

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Южный федеральный университет»

На правах рукописи

Забубенина Ирина Константиновна

**РУССКАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА:
ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ**

специальность 5.10.1. Теория и история культуры, искусства
(философские науки)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата философских наук

Научный руководитель:
доктор философских наук, профессор
Паниотова Таисия Сергеевна

Ростов-на-Дону – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	18
1.1. Парадигмы исследования танцевальной культуры	18
1.2. Сущность и структура танцевальной культуры	38
1.3. Функции танцевальной культуры	46
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ РУССКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	53
2.1. Танцевальная культура Древней Руси	53
2.2. Танцевальная культура XVII – начала XX вв.	67
2.3. Танцевальная культура Советского периода	78
ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ.....	95
3.1. Источники и факторы трансформаций танцевальной культуры на современном этапе	95
3.2. Танцевальная культура в цифровую эпоху	109
3.3. Пути преодоления кризиса русской танцевальной культуры	121
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	131
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	137

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Данное исследование посвящено важному феномену – русской танцевальной культуре, который тесно связан с фундаментальными вопросами сохранения национальной и культурной идентичности русского народа, самобытности русской культуры, сохранения и преемственности исконных традиций, русского фольклора как важнейших элементов нематериального культурного наследия нашей страны. Важность изучения русской танцевальной культуры и ее исторических трансформаций обусловлена наличием рисков и вызовов, стоящих перед русской культурой и искусством в условиях активной глобализации, вестернизации, изменяющейся геополитической обстановки в мире. Сегодня традиционные элементы русской культуры, в том числе русский танец как ядро русской танцевальной культуры и ценный идентификатор, которые формировались веками и тысячелетиями, активно трансформируются; традиционные ритуалы и обряды вытесняются западноевропейскими и американскими, в культуру начинают проникать ценности и смыслы, которые чужды нашему укладу жизни и менталитету. В условиях экономического, идеологического и геополитического противостояния с Западом одной из главных задач, стоящих перед российским государством, является нравственная, духовная, идеологическая мобилизация, которая опирается на великую традиционную русскую культуру. И в данном случае русский танец может стать уникальным средством, которое будет способствовать нравственной и духовной идеологической мобилизации российского общества. В русском народном танце воплощался русский национальный характер и его лучшие черты, с помощью лучших образцов русского народного танца в образной форме воспевались стремление жить по правде и совести, солидарность, товарищество, стойкость и мужество.

Традиционная русская танцевальная культура на сегодняшний день находится под угрозой разрушения – многие уникальные образцы русского народного танцевального искусства исчезают из нашей повседневной и праздничной культуры, остается все меньше носителей исконно-русской танцевальной традиции. Между тем танцевальная культура хранит в себе колоссальный педагогический потенциал, позволяет прививать подлинные ценности, способствует духовному, нравственному, эстетическому развитию, обладает объединяющей способностью. Все эти процессы и факторы актуализируют изучение русской танцевальной культурой и ее исторических трансформаций, что, на наш взгляд, будет способствовать ее сохранению и развитию.

Танец называют «искусством бессловесной риторики», «пластическим портретом народа», он является важным связующим звеном между поколениями, несет сквозь века исходный культурный код русского народа, а значит, представление о культуре русского народа будет неполным без раскрытия этого феномена. На современном этапе развития страны как никогда важно укреплять лучшие традиции танцевального искусства, ведь традиция выступает стержневым основанием развития культуры, позволяет поддерживать культурный иммунитет. Необходимо поднимать авторитет русской танцевальной культуры и внутри страны, и в мире, чтобы наша традиционная танцевальная культура не подверглась забвению, поскольку именно в русской танцевальной культуре заложен глубочайший, можно сказать, общечеловеческий смысл – она отражает красоту души русского человека, красоту мироздания, красоту природы, высоту человеческого духа, она демонстрирует удивительный синтез язычества и христианства.

Утраченные традиции могут восстанавливаться. Для того, чтобы возродить утраченные танцевальные традиции, образцы танцевальной культуры, танцевальные формы, и чтобы не допустить полного разрушения русской танцевальной культуры, необходимо исследовать причины и факторы, которые к этому ведут, выявить особенности процесса трансформации русской

танцевальной культуры, определить, как исторические события, происходившие в стране и культуре в разные периоды, повлияли на русскую танцевальную культуру.

Степень разработанности проблемы

Позиция автора базируется на комплексе научных подходов к пониманию феноменов танцевальной культуры и танца, представленных в отечественной и зарубежной культурологической, искусствоведческой, этнографической, философской литературе.

В период античности танцевальная культура и ее важнейшие компоненты – хоровод и пляска, их происхождение, назначение, роль в античной культуре рассматривались и обосновывались Платоном, Лукианом, Сократом, Плутархом, Гомером. В их трудах представлено достаточно подробное описание лексических и композиционных особенностей античного танца. При работе над диссертацией была изучена теория трех хороводов, представленная в «Законах» Платона и проанализирован трактат Лукиана «О пляске», который позволяет исследовать особенности античной эстетики, телесности и пластики.

Культурологическую направленность имеют работы М. Ю. Еремина, В. В. Ромма, В. И. Уральской. С точки зрения морфологии феномены танца и художественной культуры были подробно рассмотрены в работах М. С. Кагана. Особенно детально вопрос морфологии танца проработан в труде М.С. Кагана «Морфология искусства». Исследования танца в качестве культурного текста, выраженного в невербальной, знаково-символической форме, вели Ю. М. Лотман, А. П. Макарова, А. Г. Лукина, М. З. Сивцева и другие.

Художественно-эстетическое содержание русской танцевальной культуры и русского танца раскрывается в трудах по эстетике, истории культуры и искусствоведению; сюда могут быть отнесены работы В. М. Захарова, Д.С. Лихачёва, Ю.М. Лотмана. Специфика русской элитарной танцевальной культуры, место и роль танца в быту русского дворянства

раскрыты весьма подробно в уникальном труде Ю.М. Лотмана, отражающем важные вехи истории России – «Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)».

Вопрос эволюции русской танцевальной культуры раскрывается в работах Ю. А. Бахрушина, К.Я. Голейзовского, М.П. Мурашко, В.Ю. Никитина. Наиболее ценный материал, который позволяет изучить форму и лексику древнерусского танца, а также его роль в жизни древних славян, содержится в труде Н. М. Карамзина «История государства российского».

С точки зрения этнографии и фольклористики важнейшие феномены, которые позволяют получить представление о русской танцевальной культуре – быт русского народа, народные игры, хороводы, пляски, обряды освещались в работах А. В. Терещенко, Д.К. Зеленина, К.С. Давлетова, Ю.М. Соколова.

Искусствоведческий характер имеют работы, посвященные истории и теории танца, особенностям его становления и развития в русской культуре Л. Д. Блок, М. В. Васильевой-Рождественской, Ю. А. Бахрушина, К. Я. Голейзовского, С. Н. Худекова, Р. В. Захарова, В. М. Красовской, Ф. В. Лопухова, Л. В. Якобсона и других.

С позиции искусствоведения русский народный танец, его характер, специфика, лексика, техника, композиционные танца были исследованы М. П. Мурашко, Н. С. Надеждиной, В.И. Уральской, Г. Ф. Богдановым, Т.А. Устиновой. Также этими авторами были систематизированы и записаны образцы русского народного танца.

Важную роль в исследовании региональной специфики русского народного танца играют труды Г. Ф. Богданова, Н.А. Заикиной, Н.И. Заикина, А. А. Климова, Т. А. Устиновой и др. Танцевальная культура разных народов в этнографическом контексте изучалась зарубежными исследователями – А. Рэдклиф-Брауном, Э. Э. Эванс-Причардом, С. Э. Несс и отечественными учеными – М.Я. Жорницкой, Т. Б. Бадмаевой, Л. Д. Дашиевой,

И.А. Моисеевым, А.В. Терещенко. С точки зрения культурной антропологии вопросы танцевальной культуры и танца освещались Х. Крингельбах и Д. Скиннером, В. Сеньи. Как элемент свадебного ритуала народный танец рассматривался Т.С. Паниотовой и Е.В. Косьяненко, Л.Д. Дашиевой, Т.Б. Бадмаевой, Т.А. Бернштам, Ч.К. Ламажаа и Ш.Б. Майны.

Феномен танцевальной культуры разработан в диссертационных работах А.С. Поляковой «Народный танец в современной хореографической культуре: феномен постфолка», О.Б. Буксиковой «Танец в истории культуры народов Сибири», А.Н. Брусницыной «Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографических коллективах учреждений дополнительного образования детей: личностно-деятельностный подход».

С точки зрения философии танец и танцевальную культуру рассматривали С. Н. Куракина, И. А. Герасимова, Е.К. Луговая. Антропология танца представлена в научной литературе трудами А.Р. Радклифф-Брауна, Э.Э. Эванса-Причарда, Х.Н. Крингельбах, Д. Скиннера.

Вопросу сохранения и развития русского народного танца посвящены работы М.П. Мурашко, В.Н. Всеволодского-Гернгросса, Л.М. Ивлевой, Л.А. Шаминой, А.И. Шилина, М.Д. Яницкой, В.Н. Карпенко, И.А. Карпенко, и др.

Феномен советской танцевальной культуры, его сущность, особенности появления и развития западных танцевальных направлений в Советском Союзе, современное состояние русской танцевальной культуры, особенности генезиса и развития современного танца в России освещали И. Е. Сироткина, А.Л. Милешко, И.Г. Белякова, С.В. Устьяхин, Е.В. Самойленко, А.С. Полякова, М.А. Алякринская, В.Ю. Никитин.

Таким образом, проведенный анализ научной литературы позволяет утверждать, что большинство работ, посвященных русской танцевальной культуре и русскому народному танцу носит описательный или искусствоведческий характер. Феномен русской танцевальной культуры, эволюция и исторические трансформации танцевальной культуры в России,

структура, специфика и функции танцевальной культуры до сих пор остаются недостаточно исследованными с позиции культурологии, философии и искусствоведения и требуют глубокого научного осмысления. Этим обусловлен выбор темы диссертационного исследования.

В данной работе предпринята попытка ответить на вопрос, почему, несмотря на очевидный успех и процветание ансамблей русского народного танца, наличие развитой педагогической системы русского танца, проектов, направленных на сохранение и развитие народных традиций и творчества, русская танцевальная культура переживает кризис. В этом состоит **научная проблема исследования**.

Объектом исследования является русская танцевальная культура.

Предметом исследования выступают исторические трансформации русской танцевальной культуры.

Цель исследования состоит в комплексном культурологическом анализе сущности русской танцевальной культуры и выявлении причин ее трансформации в синхронном и диахронном аспектах.

Поставленная цель исследования предполагает решение следующих **задач**:

- проанализировать парадигмы исследования танцевальной культуры, определить круг понятий, которые позволяют раскрыть сущность танцевальной культуры;
- продемонстрировать сущность народного танца как культурной универсалии и ядра танцевальной культуры;
- охарактеризовать структуру и функции танцевальной культуры;
- исследовать эволюцию русской танцевальной культуры и раскрыть содержание структурных изменений на разных этапах исторического развития, включая цифровую эпоху;
- описать механизм и выявить главные факторы трансформации русской танцевальной культуры;

- проанализировать технологии, используемые для сохранения русского танца и танцевальной культуры; наметить пути преодоления кризиса русской танцевальной культуры и предложить практические рекомендации, направленные на решение этой задачи.

Теоретико-методологические основания исследования

Диссертация базируется на классических и современных работах по культурологии, истории искусства, искусствоведению, этнографии, фольклористике и истории, посвященных вопросам танца и танцевальной культуры. Теоретической основой исследования выступает деятельностная концепция культуры, в разработку которой внесли существенный вклад представители ростовской культурологической школы Ю.А. Жданов, В.Е. Давидович, Г.В. Драч, Е.Я. Режабек и др. Важное значение имеют идеи и концепции зарубежных (Э.Э. Эванс-Причард, А. Р. Радклифф-Браун) и отечественных философов, культурологов, этнографов и фольклористов (Н.Я. Данилевский, М.С. Каган, Ю.М. Лотман, К.С. Давлетов и др.)

Применение общих и частных методов познания позволило реализовать комплексное междисциплинарное исследование, объединив результаты исследования танцевальной культуры из разных отраслей научного знания. Также методологическим основанием исследования стали общенаучные методы: анализ, синтез, классификация.

Использование системного и структурно-функционального подходов позволило рассмотреть танцевальную культуру как систему, выявить ее структуру и функции. Применение исторического метода перспективно для рассмотрения эволюции русской танцевальной культуры, анализа исторических трансформаций русской танцевальной культуры.

Важное значение имеют выделенные О. Б. Буксиковой методы, позволяющие комплексно рассматривать образцы танцевальной культуры с разных ракурсов культурологического анализа:

1. Сравнительно-сопоставительный метод. Он позволяет установить повторяемость культурных явлений, присущих разным историческим эпохам

и социальным системам и выявить культурные связи этносов и отдельных локально-этнических групп. Это способствует осмыслению традиционного танца, выявлению стилистических черт и композиционных особенностей в традиционной танцевальной культуре.

2. Культурно-семантический метод, который позволяет исследовать этнолокальную специфику, рассматривать традиционный танец как текст, отражающий этнокультурные коды.

3. Метод моделирования, с помощью которого можно создать модель танца конкретного исторического периода в контексте с другими явлениями культуры или форму для трансляции данной модели в современность, воссоздать художественное воплощение танцевальной традиции¹.

Автор настаивает на необходимости сочетания аксиологического, деятельностного и семиотического подходов. В целом, работа базируется на положениях деятельностного подхода. Вместе с тем представляется возможным рассматривать танцевальную культуру в призме аксиологического подхода, поскольку танцевальная культура отражает духовные ценности народа, является выражением идеалов и смыслов общества, а также семиотического подхода, трактующего танцевальную культуру как семиотическую систему, а танец – как текст и конденсатор культурной памяти.

Методологическим основанием рассмотрения трансформационных процессов танцевальной культуры выступает теория Н. Я. Данилевского о «культурной прививке» и концепция В. В. Миронова, в которой трансформация культуры связывается с проникновением в культуру чужеродной «культурной инфекции». Кроме того, мы опираемся на положения о трансформации культуры, сохранении традиционных культур и их динамике, которые были сформулированы в работах представителей ростовской культурологической школы Г.В. Драча, Т.С. Паниотовой,

¹ Буксикова, О. Б., Амелина, М. Н. Методологические основы исследования традиционной танцевальной культуры // Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI Межвузовской науч.-практ. конф., 26 февраля 2016 г. СПб.: СПбГУП, 2016. С. 40–43.

Е.Ю. Липец и др.², и на выводы об инокультурных заимствованиях в русской культуре, сделанные А.Ф. Поломошновым³.

Вслед за В. В. Мироновым, мы понимаем «трансформацию», как процесс изменения системы, реализуемый за счет встраивания в культуру чужеродных элементов, внешне не разрушающих ее, но постепенно заставляющий функционировать по-другому. Данную концепцию мы дополняем рассмотрением понятий культурного иммунитета и культурной прививки, как технологий сохранения самобытности русской традиционной культуры.

Важным методологическим ориентиром для данной работы является сформулированный В. В. Мироновым тезис о том, что классическая культура характеризовалась локальностью, а ее ядро на протяжении веков не изменялось. Стабильность классической культуры характеризовалась эволюционной адаптацией новых культурных ценностей⁴.

Ключевыми понятиями диссертационного исследования выступают танцевальная культура и танец как ядро танцевальной культуры. Признавая важность рассмотрения танца с эстетической и хореографической точки зрения, мы делаем акцент на понимании танца как социокультурного феномена. Танец в данном случае выступает конденсатором культурной памяти и генератором новых смыслов.

Научная новизна диссертации определяется тем, что в ней:

1. На основе анализа парадигм исследования танцевальной культуры дано авторское определение танцевальной культуры как сложной системы, включающей в себя совокупность взаимосвязанных элементов, центральным из которых выступает танец, а архетипической формой танца выступает хоровод.

² Цивилизационные исследования на юге России: монография / Г.В. Драч, Т.С. Паниотова, В.Н. Бадмаев [и др.] – Ростов-на-Дону – Таганрог: Южный федеральный университет, 2018. – 301 с.

³ Поломошнов, А. Ф., Поломошнов, Л. А. Национальный характер и инокультурные заимствования в зеркале отечественной мысли // Вестник славянских культур. 2022. №66. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-harakter-i-inokulturnye-zaimstvovaniya-v-zerkale-otechestvennoy-mysli> (дата обращения: 16.11.2023).

⁴ Миронов, В.В. Процессы трансформации культуры в глобализирующемся мире: коммуникационный вектор // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2010. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsessy-transformatsii-kultury-v-globaliziruyushchemsya-mire-kommunikatsionnyy-vektor> (дата обращения: 12.11.2023).

2. Обосновано, что народный танец является культурной универсалией, конденсатором культурной памяти, в котором в знаково-символической форме отражается картина мира, менталитет народа и основные вехи эволюции русской культуры.

3. Установлено, что структура танцевальной культуры включает следующие морфологические слои: профессиональная – бытовая; элитарная – массовая; деревенская – городская.

4. Разработана периодизация русской танцевальной культуры и показана социокультурная динамика русского народного танца в синхронном и диахронном аспектах.

5. Дана характеристика механизма трансформации русской танцевальной культуры с использованием понятий «культурного инфицирования», «культурного иммунитета» и «культурной прививки».

6. На основе синтеза теоретических положений и собственного эмпирического опыта постановочной хореографической и исследовательской работы раскрыты лексические, технические и композиционные особенности «вирусных» танцев и современного свадебного танца, репрезентирующие трансформации танцевальной культуры на современном этапе.

7. Сформулированы предложения, направленные на преодоление кризиса русской танцевальной культуры.

Положения, выносимые на защиту:

1. Танцевальная культура в широком смысле слова является системой, которая включает в себя собственно танец, танцевальные ценности и традиции, деятельность по их созданию, сохранению и распространению, механизмы, благодаря которым реализуется танцевальная активность людей в обществе. В узком смысле слова танцевальная культура представляет собой способ бытования танца в повседневной и праздничной культуре. Неотъемлемым элементом русской танцевальной культуры на протяжении многих веков являлась такая архетипическая форма как хоровод.

2. Ядром русской танцевальной культуры, а также важным идентификатором, который несет исходный культурный код ⁵, смыслы, символы, образы культуры, является русский народный танец. Периферию русской танцевальной культуры составляют хореографическая лексика, композиционные особенности, методика преподавания русского танца, танцевальная музыка, средства художественной выразительности, костюм.

3. Танцевальная культура, являясь значимой составной частью национальной культуры, выполняет ряд важных функций: трансляции социального опыта, регулятивную, познавательную, аксиологическую, коммуникативную, идентификационную, гедонистическую, интегративную. Она тесно переплетена с праздничной культурой и культурой повседневности. Разделение танцевальной культуры на городскую и деревенскую, элитарную (дворянскую) и массовую (народную) шло постепенно и определялось разными факторами: экономическими, политическими, религиозными. На практике в русской танцевальной культуре они долгое время были тесно переплетены, однако элитарная (дворянская) танцевальная культура бытовала в городе, а массовая (народная) имела преимущественное распространение в деревнях.

4. Русская танцевальная культура прошла следующие этапы развития: древнерусский период, танцевальная культура XVII – начала XX века, советский период, современный этап. Характерными чертами древнерусской танцевальной культуры были синкретизм, экстатичность, прочность культурного ядра. Изменения древнерусской танцевальной культуры, обусловленные принятием христианства, византийским наследием, монгольским нашествием на Русь, не привели к качественному ее изменению вследствие эволюционной адаптации нововведений. Смена эволюционного типа культурного развития революционным и внедрение «сверху» европейских танцевальных традиций в эпоху Петра I обусловило ослабление

⁵ Культурный код в данном случае понимается как система знаков, распространенных среди представителей определенной культуры, которая предназначена для генерации и циркуляции смыслов в этой культуре. Национальный код – есть то, что делает народ тождественным самому себе.

культурного иммунитета, в результате чего произошла полная трансформация элитарной танцевальной культуры, а традиционный танец сохранился только в деревенской (народной) танцевальной культуре. Факторами дальнейшей трансформации советской, а затем и современной танцевальной культуры стали изменение социального строя, модернизация; развитие межкультурного взаимодействия, вестернизация, цифровизация.

5. Использование понятий «культурное инфицирование», «культурный иммунитет» «культурная прививка» позволяет охарактеризовать механизм трансформации русской танцевальной культуры. «Культурное инфицирование» – это процесс внедрения в танцевальную культуру чужеродных элементов, способный привести к необратимым трансформациям. Наличие «культурного иммунитета» стало условием сохранения культурного ядра, самобытности и стабильности русской танцевальной культуры и невосприимчивости к влиянию других культур. Укрепить «культурный иммунитет» позволяет «культурная прививка» – допущение «культурной инфекции» и «медиавирусов» в незначительном количестве. В результате такой «прививки» можно избежать тотальной подмены культурных смыслов, деформации или разрушения культурного ядра.

6. В современной русской танцевальной культуре наметился кризис и тенденция к разрушению. Кризис русской танцевальной культуры обусловлен внешними и внутренними факторами: вестернизацией, разрушением и вытеснением на периферию традиций народной культуры, в которой на протяжении веков формировались идеалы и ценности народа, нарушением воспроизводства традиции, что привело к деформации ядра русской танцевальной культуры. Преодолению кризиса русской танцевальной культуры может способствовать «культурная прививка», возрождение лучших традиций и формирование связи подрастающего поколения с этническими корнями.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в том, что она содержит новое знание о недостаточно изученном феномене –

танцевальной культуре, уточняет понятие танцевальной культуры, раскрывает структуру и функции феномена. Исследование показывает возможности использования русского народного танца в качестве источника знаний о нашей стране, русском народе и его культуре, раскрывает педагогический потенциал русской танцевальной культуры и ее возможности для развития духовности, идентичности, ценностных ориентаций в обществе. Предлагаются пути решения серьезной проблемы – кризиса танцевальной культуры и тенденции к ее разрушению. Данное исследование способствует повышению интереса к русскому фольклору в целом и русской танцевальной культуре в частности.

Некоторые положения работы могут быть использованы при проведении лекций в средних и высших учебных заведениях, например в рамках дисциплины «История и теория искусства», в специализированных образовательных организациях сферы культуры и искусства – например, в рамках дисциплин «История и теория хореографического искусства», а также в учреждениях дополнительного образования.

Результаты исследования могут быть использованы при формировании культурной политики по развитию народного искусства и сохранению хореографического наследия. Также выводы, представленные в диссертации, могут быть полезны для балетмейстеров и педагогов-хореографов.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства, в том числе следующим пунктам паспорта специальности: 33. Культура и этнос. Культура и нация. Этническая и национальная культура; 36. Культура и национальный характер; 45. Художественная культура как целостное образование, ее строение и социальные функции. Эволюция художественной культуры; 104. Роль цифровой среды в становлении новых культурных форм и практик; 117. Народное искусство и народное творчество. Массовое и популярное искусство. Классическое искусство.

Апробация результатов исследования

По теме исследования опубликовано 8 работ, в том числе 1 статья в издании, входящем в международную наукометрическую базу данных Web of Science, 2 статьи в изданиях из перечня ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ.

Основные положения диссертации были представлены на всероссийских и международных научных конференциях:

1. X Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция «Диалог культур и искусств в глобальном и постглобальном мире» (26–31 октября 2023 года, г. Ростов-на-Дону);
2. Международный научный форум «Культурное наследие Северного Кавказа как ресурс межнационального согласия» (22–25 сентября 2022 года, с. Кабардинка);
3. XXIX Международная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (11–22 апреля 2022 года, г. Москва);
4. V Российский культурологический конгресс «Культурное наследие — от прошлого к будущему» (8–10 ноября 2021 года, г. Санкт-Петербург);
5. XXVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (12–23 апреля 2021 года, г. Москва);
6. V Всероссийская научная конференция (с международным участием) молодых учёных, аспирантов, студентов, магистрантов «Актуальные проблемы моделирования, проектирования и прогнозирования социальных и политических процессов в мультикультуральном пространстве современного общества» (6–7 апреля 2021 года, г. Ростов-на-Дону);
7. III Всероссийская (с международным участием) научная конференция «Утопические проекты в истории культуры» на тему «(Не)возможные миры: настоящее и будущее в зеркале антиутопии» (к 100-летию романа «Мы» Евгения Замятина) (1–3 декабря 2020 года, г. Ростов-на-Дону);

8. VI Всероссийская (с международным участием) научно-практическая конференция «Диалог культур сквозь призму искусства: история, теория, прагматика» (4–5 и 18–20 октября 2019 г., г. Ростов-на-Дону, г. Нальчик).

