

**ДОГОРОВА НАДЕЖДА АЛЕКСАНДРОВНА**

Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва  
 Институт национальной культуры  
 Кафедра культурологии и этнокультуры

**ФЕНОМЕН ЯЗЫКА АРХАИЧЕСКОЙ ПЛАСТИЧЕСКОЙ  
 ТЕЛЕСТНОСТИ: ОТ ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА  
 К АНТИЧНОСТИ**

Научный консультант – профессор Н.И. Воронина

**Аннотация:** Рассматривается философский контекст понятия «архаическая пластическая телесность». Категория языка танца выносится как непосредственная компонента невербальной пластической типичности и условности. Раскрывается механическая универсальность и хронологическая подмена смысла «танец» одной из его функций – пластичность, которая блокирует эмоционально-физиологическое измерение феномена в культурном пространстве творчества человека.

*Ключевые слова:* язык, пластика, тело, знак, символ, танец, физиологическое мышление, аутентичность.

**Abstract:** This article considers the philosophical context of the concept "archaic plastic corporality". The category of language of dance is brought out as a direct component of nonverbal plastic typicality and convention. The paper reveals mechanical universality and chronological substitution of sense of "dance" by one of its functions – plasticity, which blocks emotional and physiological aspects of this phenomenon in cultural space of human creativity.

*Keywords:* language, plasticity, body, sign, symbol, dance, physiological thinking, authenticity.

В современной научной литературе обозначился ряд методологических подходов по проблемам истории и теории изучения культурного творчества. Философский культурологический и искусствоведческий контексты позволяют исследовать различные стороны символической художественной деятельности человека с позиций психических ресурсов и антропологической интегра-

тивности (от рефлекса выживания до эстетической природы) бытия, проявляемые в телесной или физической конкретности языка.

Язык танца является неотъемлемой компонентой невербальной коммуникативной типичности, функциональность которой раскрывается не только во внешней форме передачи информации, но и в воссоздании своей собственной ориентированной ус-

ловности. Эта культурная автономия пластических признаков движения и аутентичность антропологических принципов пластического существования человека воспроизводят его телесную реальность как физиологическое пространство изоляции, отражения способов энергии и внешне-телесного реагирования во внутренней актуализации смыслов окружения. Однако такую официально процессуальную форму в истории и теории хореографического искусства язык танца обрёл не сразу. Историческая и теоретическая реконструкция данного феномена, во-первых, требует философско-методологического осмысления понятий «язык», «знак», «символ»; во-вторых, аналитической конкретизации языка пластического тела, а также первичных и вторичных способов существования природы танца.

Выделим категории наук, в которых обозначились целостные разделы проблематики в рамках специфики изучаемого объекта: аналитическая психология – К.Г. Юнг; психология культуры – С. Лангер; проблемы эстетики, поэтики и специфики творчества как процесса восприятия искусств – Ц. Тодоров; культурное творчество – феноменологическая герменевтика П. Рикёра; знаково-символическая природа культуры – Ю.М. Лотман; культура как совокупность знаковой символической системы и культурных текстов – К. Леви-Стросс и Ж. Лакан; семантическая природа языка искусства – Ф. де Соссюр и мн. др. Попытаемся сопоставить теоретические концепции авторов на проблему происхождения языкового смысла танца и вы-

делить специфические границы его пространственно-временного протекания как процесса в архаическом мышлении.

В данной части исследования не-фрейдистскую аналитическую психологию можно отнести к классическому методу изучения древней пластической символики танца, поскольку различные сферы творчества представлены в ней общностью психических структур, зависимых от фактора деятельности человеческого сознания. В частности, фантазирование – миф, поэзия, сон и др. Центральным ядром анализа выступает феномен архетипа. Гипотетически недоступные прямому созерцанию подсознательные и глубинные психические процессы человеческого мозга К.Г. Юнг рассматривал как своего рода структурные предпосылки к созданию образов<sup>1</sup>. Архетипы, представляя собой изначальный исконный первообраз, проявляются формально всегда в связи с конкретным культурным содержанием. Однако интеллектуализация данного процесса практически невозможна без обнаружения работы психических структур. Именно они приводят сознание человека в активно действующие ритмические комплексы, провоцируя тем самым нервную систему на возникновение определённых образов. Любопытно и то, что универсальные модели человеческой психики в таком качестве мыслительных действий способны передаваться из поколения в поколение.

