С. 137–139.

3. Чумак Н. В. Сакральная функция танца. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2003. № 591. С. 155–157.

4. Чумак Н. В. Суб'єкт-об'єктне відношення до тіла в ХХ сторіччі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2017. № 57. С. 54–58.

5. Чумак Н. В. Духовное содержание танца в контексте христианского богословия. *Софія: гуманітарно-релігієзнавчий вісник*. 2018. № 3 (12). С. 36–39.

6. Чумак Н. В. Психоанализ пластического языка культуры модерна и постмодерна. *Гуманітарний часопис*. 2018. № 4. С. 54–61.

7. Чумак Н. В. Жест как первометафора невербальной коммуникации. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*. 2018. № 59. С. 121–127.

Стаття, опублікована в науковому фаховому виданні іншої держави:

8. Чумак Н. Сучасні пластичні культурні форми як відображення самовираження людини. *European philosophical and historical discourse*. 2020. Vol. 6, Iss. 4. P. 73–76.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

9. Чумак Н. В. Влияние идеологии на пластическую культуру // Наукові записки сучасних вчених : матеріали XXIII Міжнар. наук.-практ. Інтернет-конф. 26 жовтня 2018 р., Вінниця, 2018. С. 16–19.

10. Чумак Н. В. Хореография как богословие // Інноваційний розвиток науки нового тисячоліття : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. конф., 26–27 жовтня 2018 р., Хмельницький, 2018. С. 107–108.

11. Чумак Н. В. Вплив давньогрецької та римської пластичної культури на формування культурологічних парадигм європейської культури // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2018 р., Харків, 2018. С. 48–49.

12. Чумак Н. В. Візуально-пластична мова сучасного мистецтва як відображення самовідчуття людини на прикладі творчості Марії Куліковської // Візуальність в естетичних практиках: український вимір : матеріали VI Всеукр. наук.-практ. конф., 24–25 жовтня 2019 р., Черкаси, 2019. С. 53–54.

13. Чумак Н. В. Пластична культура революційної доби як відображення ідеї свободи // Становлення громадянської позиції та національної свідомості, як запорука формування життєвої компетентності майбутнього фахівця : обл. наук.-практ. конф., 19 березня 2020 р., Харків, 2020. С. 210–213.

Наукова праця, яка додатково відображає наукові результати дисертації:

14. Чумак Н. В. Пластична невербальна мова в комунікативних процесах у стародавні часи і в сучасний період. *The scientific heritage*. 2019. Vol. 3, № 34. P. 57–60.