

«Конкретная психология человека» Л. С. Выготского как методология анализа танцевальных и музыкально-двигательных практик

Аида Айламазьян

АННОТАЦИЯ Статья посвящена проблеме анализа культурно-исторических практик как сложившихся инструментов развития личности и ее мировоззрения. Актуальной задачей является создание средств исследования психологической структуры практик и разработка теоретических оснований для их описания. В данной статье мы опирались на принципы конкретной психологии Л. С. Выготского. В фокусе внимания оказались классический танец, танцевально-двигательная терапия и музыкальное движение.

Для анализа этих подходов выделены основные параметры: пластический канон практики, образ человека, ситуация обучения, отношения движения и музыки, тип общения педагогов с учениками и участников процесса друг с другом, роль импровизации и т. д.

В статье показано, что те или иные танцевальные практики имеют собственную психологическую направленность, в результате чего, например, в классическом танце формируется волевая личность, которая подчиняется рациональному началу, а танцевально-двигательная терапия подчеркивает влияние на человека бессознательного, произвольных импульсов и эмоций. Музыкальное движение, в свою очередь, ставит на первое место эстетические переживания, в которых чувства подчиняются музыкальной форме.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА классический танец, танец-модерн, танцевально-двигательная терапия, музыкальное движение, ритмика, свободный танец, культурно-исторические практики, личность, пластический канон, культурно-историческая психология

DOI 10.22394/2078-838X-2024-2-40-52

ССЫЛКА ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ Айламазьян А. М. «Конкретная психология человека» Л. С. Выготского как методология анализа танцевальных и музыкально-двигательных практик. Образовательная политика, (2024), 2(98), 40–52. DOI:10.22394/2078-838X-2024-2-40-52

Поступила: 7.2024

Принята: 7.2024

Дата публикации: 8.2024

Введение

Существует мнение, что в концепции развития высших психических функций Л. С. Выготского отсутствует или не разработана теория личности. Можно лишь отчасти согласиться с этим утверждением. Действительно, мы не найдем его отдельной большой работы, где бы рассматривались этапы развития личности, однако свой подход к пониманию личности Л. С. Выготский раскрывает в заключительной главе «Истории развития высших психических функций» (1983), в «Педологии подростка» (1984), а также в своих записках и дневниках. Особое место среди последних занимает «Конкретная психология человека» (Выготский, 2005), в которой ясно



Аида Меликовна АЙЛАМАЗЬЯН

к. псих. н., старший научный сотрудник
факультета психологии Московского
государственного университета
им. М. В. Ломоносова
(125009, РФ, Москва, ул. Моховая, 11/9).
<https://orcid.org/0000-0002-8896-938X>.
E-mail: aida@heptachor.ru

намечена программа психологического исследования личности.

Прежде всего, понятие личности не связано исключительно со структурой мотивационных процессов, сферой потребностей, влечений или ценностей. Выготский рассуждает следующим образом: «... как в области органического развития, целое, по выражению Аристотеля, было раньше своих частей, сами эти части и их действие, то есть органы и функции, изменяются в зависимости от изменения целого» (Выготский, 1983, с. 316). Целостность эта характеризуется соотношением примитивных, низших и высших форм поведения, культурным отношением к внешнему миру: «Она (личность – прим. автора) не врождена, но возникает в результате культурного развития, поэтому “личность” есть понятие историческое. Она охватывает единство, которое отличается признаком *овладения* ... В этом смысле коррелятом личности будет отношение примитивных и высших реакций...» (Там же, с. 315).

Давая конкретные характеристики этого единства в разные возрастные периоды, он указывает на те психологические процессы, которые имеют решающее значение для культурного развития на данном этапе. Так, у младенца это овладение орудиями, далее идет приобретение речью социальных функций. Следующая стадия характеризуется выделением собственного «я» и других предметов. Чрезвычайно важна переходная магическая стадия, на которой личный и внешний, объективный мир едины. Процесс развития личности разворачивается как дифференциация сфер деятельности, выделение внутреннего и внешнего, субъективного и объективного в ней. «Если в стадии игры ребенок мыслит и действует слитно и, мысля о какой-нибудь деятельности, воплощающейся в знаках, непосредственно переходит в драматизацию, то есть в фактическое выполнение действия, то

у школьников мышление и действие уже более или менее отделены друг от друга» (Выготский, 1983, с. 326). Наконец, в подростковом возрасте происходит осознание своих процессов мышления и оформление личности. «Подросток открывает свой внутренний мир с его возможностями, устанавливая его относительную независимость от внешней деятельности... недаром внешним коррелятом этого события является возникновение жизненного плана как известной системы приспособления, которая впервые осознается подростком» (Там же, с. 327–328).

ЛЮДИ, ЗАНИМАЮЩИЕСЯ ОПРЕДЕЛЕННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПРАКТИКОЙ, ОБЛАДАЮТ И НЕКОТОРЫМИ ХАРАКТЕРНЫМИ ЛИЧНОСТНЫМИ ЧЕРТАМИ

Обратимся к идеям, изложенным в «Конкретной психологии человека». В этих записках раскрывается социальная природа личности и понимание личности как драмы, в которой персонифицируются отношения между

разными психическими функциями.

Выготский подчеркивает, что управление и овладение психической функцией и поведением осуществляется извне, через действия другого человека. Он демистифицирует понятие личности, отказываясь от представлений о некоей субстанции, душе, врожденном «я» или загадочном субъекте. Эти «субстанции» возникают как феномены вследствие присвоения человеком функции управления. Выготский отмечает, что за взаимодействием психологических функций генетически стоят отношения людей: «Основной принцип работы высших психических функций (личности) – социальное по типу взаимодействие функций, ставшее на место взаимодействия людей. Наиболее полно они могут быть развернуты в форме драмы» (Выготский, 2005, с. 193).