Накопившиеся в культуре достижения и опыт мозговой человеческой деятельности определяют возможную теоретическую форму позна-

---

<sup>1</sup> Юнг К.Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К.Г. Юнг // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 135.

ния эволюции. У всех народов она протекала примерно по одной и той же антропологической схеме развития, одним и тем же историческим фазам и биологическим нормативам становления человекоособи. Между тем её генетическая граница – естественная и механическая рефлексия, а также психические структуры индивидуального сознания – позволяют достичь своеобразного баланса объяснения в основах возникновения и формирования идентичности пластических мотивов, сюжетов и образов в разных континентах земного шара.

Современная философия культуры выдвигает актуальный дискурс на тему формы человеческой активности, в которой первостепенное значение приобретает аспект эволюции представлений о творчестве и, в частности, происхождения феномена символической художественной деятельности. Методологическая разработка ведётся в теориях С. Лангер, Ц. Тодорова, П. Рикёра и многих других авторов.

Лангер (преемница и продолжательница теории языковой проблематики Э. Кассирера), действуя в русле аналитики логического позитивизма, смогла подойти к широкому трактованию понятий «символ» и «символизм». В новом ключе символического анализа ей удаётся истолковать сущности фактически всех проявлений человеческого духа (существо мифа, мистики, религиозного сознания), которые до определённого времени оставались за научной чертой психоаналитических представлений. Любопытна сама логика презентив-

ного символизма, разрабатываемая автором как совокупность наук о духе. Лангер полагала, что «значение и магия», которые в оптимальной степени проявились в условиях архаической среды у диких народов в ходе мыслительной деятельности, выступали своеобразными «моделями» поведения. Вместе с этим, именно сознание человека становится неиссякаемым источником потребности символизации. Превозмогая непрерывный процесс трансформации эмпирических данных, оно способно создавать новые значения действий и транслировать стихийные идеи как независимые от постоянной и контекстной сущности вида элементов. Поэтому главное в символической художественной практике древнего человека заключалось даже не в запоминании или многократном повторении действий, а в получении нового качества целостности познания продукта деятельности – символики разума. Речь идёт о приобретении человеком мистической и символической функций в «программе» осознанной формы действий, которые интегрировал в себе индивид как необходимые синтетические способности (преодоление границ обыденного сознания) культурного процесса (будь то магия, ритуал или искусство). «В это время, – отмечает Лангер, – устанавливались и развивались великие символы жизни»<sup>2</sup>.

Теорию символов развивает Ц. Тодоров. В центре внимания учёного оказываются проблемы изучения процессов «прямого» и «косвенного» смыслов содержания культурных текстов. Автор выдвинул гипотезу о

<sup>2</sup> Лангер С. Философия в новом ключе: Исследования символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер. – Москва: Республика, 2000. – С. 146.

существовании в истории культуры человечества различных теорий символов, которые благодаря принципам их дополняемости, создают универсальную почву для интерпретаций художественного творчества в плоскости различных текстуальных пространств. Классически неоспоримым является тезис о том, что прямой (выражаемый) и косвенный (подразумеваемый) смысл воспроизведения текста наиболее чётко просчитывается в актуализации средств литературного языка<sup>3</sup>. Обратим внимание на то обстоятельство, что момент становления «формы» восприятия в данном случае размывается в границах употребления интерпретируемого символа, вырывая его из контекста средств исключительно литературного языка. В частности, в теории хореографии практически не используется термин «косвенный» смысл, т.к. всё концептуальное пространство танца обязывает к непосредственной типичности языка физиологически мыслящего тела. Однако именно эта граница – «условность» сущности пластического текста танца наиболее близко соприкасается с философско-методологическим определением «косвенный» (предполагаемый) смысл в символической интерпретации текстуальных пространств Тодорова.

П. Рикёр, разрабатывая теорию символической художественной деятельности человека, полагал, что всё культурное творчество символично. Источниками человеческого опыта автор определял языковые характе-

ристики. Это означает, что различные стороны психоаналитической работы сознания (воображение, память, восприятие, желание) способны «проговариваться» в пространственно-временной организации или интерпретации объектов. Последний феномен в отображениях действительности уникален ещё и той логикой гармонизации итоговой творческой деятельности, по достижению цели которой рождается текст как продукт вторичной природы культурного процесса<sup>4</sup>.

