

ТАНЕЦ И ЛИЧНОСТЬ

Айламазьян Аида Меликовна,

кандидат психологических наук,

старший научный сотрудник факультета психологии

Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова,

Россия, 125009, г. Москва, ул. Моховая, 11, стр. 9;

младший научный сотрудник

Психологического института Российской академии образования,

Россия, 125009, г. Москва, ул. Моховая, 9, стр. 4

ORCID: 0000-0002-8896-938X,

aida@heptachor.ru

Аннотация

Статья посвящена проблеме включенности личности в танцевальную деятельность. В работе используется междисциплинарная методология исследования: проводится семиотический анализ танцевального языка и рассматриваются особенности танцевального знака, а также дается психологическое описание личности танцоров, создается психологический портрет. Согласно методологии культурно-исторического подхода знак берется в его инструментальной функции и направленности. Высказывается гипотеза о двойственной направленности танцевального движения как выразительного языка: на зрителя в качестве визуального компонента знака и на самого танцующего через кинестетический компонент. Материалом танца как вида художественной деятельности является тело танцора, которое подвергается переозначиванию и символизации. Не только тело, но и вся личность может становиться материалом танца, включаться и преобразоваться в ходе танцевальной деятельности. Двунправленность танцевального знака может приводить к расхождению, разрыву функции танцевального движения, что выражается в объектном отношении к собственному телу, в жестком контроле движений и невключенности эмоциональной и чувственной сферы личности в танцевальную деятельность. Сценические формы танца в большей степени способствуют указанному расхождению, развивая преимущественно двигательную технику в отрыве от смысловой стороны движения и ориентируясь на визуальную выразительность танца. С другой стороны, обрядовые, сакральные, ритуальные танцы, многие формы современного свободного танца способствуют целостному включению человека в танец и направлены на преобразование личности в пластическом действии. На основе биографического материала проанализированы судьбы выдающихся танцовщиков и педагогов танца. Показано, как объектное отношение к собственному телу и собственной личности может приводить к внутреннему расколу и утрате субъектности. Противоречие может возникать

кать между опытом личности в танце и ее поведением в реальной жизни. Оно снимается при условии осуществления человеком преобразующей деятельности – работы над собой.

Ключевые слова: танец, пляска, импровизация, творчество, выразительное движение, состояния сознания, личность, знак.

Библиографическое описание для цитирования:

Айламазьян А.М. Танец и личность // Идеи и идеалы. – 2023. – Т. 15, № 1, ч. 2. – С. 406–426. – DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.1.2-406-426.

Один из центральных вопросов психологии искусства касается проблемы личности художника, проявлений особенностей его личности в художественном произведении, а также несовпадения художественного образа и личности исполнителя, благородства художественного замысла того или иного произведения и реальных поступков автора-создателя и т. п. В последнее время тема расхождения, несовпадения автора и героя, содержания художественного произведения и личности самого творца, таланта и нравственных качеств личности становится столь популярной, что впору усомниться в пушкинском крылатом выражении «гений и злодейство – две вещи несовместные». А если совместные, то как это возможно?

Всё сказанное в полной мере касается танца и личности танцора. Попробуем понять, как возникает расхождение и какую роль играет противоположное состояние, когда личность танцора задействуется в самом феномене танца.

* * *

В определениях танца обычно подчеркивается наличие ритмической организации движений, которым предписываются самые разные функции. Так, Э.А. Королева в своем исследовании танцевальной культуры приводит следующее определение, данное А. Мэрреем: «Танец – это ритмические движения тела или частей тела, которые исполняются с целью выражения эмоций или служат средством проявления религиозных настроений, средством развлечения или средством передачи тех или иных общественных идей» (цит. по [12, с. 148]).

Более глубокие размышления о сущности танца находим в работах философов, а также практиков, танцоров и хореографов. Онтология танца раскрывается в его двойственности: с одной стороны, танец существует в реальном физическом пространстве и времени, а с другой стороны, в воображаемом. М. Вигман так описывает пространство танца: «Это не материальное (осязаемое), ограниченное пространство конкретной реальности, но воображаемое иррациональное пространство танцевального измерения, это пространство, которое может стирать все границы материаль-

ности и может оттачивать жест, переходя в образ кажущейся бесконечности, теряя себя в самозавершенности как лучи, потоки, как вздох» (цит. по [15, с. 65]). Таким образом, бытие танца использует реальное пространство, но с ним не совпадает, так как пространство танца проживается в воображении танцоров и зрителей.

Отношение к телу также отмечено двойственностью. С одной стороны, оно выступает в своей материальной конкретности и физиологической данности как плоть, как телесная биологическая природа человека. С другой – тело, становясь инструментом и материалом танца, преобразуется и физически, и функционально, и символически. Оно наполняется метафизическим смыслом и полностью подчиняется задаче создания выразительного образа и отражения в движении метафизического содержания музыки. Танцевальное движение в своем предельном выражении является символом вечности, процесса вечного рождения и становления мироздания. Как указывают философы, «объективное, идеальное, чистое бытие танца, выражающее становление цельного эйдоса, являющееся предельным экстатическим выражением становления и жизни, скорее может считаться прообразом основы мира, истока всех форм бытийствования» [15, с. 28, 29].

Однако, с нашей точки зрения, предметом преобразования и материалом для формообразования в танце выступает не только тело, но и вся личность танцующего человека в полноте ее проявлений и модусов существования. В подлинном танце, в танце-пляске задействуется и присутствует весь человек, и его внутреннее, душевное состояние также трансформируется и как бы выносится вовне. Вот как этот процесс описывает М.М. Бахтин: «В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске всё внутреннее во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя *личность* (утвержденная ценностно извне), моя *софийность*, *другой* пляшет во мне» [8, с. 127].

Что происходит с телом и чувствами танцующего человека, с его отношением к миру и самому себе, с самим восприятием окружающего пространства? Прежде всего тело и движения человека переозначиваются, они как бы освобождаются от привычных и свойственных им прагматических функций и приобретают новые символические значения. В том числе тело человека перестает восприниматься непосредственно эротически, несмотря на возможную частичную и даже полную обнаженность. Меняется отношение к дозволенным и недозволенным движениям, к нормативно принятым правилам поведения.