Структура диссертации

Структура диссертации обусловлена целью и задачами исследования. Диссертация состоит из введения, трех глав, включающих 9 параграфов, заключения и списка литературы, включающего в себя 136 источников, из них 9 на английском языке. Общий объем диссертационной работы – 152 страницы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

1.1. Парадигмы исследования танцевальной культуры

Первые попытки изучения танцевальной культуры были предприняты еще в период античности⁶. Особый вклад в развитие исследования античной танцевальной культуры внесли древнегреческий философ Платон и древнегреческий писатель Лукиан из Самосаты. Платон разработал теорию трёх хороводов, которая была представлена в произведении «Законы». Рассмотрим основные положения данной теории. Хоровод, как считал Платон, был цельным и синтетическим искусством. В «Законах» сказано, что искусство хоровода в Древней Греции состояло из песен и плясок. Ритм и гармония вместе называются у Платона искусством хора (665a). Хороводы, по мнению древнегреческого мыслителя, были установлены богами с целью оказать людям благодеяния и позволить им проявлять врождённое чувство гармонии и ритма и умение петь и плясать. В теории Платона хороводы носят имена богов – Муз (детский), Аполлона и Диониса. Хоровод, посвящённый Аполлону, подразумевал участие молодых людей до тридцати лет. Хоровод Диониса состоял из участников от тридцати до шестидесяти лет. Для представителей возрастной группы старше шестидесяти лет, которым было тяжело принимать участие в хороводах, была отведена роль сказителей мифов о нравственных правилах.

Согласно классификации Платона, существовало два рода пляски – «серьёзный», который воспроизводил движения более красивых тел с возвышенной целью, и «низменный», воспроизводивший движения «безобразных» тел. «Первый состоял из мирного и воинственного видов

⁶ Некоторые положения этого параграфа относительно античного опыта исследования танцевальной культуры были опубликованы в: Забубенина И. К. Хоровод в античной культуре: образы, смыслы, символы // Вестник МГУКИ. 2021. №1 (99). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovod-v-antichnoy-kulture-obrazy-smysly-simvolyy> (дата обращения: 31.07.2023).

пляски. Воинственная пляска включала в себя уклонения, прогибания, высокие прыжки. Эти движения помогали избежать ударов и поражения стрелами. В мирной пляске Платон на первый план выдвигает соответствие природе, исполнение государственного закона и высокую мораль. В отношении динамики мирной пляски Платон сформулировал следующий тезис: «Чем более человек благопристойен и более закалён в мужестве, тем меньшие движения он производит; если же он труслив и не упражнялся в здравомыслии, то его движения изменяются больше и сильнее» (815e – 816a)⁷. Также в классификации хороводов Платона присутствовал «вакхический» вид, который включал пляски «нимф, панов, силенов и сатиров» (815c).

Хороводному искусству Платон отводил очень важную роль. Он считал, что ритм и гармония способствуют духовному и физическому развитию человека, поэтому хороводное искусство рассматривалось им как способ воспитания. Искусство хора состояло из двух видов – мусического и гимнастического. Мусическое искусство воспитывало и вело душу к добродетели, телодвижения гимнастического искусства совершенствовали тело (672e – 673a). Платон также находил, что умение участвовать в хороводах является мерилom воспитанности. Как утверждал философ, «тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан»⁸. Пение и пляска хорошо воспитанного человека должны быть прекрасными (654b – 655b). Весьма интересно утверждение Платона о различии движений и напевов мужественных и «трусливых» людей. Так, античный мыслитель считал, что у мужественных людей они будут прекрасны, а у трусливых – безобразны (655b)⁹. По его мнению, в античных плясках ярко проявлялись строгая красота, благородство и нежность – те чувства, которые должны были возникать у людей при поклонении богам¹⁰.

⁷ Лосев, А. Ф. История античной эстетики : Высокая классика. Т.3. — М.: Искусство, 1974. — С.160.

⁸ Платон. Законы / Сочинения : в 3 томах / [под ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. — М.: Мысль, 1972. Т. 3. Часть 2. С. 103.

⁹ Там же.

¹⁰ Вашкевич, Н. Н. История хореографии всех веков и народов. — СПб.: Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. С. 18.

Важным источником, который позволяет нам получить представление об особенностях античной танцевальной культуры и античном танце, является трактат древнегреческого писателя Лукиана «О пляске», в котором он представил доказательства полезности и важности танцевального искусства. А. Ф. Лосев, анализируя трактат Лукиана «О пляске», отметил, что данная работа позволяет получить представление о специфике античного эстетического сознания, телесности и пластики, подвижном и динамическом характере пластики, возвышенном характере этой динамики¹¹.

Лукиан утверждал, что пляска возникла одновременно с происхождением первых начал вселенной: «хоровод звёзд, сплетенье блуждающих светил с неподвижными, их стройное содружество и мерный лад движений суть проявления первородной пляски». Далее, развиваясь и совершенствуясь, пляска стала «...всегармоничным благом, сочетающим в себе дары многих Муз»¹². Назначение танца Лукиан видел в следующем: «Пляска вносит лад и меру в душу смотрящего, изошряя взоры красивейшими зрелищами, увлекая слух прекраснейшими звуками и являя прекрасное единство душевной и телесной красоты»¹³.

Особый интерес для нашего исследования представляет приведённое Лукианом описание пляски спартанской молодёжи «Ожерелье». Хоровод вёл юноша, выполнявший плясовые движения, которые могли пригодиться на войне; за ним следовала девушка, поучавшая женский род вести хоровод благопристойно. Таким образом, хоровод будто сплетался в символичную цепь из скромности и доблести¹⁴.

Из трактата Лукиана «О пляске» известно, что на Делосе хороводом сопровождалось жертвоприношение. «Собранные в хоровод отроки под звуки флейты и кифары мерно выступали по кругу, а самую пляску исполняли

¹¹ Лосев, А. Ф. История античной эстетики : Эллинистически-римская эстетика I–II веков. Т. 5. – М.: Мысль, 2010. С. 258.

¹² Лукиан. Сочинения : в 2 книгах / [под ред. А. И. Зайцева]. – СПб: Алетейя, 2001. Т. 2. С. 32.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 34.

избранные из их числа лучшие плясуны»¹⁵. О включении хороводов в обряды жертвоприношения писал и Платон. Как утверждал античный философ, было установлено, какой хороводной пляской нужно почитать богов при каждом жертвоприношении (799Б).

Для дальнейшего исследования танцевальной культуры мы рассмотрим основные подходы к осмыслению феномена культуры в целом. На наш взгляд, особую ценность для исследования танцевальной культуры представляют аксиологический, деятельностный, семиотический, структуралистский, социологический подходы к исследованию культуры. Кратко охарактеризуем каждый из них.

С точки зрения **аксиологического** подхода культура является совокупностью материальных и духовных ценностей, иерархией идеалов и смыслов, значимых для конкретного общества. Согласно ценностному подходу, культура есть «реализация идеально-ценностных целей, предметный мир, взятый под углом зрения его значения для человека»¹⁶. Соответственно и танцевальная культура представляет собой способ реализации ценностей, имеющих значение для человека.

В рамках **деятельностного** подхода культура выступает специфическим способом человеческой жизнедеятельности. Э. С. Маркарян определил культуру как систему «внебиологически выработанных механизмов, благодаря которым стимулируется, программируется и реализуется активность людей в обществе»¹⁷. Разделив цель и средства деятельности, когнитивную, адаптивную и социальную функцию культуры, Э. С. Маркарян существенно дополнил деятельностную концепцию. Как отмечал Г. В. Драч, «делал это он очень оригинально, выделяя ряд подсистем культуры: социо-

¹⁵ Лукиан. Сочинения : в 2 книгах / [под ред. А. И. Зайцева]. – СПб: Алетейя, 2001. Т. 2. С. 35.

¹⁶ Культурология: Учебное пособие / Под ред. проф. Г.В. Драча. – М.: Альфа-М, 2003. – С.55.

¹⁷ Маркарян, Э.С. Теория культуры и современная наука / . – М.: Мысль, 1983. – С. 27.

регулятивную, природно-экологическую, адаптивную, общественно-экологическую»¹⁸.

В. Е. Давидович, Ю. А. Жданов рассматривали культуру как «способ деятельности».

Семиотический подход понимает культуру как механизм передачи опыта предыдущих поколений через совокупность текстов и содержащихся в них смыслов. Ю. М. Лотман определяет культуру как «сложную семиотическую систему», функция которой заключается в памяти, а основной чертой которой является накопление¹⁹. В. В. Миронов допускает возможность рассмотрения культуры как семиотической системы, «которая для внешнего наблюдателя выступает как система закодированных знаков, значений и смыслов, которые часто могут быть понятны только представителю данной культуры, присутствуя в его сознании как культурная память. Системой знаков выступает текст». По мнению В. В. Миронова, текст выполняет роль не только «генератора новых смыслов», но и «конденсатора культурной памяти»²⁰. Символы и знаки позволяют получить представление о ценностях и смыслах культуры. Наличие в танцевальной культуре характерных образов и символов открывает возможности для использования при изучении танцевальной культуры семиотического подхода. Основываясь на подходе В. В. Миронова, танцевальную культуру можно рассматривать как семиотическую систему, а танец – как текст и конденсатор культурной памяти. О возможности рассмотрения традиционного танца как текста, для создания которого используется культура этноса, писали также О. Б. Буксикова и М. Н. Плужникова в контексте исследования семантики традиционного

¹⁸ Драч, Г. В. У истоков ростовской школы культурологии: Э. С. Маркарян и М. К. Петров // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Социальные науки. 2018. №2 (198). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-rostovskoy-shkoly-kulturologii-e-s-markaryan-i-m-k-petrov> (дата обращения: 15.11.2023).

¹⁹ Павлова, О. Д. Основные исследовательские парадигмы культуры // Теория и практика общественного развития. 2011. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-issledovatel'skie-paradigmy-kultury-1> (дата обращения: 18.10.2022).

²⁰ Миронов, В. В. Трансформация культуры в пространстве глобальной коммуникации // Гуманитарий Юга России. 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-kultury-v-prostranstve-globalnoy-kommunikatsii-1> (дата обращения: 02.11.2023).

танца Белгородского региона. «Язык танца является формой обобщённого отражения действительности, представляя собой знаково-символическую, образную систему. В связи с этим изучение танцевальной культуры, языка танца как знаковой системы, входящей в сложный семиотический комплекс обряда, игры, музыки, народной поэзии, позволяет более глубоко и всесторонне изучить данный феномен»²¹.

С точки зрения **структуралистского подхода** культура является совокупностью социальных элементов, «культурных образцов» – носителей ценностных отношений, регулирующих человеческую деятельность (брак, семья, обычаи, тексты, символы и т.п.), но без учета личного фактора²².

С позиции **социологического подхода** культуру можно понимать как социальный институт, который дает обществу системность. Культура рассматривается с точки зрения ее функционирования в конкретной системе общественных отношений и институтов, определяющих роли и нормы поведения людей в обществе²³.

Г.В. Драч и О.М. Штомпель рассматривали культуру как «механизм антропологического воздействия», «способ адаптации индивида к культурным потребностям общества и индивидуальной реализации накопленного этнического и национального опыта»²⁴. «В этом смысле культура коренится в глубинах исторической памяти, и сохранение культуры представляет собой воспроизводство способов трансляции знания и обновления социального опыта»²⁵.

Далее рассмотрим основные подходы к исследованию танца и танцевальной культуры. В первую очередь обратим внимание на антропологический подход. Антропология танца как субдисциплина

²¹ Буксикова, О. Б., Плужникова М. Н. Семантика традиционного танца Белгородского региона // Вестник МГУКИ. 2014. №5 (61). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-traditsionnogo-tantsa-belgorodskogo-regiona> (дата обращения: 16.11.2023). С.138.

²² Культурология: Учебное пособие / Под ред. проф. Г.В. Драча. - М.: Альфа-М, 2003. – С. 55.

²³ Там же.

²⁴ Драч, Г.В., Штомпель, О. М. Идея культурологии: традиция, наука, образование // Научная мысль Кавказа. 2009. №4 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-kulturologii-traditsiya-nauka-obrazovanie> (дата обращения: 15.11.2023). С.7.

²⁵ Там же.

формировалась в 1960-1970 годах. В это время остро встал вопрос об объекте исследования антропологии танца, возникли споры о природе танца. Многие исследователи считали, что танцевальные движения и их оценка в разных культурах варьируются. Разногласия ученых вызвали вопросы о том, должно ли изучение танца быть объединено с изучением музыки, должен ли танец обязательно иметь целенаправленное эстетическое измерение, должен ли он быть адресован аудитории, чтобы квалифицироваться как «танец» или движение должно быть признано «танцем» в конкретном культурном контексте, чтобы быть достойным изучения.

Американские антропологи пришли к выводу, что танец позволяет человеку самовыражаться, отображать социальную реальность, в которой живет общество, и происходящие с ней изменения²⁶. Вдохновлённые работой «Элементарные формы религиозной жизни» Э. Дюркгейма, основоположники антропологии, такие как Р.Р. Маретт, А.Р. Радклифф-Браун, Ф.У. Боас, рассматривали танец в основном как компонент ритуала. Танец не считался феноменом, достойным изучения сам по себе. Р.Р. Маретт рассматривал танец как компонент религиозной практики, но не уделял особого внимания его значению. А.Р. Радклифф-Браун посвятил одну из глав своей монографии «Андаманские островитяне» музыке и танцам, которые, по его мнению, порождали коллективное экстатическое состояние, способствующее сплочению общества²⁷. Так, функция танца заключалась в регулировании эмоций и желаний индивидов, чтобы заставить их соответствовать интересам группы.

С 1970-х годов антропологическое изучение танца развивалось в четырёх взаимосвязанных, частично пересекающихся направлениях: американо-британская антропология танца, которая сформировалась из этномузыкологии и исследований танца, и которую некоторые сторонники называют этнохореологией или танцевальной этнологией; континентальная

²⁶ Kringelbach, H.N. Skinner, J. Introduction: The movement of dancing cultures. *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. 2012. 4. P. 1-25.

²⁷ Там же.

европейская фольклористическая школа; семасиологическая школа, образовавшаяся из структурной лингвистики; а также направление, изучающее танец в рамках более широких антропологических тем. Большинство антропологов были приверженцами нескольких подходов одновременно²⁸.

На данный момент существует целый ряд теорий, методов и тематических исследований, которые рассматривают танцевальную культуру и культурную обусловленность танца и движения, и этот ряд отражается в названиях, применяемых к предмету: «этнология танца», «культурные исследования танца», «этнохореология», «исследования перформанса», «антропология танца» и «антропология человеческого движения».

В то время как давно устоявшиеся парадигмы продолжают вдохновлять исследователей на работу со структурной, символической и функциональной точек зрения, в прошлом десятилетии в этнографических исследованиях танца возникли две новые траектории. Одна траектория – социополитическая; она опирается на быстро развивающиеся идеи и язык культурных исследований. Здесь говорят о танце с точки зрения «социально сконструированной природы человеческого движения» и «телесных теорий – оснований отношений, через которые презентуется индивидуальная, гендерная, этническая или общественная идентичность». В рамках данного направления обсуждаются вопросы глобализации, трансмиграции, де- и реконтекстуализации, рассматриваются сообщества, кинестетические дома. Все это связано с функционированием танца в меняющихся контекстах мировой политики²⁹.

Вторая траектория – кинестетическая. Здесь исследователи стремятся глубже понять движение, которое выступает способом познания. Эта траектория развивается параллельно с идеями и языком антропологии чувств. Данное направление затрагивает соматические аспекты знания о движении.

²⁸ Kringelbach, H.N. Skinner, J. Introduction: The movement of dancing cultures. *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. 2012. 4. P. 1-25.

²⁹ Sklar, D. Reprise: On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*. 2000. 32(1). P. 70–77. <https://doi.org/10.2307/1478278>

Представителям данного направления пришлось создавать собственную теоретическую базу, поскольку антропология в значительной степени игнорировала кинестезию³⁰. В отличие от социополитической траектории, кинестетическая траектория сформировалась из танцевальной методологии.

Существенный вклад в изучение танцевальной культуры внёс британский антрополог Э.Э. Эванс-Причард. Танец ученый определил как общественную деятельность людей, между которыми существует общность опыта, обусловленная совместным проживанием. В своих исследованиях Э.Э. Эванс-Причард указал, в каких направлениях должны разрабатываться вопросы о том, какое значение имеет танец в обществе, какую роль играет в жизни народа, и какие потребности он удовлетворяет. В статье «Танец», опубликованной в журнале «Африка» в 1928 году, учёным был описан танец гбере буда (пивной танец) азанде и его основные элементы – музыка, пение, мускульные движения. При рассмотрении пения, сопровождающего пивной танец, исследователь выделяет три важных аспекта: мелодию, смысл и состояние певца, включающее тембр его голоса и разнообразные мускульные движения.

Особую значимость для исследования танцевальной культуры азанде имеет описание движений и паттерна танца. Автором было отмечено, что для танцевальной культуры азанде характерно исполнение танца всем телом. Танцы азанде состояли из движений ступнями, сгибаний рук в локтях, движений руками и ладонями вверх и вниз, тряски вперёд и назад головой, изгибов из стороны в сторону, подъемов и опускания плеч, движений мышцами живота. Тело танцора напоминало клубок змей. У движений не было конкретного способа выполнения, но они должны быть подчинены единому ритму.

Далее рассмотрим «паттерн» танца азанде. Мужчины, стоя близко друг к другу, лицом к барабану и гонгу, образовывали круг и двигались по кругу,

³⁰ Кинестезия – содержание мысленного образа, соответствующее телесному ощущению определенной позы или движения.

каждый раз проворачиваясь в сторону, пока каждый не возвратится на свое первоначальное место, после чего они снова поворачивались лицом к барабану. За пределами круга парами, тройками танцевали женщины, продвигаясь по кругу медленными шагами. В каждой группе женщина обхватывала руками грудь впереди идущей. Молодежь, которая боялась себя проявить, уходила из круга и исполняла сольный танец. Дети вокруг танцевали так, как им хотелось.

Примечательно, что у азанде существовали определённые принципы руководства танцем. На наш взгляд, эти принципы тоже являются существенной характеристикой танцевальной культуры. К ним относится упомянутое выше разделение полов в танце. Также во время массовых танцев могли возникать спорные ситуации, решение которых у азанде было строго регламентировано. Так, сын правителя часто присутствовал на танцевальных собраниях, его слово при любой конфликтной ситуации являлось решающим, независимо от его возраста. Но это только дополняло систему руководства танцем, в которой важная роль отводилась запевале – байянго, который при возникновении ссоры выступал арбитром, он или его старший помощник решал, кто будет бить в гонг, раздачей еды или пива тоже руководил байянго. Таким образом, Эванс-Причард показал, что танец нуждается в руководстве и продемонстрировал, как именно реализовывалась регулятивная функция в культуре азанде³¹.

Ценным проектом для исследования танцевальной культуры разных народов является «Хореометрика» американского этномузыколога и собирателя фольклора Алана Ломакса. Масштабный проект «Хореометрика» был начат в конце 1960-х годов с целью собрать примеры танца в разных культурах. После того, как Алан Ломакс впервые объявил о проекте «Хореометрика», он был направлен к Ирмгард Бартениефф – хореографу, физиотерапевту, теоретику танца, которая работала над созданием метода

³¹ Эванс-Причард, Э. Э. Танец // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11, Социология: Реферативный журнал. 1998. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/98-01-018-evans-pritchard-e-e-tanets-evans-pritcharde-e-the-dance-evance-pntchard-e-e-the-position-of-women-in-primitive-societies-and-other> (дата обращения: 22.12.2022).

кодирования движений. Используя фильмы с изображениями танцев различных культур мира, было составлено несколько сотен таблиц кодирования. В течение последующих 25 лет хореометрия совершенствовалась в ходе широкого диалога с ведущими антропологами и специалистами по хореографии. Кроме того, Алан Ломакс и его коллеги создали обширную коллекцию отснятых на пленку танцевальных представлений и соответствующих записей, кодировок и иллюстраций³². В основе этого проекта лежит идея о том, что физическая активность (позиции, стиль движений, жесты) является важным компонентом культуры. Предполагалось, что в традиционных обществах эта связь весьма очевидна. Например, в эскимосских танцах можно обнаружить использование движения, осуществляемого при разделке рыбы³³.

Также внимания заслуживает исследование С. Э. Несс, затрагивающее проблему взаимосвязи танца и культуры. Оно посвящено ритуальному танцу синулог в городе Себу на Филиппинах. В данном исследовании культура понимается как результат локализованной городской истории. Рассматривая три формы танца (христианский ритуал, танцевальную драму и «культурный выставочный» танец), С.Э. Несс изучает, каким образом важные аспекты культуры Себуано, такие как непостоянство, текучесть и важность оптимального использования пространства в переполненном городе, были воплощены в различных версиях танца. Также исследователем был рассмотрен вопрос о том, как социальное неравенство и постколониальная история оставили свой след на телах исполнителей танца синулог³⁴.

Исследованию танцевальной культуры в рамках антропологического подхода посвящена работа Х. Крингельбах и Д. Скиннера «The Movement of Dancing Cultures». По мнению авторов, между танцем и социальными изменениями существует тесная связь. Они утверждают, что танец не просто

³² Irmgard Bartenieff: A Personal Journey Through Dance // University of Maryland. URL: <https://exhibitions.lib.umd.edu/bartenieff> (дата обращения: 01.08.2023)

³³ Kringelbach, H.N. Skinner, J. Introduction: The movement of dancing cultures. Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance. 2012. 4. P. 1-25.

³⁴ Там же.

отражает процессы и события, происходящие в обществе, или выполняет какие-либо функции, а является таким же важным компонентом социальной жизни, как музыка и другие универсальные формы выражения. Также исследователи полагают, что рассмотрение танца позволяет раскрыть некоторые более узкие области индивидуального опыта и общественной жизни. Поэтому учёные считают перспективным исследование танца в его многочисленных формах и социальных контекстах с точки зрения антропологии. В работе «The Movement of Dancing Cultures» исследователи опираются на все четыре вышеупомянутые направления танцевальной антропологии. В рамках данного подхода исследователи заинтересованы в изучении движений танца, его социального значения, а также его носителей, таких как мигранты и туристы³⁵.

Исследование, по утверждению авторов, является продолжением труда П. Спенсера «Общество и танец». В сборнике П. Спенсера представлен широкий спектр антропологических анализов танцев, исполняемых в обществах от южноафриканского народа. В своем труде П. Спенсер рассматривает теоретические подходы к антропологии танца, будь то танец как «предохранительный клапан», как средство социального контроля или как «ритуальная драма». Но, в отличие от П. Спенсера, который делает акцент на традиционных формах танца и небольших обществах, Х. Крингельбах и Д. Скиннер в своём исследовании подчеркивают взаимосвязь стилей, движения людей в более широком масштабе и роль государств в формировании танцевальных практик³⁶.

Венгерский исследователь В. Сеньи предлагает комплексный подход к изучению танцевальной культуры, который не ограничивается общим наблюдением за танцами и сообществом танцоров, а подразумевает многогранное исследование и учитывает все возможные макро-, мезо- и микромеханизмы, происходящие при трансформации танца. Проблемно-

³⁵ Kringelbach, H.N. Skinner, J. Introduction: The movement of dancing cultures. *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. 2012. 4. P. 1-25.

³⁶ Там же. С. 9.

ориентированное исследование позволяет прийти к более полному пониманию сути явления, в данном случае субстанциальности самого танца.

Изучение танцевальной культуры с точки зрения **биопсихологии** начинается с наблюдения за отдельными танцорами и направлено на рассмотрение социальных институтов общества, которые были созданы в результате танцевальной деятельности, понимаемой как коллективный ответ на одну или несколько потребностей. На примере танцевальной культуры Мадьярфалу и на основе опыта, накопленного за период наблюдения (1940-е-2010-е годы), исследователь пришла к выводу, что танцевальная жизнь была организована и контролировалась местным сообществом в соответствии с моралью и ценностями, доминирующими в деревне. Исследователь полагает, что особое внимание следует уделять рассмотрению роли танца с точки зрения индивидуальных и коллективных аспектов, а также должны быть приняты во внимание другие факторы, влияющие на социальную жизнь и учреждения мезоуровня (мэрия, местная церковь и школа), которые выступают как своего рода переходной мост между микро и макроуровнями³⁷.