Среди западных представителей структуралистического направления философии сошлёмся на авторов Ж. Лакана<sup>5</sup> и К. Леви-Стросса<sup>6</sup>, которых объединяет поиск механизмов объяснения работы символического сознания и культуры (включая специфику локальных групп).

В частности, Леви-Стросс в своей методологической концепции выделял механизмы работы индивидуальной психики. Для него важна, прежде всего, универсальность законов природы в масштабах всеобщей человеческой истории. Автор прослеживал фактор взаимодействия и обусловленность работы индивидуальной психики относительно закономерностей бессознательных структур, которые если и не тождественны друг другу, то очень сильно взаимосвязаны между собой. Лакан, наоборот, противопоставляя всему символическому бессознательному осознанное и воображаемое, стремился не к отождествлению или близости процессов отражаемости всечело-

---

<sup>3</sup>Тодоров Ц. Теории символа / Ц. Тодоров. – М.: Дом интеллектуал. кн.: Рус. феноменол. об-во, 1999. – 408 с.

<sup>4</sup>Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / П. Рикёр. – М.: Медиум, 1995. – 415 с.

<sup>5</sup>Лакан Ж. Семинары. Кн. 1: Работы Фрейда по технике психоанализа / Ж. Лакан. – Москва: Гнозис; Логос, 1998.

<sup>6</sup>Леви-Стросс К. Структура мифов / К. Леви-Стросс // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 152-164; Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.

веческого действия, а к чёткому аргументированию механизмов внутри символической функции сознания. У автора «всеобщность» исторических процессов сводится до уровня познания истории одного человека – индивидуума, который неизбежно проходит в своем становлении ряд поочередных и закономерных стадий развития сознания (здесь стоит вопрос о соотношении «реальное-воображаемое-символическое» как первооснов бытия). Лакан понимает механизмы работы символического сознания со стороны «модели» – переход человека: от «чисто» биологического господства форм и подчинения их своим потребностям к миру общечеловеческой культуры, т.е. к собственно понятию «символическое» в значениях культурного и социального целого, наконец, формируемого коллективного жизненного пространства.

Следующий подход к пониманию символа, рассматриваемый В.А. Личковых, берёт своё начало в работах Ю.А. Лотмана. Это сеть символов и образов, через которые можно достичь понимания не только стиля эпохи, но и так называемое «подсознание» культуры, её эмоциональную и эстетическую компоненту<sup>7</sup>.

Именно символ, по мнению Ю.М. Лотмана, является тем важным механизмом в «программе» функционирования текста, который, отвечая за передачу его содержания из одной культуры в другую, одновременно создаёт и необходимые средства, управляющие способностью к

запоминанию, фиксированию и хранению потенциальной памяти речи (темы и сюжетные мотивы) в культурной истории человечества. Важным основанием в теории символа является определение Лотмана о том, что символ представляет собой самостоятельный законченный текст, который не может принадлежать определённому синхроническому срезу. Однако, проникая в другие культурные тексты и органично сосуществуя с ними в новом текстуальном окружении, символ не теряет своей собственной смысловой и структурной самостоятельности.

Культурную продолжительность жизни символа в науке определяют методологически точные измерения. Во-первых, это константный набор символов (или «основной набор доминирующих признаков»)<sup>8</sup>, образующих механизм защитной функции единства. Он не даёт распасться культуре на отдельные хронологические пласты<sup>9</sup>. Во-вторых, это феномен «вертикальности» или пронизывания культурного среза. Логике данного явления многие исследователи относят к процессу изучения символа как явления культурного текста из прошлого, но обязательно уходящего в будущее. В-третьих, это национальные и ареальные границы культуры<sup>10</sup>.

Возникает вопрос: «Можно ли утверждать о наличии конкретного языкового пространства или инвариантной символики танца в пределах архаической стадильности мышления?». Вопрос неоднозначный и требует пересмотра прежних ана-

<sup>7</sup> Личковых В.А. Концепция эвокативности языка культуры / В.А. Личковых // Лингвистика: взаимодействие концепций и парадигм: Тезисы докладов. – Харьков: Изд-во Харьковского ун-та, 1991. – Вып. 1(42) – С. 306.