Если И. П. Павлов сравнивает нервную систему с телефоном, то по Выготскому все своеобразие психологии человека заключается в том, что «в одном существе соединены телефон и телефонистка, то есть аппарат и управление им человеком» (Выготский, 2005).

Телефонистка — это и есть личность человека, но личность социальная, представляющая человека как члена определенной общественной группы. Выготский пишет: *«Мне думается и я думаю... Все развитие в том, что развитие функции идет от мне к я»* (Там же). И наконец он подходит к формулированию принципов конкретно-психологического анализа личности как драмы: личность меняет роль отдельных психологических функций, систем, слоев, пластов, устанавливает такие связи, каких в биологии человека изначально нет. Выготский заключает: «Человек не только развивается, но и строит себя, то есть это процесс может носить активный характер» (Там же, с. 197).

Каковы же в связи с этим задачи психологии? Она должна изучать отношения, которые устанавливаются между психическими функциями, меняющими свои роли в зависимости от тех социальных структур, куда включен человек, и от той работы, какую осуществляет личность. Другой важнейший момент: в пассивной или активной позиции по отношению к регуляции функции находится личность? Социальные роли в разных сферах жизни определяют иерархию функций. В случае их столкновения возникает драма внутри личности.

Мы предлагаем опираться на методологию Выготского при анализе конкретных культурно-исторических практик. Это позволит показать, как структура конкретной практики связана с ее психологической направленностью, с психологическим переустройством личности. В поле нашего внимания находятся современные танцевальные и музыкально-двигательные практики. Следует отметить, что в работах Л. С. Выготского по психологии искусства музыка, и особенно танцу, уделено мало внимания. В фокусе исследователя находятся прежде всего произведения литературы (Выготский, 1986). Обращение к работам Выготского при изучении танцевальной деятельности происходит преимущественно в связи с проблемами детского творчества, творческого танца или обучения творчеству в танце (Горшкова, 2023; Liu, 2012). Система положений культурно-исторической психологии рассматривается

как методологическая основа теории танцевального творчества дошкольников. В том числе подчеркивается роль игры и драматизации в организации занятий танцем для детей (Lindqvist, 2001; Oreck, Nicoll, 2018). Указывается на значение взаимодействия между участниками, самостоятельного создания групповых композиций для стимуляции творчества (Johnston, 2004). Однако в данных исследованиях не ставится вопрос о целостной танцевальной практике как предмете психологического анализа, о ее направленности на культивирование того или иного образа человека.

Конкретно-психологический анализ танцевальных практик

В последнее время можно наблюдать, как в обществе растет интерес к танцевальным занятиям, хотя в целом наша культура преимущественно ориентирована на литературу и слово. Поэтому обращение к танцу должно быть осмыслено и проанализировано как на мировоззренческом, так и на психологическом уровне.

Прежде всего, бросается в глаза огромное разнообразие танцевальных практик и культур, стилей и направлений, с которыми знакомятся люди. Есть множество театров танца, где демонстрируется не только искусство классического балета, но и другие направления хореографии. Широкое распространение получают социальные клубные танцы, возрождаются народные танцевальные традиции, проводятся балы. Не забыты и далекие исторические эпохи, экзотические культуры: становятся популярными реконструкции танцев Средневековья, эпохи барокко, античности и т. д. Навряд ли можно объяснить увлечение танцевальной культурой только потребностью в двигательной активности. Не менее важна ее психологическая роль в осуществлении процессов саморегуляции, эмоциональной разрядки; трудно переоценить ее значение в переживании целостности личности, часто достаточно фрагментированной и «расколотой» у современного человека. Жизнь требует

от человека лишь выполнения отдельных социальных функций, применения лежащих на периферии личности способностей, навыков. Почти нигде человеку не удается присутствовать целостно, полно. Танцевальная деятельность может закрывать этот дефицит и давать необходимый опыт переживаний себя-в-мире. На эту функцию танца обращают внимание философы: «Трагедия цивилизованного человека — утрата целостности себя и своего единства с миром < ... > Забываясь в танце, человек «вытанцовывает», высвобождает свое личностное (абсолютное) начало, которое есть целостность, в том числе единство субъекта и мира» (Луговая, 2008, с. 39).

Неслучайно возникает танцевально-двигательная терапия, где с помощью танцевальных и двигательных средств решаются задачи психологической помощи, ведется работа с патологическими симптомами и установками личности. Танцевальная и музыкально-двигательная активность используется в контексте задач эстетического воспитания и как методы развития личности (Ритм и пластическая культура личности, 2023). Такое разнообразие подходов стимулирует психологов, педагогов, антропологов и философов проводить сравнительный анализ танцевальных практик и задач, которые решает каждая из них в перспективе развития личности и формирования ее мировоззрения (Айламазьян, Ташкеева, 2022; Луговая, 2010; Осинцева, 2006; Peterson Royce, 2002).

Проведенные нами ранее эмпирические исследования показали, что люди, занимающиеся определенной танцевальной практикой, обладают и некоторыми характерными личностными чертами. Так, среди тех, кто углубленно занимался танцем фламенко, часто встречаются личности с высоким уровнем внутренней конфликтности и доминированием чувственной сферы, а среди

занимающихся контактной импровизацией — люди с выраженной толерантностью к неопределенности (Айламазьян, Каминская и др., 2012; Солнцева, 2014).