При исследовании танцевальной культуры В. Сеньи предлагает использовать **структурно-функциональный подход**. По мнению венгерской исследовательницы, такой подход помогает понять те процессы, которые способствуют трансформации танцевальной культуры, а также роль экологических, политических, экономических и социальных механизмов в формировании культуры. В то время как функционализм позволяет выделить специфические черты и характеристики общества, структурный функционализм обеспечивает понимание того, как функционирует социум в общем контексте. В своём исследовании автор опирается на концепцию А.Р. Рэдклифф-Брауна и рассматривает культуру как адаптивную систему.

По мнению В. Сеньи, в узком смысле танец – это социокультурная практика, регулируемая обществом, которая находится в связи с

³⁷ Szőnyi, V. The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village. Open Journal for Anthropological Studies. 2018. 2. 37-52. 10.32591/coas.ojas.0202.01037s. P. 42.

политическими, экономическими и социокультурными процессами, оказывающими влияние на местное сообщество на микро- и макроуровнях. В рамках данного исследовательского подхода особое внимание уделяется наблюдению за обычаями проведения танцевальных мероприятий, за танцевальным сообществом и элементами, поддерживающими танцевальную культуру. Также автор опирается на «танцевальный фольклористический подход» и рассматривает формальный, стилистический, функциональный и содержательный анализ танца как инструмент исследования, который позволяет получить ценную информацию о менталитете, морали, вкусе, способности к культурной адаптации или о социальной системе сообщества³⁸.

Говоря о парадигмах исследования танцевальной культуры, невозможно оставить без внимания работы отечественных исследователей. В России развитие обстоятельного научного изучения народного художественного творчества начинается в 20-х годах XX-века. До этого работа по сбору и записи фольклорных танцев велась несистемно, несовершенной была и система записи танцев, не проводились комплексные экспедиции по изучению традиционных танцев.

Важную роль в сохранении и развитии русской традиционной танцевальной культуры сыграли труды М.Я. Жорницкой – выдающегося исследователя танцевального фольклора народов Сибири и Севера. Существенным достижением российской науки стало появление в 50-60 годах двадцатого века нового направления в этнографии – этнохореографии, основателем которого является М.Я. Жорницкая³⁹. М.Я. Жорницкой удалось собрать ценные материалы по традиционной хореографии народов Севера в естественной среде и условиях проживания коренных народов. Результаты многочисленных экспедиций, проведенных М.Я. Жорницкой, были представлены в ее монографии «Народные танцы Якутии». Впервые в данной

³⁸ Szonyi, V. Traditional Dance Culture in the Moldavian „Ceangău” Villages. URL: <http://real.mtak.hu/72130/1/21.Vivien.pdf>

³⁹ Лукина, А.Г. М.Я. Жорницкая – исследователь танцевального фольклора народов Сибири и Севера // Культура и цивилизация. 2020. Том10. №1А. С. 46-56. DOI: 10.34670/AR.2020.47.1.006

работе был произведен детальный анализ содержания и структуры танцев народов Севера. В труде автора были представлены подробные описания образа жизни, основного рода деятельности, традиционной одежды народа, что, на наш взгляд, является важной частью исследования танцевальной культуры. Как отмечает А. Г. Лукина, исследователь творчества М.Я. Жорницкой, только непосредственное знакомство с образом жизни северян, обрядами, обычаями, ритуалами позволяет получить полное представление о характере и содержании традиционного танца⁴⁰.

Невозможно переоценить вклад в развитие исследований в области русского танца и танцевальной культуры К.Я. Голейзовского, советского артиста балета и балетмейстера. Известная работа «Образы русской народной хореографии»⁴¹ стала результатом многолетних изысканий, наблюдений и размышлений. В данной работе автор предпринял попытку установить истинную природу и истоки русской народной хореографии, а также описать ее богатство. В труде представлено большое количество хороводов, плясок, обрядов, игр, праздников, описание которых основано на обширном историческом материале от древней Руси до наших дней. Упоминаемые автором танцевальные образцы имеют широкую географию, подробно раскрыта региональная специфика русского народного танца.

Далее обратимся к вопросу определения танцевальной культуры. В рамках данного исследования попытаемся внести большую методологическую ясность в исследование танцевальной культуры, сформулировать авторское определение танцевальной культуры и выявить сущность, структуру и функции данного феномена. Для того, чтобы сформулировать авторское определение танцевальной культуры необходимо прежде всего рассмотреть и проанализировать различные подходы к пониманию термина «танцевальная культура» и близкие по смыслу категории

⁴⁰ Лукина, А.Г. М.Я. Жорницкая – исследователь танцевального фольклора народов Сибири и Севера // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. №1А. С. 46-56. DOI: 10.34670/AR.2020.47.1.006. С. 49.

⁴¹ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 367 с.

– «хореографическая культура», «танцевально-пластическая культура» и «танцевально-игровая культура».

В анализе исторически формирующейся способности человека к телесно-пластической выразительности в широком культурном контексте С. Л. Чернышева предлагает использовать понятие «танцевально-пластическая культура». Исследователь понимает танцевально-пластическую культуру как «определенный уровень развития возможностей телесно-пластической выразительности и изобразительности, достигнутые в процессе развития общества и культуры, которые отражаются в художественной и нехудожественной сферах жизнедеятельности – бытовой, коммуникативной, ритуально-обрядовой, производственно-трудовой и др.»⁴². Танцевально-пластическая культура включает танцевально-пластические элементы основных сфер жизнедеятельности. Она показывает неразрывную связь и взаимовлияние художественной пластики и пластики жизненно-повседневной, что особенно ярко проявляется в традиционном обществе и в традиционной культуре.

О. Б. Буксиковой было сформулировано понятие «танцевально-игровая культура». «Танцевально-игровую культуру» автор определила как полисемантическое явление, в котором неразрывно существуют танец и игра, выражающие посредством пластики и образного перевоплощения культурные ценности этноса. Данный феномен является «смыслом, средством и результатом специфической (кинетической) духовно-практической деятельности, направленной на целостное воспроизводство, хранение и трансляцию культуры этноса и ее смыслового ядра»⁴³.

Далее обратимся к рассмотрению категории «хореографическая культура», которая, на наш взгляд, не тождественна категории «танцевальная

⁴² Чернышева, С. Л. Традиционная танцевально-пластическая культура как объект культурологического анализа (на материале народов Крайнего Севера) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. №54. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-tantsevalno-plasticheskaya-kultura-kak-obekt-kulturologicheskogo-analiza-na-materiale-narodov-kraynego-severa> (дата обращения: 05.11.2021). С. 255.

⁴³ Буксикова, О.Б. Танец в истории культуры народов Сибири: диссертация ... доктора искусствоведения : 24.00.01 / О.Б. Буксикова; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – СПб., 2009. С.10.

культура», но находится в тесной взаимосвязи с ней. Н. А. Терентьева понимает хореографическую культуру связывает исключительно с *профессиональными* аспектами развития балетного искусства и предлагает следующее определение: «хореографическая культура – это часть художественной (музыкально-театральной) культуры, обособленная системой создания и трансляции художественных ценностей и представляющая специфику формирования и функционирования субъектно-содержательных компонентов балетного искусства»⁴⁴.

В исследованиях Н.А. Терентьевой было обнаружено еще одно определение: «хореографическая культура – это комплекс исторически выработанных эстетических художественных ценностей, смыслов и приемов, воплощающих и транслирующих образно-смысловое содержание посредством музыкально-пластических текстов»⁴⁵.

По мнению И. В. Степанюк, хореографическая культура является системой художественных смыслов с соответствующей логикой культурно-исторического процесса, которая обращена к человеческой субъективности. «Она предстает как палитра связей с другими видами искусства; как исполнительская культура и развитие хореографических умений и навыков; как импровизация формы и интерпретация художественно-эстетического содержания музыкально-танцевальных произведений, выявление специфики образного языка искусства художественных форм»⁴⁶.

Н. А. Догорова считает, что хореографическая культура – «одна из форм исторического становления, формирования и развития художественного мышления»⁴⁷.

⁴⁴ Терентьева, Н. А. Концептуализации понятия «хореографическая культура»: содержательно-субъектное поле балетного искусства // Вестник ЮУрГТТУ. 2012. №9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualizatsii-ponyatiya-horeograficheskaya-kultura-soderzhatelno-subektnoe-pole-baletnogo-iskusstva> (дата обращения: 22.11.2023).

⁴⁵ Терентьева, Н.А. Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности (общероссийский и региональный аспекты): дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. Челябинск, 2014. С. 16.

⁴⁶ Степанюк, И. В. Хореографическая культура как феномен народной культуры // Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы. – 2015. – № 3 (12). – С. 12.

⁴⁷ Догорова, Н.А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01/ Н.А. Догорова. – Саранск, 2006. – С.6.

По мнению исследователей И. А. Карпенко и В. А. Аршинина, хореографическая культура является самостоятельной художественной системой, определяемой художественным и социальным контекстом эпохи, становление которой было подготовлено различными компонентами. Важной частью этой системы, как считают авторы, является народный танец⁴⁸.

Исследователи А. С. Полякова и Л. А. Мясникова так же системно подходят к определению хореографической культуры. Для них важным в определении сущности хореографической культуры является социокультурный и художественный контекст ее бытования. Будучи погруженной в общий культурный процесс, хореографическая культура из стихийно-народно-синкретического танца превращается в профессиональную деятельность, связанную с творчеством, трансляцией, сохранением, восприятием хореографических произведений. Хореографическая культура является подсистемой художественной культуры и состоит из исполнительского мастерства, хореографического творчества, и их различных средств; методик преподавания хореографических дисциплин, системы хореографического воспитания и образования; системы записи танца; научных исследований; коллабораций с другими видами искусств; форм и способов организации всех видов деятельности в сфере танцевального искусства⁴⁹.

Далее рассмотрим различные подходы к определению понятия «танцевальная культура». Понятие «танцевальная культура» на сегодняшний день остается недостаточно разработанным. Иногда данным понятием характеризуют технику исполнителя. Например, как писала Л. Д. Блок, «как только мы имеем дело с разработанной танцевальной культурой – выворотность налицо»⁵⁰. Понятием «традиционная танцевальная культура»

⁴⁸ Карпенко, И.В., Аршинин, В. А. Народный танец: исток хореографической культуры // Культурная жизнь Юга России. 2018. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnyy-tanets-istok-horeograficheskoy-kultury> (дата обращения: 12.11.2021).

⁴⁹ Мясникова, Л.А., Полякова, А.С. О соотношении понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура» // Вестник Гуманитарного университета. 2021. № 3 (34). С. 76.

⁵⁰ Блок, Л.Д. Классический танец : история и современность / вступ. ст. В. М. Гаевского. – М. : Искусство, 1987. – С. 17.

нередко обозначается уникальная совокупность сложившихся танцевальных традиций у определённого народа. В таком значении категория «танцевальная культура» встречается в диссертационных работах С. В. Гутковской⁵¹, А.Г. Лукиной⁵², С.Л. Чернышовой⁵³.

Е. В. Самойленко определяет танцевальную культуру как «систему, в общем виде представляющую собой способ бытования танца в повседневной культуре»⁵⁴. По мнению исследователей Л. А. Мясниковой и А. С. Поляковой, по мере усложнения культуры понятие «танцевальная культура» стало обозначать особую совокупность танцевальных приемов, техник, их смыслов – танцевальную традицию, а также мастерство исполнителя⁵⁵. В их исследовании можно обнаружить еще одно определение танцевальной культуры: «танцевальная культура – культура непосредственного исполнения танца, т. е. танцевания (его способы, средства, традиции, сохраняющие все это, и все, что обеспечивает воспроизводство, сохранение и развитие)»⁵⁶.

А. Н. Брусницына определяет танцевальную культуру как степень соответствия понимания культуры танца исполнителями и восприятия танца членами общества, обычно используемый для обозначения любого занятия, которое требует высокой степени развития умений и обширной специализированной подготовки с целью исполнения определенной программы или номера. В контексте исследования танцевальной культуры школьников А. Н. Брусницына понимает данный феномен как синтез учебной

⁵¹ Гутковская, С. В. Народная танцевальная культура белорусского Поднепровья : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.09 / С.В. Гутковская.– Минск, 1994.– 21 с.

⁵² Лукина, А.Г. Традиционная танцевальная культура якутов: проблемы сохранения и развития: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / А.Г. Лукина ; Российская академия театрального искусства (ГИТИС). – М., 1994. – 20 с.

⁵³ Чернышова, С.Л. Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / С.Л. Чернышова.– Санкт-Петербург, 2009.– 213 с.

⁵⁴ Самойленко, Е. В. Танцевальная культура: проблема дефиниции, структура, ведущие функции // Наука и современность. 2011. №12-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tantsevalnaya-kultura-problema-definititsii-struktura-vedushchie-funktsii> (дата обращения: 23.12.2022).

⁵⁵ Мясникова, Л.А., Полякова, А.С. О соотношении понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура» // Вестник Гуманитарного университета. 2021. No 3 (34)

⁵⁶ Там же.

и концертной деятельности по формированию внутренней культуры личности школьника⁵⁷.

Исследователи И. А. Карпенко и С. Н. Ясько, рассматривая традиционную танцевальную культуру казачества, определяют ее как самобытное явление общенациональной культуры, которое включает в свой состав многообразие форм, исполнительские традиции, представленные фольклорными коллективами. В контексте исследования казачьей культуры, по мнению исследователей, традиционная танцевальная культура отражает военизированную культуру и жизненный уклад казаков России⁵⁸.

В исследовании Д. А. Николаенко танцевальная культура представляется в свете коммуникативной проблематики и рассматривается как форма рационализации жизненного мира, заключающая в себе в нерефлексивной форме общекультурные тенденции⁵⁹. Автор утверждает, что танцевальная культура представляет собой «пласт культуры, в котором господствует невербальная коммуникация, неотрефлексированные, но символически выражающиеся культурные тенденции»⁶⁰.

И. Г. Белякова и А. Л. Милешко предлагают понимать танцевальную культуру в узком и в широком смысле. В узком смысле ее можно определить как «систему, в которой основным элементом выступает танец, содержащий культурный код этнической общности. Танцевальной культуре в узком смысле присущи особые ритмически организованные паттерны движений, обеспечивающие сохранение и передачу ценностей в социуме. Танцевальная культура в широком смысле может обозначать совокупность всех сфер деятельности человека, связанных с танцем»⁶¹.

⁵⁷ Брусницына, А.Н. Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографических коллективах учреждений дополнительного образования детей: личностно-деятельностный подход: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.01 / А.Н. Брусницына. – Москва, 2008. – С.16.

⁵⁸ Карпенко, И.А., Ясько, С.Н. Казачья традиционная танцевальная культура // Культура и время перемен. №4 (23), 2018. С. 2.

⁵⁹ Николаенко, Д. А. Коммуникативный потенциал танцевальной культуры // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. 2012. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnyy-potentsial-tantsevalnoy-kultury> (дата обращения: 11.11.2021).

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Белякова, И.Г., Милешко, А.Л. Феномен танца в межкультурной коммуникации // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. №3А. С. 15-25.

Венгерский исследователь В. Сеньи определяет танцевальную культуру как систему социальных институтов, которая поддерживает гармоничное функционирование общественной жизни и посредством которой поддерживается социальная преемственность⁶².

В большой российской энциклопедии танцевальное искусство и танцевальная культура в целом как совокупность исполнительства, педагогики и балетмейстерского творчества обобщенно обозначаются термином «Хореография» в широком смысле⁶³. На наш взгляд, категории «танцевальная культура» и «танцевальное искусство» должны быть разграничены, и могут быть обозначены термином «хореография» весьма условно. Проведённый анализ различных подходов к определению термина «танцевальная культура» подтверждает наше предположение.

В данной работе под танцевальной культурой в широком смысле слова мы будем понимать сложную систему, которая включает в себя собственно танец, танцевальные ценности и традиции, а также деятельность по их созданию, сохранению и распространению, субъектов хореографической деятельности. В узком смысле слова танцевальную культуру можно трактовать как форму функционирования танца в повседневной и праздничной культуре.

1.2. Сущность и структура танцевальной культуры

Танцевальная культура складывалась на ранних этапах истории человечества, где танец имел синкретический характер и был тесно связан с различными сферами жизни человека. Хотя применительно к данному этапу вряд ли корректно говорить о танцевальной культуре как об автономной сфере этнической культуры, поскольку в полной мере она к этому моменту еще не

⁶² Szőnyi, V. The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village. Open Journal for Anthropological Studies. 2018. 2. 37-52. 10.32591/coas.ojas.0202.01037s.

⁶³ Галкин, А.С. Хореография // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/khoreografiia-7ada74>

была сформирована. По мере усложнения жизни людей, их мировоззрения и деятельности, танцевальная культура тоже развивалась. Выделились танцы повседневного, религиозного и придворного характера. По мнению Л. А. Мясниковой и А. С. Поляковой, танцевальная культура стала оформляться в период распада мифа как основной мировоззренческой формы. Танцевальная культура предполагала как технологические элементы (в частности, танцевальный язык), так и особые смыслы (в том числе танец в совокупности с народным костюмом, структурой обряда и т. п.) и выражала коллективное состояние, актуальную на тот момент «картину мира»⁶⁴.

В России осознание связи между разными искусствами – музыкой, поэзией, живописью, театром, танцем, архитектурой приходится на начало XX в. А. Блок утверждал, что русская художественная культура характеризуется наличием глубинных связей между разными искусствами. Вместе они «образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»⁶⁵. По мнению М.С. Кагана, это суждение проницательно, но нуждается лишь в одной поправке: «единство искусств в пределах национальной художественной культуры, как и ее единство с другими, нехудожественными сферами общественной жизни и деятельности людей, является свойством не только русской, но всякой другой культуры...»⁶⁶. Это позволяет сделать вывод о том, что танцевальная культура, важнейшим основополагающим структурным элементом которой является танец, неотделима от национальной художественной культуры и тесно связана с ее другими подсистемами – музыкальной, театральной, поэтической культурой.

Самобытность танцевальной культуры народа связана с устойчивой исторической общностью языка, территории, экономической жизни, психологического склада, культуры быта, обычаев и традиций. Все это

⁶⁴ Мясникова, Л.А., Полякова, А.С. О соотношении понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура» // Вестник Гуманитарного университета. 2021. No 3 (34). – С. 103.

⁶⁵ Блок, А.А. Собр. соч.: в 6-ти т. – Т. 5. – М., 1971. – С. 531.

⁶⁶ Каган, М. С. Музыка в мире искусств : учебное пособие для вузов / М. С. Каган. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательство Юрайт, 2019. – С.14.

находит своё выражение в народном танце, влияет на характер пластики. Отсюда танцы одного народа не похожи на танцы другого, и даже у одного этноса, разделённого географически, танцы различаются. Например, русский народный танец имеет общие черты, свойственные русскому танцу вообще, но вместе с тем имеет и яркие областные особенности. Танцевальная культура в географически удалённых друг от друга территориях разнится и характером, и манерой исполнения, и своеобразием рисунка, и тематикой⁶⁷.

Для того, чтобы определить место танцевальной культуры, Е. В. Самойленко выстраивает следующую иерархию: «культура – культура повседневности – танцевальная культура»⁶⁸, где танцевальная культура является микрокультурой в границах культуры повседневности. По мнению А. С. Поляковой и Л. А. Мясниковой, с профессионализацией танца танцевальная культура становится частью хореографической культуры, через которую включается в художественную культуру общества⁶⁹.

На наш взгляд, танцевальная культура является подсистемой художественной культуры. В свою очередь художественная культура является самоуправляемой системой, где элементами являются художественное творчество, художественные ценности, художественное потребление. В художественной культуре человеческая деятельность представлена всеми своими видами, которые сливаются в самом искусстве и специфически преломленные, входят в художественную культуру, окружающую искусство своими институтами⁷⁰.

Танцевальная культура включена в художественную культуру в блоке «создание». К категориям музыкальной и театральной культуры танцевальная

⁶⁷ Зуев, И. Н., Мусухранов, И. Л., Романова, Е. Г. Аспекты теоретического осмысления народного и народно-сценического танца Алтая // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2021. №41. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aspekty-teoreticheskogo-osmysleniya-narodnogo-i-narodno-stsenicheskogo-tantsa-altaya> (дата обращения: 24.12.2022).

⁶⁸ Самойленко, Е. В. Танцевальная культура: проблема дефиниции, структура, ведущие функции // Наука и современность. 2011. №12-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tantsevalnaya-kultura-problema-definititsii-struktura-veduschie-funktsii> (дата обращения: 23.12.2022).

⁶⁹ Мясникова, Л.А., Полякова, А.С. О соотношении понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура» // Вестник Гуманитарного университета. 2021. № 3 (34). С.1.

⁷⁰ Культурология: Учебное пособие / Под ред. проф. Г.В. Драча. – М.: Альфа-М, 2003. – С. 69.

культура относится как производная, в блоках создания/трансляции. Блок потребления/восприятия связан с танцевальной культурой как взаимодействующая подсистема, которая может быть выражена посредством культуры восприятия хореографического спектакля или произведения.

Танцевальная культура выступает важным элементом духовной культуры и национальной культуры. Также танцевальная культура тесно связана с праздничной культурой и культурой повседневности, поскольку танец можно рассматривать не только как произведение искусства, но и как социокультурный феномен, который, являясь зеркалом культуры, отражает жизнь и быт народа.

Таким образом, танцевальная культура в широком смысле слова является системой, которая включает в себя собственно танец, танцевальные ценности и традиции, деятельность по их созданию, сохранению и распространению, механизмы, благодаря которым реализуется танцевальная активность людей в обществе. В узком смысле слова танцевальная культура представляет собой способ бытования танца в повседневной и праздничной культуре.

Определяя сущность культуры в целом, можно выделить три основные сферы: предметы материальной и духовной деятельности человека; субъекты, творцы и носители культуры; институциональные связи, институты, которые переводят субъективную деятельность индивидов в объективный план: «что» и «кто» производит этнос, каковы обычаи, нравы и традиции этноса, «как» производят, и это в свою очередь характеризует способ освоения действительности, технологический опыт, приемы и способы получения информации и передачи их от поколения к поколению⁷¹.

В структуре танцевальной культуры можно выделить несколько блоков:

- 1) хореографическое творчество;
- 2) исполнительское мастерство;
- 3) сохранение и распространение;

⁷¹ Культурология: Учебное пособие / Под ред. проф. Г.В. Драча. – М.: Альфа-М, 2003. – С. 58.

- 4) восприятие.

К основным «блокам» примыкают дополнительные:

- 5) управление танцевальной культурой;
- 6) хореографическая критика и отрасли наук, изучающие танец.

Танцевальная культура неоднородна. В самом общем плане она может быть разделена на:

- 1) массовую;
- 2) элитарную.

Л. П. Морина классифицирует танцевальную культуру по способу бытования:

- танцевальная культура «для-себя», к которой относятся массовая и народная танцевальная культура: деревенский фольклор; бытовые и праздничные танцы; клубные, дискотечные, досуговые танцы.
- танцевальная культура «для зрителя», сценически-профессиональная: балет; эстрад; сценический фольклор⁷².

Венгерский исследователь В. Сеньи считает, что основанием для классификации танцевальной культуры могут быть многие структурные, функциональные, стилистические или содержательные элементы танцев, музыка танца, этническое или социальное происхождение танца и т.д.⁷³.

Ядром танцевальной культуры выступает танец. Ядром русской танцевальной культуры является русский народный танец.

Периферию танцевальной культуры составляют элементы «танцевальной» повседневности. Ядро и периферия танцевальной культуры не являются внутри себя однородными. Периферию русской танцевальной культуры составляют хореографическая лексика, композиционные особенности, методика преподавания русского танца, танцевальная музыка, средства художественной выразительности, костюм.

⁷² Морина, Л. П. Мифологическое пространство танцевальной образности. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2004. С. 98.

⁷³ Szonyi V. Traditional Dance Culture in the Moldavian „Ceangău” Villages. URL: <http://real.mtak.hu/72130/1/21.Vivien.pdf>

Танец представлен следующими **составляющими**:

- соматический код: лексика танца – мимика, жесты, движения, позы;
- семантический (смысловой) код: образы, смыслы, символы;
- ритмический (музыкальный) код: музыкальное сопровождение танца, которое задает ритм.

Сущность танцевальной культуры невозможно понять без представления о ее ядре – танце. Поэтому, рассмотрим более подробно сущность данного феномена.