Разрешенный отказ от норм обычного поведения сопровождается и преобразованием личности человека, изменением представлений о самом себе. С одной стороны, пляшущий человек часто констатирует исчезновение своего привычного «я», он может вести себя необычно в танце, совсем не так, как в жизни. Но это не только необычность поведения, может возникать и ощущение исчезновения границ собственного «я». Наряду с этим чувством присутствует переживание некой свободы, высвобождения или раскрепощения сил, которое сопровождается приливом физической энергии, жаждой движения, неутомимостью, эмоциональным подъемом и воодушевлением.

Можно предположить, что сознательное, рефлексивное «я» во время танца ослабевает и состояние и поведение человека определяют более широкие слои психического. Такое глубинное и целостное включение человека в танцевальное и музыкально-пластическое действие позволяет предположить, что материалом танца становится не только тело и движение танцора, но и вся его личность, ее душевно-духовный строй.

Сказанное подтверждается многочисленными свидетельствами и описаниями различных танцевальных практик и культур. Так, поэт М. Волошин в своих театральных рецензиях на выступления Айседоры Дункан в Париже пишет об искусстве танца: «Ничто не может так потрясти душу, как танец. ... Танец – это самое высокое из искусств, потому что он восходит до самых первоисточников ритма, заключенных в пульсации человеческого сердца» [4, с. 32]. И далее: «Мир, раздробленный граненым зеркалом наших восприятий, получает свою вечную внечувственную цельность в движении танца; космическое и физиологическое, чувство и логика, разум и познание сливаются в единой поэме танца» [4, с. 37].

О возникновении особого состояния в танце, о характерном существовании танцора свидетельствуют исполнители фламенко. Присутствие этого состояния в танце и пении обозначается словом «дуэнде», которое описывается как возвышенное настроение, сильное волнение, полное опьянение, потеря контроля над внешним миром, уход в себя и т. п. Приведем высказывание Антонио Майрена, певца и исследователя фламенко: «У меня были моменты транса, это то, что называют также моментами экстаза. Это чувство полного отрешения и присутствия в другом мире. Это великое ощущение. Мой дух как будто находится в далеком плену, а просыпаясь от летаргии и плена, чувствую себя свободным и слегка изнуренным от моих интимных переживаний» (цит. по [7, с. 42]).

Чувство пробуждения знакомо многим описывающим свой опыт участия в танце-импровизации. Так, занимающиеся музыкальным движением (направление свободного танца) отмечают, что в танце их охватывало чувство полноты бытия, они ощущали себя «живыми», подлинными, сами

движения легко и естественно рождались, как будто музыка проникала в их тело и действовала в нем.

А вот как описывает свой опыт участия в танцевальном коллективном действе исследовательница африканских танцев Л.Н. Федорова: «Я по-прежнему стояла не двигаясь, но, по существу, уже принадлежала танцу. Все во мне было созвучно этому всеобщему ритму, всеобщему движению. Трудно сказать, когда было сделано первое движение, оно родилось непроизвольно, вызванное сильным ритмическим импульсом. Дальше я словно поплыла, подхваченная течением хоровода танцующих, стала частью этого живого организма, звеном невидимой ритмической цепи. Я не задумывалась о движениях, мое тело реагировало на малейшие нюансы ритма. Оно послушно жило в заданной пластике. Как это ни странно, но именно эта зависимость, физическая подчиненность танцевальному процессу рождала ощущение легкости, какое-то внутреннее раскрепощение. И еще было удивительное ощущение себя частью этой движущейся массы людей, чувство тесной связи с ними. В этом была какая-то надежность, защищенность...» [20, с. 25].

Приведенные примеры показывают, сколь целостным может быть включение человека в танцевальную деятельность и сколь глубинными — происходящие в личности преобразования и изменения. Танцу, его общему ритму, музыкальной пульсации подчиняется не только тело танцора, но и его сознание, вплоть до появления нового образа «я».

Но всегда ли происходит такое включение? Другой вопрос, возникающий в связи с обсуждаемой темой: каковы последствия для личности от участия в танце, как связаны преобразенная личность танцора и его реальная личность вне танцевального опыта?

Прежде всего следует отметить, что возможность невключения личности в танцевальное исполнение заложена в самой танцевальной деятельности, особенностях ее организации и способах обучения или освоения танцевальной культуры. Танец предполагает сложноорганизованную коммуникацию, включающую как визуальную составляющую, так и собственно кинестетическую. В ней присутствуют как зрительская и исполнительская позиции, так и позиция соучастия, совместного действия. Если танец как визуальный знак может восприниматься из зрительской позиции, то двигательная форма танца может проживаться только изнутри, из собственного действия.

Эта двойственная направленность танцевального знака, танцевальной формы приводит к тому, что они могут расходиться, или может доминировать одна из них. Так, сценический танец повсеместно сделал упор на внешнюю, визуальную форму танцевального движения. Она тщательно обрабатывается во время репетиций. Сам танец представляет собой поста-

новку, осуществленную хореографом; танцоры являются только исполнителями, точно воплощающими его замысел. Такая структура художественной практики и художественной коммуникации приводит к доминированию и отделению внешней, визуальной формы, визуального рисунка танца от его внутренней формы, связанной с состоянием танцующего. Это расщепление поддерживается и в значительной степени формируется самой ситуацией и способами обучения, господствующими в школах танца. Это обучение направлено на выделение отдельных элементов и их двигательную отработку вне контекста танца, т. е. вне смысловой основы движения. Чисто механическая тренировка и освоение двигательных форм в классических школах танца неоднократно отмечались и подвергались критике, как и формализм в исполнении танцоров.

История отношений ритмики и хореографии началась с критики последней Э. Жак-Далькрозом и его учениками. Как отмечает Г.А. Уварова, «особенно едко выступал в печати Сергей Волконский, осуждавший использование одинаковых наборов движений ... в разных постановках, бессодержательность подобных “балетных формул”, абсолютную автономность па от музыки. Сам Жак-Далькроз провокационно заявил о том, что современный балет умер...» [19, с. 20].

Е.К. Луговая подчеркивает, что к телу в танце часто подходят как к объекту, неживому материалу, инструменту: «Часто балетмейстер, используя разработанную веками технику, не видит перед собой исполнителей, они для него только инструмент (с определенным диапазоном возможностей), как фортепиано для композитора, краски для художника. Для танца модерна и особенно постмодерна не редки случаи, когда танцовщик теряет свою образность, когда об исполнителях мы не можем сказать ничего, кроме того, что их пятеро. Если хореограф увлечен воплощением своей идеи, то иногда ему может показаться, что субъективность исполнителя, его внутренний мир мешает точной реализации этой идеи» [15, с. 50].