Отличаются и образы тела у танцоров разных направлений: для представителей классического балета характерно обращать внимание на внешне наблюдаемые параметры движения и тела, и в рисунке «Я танцую» они изображают танцующего человека, как он воспринимается со стороны. Представителям свободного танца, танца фламенко и др. (то есть для направлений, где дух пляски еще жив)

свойственно рисовать не танцующую фигуру, а символические образы, отражающие внутренние переживания танцующего (Айламазьян, Шувалова, 2010; Айламазьян, Каминская и др., 2012). Результаты вербальных методов не менее красноречивы: у представителей

ПО КОНТРАСТУ С ВНЕШНЕЙ ХРУПКОСТЬЮ БАЛЕТНЫХ ТАНЦОВЩИКОВ, СТЕРЖНЕМ ИХ ЛИЧНОСТИ ЯВЛЯЮТСЯ ВОЛЯ И ДИСЦИПЛИНА, ПОДЧИНЕНИЕ РАЦИОНАЛЬНОМУ НАЧАЛУ

балета тело ассоциируется с болью, страданием, физическим преодолением, а у представителей свободного танца — с удовольствием, вдохновением, необычным опытом полета, легкости (Айламазьян, Шувалова, 2010). Исследования представителей современного сценического танца показали, что образы тела у них так же, как у классических танцоров, насыщены оценочными категориями, однако в рисунках танца наряду с отражением только внешних параметров движения встречаются символические изображения (Балашова, 2023). Получены убедительные результаты, демонстрирующие у данной группы наличие неудовлетворенности своим телом, его физическими параметрами, повышенной критичности и заниженной самооценки (Балашова, 2023; Коваленко, 2022).

Наше предположение состоит в том, что разные танцевальные практики способствуют становлению разных личностных структур, в которых изменяется иерархия психологических сфер и функций.

Психологический анализ при этом опирается на выявление и описание того образа человека, который культивируется в данной практике, целей практики и способов ее осуществления, ситуаций обучения или трансляции практики, особенностей пластического канона и характера используемых движений. Обратимся к конкретному описанию.

1. Искусство танца, в особенности в нашей культуре, прежде всего ассоциируется с *классическим балетом*. Для многих он представляет собой универсальное искусство, позволяющее исполнить любое движение, овладеть любой техникой и танцем. Существует ли универсальное искусство? Аутентичные направления в танце ставят под сомнение эту идею. Наше исследование также подтверждает: многочисленные танцевальные направления разнообразны как технически, так и психологически.

Классический балет возникает как придворное искусство в XVII в. во Франции и соответствует царящим в тот период эстетическим идеалам. Его происхождение связано, с одной стороны, с бальными танцами, а с другой — с использованием виртуозной техники, которую культивировали профессиональные акробаты Средневековья (Блок, 1987). Балет также становится профессиональным танцем, возникают школы и системы подготовки танцоров.

Техника классического балета предъявляет особые требования как к физическим данным будущих танцоров — например, ждет от них выворотности, не свойственной двигательному аппарату взрослого человека, — так и к обучению, которое должно начинаться с детства. Поддержание уровня виртуозной техники в дальнейшем невозможно без ежедневных занятий и упражнений. Отметим, что возникает система подготовки, предполагающая освоение техники, набора движений, отдельных элементов вне танца, отдельно от танцевальной активности (Ваганова, 1948).

Балет — это танец сценический, предназначенный для внешнего зрителя. Его главной задачей является создание визуального образа или знака (Айламазян, 2023б). Так, особое значение придается

«длинным линиям», четкому рисунку движения. Но, что еще более важно, внешний образ, выраженный движением, часто не совпадает с состоянием танцора. В балете тело должно двигаться так, чтобы у зрителя возникало впечатление отсутствия гравитации и каких-либо физических ограничений у артистов. В результате создается иллюзия бестелесности, как будто пляшет, летает некий дух (Волинский, 1992). Танцор при этом не только не чувствует себя прозрачным существом, а, наоборот, терпит боль и испытывает предельные физические нагрузки. Конечно, исполнитель «побеждает» свое тело, но зритель не должен видеть этой борьбы.

Характеристика танцевальной практики включает в себя анализ канона движения, присущего данному направлению. Как мы показали в наших исследованиях, пластический канон, принятый в искусстве в определенную эпоху, отражает ценностные устремления и представления о человеке в данный исторический период (Айламазян, 2023а). Пластический канон классического танца «строит» человеческое тело по законам симметрии — это тот принцип рационального порядка, которому следовало искусство в XVII веке. Одним из следствий этого принципа является требование полной выворотности, то есть симметричной развернутости движения в стороны. Жесткая вертикальность корпуса сочетается с независимостью движений рук, ног, разных частей тела относительно друг друга; устремленность вверх — с устойчивостью корпуса и статичным центром тяжести (Харитонов, 1993). Наконец, следует указать на наличие центра, из которого как бы исходят движения, вокруг которого они располагаются — таким центром движения можно считать основание позвоночного столба (Дункан, 1989). Кроме того, характеристиками указанного эстетического идеала являются также единообразие и синхронность в выполнении движений.

Рассмотрим ситуацию обучения классическому танцу. Искусственность движений классического танца, принятого пластического канона, основной двигательной стойки приводит к тому, что

обучение предполагает первоначальное «размонтирование» естественных координаций, используемых человеком при ходьбе, беге и других обычных физических нагрузках. На место прежних устанавливаются новые координации, позволяющие двигаться в соответствии с указанным каноном. Обучение строится на основе освоения и повторения отдельных движений, элементов танца, и только впоследствии разучиваются полноценные танцевальные композиции. Такой элементаризм в обучении оборачивается механизмом, выполнением движений

в отрыве от смысловой составляющей танца. Занимающийся учится повторять движение точно, в соответствии с заданными внешними параметрами, запоминать последовательность, как правило, под счет, без музыки. Занятия проходят перед зеркалом, которое становится

важным средством организации движения — получения зрительной обратной связи. Таким образом, ориентация на внешний взгляд, на внешнего наблюдателя становится частью ситуации обучения и определяет внутреннюю психологическую структуру двигательной активности танцоров. Еще одним приемом, позволяющим добиться произвольного контроля двигательного аппарата, является растягивание и напряжение мышц.