<sup>8</sup> Лотман Ю.М. Символ в системе культуры / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во Партусского гос. ун-та, 1987. – Вып. 308. – С. 12.

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. Символы в системе культуры... – С. 11.

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Символы в системе культуры... – С. 12.

литических установок. Объективно, рассуждая с позиций абсолютного знания и художественно-эстетических законов искусства, нельзя утверждать о том, что в первобытнообщинном строе существовал язык танца. В такой форме его там не было. Однако...

Различные уровни бытования танца: исторический, мифологический, социальный, психологический моделируют собственный круг поиска и научного познания. Общепринятыми методологическими воззрениями учёных на причины происхождения данного феномена можно считать влияние религиозного фактора и древних мифов (Л.П. Воронкова<sup>11</sup>, В.В. Ромм<sup>12</sup>, В. Сорелл), космогонического порядка (Лукиан<sup>13</sup>), коммуникативного следствия в образовании пластических типов и средств невербального общения (Н.А. Дмитриева<sup>14</sup>). Художественный и творческий инстинкты, заложенные в самом феномене биологической активности человека, а также способах привлечения половых партнёров, изучаются в науке история. Своеобразные элементы пластической «памяти» символических текстов интерпретированы в литературе и искусствах значениями трудового фактора (Л.П. Воронкова), «натуральная пантоми-

ма» (А. Столяр<sup>15</sup> Э. Тайлор<sup>16</sup>, П.Л. Лавров), а также историко-социальным контекстом (С.Н. Худеков<sup>17</sup>).

Историко-аналитический анализ подтверждает, что архаический язык пластики стремится засвидетельствовать человека в постоянном движении действия: натуралистическом или с отходом от реалистической событийности. В центральном ядре архаической невербальной условности выделяются зародышевые элементы пластической структуры (символические знаки: углы, линии, круги, зигзаги, кресты; локальные образования движений), продиктованные конкретным фоном (окружающая действительность или инициированная реальность) события. Но не сам предмет «танец». Следовательно, можно предположить, что причина, по которой танцевальная пластика тысячами лет приобретала «лицо» культурного архетипа, заключалась в том, что взаимоотношения, складывающиеся внутри первобытнообщинных племён, плавно «перетекали» из чисто биологической и антропологической сферы влияния деятельности мозга, а также символической функциональности поведения в древние коммуникативные комплексы пластической телесной среды.

Определённо на данном этапе ан-

<sup>11</sup> Воронкова Л.П. Первобытное искусство / Л.П. Воронкова. – М.: Диалог, 1997. – С. 28.

<sup>12</sup> Ромм В.В. К методике палеоархаического анализа / В.В. Ромм. – Новосибирск: Новосиб. гос. техн. ун-т, 1994. – С. 16; Догорова Н.А. Развитие танца в историко-культурном контексте. Первобытное общество. Античность / Н.А. Догорова / История и теория хореографического искусства: учебник / Н.А. Догорова. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2010. – С. 46, 50.

<sup>13</sup> Цит. по: Плещеев А. Наш балет (1673-1895) / А. Плещеев // Балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1896 года. – СПб: Тип. А. Бенке, 1896. – С. 53; Лукиан. О пляске // Собр. соч.: в 2 т. / Лукиан. – М.; Л., 1935. – Т. 2. – С. 49-80; Догорова Н.А. Развитие танца в историко-культурном контексте... – С. 46.

<sup>14</sup> Цит. по.: Воронкова Л.П. Первобытное... – С. 29.

<sup>15</sup> Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства / А.Д. Столяр. – М.: Искусство, 1985. – 44 с.; Догорова Н.А. Развитие танца в историко-культурном контексте... – С. 53.

<sup>16</sup> Тайлор Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тайлор. – М.: Изд-во полит. лит., 1989. – 573 с.

<sup>17</sup> Худеков С.Н. История танцев: в 3 т. / С.Н. Худеков. – СПб.: Тип. Петерб. газ., 1914. – Т. 2. – 370 с.; Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – С. 11-15; Догорова Н.А. Язык танца как феномен символической деятельности / Н.А. Догорова // Известия Самар. науч. центра Рос. академии наук. – 2015. – Т. 17, № 1. – С. 265-269.