К исследованию танца и его роли в культуре и общественной жизни обращаются этнографы, искусствоведы, историки, культурологи, биологи и психологи; известны биологические теории танца, подход к танцу как средству выражения эмоций, психологические, социальные и философские теории танца. В качестве основных подходов к определению понятия «танец» на сегодняшний день можно рассматривать искусствоведческий и культурологический. Искусствоведческий подход используется преимущественно в исследованиях в области истории и теории хореографического искусства, театроведения и балетоведения. Представители данного подхода в большинстве случаев рассматривают танец исключительно как вид художественного творчества, одну из разновидностей искусства или как способ воздействия на художественное восприятие зрителя. С искусствоведческой точки зрения танец выступает как разновидность творчества, которая требует от исполнителя соответствующих профессиональных навыков.

Исследователь И. Сироткина сформулировала самое общее определение танца – «это движение человека, перемещение его в пространстве под музыку или ритм»⁷⁴. С культурологической позиции исследуется роль танцевального искусства в социуме. В. Ю. Никитин, профессор МГИК, выделяет два подхода в восприятии танца: «танец – как вид искусства, то, что мы называем хореографией, и танец как социокультурный феномен, являющийся

⁷⁴ Сироткина, И. Что такое танец [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1420>

неотъемлемой частью жизни человеческого общества»⁷⁵. Танец способствует более полному осмыслению мира культуры и выражению впечатлений от его восприятия, он неразрывно связан с жизнью общества.

Танец можно рассмотреть в широком и узком смысле. В широком понимании танец – это «вид творческой деятельности, предназначенный для игрового воздействия на самого исполнителя и/или для зрелищного эффекта, достигаемого путем ритмической смены поз и па (жестов), их имитации, служащих образным языком, способным выразить эмоциональное состояние человека»⁷⁶. Широкое понимание танца охватывает, прежде всего, культуру человека, область его творческой жизнедеятельности. В узком смысле танец можно определить как «вид творческой деятельности, в котором обязательно используются «па», то есть ритмические сочетания поз, обладающие функциональным и эстетическим единством»⁷⁷.

Признавая важность рассмотрения танца с эстетической и хореографической точки зрения, мы делаем акцент на понимании танца как социокультурного феномена. Танец в данном случае выступает конденсатором культурной памяти и генератором новых смыслов.

Множество антропологических объяснений подчеркивают сложную природу терминов «танец» и «культура». А. Кепплер вводит понятие культуры в свою характеристику танца, описывая танец как «культурную форму, которая является результатом творческих процессов, манипулирующих (то есть, умело обращающихся) человеческими телами во времени и пространстве». Он рассматривает танец как значимую часть культуры, которая

⁷⁵ Никитин, В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры [Электронный ресурс] / В.Ю. Никитин // Вестник МГУКИ. – 2014. – №6 (62). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-sotsiokulturnyy-fenomen-tri-lika-terpsihory>.

⁷⁶ Фомин, А. С. Эволюция исторических типов танца: системный анализ [Электронный ресурс] / А.С. Фомин, Д.А. Фомин // Вестник МГУКИ. – 2012. – №4 (48). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-istoricheskikh-tipov-tantsa-sistemnyy-analiz>.

⁷⁷ Там же.

может помочь в понимании глубинной структуры общества и привнести новые идеи в понимание других элементов культуры⁷⁸.

Исходя из роли танца в общественной жизни, можно определить два направления – бытовой танец, то есть танец, который изменяется в соответствии с культурными традициями разных эпох, и любительская хореография, которая выступает как хобби или досуг. В настоящее время существует три направления, по которым развивается танец: профессиональное хореографическое искусство, любительское искусство, бытовой танец.

Следуя классификации видов искусства по соотношению в них изобразительного и выразительного начала, танец можно отнести к выразительным видам искусства, среди иных видов выразительного искусства танец наиболее тяготеет к изобразительности. Тело исполнителя как основной инструмент хореографии предопределяет богатый потенциал повышенной изобразительности танца. В зависимости от материальных средств, с помощью которых создается хореографическое произведение, танец следует отнести к пространственно-временным видам искусства⁷⁹.

Периферия танцевальной культуры включает в себя несколько вспомогательных феноменов: пространственно-временной код (танцевальные площадки, балы, праздники, обряды, танцевальные вечера и т.д.); предметный код (танцевальные костюмы и атрибуты); социальный (поведенческий) код (носители танцевальной культуры, иерархия в танцевальном сообществе, формы поведения и способы взаимоотношений); нормативно-рефлексивный код (нормы и правила танцевальной культуры, система их трансляции и регламентации, предписания, касающиеся репертуара, система

⁷⁸ Dance is culture, culture is dance: the multicultural and anthropological debate // https://www.academia.edu/50005059/Dance_is_culture_culture_is_dance_the_multicultural_and_anthropological_debate

⁷⁹ Дьяконова, Л. Т. Танец как феномен культуры [Электронный ресурс] / Л.Т. Дьяконова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – №3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-kultury>.

хореографического образования, учебные пособия по хореографии, фильмы на тему танца).

По мнению венгерского исследователя В. Сеньи, танцевальная культура включает в себя организацию танцевальных мероприятий, танцевальные обычаи, музыкантов, гендерные роли, менталитет и поведение во время танцевальной практики⁸⁰.

1.3. Функции танцевальной культуры

Функции культуры – это совокупность ролей, которые выполняет культура по отношению к человеческому сообществу. Данное определение, на наш взгляд, справедливо и в отношении танцевальной культуры. Все функции культуры обеспечивают коллективный характер жизнедеятельности людей, определяют почти все формы индивидуальной активности человека. Выделим наиболее общие функции культуры:

- функция трансляции социального опыта состоит в передаче социального опыта от поколения к поколению;
- регулятивная (нормативная) функция связана с регулированием различных сторон общественной и личной деятельности людей с помощью морали и права;
- познавательная (гносеологическая) функция определяется не только способностью культуры накапливать знания о мире, но и формировать способы познания мира;
- ценностная (аксиологическая) функция определяется способностью культуры формировать ценностные ориентации;

⁸⁰ Szonyi V. Traditional Dance Culture in the Moldavian „Ceangău” Villages. URL: <http://real.mtak.hu/72130/1/21.Vivien.pdf>

- коммуникативная функция – форма и процесс общения и связи – осуществляется с помощью языка и общения людей, а также специфических языков науки, искусства, техники⁸¹.

Следует отметить, что в искусстве, как и других подсистемах духовной культуры, представлены все ее функции. Так, преобразовательная деятельность присутствует в художественной культуре в форме художественного творчества. Коммуникативная деятельность входит в нее в виде потребления произведений искусства. Ценностно-ориентационная деятельность специализируется на оценках произведений искусства. Познавательная деятельность проявляется в виде специфического интереса к искусству, изучаемого в рамках искусствоведческих наук⁸².

Е. В. Самойленко выделяет пять базовых функций танцевальной культуры: коммуникативную, идентификационную, регулятивную, гедонистическую, интегративную. Доминирование той или иной функции танцевальной культуры в определенный исторический период обусловлено культурными, социально-экономическими, природно-географическими факторами⁸³.

Венгерским исследователем В. Сеньи было замечено, что с помощью танцевальной культуры, интерпретируемой в более широком контексте, члены сообщества могут приобрести культурный капитал, то есть знания, социальный капитал, поскольку они расширяют свои социальные связи, а также заработать экономический капитал, увеличивая свои финансовые активы. Знание и практика традиционных танцев – это форма невербального общения, которая облегчает выражение индивидуальных эмоций и знаний, а также позволяет укрепить местную идентичность. Это играет определённую роль в развитии социальных отношений и в местной социализации.

⁸¹ Драч, Г. В., Штомпель, О. М., Штомпель, Л. А., Королев, В. К. Культурология: Учебник для вузов. – СПб.: Питер, 2011. – С. 56.

⁸² Культурология: Учебное пособие / Под ред. проф. Г.В. Драча. – М.: Альфа-М, 2003. – С. 69.

⁸³ Самойленко, Е.В. Научно-технический отчет о выполнении 4 этапа Государственного контракта No 14.740.11.1311 от 20 июня 2011 г. 2012. URL: https://elar.ufr.ru/bitstream/10995/21947/1/Samoilenko_Otchet_po_GK_14.740.11.1311.pdf С.7.

Танцевальное мероприятие позволяет получить опыт и работает как «предохранительный клапан», который прерывает монотонную повседневную реальность, участвует в физическом и психическом восстановлении человека, тем самым смягчая напряженность и сокращая скрытые конфликты в сообществе⁸⁴.

Определенные элементы танцевальной культуры могут отвечать на удовлетворение нескольких основных человеческих потребностей. Как социальный институт, танцевальная культура прямо или косвенно способствует коллективной реакции на следующие потребности: питание (снабжение продовольствием обеспечивается за счет приобретения экономических активов), воспроизводство (в результате углубления социальных отношений становится легче вступать в брак), безопасность (как символический способ отображения, танцевальная культура позволяет усилить защиту, предоставляемую сообществом), здоровье (физические упражнения укрепляют физическую сопротивляемость и восстанавливают психическое здоровье), динамика (танцевальная культура открывает коммуникативное пространство, тем самым облегчая поток информации), развитие (можно получить определенные знания). Более того, танцевальная культура, удовлетворяя личные и коллективные потребности, помогает поддерживать целостность социальной структуры⁸⁵.

Далее рассмотрим функции самого танца⁸⁶. Танец издревле выполнял следующие социальные функции: эстетическую, магическую, развлекательно-восстановительную, коммуникативную, интегрирующую, регулятивную, информативную, эвристическую и другие. Все эти функции тесно взаимосвязаны. Рассмотрим подробнее некоторые из них.

⁸⁴ Szőnyi V. The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village. Open Journal for Anthropological Studies. 2018. 2. 37-52. 10.32591/coas.ojas.0202.01037s. P.48.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Некоторые положения данного параграфа о функциях танцевальной культуры опубликованы в: Забубенина И.К. Народный танец как презентация смыслов русской культуры // Народный танец в современном культурном пространстве: история, теория, практика: сборник научных статей. – Екатеринбург: изд-во Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет», 2021. С. 8-14.

Эстетическая функция выражается в том, что танец является разновидностью эстетической деятельности. Эстетические свойства в хореографических произведениях играют важную роль. Танец способствует повышению эстетической культуры общества, формирует понимание прекрасного, ценности и идеалы общества, позволяет как зрителю, так и исполнителю получать эстетическое удовольствие. Танец совершенствует эстетические взгляды как индивидов, так и общества в целом.

Магическая функция танца выражалась в вере древнего человека в магический потенциал танца и возможность с помощью ритмопластических движений повлиять нужным образом на различные природные явления. Плясовыми движениями сопровождались заклинательные обряды – например, когда люди обращались к высшим силам с просьбой получения хорошего урожая, удачи в охоте или рыбной ловле и т. д. Далее такого рода пляски стали классифицироваться как ритуально-обрядовые. У народов Севера до сих пор сохранились танцы медведя, оленя, моржа, которые имели ритуальный смысл и, по древним поверьям, способствовали успешной охоте и рыбной ловле⁸⁷. Со временем такого рода танцы утратили свою магическую и ритуально-обрядовую роль и трансформировались в вид сценического искусства.

Развлекательно-восстановительная или рекреационная функция танца осуществляется в двух аспектах. С одной точки зрения, танец является досуговой деятельностью, с другой стороны, танец можно рассмотреть как одну из форм поддержания тонуса и восстановления физических и духовных сил, а так же средство психологической разгрузки или подготовки человека к выполнению необходимой трудовой и социально-значимой деятельности.

Устанавливая взаимоотношения между людьми и способствуя их общению, танец выполняет **коммуникативную функцию**. Более того, посредством хореографии исполнители могут не только общаться, но и делиться друг с другом своими эмоциями, чувствами, впечатлениями.

⁸⁷ Бакланова, Т. И. Народная художественная культура / Т. И. Бакланова, Е. Ю. Стрельцова. – М.: МГУКИ, 2000. – С. 343.

Выступая технологией объединения исполнителей в единый коллектив, танец выполняет **интегрирующую функцию**. Синтез народного и коллективного творчества позволяет организовывать гармоничное взаимодействие в различных сообществах, основанное на уважении и согласии. В древности пляска объединяла род, племя, общину. В наши дни активно создаются и развиваются народные танцевальные ансамбли и любительские коллективы, где собираются творческие люди, которые принадлежат к различным профессиональным группам, возрастным категориям и социальным слоям.

Танец, связанный с обрядностью, выступал регулирующим механизмом поведения людей, и выполняла таким образом **регулятивную функцию**. В прошлом танцевальными обрядами регламентировалось поведение людей в хороводах, на праздниках и массовых гуляньях. На сегодняшний день регулятивная функция продолжает существовать, определяя нормы поведения людей на некоторых национальных праздниках и фольклорных фестивалях.

Отражая региональные и локальные особенности содержания, строения, исполнения произведений традиционной художественной культуры, устойчиво сохраняющиеся на протяжении многих исторических периодов, танец выполняет важную **функцию передачи культурного кода**. Танец как культурный текст реализует функцию коллективной памяти⁸⁸.

Ряд важных выводов относительно функций танца было сделано Э.Э. Эвансом-Причардом при рассмотрении пивного танца азанде. Так, например, ученым было отмечено, что танец играл важную роль в расширении кругозора ребёнка и в модификации его чувств по отношению к родителям. Для молодежи участие в танце являлось возможностью показать себя, что было особенно важно в пубертатный период. Танец как социальное действие формировал культурную среду, в которой имели место проявления сексуальности и поощрялся взаимный выбор друг друга юношами и

⁸⁸ Милешко, А.Л. Гибридизация и креолизация как модели межкультурного взаимодействия посредством танца // Коммуникология. 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gibridizatsiya-i-kreolizatsiya-kak-modeli-mezhkulturnogo-vzaimodeystviya-posredstvom-tantsa> (дата обращения: 14.06.2023)

девушками. Подростки и девушки приходили на танцы пофлиртовать, и флирт часто заканчивался сексуальной связью, однако общество требовало, чтобы эти действия не совершались открыто. Что касается замужних женщин, то за ними на танцах следили их мужья. Другие мужчины опасались флиртовать с замужними женщинами, поскольку, вступая в связь с замужними женщинами, они должны были выплачивать их мужьям существенную компенсацию, а в прошлом рисковали получить в наказание серьезные увечья⁸⁹.

Э.Э. Эванс-Причард обнаружил, что танец является феноменом, который в умеренных пределах допускает сексуальную игру, это позволяет направить сексуальную энергию в социально безвредные русла, облегчить людям процесс взаимного выбора и обеспечить защиту институтов брака и семьи.

Э.Э. Эванс-Причард выделил еще одну важную функцию – «функция танца как части религиозного церемониального комплекса». По мнению ученого, танец следует рассматривать не просто как игровую деятельность, а как формообразующий элемент важного социального мероприятия, связанного с религиозным церемониалом⁹⁰.

Социальная функция танца была раскрыта английским этнографом А.Р. Радклифф-Брауном в V главе книги «Жители Андаманских островов». Относительно танца и его социальной сущности было отмечено следующее: танец – это коллективное действие общества, в которое благодаря иннервации всех мышц тела, требуемой концентрации внимания и активизации личных чувств и эмоций целиком вовлечена вся индивидуальность танцора. Во время танца под влиянием ритма и обычая индивид целиком подчинён воздействию общества и вынужден действовать в соответствии с требованиями коллектива. Душевный подъем, прилив энергии и самоуважение исполнителя находятся в

⁸⁹ Эванс-Причард, Э. Э. Танец // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11, Социология: Реферативный журнал. 1998. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/98-01-018-evans-pritchard-e-e-tanets-evans-pritchard-e-e-the-dance-evance-pntchard-e-e-the-position-of-women-in-primitive-societies-and-other> (дата обращения: 22.12.2022).

⁹⁰ Там же.

гармонии с чувствами других участников танца, это порождает единение и сплочение общества.

Также А.Р. Радклифф-Браун рассматривал танец как средство получения удовольствия: «Андаманские островитяне танцуют после успешного охотничьего дня; они не танцуют, если день принес им разочарование. Приятное душевное возбуждение находит естественное выражение в телесной активности, что видно яснее всего у маленьких детей и у некоторых животных. И в свою очередь мышечная активность сама служит источником удовольствия»⁹¹.

Этнография иллюстрирует примеры, как танец из одного вида может переходить в другой. Например, народные танцы изначально танцевались не для зрителя, а выступали способом объективации духа этнической культуры. Иначе говоря, народные, массовые, бытовые танцы были способом социальной идентичности, коммуникации, досуга, но позже «перешли» на сцену с профессиональной стилизацией, не теряя при этом характерных этнических черт. Например, хоровод в русской культуре изначально танцевался в лесу, на опушке, и являлся способом коммуникации для молодежи. С середины XX века профессиональные ансамбли народного танца («Березка») превращают народные танцы в сценические произведения искусства⁹².

⁹¹ Рэдклифф-Браун, А. Р. Андаманцы. Гл. 5. Интерпретация андаманских обычаев и верований: церемониал // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11, Социология: Реферативный журнал. 2018. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2018-04-037-redkliff-braun-a-r-andamantsy-gl-5-interpretatsiya-andamanskih-obychaev-i-verovaniy-tseremonial-perevod-s-angl-radcliffe-brown-a-r> (дата обращения: 12.11.2023).

⁹² Осинцева, Н. В. Философское осмысление современного социального танца // Манускрипт. 2021. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskoe-osmyslenie-sovremennogo-sotsialnogo-tantsa> (дата обращения: 01.12.2022).

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ РУССКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

2.1. Танцевальная культура Древней Руси

Русский народный танец имеет достаточно продолжительную историю, хотя собственно танец как вид искусства в современном понимании – явление не столь отдаленных времен. На разных этапах развития русской культуры и русской танцевальной культуры значение народного танца и его функции менялись, претерпевали существенные изменения и хореографическая лексика и техника. Факторы, от которых зависело изменение русской народной хореографии и трансформация русской танцевальной культуры связаны с укладом общественной жизни, социальной средой, манерами и нравами, уровнем культуры народа, а также внешними воздействиями. Эволюция русского народного танца и развитие русской танцевальной культуры во многом соответствует развитию отечественной культуры.

В русской танцевальной культуре можно обнаружить несколько основополагающих феноменов – хоровод, пляска и танец, которые тесно взаимосвязаны друг с другом, но не тождественны. Поэтому для целостного понимания сущности древнерусской танцевальной культуры и особенностей ее развития прежде рассмотрим кратко вопрос классификации русского танца и последовательности формирования ключевых элементов русской танцевальной культуры – хоровода, пляски, танца.

До середины XVII века в России употреблялось общеславянское слово – «пляска». Такие явления, как танец и пляска не тождественны. Можно предположить, что пляска была первой стадией возникновения русского танца. Слово «танец» – иностранного происхождения, оно закрепилось в России вместе с «ассамблеями». Танец предполагает исполнение выученных движений «по правилам», а пляска традиционно считается феноменом спонтанным и стихийным.

Согласно Ю.М. Лотману, в танце порядка больше, чем свободы, то в пляске, наоборот, свободы больше, чем порядка⁹³. По мнению авторов Л.Н. Захаровой и Е.В. Фомченко, главное отличие заключается в том, что пляска – это проявление психического, эмоционального настроения, а танец – это выражение на определенном языке накопленной информации о событии в сжатой, концентрированной форме в виде художественных образов⁹⁴. В. Н. Всеволодский-Гернгросс говорит о необходимости различать два основных понятия «танец» и «пляска», поскольку танцем называется занесенная в деревню городом форма, а пляска – это исконный крестьянский танец, его пляшут⁹⁵.

Интересное противопоставление народной пляски и аристократического танца можно обнаружить в «Войне и мире» Л. Н. Толстого в эпизоде, в котором Наташа Ростова, обученная лишь бальным танцам, неожиданно для всех пляшет «русскую» под дядюшкину гитару при полном одобрении крестьян⁹⁶.

Таким образом, в качестве основных видов танца можно различать: собственно танцы, пляски и хороводы (игрища). По мере расширения исследовательских границ в области теории и истории русского народного танца возник актуальный вопрос о том, что первично: хоровод, пляска или танец? В. Н. Всеволодский-Гернгросс утверждает, что русский танец развивался в последовательности: хоровод, пляска, танец⁹⁷. М. П. Мурашко утверждает: «Пляска – это самое первое из искусств, которое возникло у человека. Пляска – это первый вид искусства из всех искусств вообще. Все

⁹³ Сироткина, И.Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. 2019. №1 (44). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plyaska-po-instruktsii-sozdanie-sovetskogo-massovogo-tantsa-v-1920-e-gody> (дата обращения: 25.05.2023).

⁹⁴ Захарова, Л.Н. Народный танец в традиционной культуре Руси / Л.Н. Захарова, Е.В. Фомченко // Культура и цивилизация. – 2019. – №1А. – С. 122.

⁹⁵ Мурашко, М.П. Русская кадрили: Исследование форм русского танца (Кадрили. Лансье. Кадрильная пляска) / М.П. Мурашко – М.: МГУКИ, 2013. – С. 5.

⁹⁶ Сироткина, И.Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. 2019. №1 (44). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plyaska-po-instruktsii-sozdanie-sovetskogo-massovogo-tantsa-v-1920-e-gody> (дата обращения: 25.05.2023).

⁹⁷ Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Крестьянский танец // Искусство Севера : в 2 томах. – Ленинград : Academia, 1927-1928. – Т. 2 : Пинежско-Мезенская экспедиция. – 1928. – С. 150 – 151.

остальные возникли потом»⁹⁸. К.Я. Голейзовским в работе «Образы русской народной хореографии» выделяет первичный массовый пляс, который известен по летописным спискам, и более позднюю его форму – пляски, игры, обряды. Первичный массовый пляс по своему характеру был экстатическим. Его поэтапное и произвольное развитие было обусловлено естественными потребностями народа и его бессознательным влечением к ритму и контакту с природой. Пляски, игры и обряды следует рассматривать как явление сознательное, которое выступало неотъемлемой частью человеческого существования и быта. Здесь в своеобразных формах хореографии отражается эволюция способов борьбы с природой, зарождение суеверий, мелких второстепенных божеств и возникновение культов⁹⁹.

По мнению К. Я. Голейзовского, пляска вышла из хоровода. «Первоначальное круговое хороводное движение – массовый игрищный пляс – с течением времени стал распадаться на бесчисленное множество составлявших его эпизодов – «плясок»». Что касается хоровода, его появление К. Я. Голейзовский относит ко времени деятельности Кирилла и Мефодия – IX веку. Исследователь считал, что в лоне игрища возникли два вида организованного плясового действия: «разомкнутый» и «сомкнутый» хороводы¹⁰⁰. Пляски К. Я. Голейзовский классифицировал на деревенские и городские, а также пляски из былин, сказок и т. д.

Далее рассмотрим отдельные ключевые элементы древнерусской танцевальной культуры – игрище, пляску, хоровод и танец, а также особенности их развития и бытования в культуре. В дохристианской Руси были широко распространены игрища, которые состояли из игр, песен и плясок. Бытование пляски на древнеславянских игрищах подтверждается описанием Нестора Летописца в «Повести временных лет»: «...живяху въ лесе, якоже всякий зверь, ядуще все нечисто, срамословьевъ нихъ предъ отци и

⁹⁸ Мурашко, М.П. Русская пляска: учебное пособие / М.П. Мурашко. – М.: Издательский Дом МГУКИ, 2010. – С.17.

⁹⁹ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – С. 28.

¹⁰⁰ Там же.

предь снохами; браци не бываху в нихъ, но игрища межю селы. Схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бесовская игрища.»¹⁰¹ Специалисты признают игрища за первоначальную форму народной драмы¹⁰².

Одной из первичных форм древнего танцевального творчества являются обрядовые пляски. Говоря о физическом и нравственном характере древних славян Н.М. Карамзин не оставил без внимания их пляску: «Сердечное удовольствие, производимое музыкою, заставляет людей изъяслять оное разными телодвижениями: рождается пляска, любимая забава самых диких народов. По нынешней Русской, Богемской, Далматской можем судить о древней пляске Славян, которою они торжествовали священные обряды язычества и всякие приятные случаи...»¹⁰³. По мнению Н. М. Карамзина, древняя пляска состояла из сильного напряжения мышц, взмахов руками, вращения на одном месте, приседания, топанья ногами¹⁰⁴. К.Я. Голейзовский утверждает, что стихийный пляс древних славян был следствием определенной причины: наступления весны, свадьбы, удачной охоты, начала или окончания полевых работ, сбора урожая и т. д., и непременно имел соответствующее содержание и форму. Можно предположить, что форма и рисунок движений языческого древнерусского пляса заключались в простом и в зависимости от настроения шаге, в продвижении «посолонь» – то есть как движется солнце¹⁰⁵.