Для понимания психологической структуры практики необходимо проанализировать и характер отношений, складывающихся между участниками процесса. В ситуации обучения и в дальнейшей деятельности существует жесткая иерархия. Полное подчинение ученика на уроке, умение выдерживать требования, замечания и не всегда тактичную критику педагога — типичные проявления этих отношений. Добавим сюда постоянную оценку успехов, выстраивание учеников в соответствии с первенством,

а в дальнейшем — такую же конкурентную среду, борьбу за право на сольные партии и т. п.

Проведенный анализ танцевальной деятельности позволяет сделать предположение о той иерархии психологических функций, что возникает в данной практике. Соответственно, можно говорить о типе личности, который воспитывается и формируется в классическом танце. На первый план выходит умение произвольно контролировать и выполнять движения, исходно отсутствующие в естественном «репертуаре»; такой же

произвольной регуляции и подчинению подвергаются эмоции, желания. Таким образом, по контрасту с внешней хрупкостью балетных танцовщиков, стержнем их личности являются воля и дисциплина, подчинение рациональному началу.

На первый взгляд,

вывод может показаться парадоксальным, но если обратиться к эстетическому идеалу и эстетическим принципам, лежащим в основе классического балета, то можно обнаружить их связь с представлением о рациональном искусственном порядке (полная симметрия как выражение порядка, единообразие, синхронность движений, противопоставление солиста и кордебалета и т. д.).

Наблюдение и общение в жизни с представителями данного сообщества также выявляют определенный психотип с характерными особенностями поведения. Это «жесткая» личность, не склонная к проявлению «слабости», чувств, часто демонстрирующая строгость по отношению к ученикам и коллегам. Это выражается в дистанцированности от личного, эмоционального и в направленности на результат.

О необходимости развития волевых качеств у детей, занимающихся классическим балетом, говорят педагоги, сами танцовщики

В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ ШИРОКОЕ РАСПРОСТРАНЕНИЕ ПОЛУЧАЕТ ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ, ИМЕЮЩАЯ В СВОИХ ПРЕДШЕСТВЕННИКАХ ТАНЕЦ- МОДЕРН

и теоретики балета. Так, Л. Д. Блок пишет: «Ведь этот долгий, страдный профессиональный путь скопил богатый арсенал хореографических приемов, так проработал человеческий двигательный аппарат, что сделал из него послушную машину, более покорную интеллектуальным намерениям танцовщика, чем непосредственным инстинктивным импульсам» (1987, с. 254). На значение формирования волевой регуляции указывает и Т. В. Черкашина: «Преодоление самого себя даже в мелочах, вот сущность волевого усилия, когда воля управляет человеческими действиями и поступками, состояниями и поведением во всех сферах жизни, особенно ярко проявляющаяся в балетной деятельности. Важно, чтобы в процессе обучения компоненты волевой регуляции стали осознаваемы, благодаря чему саморегулирование деятельности поднялось на новый уровень» (2015, с. 185). При этом автор отмечает, что «внешняя мотивация в процессе обучения может сохраняться на всем его протяжении, если у ученика не возникает мотивации внутренней, направленной на самосовершенствование и саморазвитие, преодоление качеств, мешающих успешному обучению, поиск способов преодоления своих недостатков» (Там же). Н. М. Дудинская вспоминает о своей учебе в классе А. Я. Вагановой: «...Я сама себя "наказывала" и "поощряла" в зависимости от того, делала мне Агриппина Яковлевна какие-нибудь замечания или, наоборот, хвалила. Тогда я позволяла себе съесть пирожное или пойти в кино, в противном случае добровольно лишала себя этих маленьких радостей, воспитывала в себе волю» (цит. по: Черкашина, 2015, с. 185). Автор статьи делает закономерный вывод о том, что именно высокая волевая направленность личности, повышенные требования к себе помогают легче переносить все трудности на пути к намеченной цели.

Возникает вопрос: как личность, которая формируется в танцевальной практике, в данном случае в классическом балете, соотносится с личностью человека в целом? С точки зрения конкретной психологии Л. С. Выготского, необходимо рассматривать индивидуальную структуру личности,

в которой могут складываться разные отношения между конкурирующими иерархиями функций. Важно, насколько пластична иерархия, может ли она меняться в разных сферах, насколько сложна или одномерна структура личности. Парадокс состоит в том, что творческая деятельность требует иной иерархии, где доминирующее положение занимает сфера чувств, эмоциональных образов, воображения. Нередко эмоциональная чувствительность и открытость человека становятся причиной его ухода из профессии или неуспеха, психических срывов (Айламазьян, 2023).

2. Попробуем проанализировать современные танцевальные практики, во многом противоположные установкам классического балета.

В последнее время широкое распространение получает *танцевально-двигательная терапия*, имеющая в своих предшественниках танец-модерн. Он возникает как альтернатива балетного театра и критикует последний за его искусственность, отрыв от реальной жизни, развлекательность, подчинение человека внешнему идеалу, игнорирование реальных чувств и индивидуальности отдельного человека. Критика идеализации сопровождалась выработкой новых форм танцевальной выразительности, новой техники и смены содержания спектаклей (Козонина, 2021; Суриц, 2004).

Поначалу происходит отказ от искусственных танцевальных «па» и обращение к естественным и бытовым формам движения. Само движение подвергается анализу, и создается такая система его описания, которая сама начинает влиять на возникновение новых приемов и способов движения. Речь идет о системе «усилия-и-форма» Р. Лабана, одного из основателей немецкого танца-модерн. В ней обращается внимание на позу, пространственные характеристики движения, факторы усилия, являющиеся проявлением внутренних импульсов и энергий и выражающиеся в ритмах телодвижений. Казалось, что достаточно универсальная система описания движения должна способствовать порождению любых выразительных форм, но на деле

сформулированные правила приводили к определенной последовательности и вычурному рисунку движения: 1) правила перебора всех направлений движения в условной сфере, состоящей из двадцати граней или имеющей двадцать шесть точек; 2) последовательность перемещения от одной точки к другой составляет гаммы движений, по замыслу создателей системы, призванные расширить двигательный репертуар и «почувствовать всю многомерность нашего Я в измерениях вверх-вниз, влево-вправо и вперед-назад» (Уайт, 2017, с. 301). Характерно, что движение в гамме

начинается рукой, но может и любой другой частью или «точкой» тела. Так, в гамме А движение осуществляется правой рукой и стороной тела: «В зависимости от пути из одной точки в другую отклонения тела характеризуются как “плоские”, “пирамидальные” или “поперечные”.