Отношение к телу как к объекту, стремление к выполнению движений по строго заданным внешним параметрам, позволяющим с помощью тела и движения создать определенный рисунок или визуальный знак, обучение, направленное на формирование двигательных навыков и тренировку тела, отделенную от внутренней смысловой основы танца, – всё это способствует тому, что у людей, длительно и профессионально занимающихся танцем, может формироваться отчужденное отношение к телу. Последнее предполагает восприятие собственного тела как не принадлежащего тебе, как не принадлежащего интимно твоей личности. Сказанное подтверждается данными эмпирических исследований, показывающих, как, с одной стороны, может расходиться внутренний, подчас болезненный опыт танцовщика и та внешняя «картинка», которую воспринимает зри-

тель [3], а с другой – как возникает отношение к собственному телу как инструменту или объекту [1, 11, 17, 24, 25].

Телесный образ «я» лежит в основе структур самосознания личности, и его изменения могут привести к серьезным личностным деформациям. Известны особенности, касающиеся половой идентичности и полового влечения у танцовщиков балета. Возможно, они являются следствием тех условий и препятствий, которые возникают при формировании телесной идентичности личности при объектном отношении к собственному телу.

Возможность работать над внешней визуальной стороной танцевального движения как знака отдельно от его внутренней, чувственной и смысловой стороны часто приводит к формированию жесткой структуры личности с явным доминированием волевого контроля поведения, жесткими установками и жесткими требованиями как к себе, так и к другим людям. Взятые под контроль чувства и тело создают основу волевой и достаточно рациональной личности, умеющей преодолевать трудности, обладающей дисциплинированностью, высокой работоспособностью и устойчивостью к физическим нагрузкам. Люди такого типа могут становиться крепкими профессионалами и быть адаптированными к жизни в обществе, однако их избыточная «правильность» делает их нечувствительными к внутренним импульсам, к неожиданным решениям, спонтанным переживаниям. Будучи хорошими исполнителями, они склонны к стереотипам в творчестве или избегают ситуаций неопределенности, импровизации, требующей большей свободы и открытости подсознанию. Неполная включенность в танец делает недоступным то состояние пляски, о котором речь шла выше.

Другая деформация связана, наоборот, с описанным переживанием полноты бытия и полноты присутствия своей личности в танце. Это состояние расширенного и трансформированного «я» начинает отождествляться с обыденным рефлексивным «я», и возникающие в танце сверхвозможности приписываются этому «я». Экстатические переживания, возникающие в танце, переносятся на жизнь вне танца, на обыденную личность танцора. Символический мир танца отождествляется с реальным миром без «зазора» и дистанции. Такое «схлопывание» может приводить к появлению чувства всемогущества, неограниченных возможностей и исходящих из собственного «я» потенций творения. Возникающие склонности в легких формах фиксируются как «звездная болезнь», а в тяжелых случаях приписывание себе особых качеств и притязание на превосходство над другими людьми приводит к психическим расстройствам и появлению бреда величия, к отождествлению себя с образами или персонажами исполняемых танцевальных спектаклей.

В истории танца можно найти немало примеров одержимости, когда танцовщик чувствует себя «посланцем», а то и прямой персонификацией высших сил. Трагический пример великого танцовщика Вацлава Нижинского демонстрирует, как одаренность оборачивается безумием и стихия чувств разрушает разум. Рубеж был обозначен самим В. Нижинским как «венчание с Богом», а далее в своих записках он прямо пишет: «Я есть Бог» [16]. Интересно, что образы, созданные В. Нижинским в балетных спектаклях, часто отражают и особенности личности самого танцора. Видимо, М. Фокин, постановщик первых балетов, в которых прославился В. Нижинский, угадывал особенности его характера, созвучные определенным образам и персонажам. В последних присутствует как бы бессубъектность и одновременно стихийность, причастность иным сверхличностным силам.

Особенно ярко эти черты проявились в образе Петрушки в одноименном балете на музыку И.Ф. Стравинского в хореографии М.М. Фокина. Петрушка – безвольный персонаж, игрушка в руках хозяина-фокусника, но одновременно страдающий и непонятый, исполненный внутренней боли и униженный. Свидетели и критики отмечали, что созданный образ выражал глубинную суть тех процессов, которые происходили в душе самого Нижинского. Так, А.Н. Бенуа вспоминал о создании Нижинским образа Петрушки в балете И.Ф. Стравинского: «Он вычеканил роль столь необычно, что в этом смысле ему можно приписать авторство. Играя Петрушку, он выразил трудно выразимое: то была марионетка с простейшим механизмом и вместе сознательное и жалкое создание, раздираемое всеми чувствами. Он нашел это раздвоенное и слитное выражение...» (цит. по [13, с. 101]).

В.М. Красовская описывает состояние Нижинского в процессе репетиций балета: «В нем зрело что-то, что не требовало внешних возбудителей, что-то глубокое, заставлявшее его подолгу сидеть, глядя неотрывно и невидяще в одну точку. На репетициях он превращался в манекен, в куклу, то ли выпиленную из дерева, то ли сшитую из тряпок и набитую опилками. Машинальность его движений была пугающе правдоподобна. Беспомощно сваливалась набок голова, болтались руки, ноги неуклюже заворачивались носками внутрь. А когда все это кое-как скрепленное хозяйство приходило в действие, оно подчинялось не сознанию, а какой-то сторонней силе, которая сбивала координацию разболтанных частей. Такой внешней силой выступали сыгранный Стравинским пассаж музыки, предложенная Фокиным комбинация движений. Петрушка следовал этим приказам с туповатой покорностью, – актер, выполняя заданное, все так же замороженно созерцал нечто, другим невидимое» [13, с. 99].

Можно предположить, что личность В. Нижинского характеризуется недостаточной дифференцированностью, выделенностью структур «я», а с другой стороны, наличием отчуждения, отношением к себе и своему телу как к объекту манипуляции, подчиняющемуся внешним силам. Подчиняемость и открытость сферы чувств, возможно, способствовали и реализации пластического дара Нижинского, в котором часто угадывалось нечто превосходящее разумное начало, нечто «бестиарное», по выражению современников. Но эти же черты способствовали и распаду, когда личность великого артиста раскололась под натиском жизненных событий, прежде всего требования самостоятельно строить карьеру и самостоятельно определять свою судьбу. В своих записках-признаниях Нижинский то заявляет о том, что он причастен божественному («Бог во мне», «я Бог»), то называет себя «шутком Бога» [16].