тропологического развития человеко-особи не осознавали характер пере-нимаемых ими физических новшеств, не говоря уже о конкретных явлениях танца или танцевальности. Дело в том, что в архаическом мышлении первобытного человека символическая функциональность танцевальности (если предположить, что она, действительно, существовала), не могла опираться на рефлекторные и алгоритмически согласованные типы телесных движений, проявляемые в физиологических процессах мышления, в силу историко-социального контекста. Поэтому феномен горизонта «пластика – пластичное», создаваемый самой природой сущности человека, хотя и кроется в зародыше культурной формы, но это форма архаической гармонии. Не обременяя языковую телесность границами физиологической «меры», она предполагала свободное распределение человеком времени в режиме спонтанного построения движения в пространстве как психическо-биологического реагирования «по поводу». Событие в данном случае и есть та исходная архетипическая форма сознания индивида, которая предшествовала непрерывной линии антропологических, биологических, психических и физических процессов, объединяемых в способы фактурного (визуально пластического) построения переживания. Вместе с этим архаическая символика общих пластических действий специфически точно была ориентирована на спонтанные измерительные способы бытия (они же и диктовали примитивную форму биологической эстетики) и схематизацию компонентов (развитие силы, устойчивости, выносливо-

сти, внимательности, остроты зрения, чуткости и напряжённой осторожности, согласованной действенности и соучастия) антропологической эволюции (чтобы выживать). Этот ключ (антропология, культура, искусство) разгадок до сих пор лежит в плоскости полемичного круга задач, предположений, версий, наконец, частных теорий учёных, в которых объектом исследования выступает не сам танец (искусство), а несколько иной способ его познания – пластика (биологические и механические рефлексы, произрастающие из естественной среды обитания человека). Автором подчёркивается архаический уровень существования языка – основы в древней первобытной культуре не только с точки зрения хронологического момента его возникновения, но и как временной позиции (определения скрытой динамики стадильности пластического мышления), благодаря которой обнаруживаются различные стороны гипертрофированного протекания и восприятия окружающей действительности. Прежде всего это пространство антропо-биологической сущности и реального состояния тела человека с заявкой на его физическую категорию – физическую, потому что даже в условиях первобытнообщинной аутентичности «тело» древнего сородича стремилось извлечь внешнее психоэмоциональное переживание действительности. Данная ипостась и выступает базовым фундаментом для изучения архаического тела как внекультурного феномена.

В отличие от первобытнообщинного строя, греческая культура<sup>18</sup> позволяет сформулировать и интегрировать понятие «инвариант» пла-

<sup>18</sup> Догорова Н.А. Возникновение искусства хореографии в истории первых культурных цивилизаций... – С. 76-103; Догорова Н.А. Античная философия о становлении танца (Аристотель, Платон). Системный подход к осмыслению танца Лукиана / Н.А. Догорова / История и теория хореографического искусства... – С. 106-113.

стической символики танца, с одной стороны, как ремесло талантливого мастера, а с другой – как искусство работы над собой. Древнегреческие философы связывали происхождение танца с подражанием природе и физиологической необходимостью (концепция «простого этапа», Платон), с нуждой (Демокрит), с наличием свободного времени и стремлением к знанию (Аристотель), с целью воспитания и обучения души (Лукиан)<sup>19</sup>. Во времена Аристофана танцы прописывались целителями как лекарство. Танец у греков выполнял большую воспитательную функцию и об этом не раз указывал Ликруг, отдавая ему главное предпочтение в военной подготовке населения. Как видно, в античности происходит качественный сдвиг в понимании инвариативной основы пластической структуры в сторону осознанной физической и физиологической реальности феномена. В Греции ритмом называлась пропорциональность, порядок и последовательность движений тела и голоса (это мог быть текст песни или поэзии), а гармония отождествлялась с тем же порядком и пропорциональностью, но звуками музыкальными. Соединение же этих двух элементов не давало полноценного перевода смысла «танец», как единой пластической выразительной системы. В мире ни у одного народа не было понятия «хорео», которое включало в себя сразу два смысла идеи «танец с музыкой». Следовательно, у греков изначально было заложено триединство