При каждом

из них торс и конечности — из-за периферических переходов от одной точки к другой — испытывают скручивание, расширение, вытягивание и перемещение..., которые не свойственны им в повседневных движениях» (Там же). В результате такой технологии возникают своеобразные движения с постоянно ломающимся корпусом, резкими поворотами и вращениями, частыми падениями и движениями на полу, перегибы тела с широкими горизонтальными движениями на расставленных ногах и т. п. Добавим к этому сознательный уход от многих условных танцевальных движений и «па», а также «антитанцевальные», лишённые «искусственной» танцевальной эстетики, реалистичные элементы: танцоры двигаются в ботинках или туфлях на высоких каблуках, в повседневной, подчеркнуто обыденной одежде, могут пить на сцене воду или вино,

купаться в реальном бассейне, пачкаться настоящей землей и т. д.

Танец-модерн представляется достаточно грубым и физиологичным по сравнению как с классическим балетом, так и со всей традиционной танцевальной культурой, что вполне соответствует целям и поискам его создателей и их последователей. Они стремились к выражению средствами танца актуальных тем и проблем, «реальных» переживаний современного человека. В фокусе внимания оказываются переживания боли, насилия над личностью, неприятия самого

себя или окружающего мира, одиночества, власти инстинкта или агрессивного начала в человеке. Созданный в танце-модерн *канон движения* отразил образ человека, утратившего прежнее отношение к иерархии ценностей. Они становятся или рядоположенными, или конфликтующими, сам человек теряет целостность, влечения и инстинкты

РАБОТА НАД ВОСПРИЯТИЕМ МУЗЫКИ ЧЕРЕЗ ДВИЖЕНИЕ ПРЕВРАЩАЕТСЯ В ПУТЬ САМОПОЗНАНИЯ, ПОСТЕПЕННОГО САМОРАСКРЫТИЯ ЛИЧНОСТИ, ЧЕРЕЗ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ СВОИХ ЦЕННОСТЕЙ

приобретают значение ценностей.

В ситуации обучения также возникают изменения. Помимо традиционного заучивания «связок» и комбинаций движений, в уроке присутствует импровизация. Важно и то, что в танце-модерн большая роль отводится групповым композициям, в них все участники выступают на равных, без привычного разделения на солиста и кордебалет.

Танцевально-двигательная терапия складывается как особая танцевальная и одновременно психотерапевтическая практика уже в 30-х гг. прошлого века. Она использует как систему описания движения Р. Лабана, так и приемы организации движения, принятые в танце-модерн. В отличие от сценических и профессиональных форм модерна, занятия танцевально-двигательной терапией имеют своей целью оздоровительный, лечебный, реабилитационный или

ресурсный эффект. Они применяются в большой психиатрии и клинике неврозов, при расстройствах пищевого поведения, в соматической клинике (например, при реабилитации онкологических пациентов) и т. п. В последнее время танцевально-двигательная терапия распространяется и на такие области психологической помощи и поддержки, как консультирование, в том числе семейное консультирование, тренинги личностного роста, раскрытие внутреннего ресурса личности (Искусство и наука танцевально-двигательной терапии..., 2017; Мальхиоди и др., 2022).

Теоретической базой для практики во многом выступает психоанализ, на современном этапе популярностью пользуется теория объектных отношений, а также представления об архетипах, о стадиях психосексуального развития. С их помощью интерпретируются характерные двигательные паттерны или активности. Отметим, что в представлениях о личности важная роль отводится бессознательным структурам, инстинктам и влечениям человека. В соответствии с общими представлениями о личности ставятся и задачи терапии: это самовыражение человека, реализация во внешней форме внутренних импульсов, побуждений, заторможенных и неосознаваемых переживаний.

Для того чтобы понять, как воплощаются данные установки, обратимся к анализу самой ситуации танцевально-двигательного тренинга, используемых в нем приемов и правил.

Танцевально-двигательный тренинг проходит в формате как групповых, в том числе семейных, так и индивидуальных занятий. При некотором разнообразии приемов и подходов основной акцент делается на импровизации. Ведущий обращает внимание на внутренние ощущения участников, использует задания, позволяющие прислушаться к внутренним импульсам, телесным проявлениям, побуждениям. Участникам предлагается сделать то, «что велит тело», уйти от обусловленности движения какими-либо «внешними» факторами, в том числе музыкальными. Музыка может выступать

фоном, помогающим возникновению соответствующего состояния направленности на обнаружение и выявление импульсов и сигналов тела. Подчас спонтанное движение осуществляется без музыки или ставится сознательная задача отстраивания от музыки. Однако правила движения, несмотря на декларацию полной свободы и спонтанности, вводятся: критикуются или объявляются «обусловленными», шаблонными все классические или традиционные танцевальные способы движения, и наоборот, поощряются «нестандартные» позиции и формы движения. Эта нестандартность задается предложениями двигаться в разных направлениях (согласно системе Р. Лабана), уходом от вертикальной организации тела к полицентричности (отсутствие единого центра или движение одновременно из разных центров), поощрением сложных асимметричных положений, контактных форм взаимодействия участников. Добавим такие техники, как совместная импровизация с ведущим или терапевтом, который «зеркалит» движения участника, обсуждение танца, его интерпретация, обратная связь, а также использование групповых композиций со «случайными» взаимодействиями (толпа, куча, асимметричные положения участников, положения на полу и т. п.).