Мы видим, что занятия танцем, в особенности сценическим, нацеленным на зрелище, могут способствовать характерным личностным деформациям или формировать личностную структуру, однобокую и узко направленную в своем развитии. Усиленное внимание к телу и его характеристикам, длительные и часто механические тренировки, так же как захваченность состоянием «всемогущества» в танце, становятся факторами риска, приводят к сдвигам в ценностной сфере и утрате целостности телесных, эмоциональных и духовных аспектов «я». Объектное отношение как к своему телу, так и к собственной личности или дарованию оборачивается потерей своего «я».

Напротив, танцы традиционные, обрядово-бытовые, сакральные ориентированы на коллективное участие, на общее действо и одновременно способствуют целостному включению индивидуального «я» в общее движение и ритм. Отсутствие показа дает возможность раскрыться человеку без фиксации на самом себе и на оценке окружающих. Ослабление контроля снимает привычные барьеры и открывает возможность для выражения, выплескивания чувств, а подчинение ритмической стихии вызывает переживание единения и рождения энергии жизни. С древних времен люди верили в исцеляющую силу танца и использовали танцевальные ритуалы для возвращения здоровья, физического и душевного, для духовного пробуждения человека.

Неслучайно поиск «нового» танца в конце XIX – начале XX века начался с обращения к архаическим, или ритуальным, в том числе, восточным, танцам [18, 22]. Сошлемся на Т.А. Шкурко, которая подчеркивает, что «потребность отойти от ригидных и обезличенных форм танцевального искусства привела к созданию ключевых положений “нового”, “современного” танца: спонтанность, аутентичность индивидуальной экспрессии, осознание тела, использование тем, которые затрагивают широкий спектр

чувств и отношений. Ф. Леви пишет, что источником вдохновения для современного танца стал первобытный ритуал» [21, с. 26].

В отличие от танцев архаических, имеющих коллективный характер, новый танец, названный свободным или пластическим, был в большей степени направлен на раскрытие индивидуальности и обращен к личности отдельного человека. Пионеры свободного танца, такие как А. Дункан, Р. Лабан, М. Вигман, Р. Дэни, Т. Шон и другие, подчеркивали возможность самовыражения и значение импровизации в создаваемых ими подходах к танцу [6]. Поначалу предполагалось, что танцор сам создает свой танец в процессе импровизации, а не является только исполнителем заданной хореографии. В дальнейшем в связи с развитием сценических форм современного танца эта установка была в значительной степени утрачена, но не исчезла полностью. На базе свободного танца возникают танцевально-двигательная терапия, развивающие танцевальные или музыкально-двигательные занятия, использующие импровизацию, другие экспериментальные направления, ориентированные на перформанс [10]. Как пишет Т.А. Шкурко в работе, посвященной танцевально-экспрессивному тренингу, «в обстановке кризиса формального танцевального искусства и возникновения нового, так называемого “внутреннего” танца были созданы предпосылки для возникновения танцевальной психотерапии» [21, с. 26].

Такие направления, как ритмика Э. Жак-Далькроза, школа А. Дункан, эвритмия, танцевально-двигательная терапия и многие другие, отказываются от искусственных «па» и балетной техники в пользу обращения к экспрессивным возможностям естественных движений, имитации трудовых или спортивных действий. В центре внимания оказывается личность танцующего, ее присутствие в движении, наполненность жеста и движения, а центральным событием становится момент рождения движения, рождения танца из глубины человеческой души.

Философ В.В. Розанов оставил яркие заметки о гастролях А. Дункан в России, в которых он размышляет о природе показанного танца: «Тут – закружишься, один закружишься, без товарищества, без хоров. Танцуешь не потому, что “научился” танцевать; но *сам* танцуешь, изобретаешь танец. Дункан и показала эти *первые* танцы, ранние, как утро, “первые”, как еда и питье, “не изобретенные” – тоже как питье и пища, а *начавшиеся сами собою*, из физиологии человека, из самоощущения человека!» [4, с. 142].

Танец, рожденный в душе человека, не рассчитанный на показ и демонстрацию, являет собой подлинный образ пляски, во многом потерянный цивилизованным человеком. Дух пляски возрождается в свободном танце и позволяет почувствовать собственную цельность, жизненность, подлинность. Неслучайно танцы в современном мире завоевывают всё большую популярность, даря человеку ощущение бытия.

Однако если обратиться к анализу конкретных судеб создателей и исполнителей свободного танца, то становится видно, как особенности их личности и мировоззрения нашли отражение в творчестве, в созданных подходах.

Творческая и жизненная биография А. Дункан создает образ чрезвычайно яркой, независимой, сильной и цельной, но одновременно трагической личности. Прежде всего поражает ее вера в себя, в свое искусство, в свою миссию, несмотря на шквал критики. С убежденностью пророка она пропагандирует новое искусство, призывает к воспитанию и культуре, созвучной Природе, и воспекает последнюю в танце.

Обратимся к словам самой А. Дункан, излагающей свое отношение к танцу: «Когда движение Вселенной сосредоточивается в индивидуальном теле, оно проявляется как воля. Например, движение Земли как средоточие окружающих ее сил является ее волей. И земные существа, которые в свою очередь испытывают и концентрируют в себе влияние этих сил, воплощенное и переданное по наследству их предками и обусловленное их отношением к земле, развивают в себе свое индивидуальное движение, которое мы называем их волей. И истинный танец именно и должен бы быть этим естественным тяготением воли индивидуума, которая сама по себе не более и не менее как тяготение Вселенной, перенесенное на личность человека» [5, с. 17–19].