понимания целостности искусства – [поэзия, музыка и танец] и гармонии совершенства личности [духовное, умственное, физическое]. Более того, физиологическая гармония достигалась посредством упражняемости, что означало механику анатомических, а не антропологических или биологических рефлекторных действий. Своеобразное рождение «нормативного» тела в танце предъявило античному пластическому исполнителю качественно новые требования, о которых даже и не мог догадываться первобытный человек – это воспитание в себе художественного таланта, а не только естественного дара или врождённого инстинкта к творчеству, заложенных от природы. На данном этапе культурной эволюции человека важно не упустить из внимания появление ещё одного нового фактора антропо-биологической и психической структуры тела, как «предназначение». «Предназначение» может совпадать или не совпадать в процессе телесной организации становления человека как личности. В античной культуре, кстати, складывается уникальный аналог модели «нормативной антропологии», базирующийся на принципах аутентичности. Посмотрите, у Платона хорошо воспитанный человек должен уметь хорошо петь и плясать<sup>20</sup>, и далее: «Обучение надо давать двойное, тело следует обучать гимнастическому искусству, а душу – для развития её добродетели – мусическому»<sup>21</sup>. При этом философа вовсе не волнует, каким именно

---

<sup>19</sup> Догорова Н.А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от начала XVII до нач. XX вв.: дис. канд. искусствоведения / Н.А. Догорова. – Саранск, 2003. – 206 с.; Догорова Н.А. Возникновение искусства хореографии в истории первых культурных цивилизаций ... – С. 104-105; Догорова Н.А. Античная философия о становлении танца... – С. 113-115.

<sup>20</sup> Платон. Мусическое (хороводное) воспитание как необходимое условие истинного законодательства // Собр. соч.: в 4 т. / Платон. – М., 1994. – Т. 4, кн. 2. – С. 101.

<sup>21</sup> Платон. Мусическое... – С. 238.



должно быть это тело. Его волнует только одно – это отношение человека к тому выбору, который в конечном итоге и должен определить его взаимоотношения в обществе. А, если последние (выбор и отношение) строились на основах демократического управления государством, то, значит, и всеобщая доступность (логика принципов антропологической аутентичности)<sup>22</sup> к тому или иному роду пластических занятий, не зависимо от психофизических природных данных человека, должны были стать определяющими. Несмотря на подобный уровень культурного феномена тела и его биологическую реальность, у античного танцовщика тело перестает быть «данностью», что важно, и вступает в фазу физиологического и культурно-исторического контроля. По сути к подобному результату исполнительского и артистического мастерства должен стремиться и современный танцовщик, только на языке профессионального хореографического искусства данная цель будет означать достижение *apłombe* (апломба).

Следует отметить, что в культурном пространстве творчества человека формирование пластической структуры мышления: от «подражания» к «физиологическим и тем-

поритмическим основаниям» и до «танца – системы» вырабатывалось тысячелетиями. А, между тем, переломным моментом в её появлении уже могли стать взгляды Лукиана<sup>23</sup> (II в. до н.э.). Вспомним, о чем говорил мыслитель: «...Пусть наш танцор будет проворен и ловок во всяких движениях и умеет как ослаблять, так и напрягать мышцы тела, чтобы оно могло изгибаться при случае и стоять прямо и твёрдо, если это понадобится»<sup>24</sup>, «...а танцевальное движение должно быть вполне закончено, составлено из наилучших качеств, остро по замыслу, глубоко по знанию прошлого...»<sup>25</sup>.

Таким образом, физиологическая реальность танца, о которой говорил Лукиан и частично другие античные мыслители, фактически не поменялась в своих эстетических и философских основах. Время лишь убеждает нас в этом необратимом, но объективном факте: перестроение символического кода «танцевальности» (точнее элементов её пластической структуры), начиная с древней архаики первобытных времен, происходит только в пределах антропо-биологической сущности тела, а человек «физический» постоянно сообщает ей всё новые и новые горизонты значений целей и задач.

<sup>22</sup> Шеманов А.Ю. Воплощение личности и ресурсы инклюзии: от психологической к социокультурной перспективе / А.Ю. Шеманов // Обсерватория культуры. – 2014. – № 5. – С. 15-22.

<sup>23</sup> Догорова Н.А. Античная философия о становлении танца... – С. 114-115.

<sup>24</sup> Лукиан. О пляске // Собр. соч.: в 2 т. / Лукиан. – М.; Л., 1935. – Т. 2. – С. 75.

<sup>25</sup> Лукиан. О пляске... – С. 77.