Нам представляется, что вся эта технология имеет вполне направленный характер и позволяет выявить телесные побуждения человека, подчас плохо осознаваемые или подавляемые личностью как неприемлемые. В структуре личности изменяется отношение к телу и телесности, к бессознательному. Создается «орган» по выслушиванию телесных импульсов, спонтанных движений. Можно предположить, что сознательные решения подчиняются тем импульсам, которые выслушиваются с помощью приобретенных в практике средств и психотехнических навыков, в том числе приемов медитации — особой сосредоточенности на образах, рождающихся при настройке на телесные ощущения. Возможно, структура личности лишается строгой иерархичности, разные личностные позиции становятся рядоположенными.

Каждый раз рассматривая разные танцевальные практики, мы видим, как в них отражаются соответствующие ценности и представления о человеке. Практика не просто декларирует какие-то ценности, а выстраивает свою работу таким образом, чтобы способствовать становлению конкретной структуры личности, с конкретной иерархией психических процессов, функций, способностей.

3. Обратимся к анализу еще одной группы практик, которые, как нам представляется, имеют направленность, отличную как от примата произвольности и рациональной регуляции, так и от установки на высвобождение бессознательных побуждений и импульсов. Речь идет о *музыкально-двигательных методах и практиках*, использующих, с одной стороны, импровизацию, а с другой — ориентированных на классическую музыку и ее выражение в движении. Создатели *свободного*, или *пластического*, танца, такие как А. Дункан, Э. Жак-Далькроз, Р. Штайнер и др., подчеркивали, что он имеет развивающую направленность (Айседора Дункан, 1989; Жак-Далькроз, 2008; Листки музыкальной ритмики..., 2019). Задачей основанных ими школ было не обучение профессиональных танцоров, а воспитание посредством «совершенного движения» гармоничной личности. Присущая данным практикам импровизационность и свобода самовыражения должны были помочь в раскрытии творческого потенциала человека, сформировать творческое отношение к жизни. Если обратиться более подробно к музыкальному движению как отечественной традиции пластического танца, то, наряду с ориентацией на общее эстетическое воспитание, в методических работах данного направления подчеркивается нацеленность на вхождение в мир классической музыки, умение понимать и переживать ее смыслы. Создаваемые танцевальные и двигательные

формы являются выражением музыкального содержания, переживаний, рождающихся у участников в ответ на звучащую музыку (Руднева, Фиш, 1972).

Во время занятий создаются условия для возникновения готовности к импровизационному «ответу», пробуждения личных двигательных спонтанных реакций на музыку и в дальнейшем создания на их основе музыкально-двигательных форм (Айламазьян, 2013). В отличие от ранее рассматриваемой танцевально-двигательной терапии, ориентированной также на произвольные

реакции, спонтанные проявления личности, в данном методе речь идет о движении музыкальном. В процессе работы происходит своего рода селекция, фокусировка на ответах, рожденных музыкальным впечатлением и воздействием на чувства исполнителя.

ДЛЯ КАЖДОГО УЧАСТНИКА И ПРИОБЩЕННОГО К ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ ОТКРЫВАЕТСЯ СВОЙ ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПУТЬ ЛИЧНОСТНЫХ ТРАНСФОРМАЦИЙ

Такая настройка в корне меняет содержание и качество импровизации. Если для танцевально-двигательной терапии важно выявление телесных импульсов самих по себе, то для музыкального движения принципиально поддержание той активности и выразительности, которая отражает музыкальное содержание. Здесь личность себя «видит» сквозь призму музыкального произведения. Постигание музыкальных смыслов нередко ставит перед человеком задачу трансформации его личных ответов, их преобразования.

Часто способность дать спонтанный ответ на звучащую музыку у людей заторможена. Она пробуждается и в дальнейшем оформляется в ходе занятий в специально организованных условиях и упражнениях. Встречающиеся трудности связаны не только с двигательными ограничениями, физическими возможностями, но в равной степени и с личностными установками, непродуктивными или блокирующими спонтанный ответ участника. Таким образом, работа над восприятием

музыки через движение превращается в путь самопознания, постепенного самораскрытия личности, нередко переосмысления своих ценностей (Айламазьян, 2019).

Канон практик пластического танца, и в том числе музыкального движения, обращен к античному идеалу (Харитонов, 1993). Прежде всего речь идет о принципе противодвижения или динамического противопоставления отдельных частей тела, за счет чего удерживается сложное равновесие (Руднева, 2014). В отличие от канона в танце-модерн и танцевально-двигательной терапии, где также предполагается осуществление движения в разных направлениях, в пластическом танце и музыкальном движении присутствует центрированность (точка солнечного сплетения), что позволяет сохранять гармонию и устремленность движения. Вертикаль также приобретает целостность, не ломается, не превращается в горизонталь. Наличие единого центра корреспондирует с единством и непротиворечивостью личности, с внутренним согласием и гармонией разных начал. Именно к такому идеалу человека стремились создатели и последователи свободного танца, провозглашавшие гармонию природного и искусственного, чувственного и рационального, сознания и подсознания. Для них было характерно понимание природного в человеке как благого начала, которое извращается цивилизацией. Жить в соответствии с Природой означало следовать законам мироздания, следовать высшему предназначению человека. Подчинение движения единому центру, где объединяются рациональное и чувственное, и будет означать реализацию этого идеала.