Верность и даже поклонение Природе делает Айседору борцом со всем тем, что эту природу искажает или уничтожает: это и искусственность балетных движений, мертвящих и уродующих человека, и костюм, ограничивающий движение и деформирующий тело, это и пошлость танцев, унижающих женщину, и др. Танцовщица, по мнению Дункан, призвана воплотить самые высокие идеалы культуры: «Танцовщица будущего подымет на такую высоту совершенства, что станет путеводной звездой для других искусств. Художественно изобразить то, что более всего здорово, прекрасно и нравственно, – вот миссия танцовщицы, и этой миссии я посвящу свою жизнь» [5, с. 20]. Танец призван воспитывать и развивать человека не только физически, но и духовно. Дункан подчеркивала, что в своих школах она занимается воспитанием личности ребенка, а не выращиванием профессиональных танцовщиц. Танец и жизнь, танец и личность при таком подходе сливаются воедино. Танец перестает быть только зрелищем или искусством для ног, искусством ловкости, развлечением. Он должен стать частью жизни, опытом, возвышающим душу, устремляющим ее к идеалу.

Сформулированная Дункан цельная программа оказывается не столь однозначной при своей реализации. В своей жизни в обществе, жизни как женщины, Дункан также проявляла свободу от общепринятых установле-

ний морали, независимость, бескомпромиссность в любви, верность своей природе и чувству. Однако реальная жизнь не так легко подчиняется законам искусства, у нее свои требования и свои правила. Айседора отказывается от буржуазного брака. Единственный раз она нарушает свое правило и выходит замуж за Сергея Есенина – ради того чтобы вывезти его из советской России официально. Она разрывает отношения со своими возлюбленными и даже отцами своих детей, если чувствует с их стороны ограничение своей свободы и самое главное – своего творчества. Однако когда возникает новый роман и новое увлечение, свои чувства Айседора дарит легко, без традиционной верности, но и без ревности, посягательства на чужую жизнь, личность. Это любовь художника, и она предполагает такой же ответ.

Удивительно, как жизнь создает такие ситуации испытания человека, которые обнаруживают ограниченность его воли, беспомощность перед миром, природой, утопичность мечтаний, идей. Для сильной и независимой Айседоры таким ударом, опрокинувшим и во многом разрушившим ее личность, стала трагическая, случайная гибель двух ее детей в сорвавшемся с набережной автомобиле и смерть третьего ребенка сразу после рождения. Пытаясь утопить свое горе, Дункан бросается в омут любовной страсти, алкоголя. По сути, ее трагический уход больше похож на самоубийство и полон символизма. Она погибает, задушенная собственным шарфом – символом ее танца, ее особенного стиля одежды, атрибутом ее образа.

Айседору называли богиней, она служила высшей красоте и безгрешной Природе. Приведем отрывок из книги П. Курта, посвященной биографии А. Дункан. Вот ее речь во время достаточно скандального и неудачного турне по Америке в 1922 году: «Если мое искусство что-либо и символизирует, то символизирует оно свободу женщины и ее эмансипацию от ограниченности и предрассудков, которые составляют основу пуританства Новой Англии. Демонстрация тела есть искусство, прикрытие есть пошлость. Когда я танцую, моя цель – вызвать благоговение, а отнюдь не нечто вульгарное. Я не взываю к низменным инстинктам самцов, как это делают ваши шеренги полуодетых герлс ... Мое тело – это храм моего искусства. Я показываю его, как святыню культа красоты» (цит. по [14, с. 634]).

Утопическая вера в спасительную силу искусства, характерная для художественных поисков начала прошлого века, ярко отражается в воззрениях А. Дункан. Попытка переустроить общество, подчинить его рациональной идее в социальном плане обернулась сложными, подчас прямо противоположными замыслу процессами, а в судьбах личностей-романтиков, пытающихся воплотить эти идеи в своей жизни, возникали трагические противоречия.

Как видим, роль танца в жизни личности тесно связана с социокультурной ситуацией, с тем значением, которое имеет танец в жизни общества. С древнейших времен танец был частью обряда, ритуала; в танце проживался господствующий миф или образ мира, созданный в данной культуре. Для участника танец становился способом приобщения к этой сакральной реальности, к творению мира. Архаический человек не мыслил себя индивидуалистически, он понимал себя как часть мира, как часть чего-то большего, целого.

Обрядовые танцы в древности и в настоящее время (существующие в виде народных традиций) направлены, прежде всего, на целостное присутствие участников действия, на их внутреннюю вовлеченность. Обычно этот танец подчиняется общему движению, как правило круговому, объединяющему всех. На фоне заданного порядка движения, заданной канонической формы и общего ритма рождаются и индивидуальные импровизации, яркие эпизоды солирующего, парного или группового танца. Каноническая форма не регламентирует обязательное совпадение и единообразие в способах выполнения движения, она, с одной стороны, постигается через подражание, с другой – «пропускается» через внутреннее понимание и рождающийся внутренний отклик, собственный импульс движения. Так индивидуальность реализует себя в танцевальном действе, не разрушая единого и не противопоставляя себя всеобщему. Известно очищающее, катарсическое действие данных танцев на участников – и одновременно смыслообразующее, позволяющее почувствовать и осознать свою идентичность и связь с традицией.

В современном обществе отрицается сакральность, оказалась утерянной обрядовость, в том числе связанная с танцевальным действием. С потерей священного и метафизического в культуре танец превращается в лучшем случае в моторную и эмоциональную разрядку, в нем начинает преобладать физический, телесный или сексуальный аспект. Это касается как танца профессионального, сценического, так и танца бытового. Сценические формы танца широко распространены и среди непрофессионалов, по сути народные, бальные, уличные и другие танцевальные практики превращены в сценические направления.

Уплотнение смыслов и доминирование телесного начала в танце свидетельствует об отчуждении от его духовного содержания. Парадокс состоит в том, что, будучи телесным искусством, танец преодолевает данную человеку телесность и раскрывается в некой метафизической плоскости бытия. Тот, кто чувствует особую онтологическую и энергетическую сущность танца, обретает в нем новую полноту жизни и свою новую возможную личность. Танцор тогда устремлен не к наличному бытию, не к действительности своей личности, а к ее потенциальности и подлинной сущности.

В данном контексте уместно провести параллели с рассуждением Г. Зиммеля и Г.Г. Шпета об особом статусе эмпирической личности актера в соотношении с эстетическим бытием. М.К. Гидини, анализируя концепцию Г.Г. Шпета, подводит итог: «Таков смысл, такова неполезная польза эстетического отрешения – выводить реальное, даже самое частное и неуловимое, каковым является личность, за его собственные пределы, возвышать его до возможного, до бесконечного ряда возможных реальностей» [9, с. 67].