Известно, что славяне любили пляски. Об этом свидетельствуют летописи и древнейшие памятники изобразительного искусства. Так, например, Прокопий Кесарийский, автор «Истории войн», упоминает о случае, когда увлеченные плясками и песнями славяне подверглись

¹⁰¹ Владимирова, В. А. Заселение Курского края как один из факторов развития традиционной музыкальной культуры // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2009. №3 (11). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zaselenie-kurskogo-kрая-kak-odin-iz-faktorov-razvitiya-traditsionnoy-muzykalnoy-kultury> (дата обращения: 05.05.2023).

¹⁰² Давлетов, К.С. Фольклор как вид искусства. – М.: Наука, 1966. С. 311.

¹⁰³ Карамзин, Н. М. История государства Российского: в 12 т. / Н.М. Карамзин; [обработ. и ред. Ю. Медведев]. – М.: Эксмо, 2009. – Т.1. – С. 42.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – С. 23.

нападению греков в 592 году¹⁰⁶. Еще одним свидетельством присутствия пляски в жизни славян являются литые фигурки пляшущих мужчин, найденные в селе Мартыновке на Киевщине в одном из кладов, относящемся к VI в. Мужчины запечатлены в позах плясового движения типа полуприсядки¹⁰⁷. Более того, данные предметы позволяют получить некоторое представление об отдельных движениях, распространенных в танцевальной культуре древних славян.

Древнерусские языческие обряды и обрядовые пляски в истории развития русского хореографического искусства и русской танцевальной культуры играли важную роль. Они выступали организационной формой массового художественного творчества и способствовали совершенствованию элементов плясового искусства¹⁰⁸. Практически каждое событие в жизни народа – свадьба, рождение ребенка, похороны сопровождалось пляской. Далее в работе будут представлены примеры, которые подтверждают этот факт.

Свадьба была наиболее богатым танцами торжеством¹⁰⁹. В Древней Руси существовали многолюдные игрища-тризны, посвящавшиеся памяти героев и одновременно «выюнитству» – помолвке, умыканиям, сговорам, обручению молодых. В каждой местности были свои свадебные обряды, поэтому у каждого свадебного танца существовало несколько вариантов исполнения. К.Я. Голейзовский для описания русских свадебных танцев использует понятие «плясовые массовки свадебного типа». По его мнению, от обычной хороводной пляски они отличались только каноничностью приемов.

¹⁰⁶ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – С. 6.

¹⁰⁷ Климов, А. А. Основы русского народного танца: учебное пособие для вузов искусств и культуры / А.А. Климов. М.: Изд-во Московского государственного института культуры, 1994. – С.8.

¹⁰⁸ Богданов, Г.Ф. Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиция (от истоков до начала XX века) / Г.Ф. Богданов. – М.: МГУКИ, 2014. – С. 66.

¹⁰⁹ Некоторые положения данного параграфа относительно понимания танца как элемента свадебного ритуала были опубликованы в: Забубенина И. К. Танец как элемент свадебного обряда в культуре разных народов: традиции и современность // Вестник славянских культур. 2023. Т. 68. С. 135–149.

Например, круг свадебного хоровода всегда был замкнут; мужские и женские хороводы водились отдельно друг от друга¹¹⁰.

К «выюнитству» относился весенний хоровод «Ай во поле липинька». В хороводе исполнители двигались с вытянутыми вверх руками и немного наклоненным корпусом – влево к центру. В руках каждый исполнитель держал платок. В середине хоровода ходила девушка и заплетала венок. Когда хор произносил фразу «Старому венок не сносить», девушка клала его на землю, обходила вокруг, закрыв лицо платком, будто вытирая слезы. Далее участники хоровода делали «шатер»: сначала руки с платками поднимались вверх, затем в вытянутом положении разводились в стороны, после чего исполнители отклонялись вправо от центра. Движение круга ускорялось и на фразу «Носить венок милому...» девушка поднимала венок, выводила из хоровода молодого человека, целовала его и надевала на него венок¹¹¹.

Существовал обычай величания молодухек в летних хороводах. Это происходило экспромтом, но девушка должна была быть готова к величанию, знать все необходимые элементы ритуала, уметь в нужное время сказать присказки и прибаутки. У славян существовала традиция устраивать при погребении умершего общественные собрания оргийного характера и веселиться. По обычаям славян покойника хоронили в венчальном платье. Вдова в подвенечном платье сопровождала умершего до могилы, где и исполняла «танец смерти», или «танец невесты». Для языческой погребальной обрядности похоронный танец вдовы представляет собой явление типологическое. Венгерский ученый Ласло Фелфёлди пришел к выводу, что «танец» вместе с пищей, напитками, музыкой является «символом свадьбы покойного или покойной»¹¹².

В. И. Еремина приводит несколько примеров обрядов, в которых можно отчетливо обнаружить идею умирания и воскрешения божества. В

¹¹⁰ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – С. 150.

¹¹¹ Там же. С. 149.

¹¹² Еремина, В.И. Ритуал и фольклор / В. И. Еремина; Отв. ред. А. А. Горелов; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1991. – 206 с.

Малороссии в пасхальную неделю отмечали похороны божества весны, которое называли Кострубонька. Вокруг девушки, которая лежала на земле, притворившись мертвой, медленно двигался хоровод с песней «Умер Кострубонька». Потом девушка вскакивала и хор восклицал: «Ожил, Кострубонька!». В Костромской губернии в июне хоронили Ярилу. В открытом поле вырывали могилу и в нее с рыданиями и воплями опускали чучело Ярилы, после чего начинались игры и танцы, напоминающие погребальные обряды древних язычников-славян¹¹³.

В обрядах славян присутствовали отголоски древних представлений о том, что физическая связь между отцом и ребенком признавалась уже после его рождения. Это явление принято называть кувадой. Кувада основана на представлении о переносимости тех или иных действий, состояний с одного лица на другие. У многих народов мира связь между отцом и ребенком специально подчеркивалась разыгрываемой отцом ролью родильницы, когда отец должен был внешне уподобиться матери, «выполнить ее роль». Отголоски кувады в древнерусской культуре можно обнаружить в пляске «Девка», исполняемой в Костромской губернии, где парни облачались в девушек и изображали роды¹¹⁴.

К танцевальным формам обрядовой древнерусской хореографии можно отнести также мужские охотничьи пляски, трудовые пляски, магические ритмопластические действия в обрядах. Рассматривая мужские охотничьи пляски, стоит отметить, что каждое движение в данной хореографической форме имело определенный скрытый смысл. Иногда данный вид пляски выступал способом тренировки перед охотой. Охотничьи пляски различались в зависимости от того, на какое именно животное предполагалась охота. Каждый раз обыгрывался сценарий охоты на конкретное животное с использованием разных видов оружия, разных костюмов, разных

¹¹³ Еремина, В. И. Ритуал и фольклор / В. И. Еремина; Отв. ред. А. А. Горелов; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1991. – С. 48.

¹¹⁴ Там же.

музыкальных инструментов¹¹⁵. В пляске изображался зверь, его движения и повадки. У народов Севера охотничьи пляски, копирующие движения и повадки зверей и птиц, были широко распространены и существуют до сих пор. Как правило, они исполняются до и после охоты.

Характерной чертой русского народного творчества являлась его тесная связь с трудом. В народных песнях и хороводных плясках с их мерным, энергичным ритмом она выступает наиболее ярко и последовательно¹¹⁶. Распространение календарных обрядов, связанных с сезонными земледельческими работами, привело к появлению земледельческих плясок. Данные пляски имели практическое значение: сопровождая трудовые процессы, они позволяли земледельцам приобрести необходимый опыт и сноровку. В качестве примера сохранившейся древнерусской земледельческой пляски Г. Ф. Богданов приводит широко распространенную хороводную игру «Лен», которая, по мнению автора, состоит из серии производственных уроков. «Дочь, а за нею весь хоровод девушек просят мать научить, как на лен землю пахать, зелен лен полоти, зрелый лен брати, на телегу лен класти, зрелый лен сушити, лен мой молотити, тонкий лен прясти, мою пряжу мотати, как кросно мне ткати»¹¹⁷. Запись смоленского варианта древней земледельческой пляски, которая со временем превратилась в хороводную игру, сохранилась до наших дней и представлена Г. Ф. Богдановым в работе «Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиция (от истоков до начала XX века)». «Сценическую постановку этой игры осуществил хор им. Пятницкого под руководством П. М. Казьмина. Конечно, древняя земледельческая пляска сценической интерпретации уже стилизована, адаптирована для публичного показа»¹¹⁸.

¹¹⁵ Мурашко, М.П. Классификация русского танца: Монографическое исследование / М.П. Мурашко. – М.: МГУКИ, 2012. – С.143.

¹¹⁶ Алпатов, М. В. Всеобщая история искусств: в 3 т. / М.В. Алпатов.– М.; Л.: Искусство, 1948. – 3 т.

¹¹⁷ Богданов, Г.Ф. Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиция (от истоков до начала XX века) / Г.Ф. Богданов. – М.: МГУКИ, 2014. – С. 50.

¹¹⁸ Там же.

Становление государства Киевская Русь послужило важной предпосылкой формирования русской народности, развития культуры и искусства. Общие черты характера славян – свободолюбие, неукротимость воли, миролюбие, гостеприимство, тяготение к искусствам, нашли отражение в хороводах. Такая архетипическая форма как хоровод на протяжении многих веков являлась неотъемлемым элементом русской танцевальной культуры. В хороводной форме человек уже выступает социальным субъектом, состоящим в отношениях с обществом, в обрядах же человек действует синкретически, в неразрывной связи с природой. Это свидетельствует о том, что русский народный хоровод является продуктом уже более сложной культуры. Д. К. Зеленин отмечал, что хоровод был одним из увеселений, известных всем восточным славянам. У народов Древней Руси в зависимости от региона хороводы обозначались словами «коло», «коровод» и «коловод». К.Я. Голейзовским было предложено автором разделять хороводы по временам года. Так, весной народ водил хороводы «мартовские», «радуницкие», «троицкие», летом – «всесвятские», «ивановские», «купаленские». На зимних праздниках исполнялись хороводные игры, которые разделялись на «коляду и масленицу»¹¹⁹.

Хоровод включал в себя разного рода танцы, музыку, пение и стихи, также иногда в хороводы включались драматические сцены, изображающие как повседневную жизнь – обработку льна, посадку капусты, пивоварение, ловлю птиц, вышивание ковра и др.; так и праздничную – например, свадьбу. Хороводы имели круговое построение, именно поэтому в некоторых областях бытовало название «коло» – круг. Хоровод мог также строиться в форме креста, восьмерки, жгута, ворот, через которые должны пройти все участники хоровода, и т. д. Участники хоровода, как правило, держались за руки, иногда за платок, шаль, пояс, венок, поэтому данные средства художественной выразительности (в современном понимании) выступали важными символами

¹¹⁹ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – С.122.

древнерусской культуры. Например, венок в свадебном хороводе символизировал брачный союз.

Д. К. Зеленин обнаружил, что в некоторых эпизодах хоровода появлялись такие действующие лица как заяц, олень, козел, лебедь, ворон, воробей, голубь, парень и девушка, царевич, монах, сонливый, скоморох, сирота и т. д. Начинался хоровод с набора или завода – приглашения к участию в игре, сопровождаемого особой песней. Сначала двое молодых людей – заводилы ходят, держась за руки, затем каждый из них выбирает себе девушку. Взявшись за руки, они все вместе вставали в круг и двигались по ходу солнца, напевая короткие песни и приглашая зрителей встать в круг. Когда собирался большой круг, все начинали петь «припевки», заканчивающиеся требованием целоваться¹²⁰.

Танцы, как и хороводы, часто сопровождались пением. Древнейшими из музыкальных инструментов, сопровождавших танцы, являются свистульки. Они выполнялись из глины, дерева, коры, камыша или гусиных перьев в форме птицы или лошадиной головы¹²¹. Еще одним музыкальным инструментом, на котором исполнялась мелодия для русских танцев, является балалайка. Впоследствии балалайка стала буквально символом русской культуры, без нее не обходился ни один праздник русских. Во время игры на балалайке исполнитель обычно и пел, и танцевал. А. В. Терещенко отмечал, что «Любители веселья, услышав звук балалайки, немедленно сюда сходятся и начинают разгульную пляску»¹²².

На рубеже X и XI веков древнерусское государство достигает экономического и политического расцвета. Вместе с этим на Руси наступает расцвет в области культуры и искусства, что было обусловлено историческим развитием нашей страны. Русские танцы в это время обязательно

¹²⁰ Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К. Д. Цивиной. Примеч. Т. А. Бернштам, Т. В. Станюкович и К. В. Чистова. Послесл. К. В. Чистова. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – С. 368.

¹²¹ Там же. С. 370.

¹²² Терещенко, А. В. Быт русского народа : Ч. 1. – СПб., 1848. – С. 263.

присутствовали на народных праздниках и княжеских пирах. Это подтверждают летописи, былины, сказки, рисунки и фрески. Опираясь на свои культурные связи, русский народ обогащал свое искусство, поддаваясь иностранному влиянию. Из всех соседей Киевской Руси своим художественным творчеством наибольшее внимание привлекала к себе Византия ¹²³. Русское танцевальное искусство IX–X века, по мнению К.Я. Голейзовского, тоже отмечается византийским влиянием, «выразившимся прежде всего в форме одежды, а следовательно и в плясовой жестикуляции, всегда находившейся в большой зависимости от покроя и формы платья и обуви»¹²⁴.

Существенное влияние на трансформацию танцевальной культуры на Руси оказало принятие христианства в 988 году. С этого момента языческие обряды и его элементы, в том числе и танец, начинают подвергаться гонениям со стороны церкви. Однако в народной культуре традиционные игрища, сопровождавшихся песнями, плясками и хороводами, продолжали бытовать. Со временем, как утверждает Д. С. Лихачев, «языческий обычай приобретал этическую христианскую окраску. Христианство смягчало и вбирало в себя и другие языческие обычаи» ¹²⁵. В результате русской танец потерял первоначальную стихийность и обрел более организованные формы¹²⁶. Так, например, Н. М. Карамзин считал, что после принятия христианства нравам в древней России следовало измениться: распространялась набожность, строились церкви, священнослужители учили государей «стыдиться злодеяний, внушаемых дикими, необузданными страстями». Тем не менее, «Россияне, по старинному обыкновению, любили веселья, игрища, музыку, пляску» ¹²⁷. Отголоски язычества продолжали существовать в русской

¹²³ Алпатов, М. В. Всеобщая история искусств: в 3 т. / М.В. Алпатов. – М.; Л.: Искусство, 1948. – Т.3.

¹²⁴ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – С.7

¹²⁵ Лихачев, Д.С. Крещение Руси и государство Русь / Д.С. Лихачев – М.: Новый мир, 1988. - № 6. - С. 250.

¹²⁶ Захарова, Л.Н. Народный танец в традиционной культуре Руси / Л.Н. Захарова, Е.В. Фомченко // Культура и цивилизация. - 2019. - №1А. - С.120.

¹²⁷ Карамзин, Н. М. История государства Российского: в 12 т. / Н.М. Карамзин; [обработ. и ред. Ю. Медведев]. – М.: Эксмо, 2009. – 1 т.

культуре и существенно повлияли на характер, лексику и пластику русского танца. Ежегодные языческие праздники, связанные с днями равноденствия, традиционно отмечались и после принятия христианства. Проводы масленицы, традиции прыгать через костры, пускать венки по реке и водить хороводы в день Ивана Купалы, сохранившиеся до наших дней, являются также отголосками языческого культа. В некоторые христианские обряды постепенно включались элементы игрищ, что послужило причиной изменения характера жеста в танце и появления новых танцевальных движений и элементов.

Существенно повлиял на развитие русского танца феномен скоморошества. В XI веке искусство скоморохов оказывается привитым и укоренившимся в обиходе жизни русского народа¹²⁸. Скоморохи были организаторами и основными участниками игрищ и представлений на древней и средневековой Руси¹²⁹, также скоморохи считаются первыми полупрофессиональными носителями песенно-танцевального, циркового и театрального искусства. Это подтверждается исследованиями Всеволодского-Гернгросса. Он отмечает, что «Искусство исполнения становилось специальностью, а затем профессией. Что же касается собственно драматического искусства, то мастерами, специалистами игрищного дела и профессионалами в этой области были народные лицедеи – скоморохи... Искусство скоморохов было разнообразно. Оно сочетало в себе различные искусства – пение, пляску, игру на музыкальных инструментах, ряжение, лихое действо. В XVI в. было отмечено формирование скоморошных «ватаг» ...»¹³⁰. Одной из причин образования «ватаг» стало появление жанрового разнообразия в искусстве скоморохов. Скоморохи выступали со сценическими представлениями, носившими название «позорищ», что на древнеславянском языке означало «зрелище»¹³¹. В праздники они веселили

¹²⁸ Фаминцын, А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. – СПб. : Алетей, 1995. – С.4

¹²⁹ Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. – М.: Наука, 1966. – С. 313.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Бахрушин, Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – 3-е изд. -М.: Искусство, 1977. – 287 с.

народ танцами, песнями, сказками, разыгрывали сценки, на пирах и собраниях играли на музыкальных инструментах, нередко побуждая своей веселой игрой присутствующих к пляске. Упоминаемая и порицаемая в старинных памятниках «плясба» на пирах и свадьбах происходила под звуки плясовых песен¹³². Иногда скоморохи разыгрывали танцевально-пантомимные представления импровизационного характера. В своих представлениях, песнях и плясках скоморохи отражали вольнолюбивый характер русского народа, высмеивали бояр и церковников, поэтому нередко их творчество, которое зачастую вступало в конфликт с христианской моралью, оказывалось вне закона. Тем не менее, преследования со стороны власти не смогли подавить любовь народа к песням и пляскам и стремление к самовыражению, поэтому русский танец не только продолжал существовать, но и достаточно плодотворно развивался.

Свойственный творчеству скоморохов синкретизм способствовал формированию тесной связи между хореографией, музыкой и словом. Эта плодотворная связь позволила танцу в дальнейшем обрести содержательность смысла и чувства, певучую и мягкую пластику¹³³. Но по мере развития искусство скоморохов на Руси стало делиться на жанры. Творчество скоморохов стало отправной точкой в появлении сценического искусства и профессионализации русского танца как хореографического направления.

Существенно отразилось на русской культуре, в том числе и танцевальной, монгольское нашествие, которому подверглась Русь в XIII веке. Данное нашествие было крайне разрушительным, многие национальные ценности были уничтожены, но русский народ не покорился. Но помимо жестокости и угнетения русского народа, монгольское нашествие распространяло по Руси элементы собственной культуры и искусства. Разумеется, песни и пляски Золотой Орды кардинально отличались от

¹³² Фаминцын, А. С. Божества древних славян / А.С. Фаминцын. – М.: Институт русской цивилизации, 2014. – С.638.

¹³³ Красовская, В. М. История русского балета: учебное пособие / В. М. Красовская. – СПб: Планета музыки, 2010. – С. 250.

славянских, и это не могло не отразиться на русском танце. Там не менее, в эти тяжелейшие времена русскому народу удалось сохранить свою культуру и ее самобытность, традиции, искусство, народное творчество – многочисленные яркие и красочные хороводы, пляски, песни, игры – настолько глубоко это было заложено в душе и характере каждого русского человека. В годы татаро-монгольского ига жизнь в русском искусстве полностью не замирала, хотя под влиянием тяжелых исторических условий и замедлилось ее поступательное движение. «Искусство помогало русскому народу сохранить память об его славном прошлом и сберечь свои моральные силы, прежде чем стало возможным открытое выступление против завоевателей»¹³⁴. Очень верно было отмечено А. В. Терещенко, что наши предки даже в неволе увлекались пляской. Их горе услаждалось «тихим и боязливым веселием, которое отразилось в песнях, напоминающих донныне грусть и тоску. Пение нередко сопровождалось музыкою, которая невольно переходила в печальные звуки сетования. Оттого напев и музыка русского заунывные. Некоторые игры доселе носят отпечаток истомы, олицетворенной в голубе, коршуне, сером волке и пр.»¹³⁵

Объединение Руси вокруг Москвы и окончательное свержение монгольского ига в конце XV века открыли путь к возрождению страны и последующему развитию русского искусства. За это время изменился быт правящих классов – например, были разделены женские и мужские боярские хоромы. Это стало причиной появления профессиональных танцовщиц, которые сделали русский танец более лиричным. Как отмечал Ю.А. Бахрушин, «деление профессиональных танцев на мужской и женский, из которых первый требовал виртуозности и темперамента; а второй – изящества и мягкости, соответствовало традициям народного искусства»¹³⁶.

Таким образом, рассмотрев древнерусскую танцевальную культуру, можно сделать ряд выводов. Древнерусскую пляску можно рассматривать в

¹³⁴ Алпатов, М. В. Всеобщая история искусств: в 3 т. / М.В. Алпатов. – М.; Л.: Искусство, 1948. – Т.3.

¹³⁵ Терещенко А. В. Быт русского народа : Ч. 1-7. - СПб., 1848. С. 34.

¹³⁶ Бахрушин, Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1977. – С.13.

качестве презентации синкретизма культуры. В древнерусском народном творчестве отсутствовала определенная четкая жанро-родо-видовая структура, ранние формы искусства отличались взаимовлиянием и взаимопереплетением. Поскольку различные виды народного творчества – музыка, пение, танец, поэзия не разделялись, народные игрища и хороводы носили синкретический характер.

Исследование танцевальной культуры Древней Руси позволило выявить сущность и характер древнерусских игрищ, плясок, хороводов, танцев, обнаружить различные события и процессы, которые способствовали развитию и трансформации танцевальной культуры. К таковым можно отнести упомянутое выше языческое влияние, принятие христианства, монгольское нашествие на Русь, объединение Руси вокруг Москвы, появление и распространение скоморошества.

2.2. Танцевальная культура XVII – начала XX вв.

Для рассмотрения данного этапа развития русской танцевальной культуры также необходимо определить методологическую ось исследования. На наш взгляд, в данном случае теоретико-методологическим ориентиром могут выступать концепции фольклористов – В. Е. Гусева и К. С. Давлетова, а также морфологический подход к рассмотрению искусства и фольклора М. С. Кагана. В своей работе «Морфология искусства» М.С. выделяет несколько этапов художественного развития человечества, среди них – первобытная и фольклорная. Нам представляется возможным отнести русскую танцевальную культуру XVII – начала XX века к фольклорному этапу художественного развития. Сопоставление первобытного искусства и фольклора, которое осуществляет М.С. Каган, как мы считаем, отражает процесс трансформации русской танцевальной культуры и переход от первобытной стадии развития танцевальной культуры к фольклорной.

Как и первобытное искусство, фольклор сохраняет бифункциональный, художественно-утилитарный характер. Как считает В. Гусев, в фольклоре сочетаются познавательная, эстетическая и бытовая функции, вместе они составляют образно-художественную форму. Вместе с тем в фольклоре начинает выделяться художественная функция, в свою очередь танец, который выступает частью фольклора, постепенно утрачивает свое утилитарное назначение и религиозное содержание¹³⁷.

Фольклорному этапу не было свойственно наличие «чистого» искусства, рассчитанного на реализацию исключительно эстетической функции, но такие формы появляются в ходе развития фольклора: рождается зрелище, разыгрываемое бродячими лицедеями, распространяется лубок; входят в быт своеобразные «концерты художественной самодеятельности» на окраине села с частушками, плясками, хороводами, находящиеся уже вне какого-либо обряда. Как и первобытное искусство, фольклор сохраняет художественный синкретизм и различие «мусической» и «технической» форм творчества.

П.Г. Богатырев, один из крупнейших современных фольклористов, отмечал, что «отдельные виды народного искусства органически связаны между собой и составляют единое целое, единую художественную структуру»¹³⁸. К. С. Давлетов тоже обращал внимание на взаимосвязь различных фольклорных компонентов – поэтического, словесно-актерски-драматического, песенно-музыкального, хореографического. М.С. Каган, анализируя особенности развития искусства и фольклора, очень верно заметил, что именно на фольклорной стадии художественного развития человечества появляются полупрофессиональные или профессиональные исполнители – скоморохи, бродячие певцы, сказители и т. д.¹³⁹.

Рассмотрим более подробно феномен скоморошества. «К XVII же веку скоморошество и устная драматургия вступили в пору своего расцвета, и

¹³⁷ Каган, М. С. Морфология искусства : Историко-теоретические исследования внутреннего строения мира искусств. – Л. : Наука, 1972. 440 с.