Рассмотрим ситуацию обучения и осуществления практики. Основная идея в организации занятий состоит в установлении связи между музыкой и выражающим ее движением. Предлагаемые упражнения представляют собой образцы такой связи, ее возможную реализацию. Центральным моментом занятий является свободная импровизация участников, целью этой импровизации служит выражение музыки в движении. В практике существует целый

арсенал средств для снятия мышечных зажимов, осознания и регуляции мышечного тонуса, преодоления ограничивающих личностных установок. Во многом эти задачи решаются с помощью упражнений без музыки, однако, что касается самих выражающих форм, они никогда не разучиваются отдельно от музыки. Таким образом, с одной стороны, активизируются собственные спонтанные реакции и эмоциональные переживания участников, с другой – двигательные ответы сопоставляются с музыкальным образом, с музыкальной формой, и тем самым преобразуются, трансформируются в связи с требованием музыкального произведения.

Такое вовлечение собственных эмоций в реакцию на музыку, достигаемая личностная включенность позволяют предположить, что в структуре личности на первое место выходят чувства человека, однако чувства просветленные, преобразованные эстетическим опытом, преодолевающие эгоцентризм человека. Это не импульсы или «позывы» бессознательного, а переживания, в которых находятся в единстве аффективное и интеллектуальное, иррациональное и рациональное.

Заключение

Проблема анализа культурно-исторических практик психологическими средствами имеет не только теоретическое значение для решения фундаментальных проблем психологии, но и практическое применение. Возникает понимание направленности той или иной практики, ее роли в развитии личности, ее связи с ценностными аспектами культуры и определенным образом человека. В качестве методологии для анализа мы использовали подход Л. С. Выготского к изучению конкретной психологии человека. Он предполагает, что человек, занимая ту или иную позицию или принимая ту или иную роль, устанавливает и определенную иерархию функций, соподчиняя их и реализуя это соподчинение в своем поведении. Данный процесс может носить драматический характер, так как разные позиции и способы организации личности могут вступать в конфликт и требовать выбора.

Мы рассмотрели различные танцевальные практики с точки зрения их направленности на формирование той или иной структуры личности, однако за кадром нашего исследования остались процессы, которые разворачиваются в личности отдельного участника при овладении и погружении в практику. Ценности практики могут быть приняты человеком как созвучные строю его уже сложившейся личности, поддерживающие имеющуюся иерархию. Но возможны другие варианты, например, когда практика способствует развитию качеств, находящихся в дефиците у человека, она выстраивает скорее альтернативную личность и выполняет функцию компенсации или восполнения наличного, развивая противоположное. В ряде случаев возникает конфликт: когда полученный в практике опыт входит в противоречие с имеющимися установками личности, тогда человек стоит перед выбором и необходимостью переосмысления своих ценностей или отказа от сложившихся форм поведения, жизненных стратегий, представлений о себе. Этот процесс может происходить драматично, захватывая человека целиком, требуя глобальной перестройки. Можно сказать, что осуществляется «отмирание» прежней личности и рождение новой. Следует отметить, что не всегда удается добиться интеграции нового опыта в личность, иногда он остается изолированной структурой: «я могу быть таким в танце, но в жизни или в других обстоятельствах я другой». Новый опыт может просто отвергаться как «опасный для моего “я”».

Для каждого участника и приобщенного к танцевальной практике открывается свой индивидуальный путь личностных трансформаций. Роль танца в жизни человека может быть существенно разной: танец может затронуть сердцевину личности, ее смысловое ядро, и тогда оказать решающее влияние на ее развитие, на особенности ее структуры. Но, возможно, танцевальный опыт окажется не столь значимым и останется на периферии личности. Задачей психологического исследования могло бы выступить изучение тех перестроек и трансформаций, которые происходят в структуре личности отдельного

человека под влиянием танцевальной практики.

Список источников/References

- Айламазьян, А. М. (2023а). Пластический канон как отражение образа личности в культуре. *Ритм и пластическая культура личности* (стр. 55–72). Москва: Психологический институт Российской академии образования.
- Айламазьян, А. М. (2023б). Танец и личность. *Идеи и идеалы*, 1–2 (15), 406–426. DOI:10.17212/2075–0862–2023–15.1.2–406–426.
- Айламазьян, А. М., Ташкеева, Е. И. (2022). Многообразие танцевальных практик: анализ психологических оснований. *Психология третьего тысячелетия* (стр. 17–22). Дубна: Университет «Дубна».
- Айламазьян, А. М. (2019). Практика музыкального движения как метод самопознания и развития творческой личности. *Национальный психологический журнал*, 4(36), 114–127. DOI: 10.11621/npj.2019.0411.
- Айламазьян, А. М., Шувалова, Н. Ю. (2010). Феномен телесности личности в танцевальных практиках. *Вопросы психологии*, 5, 71–82. УДК А159.923.
- Айламазьян, А. М. (2013). Метод музыкального движения в практике дошкольного и начального школьного образования. Москва: Федеральный институт развития образования.
- Айламазьян, А. М., Каминская, Н. А., Карих, А. В., и др. (2012). *Танцевальные практики: семиотика, психология, культура*. Москва: Смысл.
- Дункан, А., Шнейдер, И. (1989). *Моя жизнь*. Киев: Мистецтво.
- Балашова, О. В. (2023). Формирование образа Я в танцевальной деятельности. *Дипломная работа*. МГУ им. М. В. Ломоносова.
- Блок, Л. Д. (1987). *Классический танец: История и современность*. Москва: Искусство.
- Ваганова, А. Я. (1948). *Основы классического танца*. Ленинград, Москва: Искусство.
- Волынский, А. Л. (1992). *Книга ликований*. Москва: Изд-во «АРТ».
- Выготский, Л. С. (1983). *История развития высших психических функций* (т. 3, стр. 5–328). Москва: Педагогика.
- Выготский, Л. С. (1984). *Педология подростка* (т. 4, стр. 5–242). Москва: Педагогика.
- Выготский, Л. С. (1986). *Психология искусства*. Москва: Искусство.
- Выготский, Л. С. (2005). Конкретная психология человека. В: Пузырей, А. А. *Психология. Психотехника. Психагогика* (стр. 187–209). Москва: Смысл.
- Горшкова, Е. В. (2023). Культурно-исторический подход к танцевальному творчеству дошкольников: проблемы и решения. *Культурно-историческая психология*, 19(4), 67–77. DOI: <https://doi.org/10.17759/chp.2023190407>.
- Жак-Далькроз, Э. (2008). *Ритм*. Москва: Классика – XXI.
- Козонина, А. (2021). *Странные танцы. Теории и истории вокруг танцевального перформанса в России*. Москва: Музей современного искусства «Гараж».