Танец, в котором трансформируется личность участников и возвышается до своих духовных прообразов, может оказать глубокое воздействие на судьбу человека. В качестве примера приведем историю Ольги Кондратьевны Поповой, педагога музыкального движения.

Несколько слов о музыкальном движении как отечественном направлении свободного танца и метода эстетического воспитания. Музыкальное движение своей целью ставит формирование способности или готовности к двигательному ответу на звучащую музыку. Предполагается, что движение, рождающееся как внутренний отклик, импровизация участников, выражает глубинные музыкальные смыслы и позволяет «прожить» музыку изнутри. О.К. Попова внесла существенный вклад в развитие метода и посвятила свою жизнь педагогической работе.

Вот как она говорит о сущности и задачах музыкального движения: «Наш метод предусматривает, что я должна погрузить и ребенка, и взрослого в целостность. Звучит музыка. Я должна, пользуясь и своими собственными возможностями, и всем тем, что я имею, благодаря этому методу, погрузить его целиком в музыку, *це-ли-ком*. Он окунуться должен в нее. И должен получить от нее сразу сильное, целостное воздействие, воспринять ее и ответить так же целостно и сильно. Вот самое главное» (цит. по [2, с. 218]). Далее О.К. Попова говорит о том, как старается снять с человека оковы, освободить его: «Мы все время такие вот скрюченные, поджатые, мы ждем указания, ждем разрешения. А еще лучше – когда мы образец получим, когда нам покажут, и мы будем повторять его тысячу раз, и в конце концов что-то выучим. Наша работа предусматривает всё наоборот: дать яркое переживание, помочь родить что-то и в этом – жить. Жить в этой музыке, жить в этом уроке, жить в эту минуту» [2, с. 218].

О.К. Попова пришла к пониманию того, что на пути формирования или выращивания этой способности лежат препятствия чисто личностного, внутреннего характера, и работать надо именно с ними. Происходило это в процессе работы над двигательным ответом на звучащую музыку: «Вот приходит ко мне человек, и начинается... Понимаете, ему дали музыку, эту обстановку, и все “нахлебанные” в его жизни состояния выливаются буквально в гримасы: на лице гримасы, в теле... Понимаете, перехлест

все время. И я начинаю снимать этот перехлест: этого нет, это ложь, это рядом с музыкой, это твое личное. <...> Моя задача – уравновесить переживание, оно должно быть правдиво, т. е. ровно столько, сколько можно здесь переживать. <...> Если мы говорим о том, что мы выращиваем, если я имею право такую ставить перед собой задачу, то я должна говорить о гармонии, к которой я приду. А гармония там, где я управляю своими чувствами» (цит. по [2, с. 222, 223]).

Ольга Кондратьевна рассказывает не только о методе музыкального движения, она описывает и свой собственный путь. Постигание музыкального движения превратилось и в познание самой себя, оно потребовало той внутренней душевной работы, о которой так часто говорит О.К. Попова: «Наш метод прежде всего требует траты необычайной как физических, так и душевных сил» (цит. по [2, с. 219]).

Невозможно притворяться, импровизируя в музыке. Это – не уход в другую реальность, а обнажение чувств и состояний человека, глубокой правды о самом себе. О.К. Попова неоднократно отмечала, что ее достижения – результат большой работы, по сути духовной эволюции, что музыкальное движение спасло ее от психической неуравновешенности, связанной с крайней впечатлительностью, чувствительностью талантливой натуры, тяжелыми условиями и травмами детства. Музыкальное движение открыло другой мир – мир красоты и добра: «Ведь золотой фонд нашего тренажа – это и есть возможность включения в другие энергии, невидимые потоки. <...> Музыкальное движение имеет, на мой взгляд, непосредственное отношение к невидимым вещам, к запредельному, если хотите» (цит. по [2, с. 223]). Это понимание в корне перевернуло мировоззрение и весь душевный склад Ольги Кондратьевны, стало формировать новую личность: она прошла путь от комсомольского лидера до верующего человека; от традиционного педагога танца, тренирующего навыки, до педагога, раскрывающего личность ученика; от человека, обладающего даром воздействовать на других людей, до способности самоумалиться, не навязывать себя ученикам, предоставляя им возможность проявить свою самостоятельность.

* * *

Мы привели примеры судеб людей, посвятивших себя танцу и внесших выдающийся вклад в искусство танца и выразительного движения. Танец играл ключевую роль в их жизни, но отношения строились по-разному, он приоткрывался разными гранями и требовал развития тех или иных сторон личности. Взаимоотношения личности и танца динамичны и нелинейны. Если для человека первостепенное значение приобретает внешняя, визуальная сторона танцевального знака, весь танец

становится обращенным к зрителю (что прежде всего характерно для сценических танцевальных практик), то велика вероятность того, что к телу выработается объектное или инструментальное отношение, при котором тело отчуждается от личности танцора и как бы полностью начинает принадлежать другой, сценической «личности». Если исполнение носит чисто механический характер, не наполняется душой, то личность танцора присутствует только с волевой стороны, и по сути в таком исполнении отсутствует феномен танца в его полноте, в стихийной ритмической пульсации, захватывающей человека целиком. Но и к собственной личности при этом может формироваться объектное инструментальное отношение, когда она становится «предметом эксплуатации», и человек теряет контакт с самим собой.

Двойственность танцевального знака состоит в его внешней направленности, обращенности к зрителю, в его визуальной выраженности, — и направленности внутренней, воздействующей на состояние человека, изменяющей режим работы организма и психики в целом, объединяющей с другими людьми через переживание сопричастности, единства. Раскрытие и овладение внутренней стороной танцевального движения как экспрессивного знака является механизмом реализации катарсических функций танца, позволяющих человеку через моторное выражение выплеснуть накопившиеся эмоциональные состояния, подчас заторможенные эмоциональные реакции, освободиться от задержанных чувств. Эти функции могут быть реализованы и в рамках бытовых форм танца, уличных, любых плясовых, импровизационных, «терапевтических» и т. п. Однако возвышение чувств происходит, только когда в танце возникает некоторое сверхличное переживание, когда образы танца дотягиваются до духовных, идеальных содержаний. Таким метафизическим содержанием обладают обрядовые и сакральные танцы, ритуальные действия. Но и вполне светские танцевальные и двигательные практики наполняются духовными смыслами, если в их основании лежит, например, классическая музыка. Танцевальное действие тогда становится проводником музыкальных смыслов, а личное и индивидуальное становится ответом на эти смыслы [23].