¹³⁸ Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М., 1971. С. 430.

¹³⁹ Каган М. С. Морфология искусства: Историко-теоретические исследования внутреннего строения мира искусств. – Л. : Наука, 1972. 440 с.

вместе с тем начался период их упадка: на смену скомороху пришел комедиант, актер...»¹⁴⁰. Почти во все времена церковь подвергала скоморохов жестокому преследованию. Ослабив в годы татаро-монгольского ига борьбу с творчеством скоморохов, она вновь начинает искоренение живущих в народе остатков язычества. В 1551 г. церковный собор утверждает постановления, изложенные в «Стоглаве», которые содержали не только различные церковные и светские правила, но и резко критиковали и запрещали игры, обряды, пляски, хороводы, песни. «Стоглав» запрещал скоморохам появляться около церквей и принимать участие в свадьбах. К XVII в. усиливается влияние церкви. Под ее давлением правительство издает указы о преследовании скоморохов¹⁴¹. В 1648 году указом царя Алексея Михайловича скоморошество было запрещено. Возродилось оно только в XVIII веке, но уже в форме ярмарочного театра, балагана.

За многовековой период своего существования скоморохи внесли большой вклад в историю развития русской танцевальной культуры. Несмотря на то, что их искусство имело языческую природу и происходило от игрищ и обрядов, исполнительское мастерство скоморохов достигло высокого уровня профессионализма. Скоморохи владели развитой техникой пляса, они не только поддерживали традиции в исполнении пляски, но и усложняли ее рисунок, лексику, совершенствовали технику исполнения, сочиняли новые отдельные движения, а иногда и целые пляски. Можно предположить, что яркий игровой элемент, свойственный исполнению русской пляски, появился именно благодаря творчеству скоморохов. Не случайно в народе говорили: «Всяк спляшет, да не как скоморох»¹⁴².

Творчество скоморохов стало предпосылкой профессионализации русского танца и усложнения русской танцевальной культуры. На основе обрядового и бытового танцев возник сценический танец и продолжил

¹⁴⁰ Давлетов, К.С. Фольклор как вид искусства. – М.: Наука, 1966. С. 314.

¹⁴¹ Климов, А. А. Основы русского народного танца: учебное пособие для вузов искусств и культуры / А.А. Климов. М.: Изд-во Московского государственного института культуры, 1994. – 318 с.

¹⁴² Там же. С. 12.

развиваться параллельно с данными видами. С появлением сценического танца танцевальная культура начинает разделяться на профессиональную или хореографическую, которая, как мы уже упоминали ранее, может выступать формой бытования профессионального сценического танца в культуре и искусстве и бытовую или «собственно танцевальную» – в том значении, в котором мы ее понимаем в данном исследовании (как форма бытования танца в повседневной и праздничной культуре русского народа).

В истории развития русского хореографического искусства значительную роль сыграл народный профессиональный и самодеятельный театр. Вопреки негативному отношению к нему церкви и светский властей, народный театр сохранился до конца XIX века. Его характерными приемами были резкий размашистый жест, громкое пение и удалая пляска. Танец входил во многие виды народных спектаклей и занимал в них важное место.

Русская народная сценическая пляска непременно присутствовала в кукольной комедии «Петрушка». В. М. Красовская из истории театра повествует следующее: «Задира и забияка Петрушка нередко пускался в пляс, едва только выскочив из-за ширмы, скрывавшей его от зрителей. Внезапно появляясь с возгласом: «Здравствуйте, господа!», он вступал в разговор с музыкантом, упрашивая его сыграть плясовую и, уговорив, лихо танцевал сначала один, а потом с женой»¹⁴³. Кроме самого Петрушки в комедии нередко плясали и другие куклы.

В XVII веке в России начал развиваться балетный театр, который безусловно оказал влияние на русское народное танцевальное творчество того времени. Достаточно много плясовых мотивов можно было обнаружить в народной героической драме «Царь Максимилиан». В некоторых ее вариантах присутствовал персонаж – Маркушка. Доктор, по приказанию царя, лечил Маркушку, предлагая всевозможные нелепые рецепты. Маркушка в это время пел песни и отплясывал. Известны варианты данной драмы, в которых есть специальные сцены пляски. «Максимилиан обращается к шайке: «Что-то мне

¹⁴³ Богданов, Г.Ф. Самобытность русского танца / Г.Ф. Богданов. – М.: Изд-во МГУК, 2003. – С.25.

скучно, что-то мне грустно, пару игроков и пару плясаков!» Играть гармонь. Шайка пляшет перед царем. Затем царь выходит плясать после всех. Пляшут русскую»¹⁴⁴.

В отличие от большинства западноевропейских государств, где народная пляска, попадая в среду правящих классов, обычно подвергалась полному видоизменению, в России до начала XVIII века она повсюду сохраняла свой основной рисунок, отличаясь лишь манерой исполнения¹⁴⁵. Подтверждает это описание обеда царя Михаила Федоровича, которое приводит российский этнограф и археолог А. В. Терещенко: «За обедом царя Михаила Федоровича, когда он угощал послов голштинских, играли на арфе и скрипке; потом плясали русскую искусные танцоры. Девушки держали в руках пестрые вышитые ширинки, коими они махали при выражении ловких своих движений»¹⁴⁶.

Получить представление о том, какие танцы бытовали в русской танцевальной культуре начала XVII века позволяет описание бала первого Лжедмитрия по случаю его свадьбы с Мариною Мнишек, в котором принимали участие не только поляки, но и русские, и описание Петровских вечеров и балов. Как отмечает А. В. Терещенко, «Тогда музыка и танцы были польские, из коих польская, краковяк и мазурка остались доселе в употреблении. Со смертью Лжедмитрия исчезли было танцы навсегда. Петр I снова ввел их. Тогда же появились немецкие и французские танцы: вальсы, кадрили, галопад, пурпури; плясали русскую и казачка; завелись танцевальные общества; музыка употреблялась духовая, потом заменили ее скрипками. На вечера и балы позволялось приезжать наряженным в шутовские одежды, в масках или личинах»¹⁴⁷.

Эпоха преобразований Петра I стала достаточно сложным этапом в истории русской танцевальной культуры. Важным событием в истории

¹⁴⁴ Богданов, Г.Ф. Самобытность русского танца / Г.Ф. Богданов. – М.: Изд-во МГУК, 2003. – С.25.

¹⁴⁵ Бахрушин, Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. - 3-е изд. -М.: Искусство, 1977. - 287 с.

¹⁴⁶ Терещенко, А. В. Быт русского народа : Ч. 1-7. - СПб., 1848. – С. 247.

¹⁴⁷ Там же.

русского хореографического искусства и серьезной предпосылкой трансформации русской танцевальной культуры можно считать введение ассамблей.

С этих пор, как отмечает Т. А. Устинова, танец начал приобретать более светский характер. «При дворе становятся популярными европейские танцы: французская кадриль, менуэт, лансье, полонез и др., и лишь в народе русский танец не только сохранился, но и развивался, принимая новые разновидности»¹⁴⁸. Но наряду с западноевропейским танцем, ассамблея могла включать и русские традиционные танцы и пляски. Бальные танцы (полонез, менуэт, англес) иногда чередовались с русским «деревенским» танцем, хотя, по мнению Ю. А. Бахрушина, последний чаще исполнялся в более узком кругу¹⁴⁹.

О том, что на фоне всеобщей европеизации жизнь русского танца как искусства зрелищного существовала и была востребована народом, пишет Я.Я. Штелин: «...чуть ли не ежегодно, в так называемую масленую или карнавальную неделю, при дворе устраивалось веселье с русскими деревенскими танцами, на которые приглашались офицеры императорской регулярной гвардии со своими молодыми женами. С приглашенными дамами должны были танцевать русские пляски и придворные кавалеры»¹⁵⁰.

В более чем двухсот пятидесятилетней истории дореволюционного развития русской танцевальной культуры значительно выделяются конец XVIII и начало XIX столетия – период расцвета придворного балета и постепенного вытеснения в городах национальных русских народных плясок вывезенными из-за границы менуэтами, гавотами, полонезами и др.¹⁵¹. В это время существенное влияние на развитие русского искусства оказали европейские традиции. Утвердилось театральное искусство европейского

¹⁴⁸ Устинова, Т. А. Многообразие русских народных танцев / Т. А. Устинова // Народное творчество. – 1996. – № 3. – С. 27.

¹⁴⁹ Там же. С.21.

¹⁵⁰ Штелин, Я.Я. Музыка и балет в России XIX века / Я.Я. Штелин. – М., 1988. – С. 151.

¹⁵¹ Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 367 с.

типа, обострились притеснения народного творчества, в том числе и русской народной хореографии, со стороны правящего класса. Хороводы, «трепаки», «камаринские», «казачки» исполнялись преимущественно в провинции. Зажиточные круги больших городов особый интерес проявляли к новому, светскому танцу. На театральных сценах русская пляска представлялась только после предварительной сценической обработки, зачастую, в интерпретации иностранных балетмейстеров. В дальнейшем русский народный танец нередко «облагораживался».

Таким образом, в это время в русской танцевальной культуре произошло ключевое событие, которое можно рассматривать как следствие трансформаций русской танцевальной культуры – разделение танцевальной культуры на городскую и деревенскую, а также элитарную (дворянскую) и массовую (народную). На наш взгляд, городская и элитарная танцевальные культуры, как и деревенская и массовая, являются феноменами схожими и взаимосвязанными. То есть, с точки зрения теории культуры, данные феномены не тождественны, но на практике в русской танцевальной культуре долгое время они были очень тесно переплетены – элитарная (дворянская) танцевальная культура бытовала в городе, а массовая (народная) имела преимущественное распространение в деревнях.

Рассмотрим элитарную (дворянскую) танцевальную культуру. В дворянском быту танцы были важным структурным элементом, но их роль существенно отличалась от роли танцев в народном быту того времени. Танцы выступали в качестве основного элемента бала как общественно-эстетического действия, служили организующим стержнем вечера. Каждый танец задавал определенный стиль не только движений, но и разговора. Цепь танцев организовывала и последовательность настроений. Каждый танец влек за собой приличные для него темы разговоров¹⁵².

¹⁵² Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – 2-е изд., – СПб.: Искусство-СПБ, 2008. – 412 с.

Бал в начале XIX века начинался польским (полонезом), который в торжественной функции первого танца сменил менуэт. Вторым балным танцем – вальс. Центр бала составляла мазурка и знаменовала собой его кульминацию. Мазурка танцевалась с многочисленными причудливыми фигурами и мужским соло, составляющим кульминацию танца. Последовательность танцев во время бала образовывала динамическую композицию¹⁵³.

Появление в русском хореографическом искусстве некоторых новых форм было обусловлено влиянием европейских традиций, в том числе и танцевальных, на русскую культуру. Так, кадрили и лансье – танцы, пришедшие из Европы, вобрали в себя русскую танцевальную пластику, русскую душу и, стали по-настоящему русскими народными танцами, хотя сохранили первоначальную форму. Пройдя долгий путь через светские салоны многих стран, в том числе и России, в начале XIX века французская кадрили начала распространяться в народе. Танцевальная культура русского народа, которая складывалась веками и была богата своими традициями, оказала огромное влияние на кадрили. Она подчинила ее своей национальной манере, стилю и характеру исполнения. Видоизмененная кадрили органично вошла в быт русского человека. Ее плясали на свадьбах, ярмарках, деревенских гуляньях и посиделках. Через 50-60 лет после кадрили в России появилось лансье и прошло тот же путь, что и кадрили – от салонного танца до народной пляски¹⁵⁴.

Здесь стоит отметить, что переход различных танцев из дворянской культуры в народную является примером диалога и взаимовлияния разных танцевальных культур. Трансформация кадрили из европейского танца в русский народный, а также формирование самобытности кадрили было обусловлено появлением в культуре русского народа такого феномена, как

¹⁵³ Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – 2-е изд., – СПб.: Искусство-СПб, 2008.

¹⁵⁴ Захаров, В.М. Поэтика русского танца: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / В.М. Захаров. – М., 2004. – С. 357.

частушка. Данный жанр песенной поэзии в русском фольклоре, вытеснивший собой многое, что еще несколько десятилетий назад было так характерно для поэтического творчества деревни и городских окраин, получил распространение в народе с конца XIX в. Частушка органично сочеталась с кадрилию, так и с русской пляской. Частушки в сочетании с аккомпанементом различных музыкальных инструментов иногда сопровождают всю кадрилию, но чаще – ее отдельные фигуры. Во многих кадрилях эти фигуры так и называются – «под частушку»¹⁵⁵.

Среди разнообразных видов и форм русской частушки особого внимания заслуживает частушка плясовая, которая в плане исполнения всегда выглядела очень ярко и зрелищно. Для плясовой частушки характерно строгое соответствие поэтических строк, музыки и движения. Исполнение частушек, сопровождающееся пляской и игрой на музыкальных инструментах, носит подлинно массовый характер. Генетически связанная с плясовым припевом прежнего времени, частушка и в Новое время очень часто исполняется в качестве плясовой песни. Некоторые виды частушек получили название тех плясок, которые они сопровождают: «рязаночки», «цыганочки», «елецкого» и т. д. При этом танец часто превращается в импровизацию или в своеобразное соревнование исполнителей в пляске, пении и поэтическом творчестве¹⁵⁶.

Начало XIX века отмечено особым интересом к русскому народному танцу. Это было связано с Отечественной войной 1812 года и нарастанием в обществе волны патриотических чувств, что, безусловно, отразилось и на хореографическом искусстве. Сцены из жизни народа стали модными. Особенно это проявилось в Москве, где на основе русского народного танца было создано достаточно много дивертисментов: «Подмосковная девушка», «Макарьевская ярмарка», «Масленица», «Семика», «Гулянье на Воробьевых

¹⁵⁵ Захаров, В.М. Поэтика русского танца: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / В.М. Захаров. – М., 2004. – С. 357.

¹⁵⁶ Соколов, Ю.М. Русский фольклор: Учебное пособие / Ю.М. Соколов. – 3-е изд. – М.: Изд-во Моск. унта, 2007. – С. 487.

горах» и другие¹⁵⁷. Русский народный танец широко вышел на сцену, профессиональные хореографы стали обращаться к нему регулярно¹⁵⁸.

Вторая половина XIX века характеризовалась тем, что в русском обществе произошел коренной перелом во взглядах на народное искусство. «Впервые в истории России о народном творчестве начали говорить открыто и с восхищением»¹⁵⁹. Однако не все слои общества были готовы оценить по достоинству русское народное творчество: наряду с определениями «прекрасное», «изумительное», оно иногда характеризовалось как «подлое» и «мужицкое». Но тот факт, что о русском народном творчестве начали писать во многих газетах и журналах, свидетельствовал о возрастающем интересе общества к этому явлению.

Особенности городской и деревенской танцевальной культуры нам представляется возможным рассмотреть на примере празднований и общественных гуляний. Среди местных праздников у русских преобладали церковные. Наиболее чтимыми из них были престольные. Праздничное застолье сопровождалось беседами, обменом новостями, пением, плясками.

В г. Мологе Ярославской губернии в 20-30-е годы XIX в. проходили молодежные гуляния. Девушки пели песни и водили хороводы: в Заручье (на окраинной части) – днем и вечером (уже с парнями), в «городе» – только вечером, после прогулки по бульвару в сопровождении одной или двух молодых женщин. В г. Торопце Псковской губернии в середине XIX в. гулянье начиналось засветло, с наступлением сумерек молодежь отправлялась в рощи, где сходявшиеся из пригородных деревень крестьянские девушки заводили хороводы. В те же годы в селах и деревнях Курской губернии в храмовые праздники парни и девушки, собираясь на улицах, пели и плясали в хороводах, играли на музыкальных инструментах. В Тобольской губернии молодежь после обеда шла в разгулку – на особое свободное место в деревне, где

¹⁵⁷ Мурашко, М.П. Классификация русского танца: Монографическое исследование / М.П. Мурашко. – М.: МГУКИ, 2012. – 552 с.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Богданов, Г.Ф. Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиция (от истоков до начала XX века) / Г.Ф. Богданов. – М.: МГУКИ, 2014. – С. 66.

девушки заводили хороводы, в которые вовлекалась и часть парней; затем все они «играли разлукой» (горелки). На Покров гуляли целую неделю, молодежь обязательно устраивала складчину. Выпив и закусив, парни и девушки с песнями и плясками прогуливались по деревне¹⁶⁰.

В конце XIX – начале XX в. среди местных ежегодных гуляний, особенно в городах, значительную часть составляли гулянья, отделившиеся от церковных праздников. Примером таковых можно считать нижегородскую козью масленицу или ярославскую солонину. Набор развлечений на этом гулянье был традиционным для начала XX в.: народ ходил друг к другу в гости, на улицах исполняли танцы под гармонь, продавали сладости, семечки, мороженое.

Помимо деревенских в дореволюционной России существовали уличные праздники. Их официальная часть была близка к обетным праздникам. Утром из ближайшего храма приносили иконы и на улице служился молебен, после этого все дома на ней окроплялись освященной водой. К вечеру в них собирались гости и начиналась гулянка, сопровождавшаяся песнями, музыкой, плясками¹⁶¹.

Таким образом, представленные описания деревенских и городских гуляний и праздников XIX–XX в. свидетельствуют о том, что в данный период в различных регионах в культуре русского народа продолжали бытовать хороводы и пляски.

Исследование танцевальной культуры XVII – начала XX века позволяет сделать вывод о том, что на данном этапе русская танцевальная культура претерпела достаточно много изменений, среди них наиболее значимыми, на наш взгляд, являются следующие: разделение на массовую и элитарную, городскую и деревенскую танцевальную культуру; появление в танцевальной культуре новых «зарубежных», европейских направлений; адаптация некоторых видов танца в деревенской культуре, которые ранее были

¹⁶⁰ Александров, В.А., Власова, И.В., Полищук, Н.С. (отв. ред.). Русские. – М.: Наука, 1999. – С. 606.

¹⁶¹ Там же.

характерны только для городской танцевальной культуры. В эпоху Петра I произошла смена эволюционного типа культурного развития революционным, европейские танцевальные традиции внедрялись практически «законодательным» путем, это обусловило ослабление культурного иммунитета, в результате чего произошла полная трансформация элитарной танцевальной культуры, а традиционный танец сохранился только в деревенской (народной) танцевальной культуре. Причину трансформации именно элитарной танцевальной культуры мы связываем с особенностями субъектов культуры, подвергающейся трансформации. Они были отмечены А.Ф. Поломошновым и Л.А. Поломошновым. По мнению ученых, «народные массы более закрыты для перемен, консервативны и устойчивы, а социальные верхи более открыты и пластичны»¹⁶².

2.3. Танцевальная культура Советского периода

В истории развития советской танцевальной культуры можно выделить несколько периодов: «эпоха балешников» (1917-1920-е гг.) – носила такое название в связи с распространившимся в 1920-х гг. пренебрежительным наименованием бала, «эпоха танцплощадок» (1930-1950-е гг.) и «эпоха дискотек» (с 1960-х гг.). В 1990-х гг. начинается «клубная эпоха»¹⁶³.

Русская танцевальная культура Советского периода была достаточно неоднородна – на данном этапе появилось достаточно много новых стилей и направлений, продолжали бытовать и традиционные танцы, которые прочно вошли в быт русского народа на предыдущем этапе развития танцевальной культуры, но в видоизмененной форме. Этот период связан с созданием и профессионализацией ансамблей русского народного танца, появлением

¹⁶² Поломошнов, А. Ф., Поломошнов, Л. А. Национальный характер и инокультурные заимствования в зеркале отечественной мысли // Вестник славянских культур. 2022. №66. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-harakter-i-inokulturnye-zaimstvovaniya-v-zerkale-otechestvennoy-mysli> (дата обращения: 16.11.2023).

¹⁶³ Самойленко, Е. В. Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России XX в // Педагогическое образование в России. 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bytovoy-tanets-v-kontekste-sotsiokulturnykh-izmeneniy-v-rossii-xx-v> (дата обращения: 04.02.2023).

современного и «свободного» танца в России, распространением в русской культуре фокстрота, танго и других направлений, которые долгое время будут считаться «политически неудобными» и «буржуазными». На данном этапе особенно ярко проявилось разграничение танцевальной культуры на профессиональную (хореографическую культуру), ядром которой выступал сценический танец и народную (бытовую) танцевальную культуру, ядром которой являлся непрофессиональный танец. Соответственно, в советский период русский народный танец претерпевает существенную трансформацию: с приобретением хореографическими ансамблями русского танца и народного танца «профессионального» статуса он начинает активно развиваться в сценическом формате, в то время как в быту и праздничной культуре его роль существенно ослабевала. Это подтверждается исследованиями советской пляски И. Сироткиной. В статье «Пляска по инструкции» она справедливо отметила, что «За то время, пока хореографы адаптировали народный танец, аутентичная народная пляска превратилась исключительно в объект изучения этнографов»¹⁶⁴. Стали проводиться смотры и конкурсы «народного» искусства», но данный вид деятельности осуществлялся уже специальными учреждениями, и руководить «народными исполнителями» стали профессиональные балетмейстеры. «Даже в крестьянском хоре М.Е. Пятницкого, созданном еще в 1911 г., пляску-импровизацию заменили хореографические постановки»¹⁶⁵.

Таким образом, профессионализация народных исполнителей и самодеятельных коллективов является примером существенной трансформации русской танцевальной культуры, которая с одной стороны отражает тенденцию к развитию уровня мастерства исполнителей, появлению активной концертной и гастрольной деятельности, а с другой – является предпосылкой исчезновения аутентичного русского народного танца и как

¹⁶⁴ Сироткина, И.Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. 2019. №1 (44). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plyaska-po-instruktsii-sozdanie-sovetskogo-massovogo-tantsa-v-1920-e-gody> (дата обращения: 25.05.2023).

¹⁶⁵ Там же.

следствие – разрушения традиционной русской танцевальной культуры. Далее для наиболее полного понимания особенностей данного процесса кратко рассмотрим историю создания и развития всемирно известных ансамблей русского танца и хоров.

В 1910 году под руководством М. Е. Пятницкого был организован хор крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний. Первый концерт хора, состоялся 2 марта 1911 года в Москве и произвел на публику очень хорошее впечатление. В 1936 году хор стал профессиональным коллективом в составе Московской государственной филармонии, в 1938 году Т.А. Устиновой в коллективе была создана хореографическая группа¹⁶⁶. В творчестве педагога и мастера русского танца Т. А. Устиновой ярко раскрыты областные особенности русского танца. Практически во всех областях страны исполнялись уникальные сюжетные танцы, связанные с местными обычаями, обрядами и праздниками, в каждом регионе хореография имела особенную, характерную для конкретной местности, манеру исполнения и лексику. Т.А. Устинова изучила народный хореографический язык разных областей России и ввела его в свои танцевальные композиции. Это позволило не только русскому народу, но и иностранной публике посредством хореографических композиций на протяжении многих лет знакомиться с культурой и традициями многонациональной России.

Важная роль в сохранении русского народного творчества, развитии профессионального сценического искусства и русской танцевальной культуры принадлежит Государственному академическому Северному русскому народному хору. История коллектива началась с деятельности любительского народного хора, которым руководила сельский учитель А. Колотилова. 8 марта 1926 года 20 участников самодеятельного народного хора Великого Устюга дали первый публичный концерт. На протяжении многих лет артисты Северного хора собирали и обрабатывали фольклор, изучали народные

¹⁶⁶ Официальный портал Государственного академического русского народного хора имени М.Е. Пятницкого.
URL: <https://pyatnitsky.ru/history/>

традиции и обычаи жителей Русского Севера. 2 февраля 1940 года – коллектив стал профессиональным, что позволило сформировать в хоре балет и оркестр. Ансамбль песни и пляски Севера, так именовали в те времена Северный хор, получил новое название «Народный хор Северной песни»¹⁶⁷.

Русский народный танец испокон веков был одним из главных развлечений на народных гуляниях. Известно, что народным праздникам было характерно недоверие властей. Возможно, это связано с тем, что иногда сельские праздники, хороводы и пляски завершались уличными боями. Дрались стенка на стенку (например, ухажеры из-за девушки при поддержке своих товарищей) или по географическому признаку: улица на улицу, край на край. Пляску власть тоже всегда пыталась поставить под контроль. Свободную, порой даже неуправляемую энергию народных гуляний и пляски пытались подчинить и регламентировать. Для этого организовали «художественную самодеятельность». Издавали инструкции по проведению клубных вечеров, сборники по «массовым играм и пляскам». В 1928 году на Всесоюзной спартакиаде организовали даже «чемпионат по пляске» между разными народами СССР.