Коваленко, П. Е. (2022). *Влияние современного танца на формирование образа телесного Я*. Курсовая работа. МГУ им. М. В. Ломоносова.

Листики музыкальной ритмики в России. (2019). 4(10). Москва: ЛЕНАНД.

Луговая, Е. К. (2010). Антропология танца (опыт изучения проблемы). *Материалы Международной научной конференции, посвященной 75-летию художественной гимнастики 6 ноября 2009 года* (стр. 140–143). Санкт-Петербург: Национальный государственный университет физической культуры, спорта и здоровья имени П. Ф. Лесгафта.

Луговая, Е. К. (2008). *Философия танца*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета.

Мальхиоди, К. А., Форинач, М., Ломан, С. Т. (2022). *Экспрессивная терапия*. Харьков: Гуманитарный центр.

Осинцева, Н. В. (2006). Танец в аспекте антропологической онтологии. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филос. наук. Тюмень.

Ритм и пластическая культура личности. (2023). *Материалы Всероссийской научно-практической конференции-фестиваля с международным участием, Москва, 28–30 октября 2022 года*. Москва: Психологический институт Российской академии образования.

Руднева, С. Д. (2014). *Перекрестки и параллели*. Альманах, 4–5. Москва: Волшебный фонарь.

Руднева, С. Д., Фиш, Э. М. (1972). *Ритмика. Музыкальное движение*. Москва: Просвещение.

Солнцева, С. С. (2014). *Отношение к неопределенности в современных импровизационных практиках (на примере контактной импровизации)*. Дипломная работа. МГУ им. М. В. Ломоносова.

Суриц, Е. (2004). *Балет и танец в Америке: Очерки истории*. Екатеринбург: Издательство Уральского федерального университета.

Уайт, Э. К. (2017). Теория движения Лабана: взгляд танцевально-двигательного терапевта. *Искусство и наука танцевально-двигательной терапии: Жизнь как танец*. Москва: Когито-Центр.

Харитонов, Е. В. (1993). Пантомима в обучении киноактера. *Слезы на цветах* (кн. 2, стр. 60–78). Москва: Журнал «Глагол».

Чайклин, Ш., Венгровер, Х. (Ред.). (2017). *Искусство и наука танцевально-двигательной терапии: Жизнь как танец*. Москва: Когито-Центр.

Черкашина, Т. В. (2015). Роль мотивации в формировании волевой саморегуляции у начинающих обучение классическому танцу. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 4, 183–188. УДК 792.8.

Johnston, D. (2004). *Dance through a sociocultural lens*. PhD Thesis, School of Education, The University of Queensland. <https://doi.org/10.14264/107060>.

Lindqvist, G. (2001). The Relationship between Play and Dance. *Research in Dance Education*, 2(1), 41–52. <https://doi.org/10.1080/14647890120058302>.

Liu, S.-Y. (2012). *The use of scaffolding in the teaching of creative dance by kindergarten teachers*. Taipei National University of the Arts, Taiwan.

Oreck, B., & Nicoll, J. (2018). Dance Dialogues: Creating and Teaching in the Zone of Proximal Development. In: *Vygotsky and Creativity: A cultural-historical approach to play, meaning making and the arts* (2nd edition). New York: Peter Lang.

Peterson Royce, A. (2002). *The Anthropology of Dance*. Alton, Hampshire: Dance Books.

Concrete Human Psychology by L. S. Vygotsky as a Methodology for Analyzing Dance and Music-Motor Practices

Aida M. AILAMAZYAN,

Ph.D. (Psychology), senior scientist, Moscow State University, Moscow, Russia; bld. 11/9 Mokhovaya St., Moscow, Russia, 125009, Department of Psychology; aida@heptachor.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8896-938X>

ABSTRACT The article is devoted to the problem of analyzing cultural and historical practices as established tools for the development of personality and its worldview. The actual task is to create means of analyzing the psychological structure of practices and to develop theoretical bases for their description. We turned to the principles of Vygotsky's concrete psychology as a methodology for describing and researching cultural-historical practices. The focus of attention was on dance and music-movement practices: classical dance, dance-movement therapy, and musical movement. The main parameters by which these approaches are analyzed, which allow us to evaluate the psychological content of the practice, are highlighted: the plastic canon of the practice, the image of the person, the learning situation, the relationship between movement and music, the type of communication between the teacher and the student and between the participants of the process, the role of improvisation, and others. The paper shows how different dance practices have different psychological orientation and form different personality structure. Thus, in classical dance a volitional personality is formed, which is subordinated to the rational beginning. On the contrary, dance-movement therapy emphasizes the importance of the unconscious in a person, involuntary impulses, emotions. Finally, musical movement emphasizes aesthetic experiences in which feelings are subordinated to musical form.

KEY WORDS classical dance, dance-modern, dance-movement therapy, musical movement, rhythmic, free dance, cultural-historical practices, personality, plastic canon, cultural-historical psychology

THE CITATION REFERENCE Ailamazyan A. M. Concrete Human Psychology by L. S. Vygotsky as a Methodology for Analyzing Dance and Music-Motor Practices. *The Educational Policy*, (2024), 2(98), 40–52. DOI:10.22394/2078-838X-2024-2-40-52

Received: 07.2024

Accepted: 07.2024

Date of publication: 08.2024

This is an open access article distributed under the terms of the Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4 (CC BY–NC–ND 4.0).