Подобный опыт бытия в танце открывает перед личностью новые горизонты, новое понимание себя возможного, себя подлинного. Как поступит человек в дальнейшем, попробует ли он претворить этот опыт в свою реальную жизнь? Это тот выбор, который встает перед личностью. В любом случае преобразование себя не происходит автоматически, а требует работы и составляет содержание пути, который человек волен пройти, чтобы стать самим собой.

Литература

1. Айламазьян А.М., Каминская Н.А. Телесное отчуждение // Человеческий фактор: Социальный психолог. – 2010. – № 1 (19). – С. 81–91.
2. Айламазьян А.М., Ташкеева Е.П. Музыкальное движение: педагогика, психология, художественная практика // Культура и искусство. – 2014. – № 2 (20). – С. 206–244.
3. Айламазьян А.М., Шувалова Н.Ю. Феномен телесности личности в танцевальных практиках // Вопросы психологии. – 2010. – № 5. – С. 71–82.
4. Айседора. Гастролы в России: сборник статей / сост. Т.С. Касаткина; предисл. Е.Я. Суриц. – М.: АРТ СТД РФ, 1992. – 415 с.
5. Айседора Дункан: сборник / сост. С.П. Снежко. – Киев: Мистецтво, 1990. – 349 с.
6. Александрова Н.А., Голубева В.А. Танец модерн: пособие для начинающих. – Изд. 2-е, стер. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2011. – 128 с.
7. Анди Э.М. Фламенко: тайны забытых легенд. – Тула: Мусалаев, 2003. – 196 с.
8. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
9. Гидини М.К. «Формы жизни» – поступок, портрет и жест – в теоретических размышлениях ученых ГАХН // Логос. – 2010. – № 2 (75). – С. 52–67.
10. Искусство и наука танцевально-двигательной терапии. Жизнь как танец / под ред. Ш. Чайклин, Х. Венгровер. – М.: Когито-Центр, 2017. – 419 с.
11. Коваленко П.Е. Влияние современного танца на формирование образа телесного «Я»: курсовая работа / Факультет психологии МГУ. – М., 2022. – 176 с.
12. Королева Э.А. Танец, его происхождение и методы исследования (по работам зарубежных ученых XX века) // Советская этнография. – 1975. – № 5. – С. 147–155.
13. Красовская В.М. Нижинский. – Л.: Искусство, 1974. – 208 с.
14. Курт П. Айседора. Неистовый танец жизни. – М.: Эксмо, 2002. – 768 с.
15. Луговая Е.К. Философия танца. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2008. – 131 с.
16. Нижинский В.Ф. Чувство: тетради. – М.: Вагнус, 2000. – 254 с.
17. Рождественская Н.Н., Волкова О.А. Образ тела как проекция отношения к собственной личности // Психология телесности: теоретические и практические исследования: III Международная научно-практическая конференция. – Пенза, 2011. – С. 9–12.
18. Танцевальные практики: семиотика, психология, культура / под общ. ред. А.М. Айламазьян. – М.: Смысл, 2012. – 287 с.
19. Уварова Г.А. Эвритмика и танец: к истории взаимодействия хореографии и метода Эмиля Жак-Далькроза // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2021. – № 5 (76). – С. 19–34.
20. Федорова Л.Н. Африканский танец: обычаи, ритуалы, традиции. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
21. Шкурко Т.А. Танцевально-экспрессивный тренинг. – СПб.: Речь, 2003. – 192 с.

22. Юшкова Е.В. Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009. – 276 с.
23. *Ailamaz'ian A.M.* From Musical Experience to Personality Transformation: The Practice of Musical Movement // *Journal of Russian and East European Psychology*. – 2018. – Vol. 55, N 1. – P. 15–41.
24. *Pierce E.F., Daleng M.L.* Distortion of body image among elite female dancers // *Perceptual and Motor Skills*. – 1998. – Vol. 87 (3). – P. 769–770.
25. *Femininity to the Extreme: Body Image Concerns among College Female Dancers* / J.J. Reel, K.M. Jamieson, S. Soohoo, D.L. Gill // *Women in Sport and Physical Activity Journal*. – 2005. – Vol. 14. – P. 39–51.

Статья поступила в редакцию 10.09.2022.

Статья прошла рецензирование 28.09.2022.

DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.1.2-406-426

DANCE AND PERSONALITY

Ailamazyan, Aida,

Cand. of Sc. (Psychology),

Senior Researcher at the Faculty of Psychology

Lomonosov Moscow State University,

11-9 Mokhovaya Street, Moscow, 125009, Russian Federation;

Junior Researcher at the Psychological Institute

Russian Academy of Education,

9-4 Mokhovaya Street, Moscow, 125009, Russian Federation

ORCID: 0000-0002-8896-938X

aida@heptachor.ru

Abstract

The article is devoted to the problem of personal involvement in dance activity. The author applies an interdisciplinary research methodology: on the one hand, a semiotic analysis of the dance language is carried out and the features of the dance sign are considered, on the other hand, a psychological description of the dancer's personality is given, a psychological portrait is created. According to the methodology of the cultural-historical approach, the sign is taken in its instrumental function and orientation. The author puts forward a hypothesis about the dual orientation of the dance movement as an expressive language: orientation on the viewer as a visual component of the sign and on the dancer himself through the kinesthetic component. The material of dance as a type of artistic activity is the body of the dancer, which undergoes reinterpretation and symbolization. Not only the body, but also the whole personality can become the material of dance, it can be included and transformed in the course of the dance activity. The bi-directionality of the dance sign can lead to a discrepancy, a rupture of the function of the dance movement, which is expressed in an object relation to one's own body, in strict control of movements and the non-involvement of the emotional and sensual sphere of the individual in the dance activity. Stage forms of dance contribute more to this discrepancy, developing mainly motor technique in isolation from the semantic side of movement and focusing on the visual expressiveness of dance. On the other hand, ceremonial, sacred, ritual dances, many forms of modern free dance contribute to the integral inclusion of a person in the dance and are aimed at transforming the personality in plastic action. On the basis of biographical material, the destinies of outstanding dancers and dance teachers are analyzed. It is shown how an object attitude to one's own body and one's own personality can lead to an internal split and loss of subjectivity. A contradiction may arise between a person's experience in dance and her/his behavior in real life. It is removed under the condition that a person carries out a transformative activity – work on himself/herself.