В 1937 году был создан первый Государственный ансамбль народного танца – им бессменно руководил Игорь Моисеев. Появился народно-сценический танец, пляску начали ставить хореографы и преподавать в специальных училищах и институтах культуры. «Народные танцы» были включены в физкультурные и прочие парады на Красной площади. В постановке парадов участвовали И. А. Моисеев, К. Я. Голейзовский и другие профессиональные хореографы, в том числе из Большого театра¹⁶⁸.

Невозможно оставить без внимания творческую деятельность упомянутого выше Государственного академического ансамбля народного танца имени И. А. Моисеева. Государственный академический ансамбль народного танца имени И. А. Моисеева – первый в мире профессиональный

¹⁶⁷ Официальный сайт Государственного академического Северного русского народного хора [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sevhor.ru/istoriya/istoriya-khora>.

¹⁶⁸ Что такое современный танец // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/courses/50/2>

хореографический коллектив, занимающийся художественной интерпретацией и пропагандой танцевального фольклора народов мира. «Главными художественными принципами развития ансамбля являются преемственность и творческое осмысление традиций и новаторства. За многолетнюю, богатую историю существования коллектива, благодаря беспрестанным усилиям И. А. Моисеева и его артистов, сохранено и творчески осмыслено фольклорное танцевальное творчество нашей страны и народов всего мира»¹⁶⁹.

Важная задача, которую И. А. Моисеев поставил перед артистами первой труппы, – творческая обработка бытующих в то время образцов фольклора. С этой целью артисты ансамбля отправлялись в специальные фольклорные экспедиции по стране. В репертуаре ансамбля фольклорные образцы получили новую сценическую жизнь, благодаря чему сохранились для нескольких поколений зрителей всего мира.

Образно и изящно душа русского народа раскрывается в танцевальных композициях всемирно известного Государственного академического хореографического ансамбля «Березка», образованного в 1948 г. выдающимся хореографом XX века Н. С. Надеждиной. Н. С. Надеждина хорошо знала, какие богатства таятся в творчестве русского народа, она сумела восстановить связь времён и крепко связать в единое целое два глубинных пласта отечественной культуры. Творчество Н. С. Надеждиной глубоко фольклорно, но не танцами, а русскими образами¹⁷⁰. Ее девушки-березки – это олицетворение России, нежной и вечно юной. «Северное сияние», «Цветы полевые», «Лебедушки», «Сударушки», «Цепочка», «Прялица» – это разные стороны одного образа – образа милой Родины – России. Глядя на сказочно красивых девушек-исполнительниц этих танцев, нельзя не восхищаться ими,

¹⁶⁹ Официальный портал Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева. URL: <https://www.moiseyev.ru/ballet-history.html>

¹⁷⁰ Официальный портал Государственного академического хореографического ансамбля «Березка» имени Н.С. Надеждиной. URL: <https://beriozkadance.ru/history/>

а также удивительной и прекрасной страной – Россией¹⁷¹. Девичий хоровод «Березка» символизирует весеннее пробуждение жизни и показывает взаимосвязь человека и природы: «весна в природе – весна в девичьем сердце». Этот хоровод отличается своим уникальным «плывущим» шагом. В девичьем хороводе «Колокольцы» движениями, рисунками воплощается Величавая картина Древней Руси.

Безусловно, русская танцевальная культура советского периода не ограничивается русским народным и народно-сценическим танцем. Под влиянием А. Дункан в начале XX века в России сложился «свободный», «естественный» танец, в котором на первое место ставится наслаждение музыкой, удовольствие от импровизации, радость совместного движения¹⁷². С помощью танца А. Дункан хотела приблизить приход счастливого и свободного человечества, она обращалась к эстетическим чувствам своих современников и к их евристическим помыслам, говорила о «красоте и здоровье женского тела», «возврате к первобытной силе и естественным движениям»¹⁷³. Танцовщица ставила перед собой весьма интересную и непростую задачу – «преобразовать танцем мир по законам красоты и гармонии»¹⁷⁴. Айседора считала, что танцевать должен каждый человек, и это будет его личный танец, соответствующий не балетным канонам, а строению его собственного тела. Иными словами, она настаивала на индивидуальности, свободе, спонтанности в танце – мотивируя это тем, что так действует сама природа¹⁷⁵. А. Дункан, создавая свой танец, ориентировалась на культуру Древней Греции, изучала, как греческая вазопись изображала свободу, гармонию и красоту через тело человека. Порывистые движения, простые шаги, легкий бег, свободные

¹⁷¹ Мурашко, М. П. Кризис ансамблей русского танца / М.П. Мурашко // Балет. – М.: Ред. журн. «Балет». – 2011. – № 2. – 68 с.

¹⁷² Сироткина, И.Е. Свободный танец в России. История и философия. Москва: Новое литературное обозрение, 2021 – С. 1.

¹⁷³ Там же.

¹⁷⁴ Осинцева, Н. В. Рациональное и иррациональное в танце Айседоры Дункан // Общество: философия, история, культура. 2020. №5 (73). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ratsionalnoe-i-irratsionalnoe-v-tantse-aysedory-dunkan> (дата обращения: 19.01.2023).

¹⁷⁵ Что такое современный танец // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/courses/50/2>

броски, приземленные прыжки, выразительные жесты и позы использовались танцовщицей в поиске способов выражения человеческого духа¹⁷⁶.

Деятельность и творчество А. Дункан послужили мощным импульсом создания и развития в России студий «свободного» или «пластического» танца. К таковым можно отнести судию музыкального движения «Гептахор», основанную С. Д. Рудневой в Петрограде (Ленинграде, 1914–1934). С группой единомышленниц Руднева работала над созданием метода «музыкального движения». Члены студии преподавали в детских садах, клубах, детских домах, для студентов Института Живого Слова (1919–1922).

В 1927 году «Гептахор» получил статус государственной студии «музыкального движения». Совместно с музыкантами, физиологами С.Д. Руднева разрабатывала пособия по музыкально-двигательной работе. «Гептахор» занимался педагогической, культурно-просветительской, творческой и концертной деятельностью. В 1930-е годы работой по музыкальному движению были охвачены свыше трех тысяч детей и педагогов Ленинграда¹⁷⁷.

Еще одной важной личностью, оставившей существенный след в истории развития русской танцевальной культуры советского периода, является Л. Н. Алексеева – танцовщица, педагог, представитель новой культуры движения, создатель методики «гармонического» или «художественного» движения. Л. Н. Алексеева трансформировала идеи А. Дункан о слитном, текучем, природном, естественном для тела движении в «художественное движение», в «художественную гимнастику» для широких слоев населения. Л. Н. Алексеевой был разработан термин «ХаГэ» – художественная гимнастика. В «художественном движении» гимнастические упражнения оформлены в короткие этюды, имеющие композицию, которые

¹⁷⁶Осинцева, Н. В. Рациональное и иррациональное в танце Айседоры Дункан // Общество: философия, история, культура. 2020. №5 (73). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ratsionalnoe-i-irratsionalnoe-v-tantse-ayседоры-dunkan> (дата обращения: 19.01.2023).

¹⁷⁷ Пархомова, Е.А. Руднева, Стефанида Дмитриевна (1890-1989) // Официальный портал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/rudneva-stefanida-dmitrievna-1890-1989>

исполняются преимущественно под живой музыкальный аккомпанемент. Так занятия становятся более вдохновляющими и позволяют «проживать» и лучше чувствовать музыку¹⁷⁸.

Свою методику Л. Н. Алексеева характеризовала следующим образом: «Я хочу, чтобы занимающиеся приобрели известную прелесть, гармоничность тела, свободу, легкость, пластичность движений, что соответствует психофизическим особенностям женщин. Наши занятия строятся на принципе естественной формы движений, согласно которому все упражнения должны соответствовать как строению тела, так и природным функциям органов движения... все движения слитны, непрерывны, текучи»¹⁷⁹.

В 1920-е годы в Российской академии художественных наук (РАХН) образовалась Хореологическая лаборатория, которая организовала ряд выставок по «искусству движения». Для отработки движения «практичного и экспрессивного», как пишет И. Сироткина, В. Мейерхольд создал биомеханику, Н. Фореггер – «танцы машин» и «танцевально-физкультурный тренаж», И. Соколов – «Тейлор-театр», Е. Яворский – «физкульт-танец», М. Улицкая – «индустриальный танец». Так появился новый танец, «современный» или «танец модерн».

В России развитие нового танца было затруднено, а потом прекратилось. И. Сироткина отмечает, что после «Великого перелома» конца 1920-х годов ему удалось лишь чудом уцелеть. После того, как танец модерн был запрещен по идеологическим мотивам, в стране надолго воцарился академический балет, а другие жанры, кроме народно-сценического танца, стали маргинальными. Однако за время своего существования пластические студии, курсы ритмики и школы художественного движения все же принесли свои

¹⁷⁸ Васенина, Е. В. Свободные танцевальные практики: трансформация канона женской красоты и работа с памятью тела // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №4 (39). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svobodnye-tantsevalnye-praktiki-transformatsiya-kanona-zhenskoy-krasoty-i-rabota-s-pamyatyu-tela> (дата обращения: 22.01.2023).

¹⁷⁹ Там же.

плоды. Танец прошел путь от стилизованного под античность к физкультурному и конструктивистскому¹⁸⁰.

На переходном этапе от бальной (дворянской) к советской танцевальной культуре бытовали дореволюционные хореографические формы. Обращение к классическому бальному репертуару было обусловлено социальной спецификой носителей новой танцевальной традиции – мещан, солдат и матросов, пролетариев¹⁸¹.

В 1921–1923 гг. молодые хореографы активно использовали американские танцы в своих постановках. Некоторые критики считали эти танцы революционными и полагали, что они могут стать альтернативой европейским салонным танцам. С 1920-х гг. разворачивается борьба власти с идеологически «неудобными» танцами. Запрещаются популярные в период НЭПа «буржуазные» танго, тустеп, чарльстон, а с начала 1930-х гг. – фокстрот и танцы свинговой группы, поскольку западные танцы считались враждебными, чуждыми русской культуре, а в некоторых танцах обнаруживался сексуальный оттенок, восходящий к афроамериканской танцевальной традиции¹⁸².

Активно вели «антифокстротную политику» журналы и газеты. В статье журнала «Новый зритель» фокстрот рассматривался как символ «заката Европы». Автором отмечалось, что в стране танцевали с упоением, и на эстраде, и среди населения: «Эстрадные тангофилы перешли на фокстрот и с каждым разом все более и более завоевывают публику. Дансинги образуются всюду, где только можно. Танцуют на иностранных миссиях, на вечерах, в клубах. Фокстрот стал уже полноправным и убил не только все прежние салонные танцы, но покушается и на всю нашу хореографию в целом»¹⁸³.

¹⁸⁰ Сироткина, И.Е. Свободный танец в России. История и философия. Москва: Новое литературное обозрение, 2021. С.8.

¹⁸¹ Там же.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Алякринская, М. А. Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920-1930-х гг // Вестник СПбГИК. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-i-ideologiya-fokstrot-v-sovetskoy-kulture-1920-1930-h-gg> (дата обращения: 02.02.2023).

В советской танцевальной культуре возник весьма интересный феномен – «массовая пляска», но, что немаловажно, «советская пляска» кардинально отличалась от той пляски, которую мы рассматривали ранее, например, в древнерусской танцевальной культуре. Под «советской массовой пляской» понимались гимнастические упражнения и физкультурные марши, получившие название «физкульт-танец»¹⁸⁴.

В 1924 г. созданная при Всероссийском совете по физической культуре комиссия по пляске организовала публичный диспут о «современных американских танцах». Входе данного мероприятия был раскритикован «буржуазный» фокстрот и поставлен вопрос о создании «пролетарски-классового» или «национального» фокстрота. В Ленинградском пролеткульте придумали танец «Спорт-трот». Критик В. Ивинг самым эффективным средством борьбы с эротическими танцами считал физкультуру и «массовую пляску»¹⁸⁵.

В годы «культурной революции» к пляске стали относиться неодобрительно. Секцию пляски раскритиковали за «отсутствие идеологической установки». При реорганизации ВСФК секция была расформирована. Ф. 150. Ед. хр. 23). «Плясовая стихия была окончательно поставлена под контроль и усмирена»¹⁸⁶.

2 июля 1924 г. появился циркуляр Главреперткома, который запретил исполнение американских танцев на эстраде и в советских учреждениях. Однако фокстрот продолжал развиваться. В начале 1930-х гг. культура практически полностью поменяла ценностные ориентации. В это время массовый танец в СССР стал символом счастливой жизни, идеологическая позиция в отношении бальных танцев значительно смягчилась, западные танцы стали не приветствуемым, но допустимым элементом культуры. В СССР в это время активно развивалось парковое

¹⁸⁴ Сироткина, И.Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. 2019. №1 (44). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plyaska-po-instruktsii-sozdanie-sovetskogo-massovogo-tantsa-v-1920-e-gody> (дата обращения: 25.05.2023).

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Там же.

искусство. В парках обязательно присутствовали танцевальные площадки. При них начали работу школы, обучающие бальному танцу, в том числе модному западному¹⁸⁷.

С началом «эпохи танцплощадок» актуализировался вопрос о создании идеологически приемлемого советского танцевального канона. Советская культура не могла предложить народу уникальную альтернативу запрещенным «прозападным» танцам, поэтому в репертуар танцевальных вечеров вернулись бальные танцы: вальс, падекатр, мазурка, падеграс, полонез, полька, краковяк, кадриль, которые еще недавно считались мещанскими и противоречащими культурной политике. Это было обусловлено тем, что лексика бального танца была наиболее доступна для усвоения широкими слоями населения. В условиях отсутствия школ, которые могли бы грамотно обучать данному направлению, лексика стала более примитивной, появился специфический «советский» вариант исполнения западных танцев. Таким образом, в довоенные годы и 1950-х гг. широко распространенными танцами стали вальс, танго и фокстрот.

В 1960-х годах («эпоха дискотек») в советскую танцевальную культуру проникают буги-вуги и рок-н-ролл, а затем шейк и твист, ставший, как замечает В. Ширяев, «первым и единственным западным танцем, ... который был официально допущен в жизнь советских подданных»¹⁸⁸. Причиной тому стала либерализация политики и смягчение отношений с Западом с приходом «оттепели» в совокупности с волной «твистомании».

В конце 1960-х – начале 1970-х годов была вновь предпринята попытка сформировать подлинно советский танец в ответ на повсеместное распространение рок-н-ролла, твиста и диско. После Всесоюзного конкурса на создание новых танцев и музыки к ним появляется советская бальная

¹⁸⁷ Алякринская, М. А. Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920-1930-х гг // Вестник СПбГИК. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-i-ideologiya-fokstrot-v-sovetskoy-kulture-1920-1930-h-gg> (дата обращения: 02.02.2023).

¹⁸⁸ Самойленко, Е. В. Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России XX в // Педагогическое образование в России. 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bytovoy-tanets-v-kontekste-sotsiokulturnykh-izmeneniy-v-rossii-xx-v> (дата обращения: 04.02.2023).

программа, состоящая из танцев со строго определенным порядком фигур и единственным возможным вариантом музыкального сопровождения. Хореография основывалась на сочетании балльных и русских народных элементов и стилизации танцев народов СССР. Однако в новой социокультурной ситуации («оттепель», подъем молодежного и диссидентского движения и т. п.) искусственно созданный танцевальный канон оказался не слишком востребованным¹⁸⁹.

Интересным феноменом, который, на наш взгляд, является ярким примером результата трансформации танцевальной культуры, можно считать фолк-модерн танец. Фолк-модерн – форма современного танца и направление постмодернистской хореографии, возникшая в конце XX века как отклик на социокультурные изменения. Появление синтеза фольклорного материала и современного танца в России, которым является фолк-модерн, связано с возникновением в конце 80-х годов особого интереса к танцу модерн и появлением первых хореографов-модернистов¹⁹⁰.

С.В. Устьяхин отмечает, что фолк-модерн танец находит сценическое воплощение в синтезе танцевальных техник, главным образом танца модерн и народно-сценического танца¹⁹¹. По мнению исследователя А. А. Багаутдинова, фолк-модерн танец является, прежде всего, российским феноменом: «Именно с его появлением и становлением российская хореография самобытно восприняла танец модерн, освободившись от копирования западных хореографов, почувствовав ветер творчества и самовыражения, и проснувшееся чувство сопричастности своему прошлому»¹⁹².

¹⁸⁹ Самойленко, Е. В. Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России XX в // Педагогическое образование в России. 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bytovoy-tanets-v-kontekste-sotsiokulturnyh-izmeneniy-v-rossii-xx-v> (дата обращения: 04.02.2023).

¹⁹⁰ Багаутдинов, А.А. Фолк-модерн танец в России: становление и перспективы развития // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья : исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н.Д. Мусина; науч. ред. Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – С. 160.

¹⁹¹ Устьяхин, С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / С. В. Устьяхин; Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2006.

¹⁹² Багаутдинов, А.А. Фолк-модерн танец в России: становление и перспективы развития // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья : исследование, образование, искусство, бытование. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – С. 163.

Важную роль в развитии современной хореографии с использованием элементов русского фолка сыграл танцовщик, хореограф и педагог Н.В. Огрызков. Хореограф создал свой неповторимый стиль преподавания. В 1987 году была открыта «Школа танца Н. В. Огрызкова», ставшая символом современного танца в Москве. Целью Н. В. Огрызкова стало создание и развитие в России современного танца с элементами национальной культуры. Он пытался синтезировать лучшее в России (классический и народно-сценический танец) и лучшее на Западе (contemporary, джаз, модерн). Примером такого соединения стала его постановка «Свадебки» И. Стравинского на выпускников школы. «Максимально насыщенная движением, она была исполнена его воспитанницами с абсолютной погруженностью в танец, с упоением. Открытая эмоциональность танцовщиц, их энергия, чувство партнера, позволявшее выполнять сложные поддержки, и природная чуткость к телу сделали содержанием спектакля именно танец в его первоначальном качестве – как сгусток жизни, ее максимальную концентрацию, обнаружили в движении его сакральный смысл»¹⁹³. Труппа, в состав которой входили исполнители с профессиональным хореографическим образованием и открытые к восприятию новых идей, восхищала публику свободой и виртуозностью, умением сочетать элементы джаз танца и русского фолка, высокие скорости, свинговые ритмы и поддержки.

Балетмейстера и режиссера Г.М. Абрамова, создателя особого направления пластического театра, можно считать представителем направления хореографического направления «постфолк». На протяжении всего творческого пути его интересовала мистика тела, привлекала возможность обретения связи тела современного танцовщика с его древними корнями, природой; обретение, в связи с этим, нового художественно-телесного языка. Для него «танец – это обряд, путь к самому себе, обретение себя, фиксация себя в материальном мире». Поэтому работа с архаическими

¹⁹³ Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие / В. Ю. Никитин; ГИТИС. - Москва: ГИТИС, 2011. – С. 257.

элементами фольклора, несущими энергию ритуальности, была для него очень важна. Синтезируя лексику старинных народных танцев с актуальной техникой современного танца (contemporary dance), он приходит к особому направлению современного танца¹⁹⁴.

В предыдущем параграфе данного исследования была обоснована тесная связь танца и свадебного обряда. Как уже упоминалось ранее, большое количество свадебных обрядов, которые сопровождались танцами, демонстрирует развитость русской танцевальной культуры на определенных этапах. На наш взгляд, процесс трансформации русской танцевальной культуры в советский период очень тесно связан с процессом трансформации русской свадебной обрядности. Поэтому считаем необходимым рассмотреть особенности трансформации свадебной обрядности в русской культуре и выявить общие черты с процессом трансформации русской танцевальной культуры в целом.

Социально-сословная дифференциация населения, особенно усилившаяся после Петровских реформ, сыграла важную роль в создании городского обряда. В танцевальной культуре социально-сословная дифференциация тоже проявилась достаточно ярко – как уже отмечалось ранее, это привело к появлению элитарной и массовой танцевальной культуры. К середине XIX в. в ритуалах горожан наблюдались черты, отличающие их от крестьянской традиции – ослабление магических элементов, замена плясок танцами, а фольклорного репертуара городскими песнями. В русской танцевальной культуре можно обнаружить существование различных региональных танцевальных вариантов, городских и деревенских танцев и плясок; городские танцевальные традиции проникали в деревенскую культуру, хотя эти танцевальные традиции стали формироваться несколько позднее, в отличие от городских и крестьянских традиций в свадебной обрядности.

¹⁹⁴ Полякова, А.С. Народный танец в современной хореографической культуре: феномен постфолка: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / А.С. Полякова; Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет». – Екатеринбург, 2021.

Большую роль в разрушении традиционного крестьянского свадебного обряда сыграла ликвидация в советском обществе различий между городом и деревней, которая привела к тому, что сельская молодежь начала «стесняться» справлять свадьбу по-деревенски. В результате нарушилась преемственность традиции. Вероятно, данное обстоятельство также повлияло на танцевальную русскую культуру и стало причиной исчезновения аутентичного танца из структуры свадебного ритуала.

В течение всего советского периода существовали официальная (государственная) и традиционная формы свадебного обряда¹⁹⁵. Похожим образом развивалась и советская танцевальная культура – несмотря на попытки со стороны государства регламентировать пляску, искусственным образом создать «приемлемую» танцевальную культуру, в народе продолжали бытовать привычные или модные танцевальные стили и направления.

В первые годы советской власти свадьбу почти повсеместно справляли со всеми старыми обычаями, исключение, как правило, составляли члены партии, комсомольцы, передовая рабочая молодежь. Во многих сельских районах России вплоть до Великой Отечественной войны традиционный свадебный обряд сохранялся. Он продолжал естественно жить до тех пор, пока сохранялся традиционный крестьянский быт и связанная с ним целостная народная культура.

К 30-м годам церковные браки стали редким явлением, на смену им пришли браки, оформляемые в загсе. В это время свадебный фольклор остался невостребованным. В 50-е годы начался период официального возрождения народной культуры. Это выразилось, в частности, и в очередных попытках создания современного свадебного обряда с акцентом на народную традицию. Но эти попытки оказались неудачными, новые обряды распространить не удалось¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Александров, В.А., Власова, И.В., Полищук, Н.С. (отв. ред.). Русские. – М.: Наука, 1999. – С. 495.

¹⁹⁶ Там же.

В 80-90-е годы была сделана попытка шире распространить и внедрить в жизнь новый обряд, формировавшийся на основе сценариев работников культуры. Почти все распространяемые в те годы формы свадеб, как правило, основывались на старом традиционном народном обряде. В конце 80-х – начале 90-х годов в России отмечался повышенный интерес к национальным корням, к народным традиционным обрядам, праздникам и фольклору. В силу этого сельские жители по-новому взглянули на свою традиционную культуру. Проведение свадьбы традиционным образом в сельской местности снова стало актуальным. Но теперь уже большинство участников свадьбы, даже при знании обрядовых элементов, не могли вести себя соответствующим образом в данной ситуации. За долгие годы забвения в народной культуре была нарушена естественная передача народных знаний, была утрачена сама обрядовая культура¹⁹⁷.

На наш взгляд, исчезновение обрядовой культуры стало одной из причин разрушения аутентичности русского танца и существенных трансформаций в русской танцевальной культуре. Рассмотренные выше трансформации русского свадебного обряда являются, как нам представляется, являются основной причиной того, что русский свадебный танец не сохранился до наших дней.

Пройдя многовековой путь развития, русская танцевальная культура до сих пор хранит в себе народные ценности, которые были заложены нашими предками. Важным идентификатором, который сквозь века несет исходный культурный код, смыслы, символы культуры, является русский народный танец как один из наиболее ценных, основополагающих элементов русской танцевальной культуры. Культурный код в данном случае понимается как система знаков, распространенных среди представителей определенной культуры, которая предназначена для генерации и циркуляции смыслов в этой

¹⁹⁷ Александров, В.А., Власова, И.В., Полищук, Н.С. (отв. ред.). Русские. – М.: Наука, 1999. – С. 499.

культуре¹⁹⁸. Культурный код нации – есть то, что делает народ тождественным самому себе¹⁹⁹. Многие события в истории России ярко отразились на русском танце, который на протяжении многих лет был и остаётся значимой частью культуры страны.

Не менее значимыми являются и другие хореографические направления, которые обнаруживаются в русской танцевальной культуре, поскольку они тоже иллюстрируют особенности развития Российского государства, русской культуры, являются одним из источников трансформации культуры определенных периодов. Таковыми являются упомянутые выше современный и бальный танец.