Keywords: dance, improvisation, creativity, expressive movement, states of consciousness, personality, sign.

Bibliographic description for citation:

Ailamazyan A. Dance and Personality. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2023, vol. 15, iss. 1, pt. 2, pp. 406–426. DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.1.2-406-426.

References

1. Ailamazyan A.M., Kaminskaya N.A. Telesnoe otchuzhdenie [Alienation of the Self from the Body]. *Chelovecheskii faktor: Sotsial'nyi psikholog = Human factor: Social Psychologist*, 2010, no. 1 (19), pp. 81–91.
2. Ailamazyan A.M., Tashkeeva E.I. Muzykal'noe dvizhenie: pedagogika, psikhologiya, khudozhestvennaya praktika [Musical movement: pedagogy, psychology, artistic practice]. *Kul'tura i iskusstvo = Culture and Art*, 2014, no. 2 (20), pp. 206–244.
3. Ailamazyan A.M., Shuvalova N.Yu. Fenomen telesnosti lichnosti v tantseval'nykh praktikakh [The phenomenon of the physicality of personality in dance practices]. *Voprosy psikhologii*, 2010, no. 5, pp. 71–82. (In Russian).
4. Kasatkina T.S., comp. *Aisedora. Gastroli v Rossii* [Isadora. Tours in Russia]. Moscow, ART STD RF Publ., 1992. 415 p.
5. Snezhko S.P., comp. *Aisedora Dunkan* [Isadora Duncan]. Kiev, Mistetstvo Publ., 1990. 349 p. (In Russian).
6. Aleksandrova N.A., Golubeva V.A. *Tanets modern: posobie dlya nachinayushchikh* [Modern dance. A guide for beginners]. 2nd ed. St. Petersburg, Lan' Publ., Planeta muzyki Publ., 2011. 128 p.
7. Andi E.M. *Flamenko: tainy zabutykh legend* [Flamenco: Secrets of forgotten legends]. Tula, Musalae Publ., 2003. 196 p. (In Russian).
8. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 424 p.
9. Ghidini M.C. «Formy zhizni» – postupok, portret i zhest – v teoreticheskikh razmyshleniyakh uchenykh GAKhN [“Forms of life” – an act, a portrait and a gesture – in the theoretical reflections of GAKhN scientists]. *Logos*, 2010, no. 2 (75), pp. 52–67. (In Russian).
10. Chaiklin Sh., Wengrower H., eds. *The Art and Science of Dance/Movement Therapy. Life is Dance*. New York : Routledge, 2016 (Russ. ed.: *Iskusstvo i nauka tantseval'no-dvigatel'noi terapii. Zhizn' kak tanets*. Moscow, Kogito-Tsentr Publ., 2017. 419 p.).
11. Kovalenko P.E. *Vliyaniye sovremennogo tantsa na formirovaniye obraza telesnogo «Ya»: kursovaya rabota* [The influence of modern dance on the formation of the image of the bodily “I”. Coursework]. Faculty of Psychology of Moscow State University. Moscow, 2022. 176 p.
12. Koroleva E.A. Tanets, ego proiskhozhdenie i metody issledovaniya (po rabotam zarubezhnykh uchenykh XX veka) [Dance, its origin and research methods (based on the works of foreign scientists of the XXth century)]. *Sovetskaya etnografiya = Soviet Ethnography*, 1975, no. 5, pp. 147–155. (In Russian).
13. Krasovskaya V.M. *Nizhinskii* [Nijinsky]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1974. 208 p.
14. Kurth P. *Isadora. A Sensational Life*. Little Brown, 2001 (Russ. ed.: Kurt P. *Aisedora. Neistovyi tanets zhizni*. Moscow, Eksmo Publ., 2002. 768 p.).

15. Lugovaya E.K. *Filosofiya tantsa* [The philosophy of dance]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2008. 131 p.
16. Nizhinskii V.F. *Chuvstvo: tetradi* [Feeling: notebooks]. Moscow, Vagrius Publ., 2000. 254 p.
17. Rozhdestvenskaya N.N., Volkova O.A. [The image of the body as a projection of the attitude to one's own personality]. *Psikhologiya telesnosti: teoreticheskie i prakticheskie issledovaniya* [III International Scientific and Practical Conference "Psychology of physicality: theoretical and practical research"]. Penza, 2011, pp. 9–12. (In Russian).
18. Ailamazyan A.M., ed. *Tantseval'nye praktiki: semiotika, psikhologiya, kul'tura* [Dance practices: semiotics, psychology, culture]. Moscow, Smysl Publ., 2012. 287 p.
19. Uvarova G.A. Evritmika i tanets: k istorii vzaimodeistviya khoreografii i metoda Emilya Zhak-Dal'kroza [Eurythmics and dance: To the history of Emile Jacques-Dalcroze method and choreography interaction]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi = Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 2021, no. 5 (76), pp. 19–34.
20. Fedorova L.N. *Afrikanskii tanets: obychai, ritualy, traditsii* [African dance. Customs, rituals, traditions]. Moscow, Nauka Publ., 1986. 128 p.
21. Shkurko T.A. *Tantseval'no-ekspressivnyi trening* [Dance and expressive training]. St. Petersburg, Rech' Publ., 2003. 192 p.
22. Yushkova E.V. *Plastika preodoleniya: kratkie zametki ob istorii plasticheskogo teatra v Rossii v XX veke* [Plastic overcoming: brief notes on the history of plastic theater in Russia in the XXth century]. Yaroslavl', YaGPU Publ., 2009. 276 p.
23. Ailamaz'ian A.M. From Musical Experience to Personality Transformation: The Practice of Musical Movement. *Journal of Russian and East European Psychology*, 2018, vol. 55, no. 1, pp. 15–41.
24. Pierce E.F., Daleng M.L. Distortion of body image among elite female dancers. *Perceptual and Motor Skills*, 1998, vol. 87 (3), pp. 769–770.
25. Reel J.J., Jamieson K.M., Soohoo S., Gill D.L. Femininity to the Extreme: Body Image Concerns among College Female Dancers. *Women in Sport and Physical Activity Journal*, 2005, vol. 14, pp. 39–51.

The article was received on 10.09.2022.

The article was reviewed on 28.09.2022.