На основании исследования основных положений эволюции русской танцевальной культуры можно сделать вывод о том, что практически все этапы ее развития тесно связаны с развитием русской культуры и искусства, различными историческими событиями и потрясениями, культурной политикой государства. Также было обнаружено, что существенное влияние на развитие русской танцевальной культуры оказали западные тенденции.

¹⁹⁸ Клименкова, А. М. Культурные коды как факторы формирования ценностных ориентаций // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2013. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-kody-kak-factory-formirovaniya-tsennostnyh-orientatsiy> (дата обращения: 10.11.2023).

¹⁹⁹ Закунов, Ю. А. Наследование духовно-эстетических традиций российской цивилизации в современных условиях : монография / Ю. А. Закунов. – М. : Институт Наследия, 2021. – С. 26.

ГЛАВА 3. ТРАНСФОРМАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

3.1. Источники и факторы трансформаций танцевальной культуры на современном этапе

Результаты исследования, представленные в предыдущей главе, показали, что танцевальная культура во все времена была неразрывно связана с различными историческими, политическими, общественными, культурными событиями и процессами. Рассмотрение трансформаций танцевальной культуры любого периода невозможно без представления о характере и особенностях эпохи и российской культуры в целом. На наш взгляд, ключевыми факторами трансформации русской танцевальной культуры на современном этапе являются следующие процессы: смена социального строя, глобализация, вестернизация, цифровизация, межкультурное и межэтническое взаимодействие. Далее мы кратко охарактеризуем каждый фактор и более подробно рассмотрим, как именно он трансформирует танцевальную культуру и танец.

А.Ф. Поломошнов и Л.А. Поломошнов, рассматривая связь динамики национального характера и социокультурных трансформаций российского общества в свете инокультурных заимствований, отмечали, что инокультурные заимствования в истории России играют большую роль. Призвание варягов, принятие христианства, реформы Петра I, социалистические преобразования, современные либеральные реформы – каждое из этих заимствований, по мнению ученых, существенно влияло на становление и развитие национальной социокультурной самобытности российской цивилизации²⁰⁰.

²⁰⁰ Поломошнов, А. Ф., Поломошнов, Л. А. Национальный характер и инокультурные заимствования в зеркале отечественной мысли // Вестник славянских культур. 2022. №66. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-harakter-i-inokulturnye-zaimstvovaniya-v-zerkale-otechestvennoy-mysli> (дата обращения: 15.11.2023).

Говоря об источниках и факторах трансформации культуры, нельзя не упомянуть о том, что современная этническая культура поддается активному влиянию техногенной цивилизации и массовой культуры. «Практика показывает, что в глобализирующемся мире культура этноса превращается из относительно замкнутой, локальной системы в открытую, где возрастает удельный вес интеграционных элементов, возникающих под воздействием глобальной цивилизации»²⁰¹.

А. Зудин, рассматривая процесс трансформации «позднесоветского» общества, отмечает, что в позднем советском обществе наметилась тенденция традиционализации культуры. Исследователь предположил, что главным стимулом «моды на традицию», возникшей с конца 1960-х годов, стало то, что «советская» идентичность стала ощущаться как «неполная». Наметилось разрушение «сакрального» ядра советской культуры. Но результаты традиционализации культуры были «ограниченными», что, по мнению А. Зудина, было обусловлено вытеснением на периферию или даже отмиранием традиции как источника ценностей. «Механизм воспроизводства традиции оказался необратимо разрушен»²⁰².

Исследователем Т.В. Пашковой в контексте изучения русского национального характера в танцевальной культуре, был отмечен факт утраты современным обществом духовности и ряда важных морально-этических ценностей. По ее мнению, причиной появления данной проблемы стало «разрушение традиций народной художественной культуры, в которых веками формировались идеалы народа и проповедовались доброта, честность, любовь к матери, семье, Родине, труду». Русский философ И. А. Ильин, уделявший в своих работах особое внимание сохранению русской культуры, считал, что

²⁰¹Цивилизационные исследования на Юге России : монография / Г. В. Драч, Т. С. Паниотова, В. Н. Бадмаев и др. ; Южный федеральный университет ; отв. ред. Г. В. Драч. – Ростов-на-Дону ; Таганрог : Издательство Южного федерального университета, 2018. – С. 42.

²⁰² Зудин, А. Истоки перемен. Культурная трансформация позднесоветского общества. - "МЭиМО". 1999. № 4. URL: https://mgimo.ru/upload/iblock/f9f/Зудин%20А.%20Истоки%20перемен.%20Культурн.трансформация.%201999%20-%202023.pdf?utm_source=google.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=google.ru&utm_referrer=google.ru

особенно захватывающим и «непосредственно национализирующим видом искусства остаётся русская пляска...»²⁰³.

На наш взгляд, с вытеснением традиции на периферию и разрушением воспроизводства традиции начинается кризис русской танцевальной культуры. Редакцией журнала «Балет» было высказано очень ценное замечание по данной проблеме, с которым нельзя не согласиться: «Традиционное народное искусство должно являться одним из приоритетов в культурной политике страны, так как позволяет сохранить самобытность народов, её населяющих. А знание своего искусства есть тот стержень, который лежит в основе гордости, патриотизма и культурной принадлежности»²⁰⁴.

По мнению М. П. Мурашко, профессора МГИК, в 80-е годы XX века начался кризис ансамблей народного танца. На наш взгляд, в это время стал развиваться не просто «кризис ансамблей народного танца», а кризис всей русской танцевальной культуры. И это подтверждается мнением М.П. Мурашко о том, что в своем творчестве выдающиеся мастера русского танца «собрали только верхний слой фольклорной мудрости». Проникать в многозначные философские глубины содержания фольклора не было необходимости – в то время народ исполнял фольклорные танцы, которые балетмейстеры могли наблюдать, поэтому, для того чтобы добиться больших успехов, достаточно было взять фольклорный танец и адаптировать его для исполнения на сцене или создать на его основе новый танец. Но сегодня фольклорный хореографический материал практически исчез из нашей культуры. Из-за того, что фольклорный материал во время его активного бытования в русской культуре не был своевременно записан и систематизирован (сегодня нам доступны единичные источники, которые не раскрывают всего богатства традиционной русской танцевальной культуры), сегодня у нас есть единственный принцип изучения фольклорных танцев – «из

²⁰³ Пашкова, Т. В. Отражение русского национального характера в народной танцевальной культуре // Манускрипт. 2020. №9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-russkogo-natsionalnogo-haraktera-v-narodnoy-tantsevalnoy-kulture> (дата обращения: 19.06.2023).

рук в руки, точнее – из ног в ноги», так называет данный принцип М.П. Мурашко на «хореографическом языке»²⁰⁵. С этим обстоятельством и связаны кризисы ансамблей русского танца и танцевальной культуры в целом.

Кризисное состояние русской танцевальной культуры было отмечено исследователем А.И. Шилиным – профессором Московского государственного института культуры, руководителем и участником более 25 фольклорно-этнографических экспедиций: «Как показывают наблюдения и беседы с респондентами, большинство народных танцев и плясок в настоящее время почти не исполняется в повседневном быту и на праздниках, оставаясь только в памяти тех, кто танцевал их в молодости».

Причиной изменения деревенской народной танцевальной культуры в XX в. и постепенного сокращения частоты исполнения в быту плясок и танцев, по мнению А.И. Шилина, стал ряд факторов – разрушение традиционного деревенского уклада, коллективизация, последствия Великой отечественной войны, влияние средств массовой информации, а через них и городской, урбанистической культуры. Исследователем было обнаружено достаточно много примеров, подтверждающих исчезновение народных танцев из быта русского народа: «В Курской и Белгородской областях ещё в 1960-е годы во время праздников собирались многолюдные карагоды продолжительностью в несколько часов. В 1970-е годы эта традиционная праздничная, массовая форма гулянья прекратила свое существование. Повсеместно вечеринки с плясками под гармонь и балалайку сменили унифицированные танцы под проигрыватель виниловых пластинок и магнитофон»²⁰⁶.

Становление в современном мире глобального коммуникационного пространства существенно влияет на функционирование и взаимодействие культур, на их внутренние элементы. В.В. Миронов отмечал, что «английская и французская, русская и немецкая культуры пересекались таким образом, что

²⁰⁵ Мурашко, М.П. Кризис ансамблей русского танца // Балет .– 2011 .– №2 .– С. 48-51 .– URL: <https://rucont.ru/efd/312186> (дата обращения: 21.06.2023).

²⁰⁶ Шилин, А.И. Неизвестный русский танец // официальный портал Центра русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова. 2015. URL: <http://www.folkcentr.ru/a-i-shilin-neizvestnyj-russkij-tanec-narodnoe-tvorchestvo-3-2006/>

некоторые черты одной культуры перетекали в другую, а некоторые – блокировалось. И такой механизм культурного общения сохранялся очень долго и во многом сохраняется и поныне»²⁰⁷.

Базой классической локальной культуры были письменность и книгопечатание, которые создали особое пространство для диалога культур. Современную ситуацию можно сравнить с культурным взрывом. Первый подобный взрыв произошел, когда появилось книгопечатание. Но современный культурный взрыв является более интенсивным. При наличии колоссальных возможностей и условий для коммуникации диалог культур зачастую разрушается, превращаясь в глобальный монолог. Для характеристики таких изменений В. В. Миронов использует термин «трансформация», под которым он понимает внутренний процесс изменения системы, реализуемый за счет встраивания в культуру чужеродных элементов, внешне не разрушающих ее, но постепенно заставляющий функционировать по-другому. И здесь ученый отмечает очень важную закономерность: чем сложнее система, тем сложнее предсказать этот процесс. Трансформацию культуры ученый сравнивает с процессом привнесения в нее чужеродной «культурной инфекции»: «Допустим, в русскую, или немецкую, или французскую культуру проникает инфекция, которая начинает преобразовывать ее, хотя внешне это незаметно. Постепенно мы замечаем, что культура становится другой»²⁰⁸. Например, в русской культуре долгое время почти все дети знали «Макдоналдс» и героев «диснеевских» мультфильмов, но постепенно стали забывать, кто такая Баба Яга. В танцевальных культурах тоже происходит «культурное инфицирование» – это процесс внедрения в танцевальную культуру чужеродных элементов, способный привести к необратимым последствиям.

Американский медиавед и публицист Д. Рашкофф пишет о том, что культуры атакуются «медиавирусами» и более уязвимыми к подобным

207 Миронов, В.В. Трансформация культуры в пространстве глобальной коммуникации / В. В. Миронов. – СПб. : СПбГУП, 2019. – С. 31.

208 Там же.

воздействиям становятся те культуры, в которых «ослаблен культурный иммунитет»²⁰⁹. Заражение осуществляется через насаждение в культуру культурных стереотипов, которые не вытекают из ее истории и особенностей функционирования. Впитывание однотипных культурных инфекций способно модифицировать всю человеческую культуру.

Д. Рашкофф выделяет три типа медиа-вирусов:

- 1) рекламные трюки или выходки медиа-активистов, способствующие распространению какого-либо товара или идеологии;
- 2) «кооптированные» вирусы или «вирусы-тягачи», которые мгновенно «запрягаются» и распространяются теми группами, которые надеются промоутировать с их помощью свои собственные концепции;
- 3) полностью самозарождающиеся вирусы, которые вызывают интерес и распространяются сами по себе, так как наталкиваются на слабые места общества или идеологический вакуум²¹⁰.

Культурная трансформация, то есть разрушение системы разнородных локальных культур и становление глобальной культуры с неизбежным доминированием в ней одной или группы культур, является следствием глобализации²¹¹.

Н.Я. Данилевский в работе «Россия и Европа» сформулировал следующие способы, которыми распространяется цивилизация: пересадка с одного места на другое посредством колонизации; прививка; действие, подобное влиянию почвенного удобрения на растение, или влиянию улучшенного питания на животный организм. В ходе рассуждений о способах распространения цивилизации и значении прививки, Н. Я. Данилевским был сделан вывод о том, что ни между растениями, ни между культурно-историческими типами нет прививки. Он показал, что прививка не полезна

²⁰⁹ Миронов, В.В. Трансформация культуры в пространстве глобальной коммуникации // Гуманитарий Юга России. 2012. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-kultury-v-prostranstve-globalnoy-kommunikatsii-1> (дата обращения: 04.09.2023).

²¹⁰ Рашкофф Д. Медиавирус: как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. – М.: Ультракультура, 2003. – С.14.

²¹¹ Там же.

тому, к чему прививается, ни в физиологическом, ни в культурно-историческом смысле, поскольку черенок, прикрепленный к стволу, не изменяет характера растения, к которому привит, он тоже сохраняет свою природу, только берет нужные ему для роста соки через растение, к которому привит²¹².

Относительно «удобрения» или «улучшенного питания» в рамках воздействия цивилизации на цивилизацию Н.Я. Данилевский тоже сделал ряд важных выводов. Механизм этого процесса Н.Я. Данилевский описал следующим образом: «За организмом оставляется его специфическая образовательная деятельность; только материал, из которого он должен возводить свое органическое здание, доставляется в большем количестве и в улучшенном качестве, и результаты выходят великолепные...»²¹³. Воздействие одной, более развитой цивилизации, на другую может быть плодотворно только в свободном отношении народа одного типа к результатам деятельности другого, когда народ одного типа сохраняет свою самобытность. Из других культур допустимо заимствование того, что «стоит вне сферы народности, то есть выводы и методы положительной науки, технические приемы и усовершенствования искусств и промышленности. Все же остальное, в особенности все относящееся до познания человека и общества, а тем более до практического применения этого познания, вовсе не может быть предметом заимствования, а может быть только принимаемо к сведению как один из элементов сравнения»²¹⁴.

В контексте сохранения русской традиционной культуры в целом и танцевальной культуры в частности, их самобытности, их ценностей и традиций, выводы, сделанные Н. Я. Данилевским, приобретают особую значимость. Нам представляется возможным использовать в нашем

²¹² Данилевский, Н.Я. Россия и Европа: взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. 6-е изд. / Предисловие Н. Н. Страхова; статья К. Н. Бестужева-Рюмина; составление, вступительная статья и комментарии А. А. Галактионова. – СПб. Издательство С.-Петербургского университета, Издательство «Глаголь», 1995. – С. 85.

²¹³ Там же.

²¹⁴ Там же.

исследовании модель «культурной прививки» и рассматривать ее как культурный феномен, который предполагает допущение «культурной инфекции» и «медиавирусов» в незначительном количестве, по аналогии с прививкой в медицине, с целью выработки у народа «культурного иммунитета» и сохранения самобытности культуры. В отличие от полного запрета «чужеродных» культурных элементов, которое, как показало рассмотрение советской танцевальной культуры, не принесло положительных результатов, допущение в минимальной степени заимствований из других культур, возможно, позволит народу по-новому взглянуть на собственную культуру и ее достижения и будет способствовать ее более плодотворному развитию. Наличие «культурного иммунитета» является условием сохранения культурного ядра, самобытности и стабильности русской танцевальной культуры и невосприимчивости к влиянию других культур. В результате такой «прививки» можно избежать тотальной подмены культурных смыслов, деформации или разрушения культурного ядра.

А.Л. Милешко было отмечено, что культурные заимствования в танце стали особенно ярко проявляться в XX веке. Исследователь считает, благодаря СМИ и стремительной урбанизации появились транснациональные танцевальные культуры. Причинами появления «гибридных форм танца» являются регионализация, глобализация и ренационализация. В качестве яркого примера глобализации танцевальных культур А.Л. Милешко выделяет танго. В начале XX века эмигранты из Латинской Америки существенно трансформировали европейскую танцевальную культуру. В танцевальных клубах появились «черные» танцы под аккомпанемент джаза, которые изменили традиционную концепцию тела в европейском танце. Они ввели принципы полицентризма и полиритмии, сделав бедра центром движения²¹⁵.

А.Л. Милешко также были рассмотрены 2 модели межкультурного взаимодействия посредством танца – гибридизация и креолизация.

²¹⁵ Милешко, А.Л. Гибридизация и креолизация как модели межкультурного взаимодействия посредством танца // Коммуникология. 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gibridizatsiya-i-kreolizatsiya-kak-modeli-mezhkulturnogo-vzaimodeystviya-posredstvom-tantsa> (дата обращения: 14.06.2023).

Креолизация в танцевальных культурах может выступать частной формой культурной гибридизации. А.Л. Милешко рассматривает креолизацию в танцевальных культурах как результат взаимодействия разноэтнических групп и образование на основе этого взаимодействия новых танцевальных форм. Примером креолизации в танцевальных культурах может быть финское танго или цыганское фламенко в Испании²¹⁶.

Некоторыми исследователями отмечается «вторичная гибридизация» в танцевальных культурах. Феномен «вторичной гибридизации» проявился в «российском хип-хопе» – например, некоторые движения брейк-данса были позаимствованы из русских народных танцев. «Так, труппа И. Моисеева, однажды приехав в США на гастроли, сама того не ведая сделала свой вклад в развитие одного из элементов»²¹⁷.

Хип-хоп в русской танцевальной культуре является примером не только «вторичной гибридизации», но и упомянутой выше «американизации». Поэтому мы считаем, что необходимо рассмотреть феномен хип-хоп культуры и особенностей проникновения ее основного элемента – хип-хоп танца в русскую культуру. Хип-хоп культура возникла в конце 1970-х гг. в отдельных районах Нью-Йорка, в многонациональной среде гетто и с самого начала была вписана в протестное политическое движение «Black Power». Сооснователями хип-хоп культуры наравне с афроамериканцами являются латиноамериканцы. Но если афроамериканцы утвердили монополию на рэп и диджейство, то латиноамериканцы сосредоточились на направлениях танца²¹⁸.

Д. А. Садыкова обнаружила интересный феномен – «гибридоподобный транснациональный хип-хоп», созданный молодежью, которая синтезировала формы самовыражения городских афроамериканцев с формами своей культуры. Произошло культурное интегрирование, в процессе которого

²¹⁶ Милешко, А.Л. Гибридизация и креолизация как модели межкультурного взаимодействия посредством танца // Коммуникология. 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gibridizatsiya-i-kreolizatsiya-kak-modeli-mezhkulturnogo-vzaimodeystviya-posredstvom-tantsa> (дата обращения: 14.06.2023).

²¹⁷ Там же.

²¹⁸ Пырова, Т. Л. Формирование хип-хоп культуры: от социального контекста до академического феномена // Культура и искусство. 2017. №12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-hip-hop-kultury-ot-sotsialnogo-konteksta-do-akademicheskogo-fenomena> (дата обращения: 18.06.2023).

художественное сознание отдельных личностей переработало полученный материал в системе собственных ценностей²¹⁹. Этот процесс мы понимаем как результат упомянутой выше «вторичной гибридизации».

В СССР хип-хоп начал развиваться с 1980-х гг. Источником информации о нем были фильмы, которые привозились из-за границы. Джазовый ансамбль «Арсенал» одним из первых стал использовать в танцах элементы брейк-данса. Как отмечал В. А. Луков, первые хип-хоп-команды не сталкивались с сопротивлением власти «в условиях социальной аномии» и поддерживались демократической общественностью. Проводились даже фестивали брейк-данса. В 2005 году В.А. Луков писал о том, что на тот момент хип-хоп культура в России не воспринималась как «контркультурное образование», хотя первоначально она все же считалась феноменом, «американизирующим» российскую молодежь, но позднее стала видна «адаптивность хип-хопа в отношении различных социокультурных систем, в частности менталитета россиян». На основании информации, представленной В.А. Луковым в статье «Хип-хоп культура», можно сделать вывод о том, что в 2005 году существовало достаточно много проектов, направленных на поддержку и развитие хип-хоп культуры, многие из которых поддерживались органами государственной власти и общественными организациями²²⁰.

Вместе с хип-хоп-танцем в русскую танцевальную культуру внедрилась интересная практика – танцевальные баттлы – своеобразные соревнования, которые в западной культуре, породившей хип-хоп, стали альтернативой уличных конфликтов: многие предпочли направить гнев, агрессию, психологическое напряжение в импульсивный танец. В танцевальном баттле в форме противостояния исполнители должны продемонстрировать свое мастерство, зачастую это происходит несколько агрессивно. Ценностями хип-хоп культуры являются уверенность, целеустремленность, она ориентирована

²¹⁹ Садыкова, Д. А. Хип-хоп в пространстве современной культуры // ОНВ. 2013. №5 (122). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hip-hop-v-prostranstve-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 18.06.2023).

²²⁰ Луков, В. А. Хип-хоп культура // Знание. Понимание. Умение. 2005. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hip-hop-kultura> (дата обращения: 18.06.2023).

на индивидуализм и свободу, поэтому зачастую участники танцевальных баттлов в своих танцах особыми жестами показывают свое превосходство над противниками. Несколько лет назад подобную практику можно было наблюдать на фестивалях уличной культуры, молодежных форумах и праздниках, и, конечно, на профессиональных соревнованиях по уличным стилям – на них баттлы являются отдельной конкурсной номинацией. На сегодняшний день популярность уличных танцевальных направлений на бытовом уровне стала постепенно угасать, особенно после пандемии Covid-19, которая сильно изменила уличную культуру; на смену танцу хип-хоп и его разновидностям пришли упомянутые выше танцы TikTok, хотя желающих заниматься танцами хип-хоп в танцевальных студиях по-прежнему довольно много.

К сожалению, проникновение подобных практик в русскую культуру, можно сказать, еще больше высвечивает ряд проблем – кризис русской танцевальной культуры, тенденцию к потере национальной самобытности, к отрыву от наших этнических корней. По мере разрушения русской традиционной танцевальной культуры и внедрения в русскую культуру элементов западной культуры с ее ценностями (проникновение ценностей запада, как раз, ярко отражают рассмотренные танцевальные баттлы), происходило исчезновение из нее важных традиционных элементов русского танца – перепляса и импровизации. Вряд ли можно сказать, что перепляс и импровизация, основанная на лексике русского народного танца, исчезли из нашей повседневной и праздничной культуры вследствие появления хип-хоп культуры в России, но то, что это стало одним из факторов кардинальной трансформации русской танцевальной культуры – на наш взгляд, бесспорно.

Перепляс представлял собой соревнование двух человек, но также в русской танцевальной культуре существовали и групповые переплясы. Данный элемент выступал ярким отражением национального характера. Как отмечает исследователь Т.В. Пашкова, в традиционном русском переплясе изначально участвовали только парни или молодые мужчины, но в XX веке

появились и женские переплясы, в которых можно было обнаружить такие черты, как активность, смелость, уверенность в себе²²¹. Но, к сожалению, в наши дни данную форму русского танца можно встретить только в сценической обработке, в бытовой русской танцевальной культуре эта практика прекратила свое существование.

Характерной чертой русского народного танца на протяжении многих веков являлся элемент импровизации. Импровизация чаще проявлялась в сольной мужской пляске, отличавшейся лихостью, стремительным темпом, где танцор артистично и от всей души старался исполнить как можно больше сложных, иногда шуточных движений, чтобы удивить зрителей и показать своё мастерство²²².

Сегодня практика импровизации, основанная на лексике русского танца, в русской культуре не встречается. Возможно, ее практикуют в редких случаях в хореографических коллективах, но на уровне бытовой танцевальной культуры она не наблюдается уже давно. Хотя, как показывает личный педагогический опыт автора, детям практика импровизации очень интересна и полезна. Она позволяет развивать воображение, раскрепощать тело танцора, позволяет сформировать у личности уверенность в себе. Но реализовать импровизацию без знания лексики русского народного танца невозможно, а, как показывает практика, с народным танцем современные дети и молодёжь практически не знакомы.

В целом, танцы вызывают у многих современных детей большой интерес, некоторые знакомятся с современной танцевальной культурой, разучивая популярные танцы по видео – например, трендом 2023 года является нашумевший танец из сериала «Уэнсдэй» режиссера Тима Бертона и американской развлекательной компании Netflix в исполнении Дженны Ортеги под музыку американской рок-группы The Cramps «Goo Goo Muck».

²²¹ Пашкова, Т. В. Отражение русского национального характера в народной танцевальной культуре // Манускрипт. 2020. №9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-russkogo-natsionalnogo-haraktera-v-parodnoy-tantsevalnoy-kulture> (дата обращения: 19.06.2023).

²²² Там же.

Танец состоит из довольно необычных движений, которые отдаленно напоминают лексику танца модерн. Главная героиня сериала Уэнсдэй Аддамс и ее танец стали настолько популярны, что на многие детские и подростковые праздники в России стали приглашать аниматоров выступить в образе Уэнсдэй и, конечно, исполнить известный эксцентричный танец.

Процессы глобализации, вестернизации, и как следствие – культурная унификация очень ярко отразились на русском свадебном танце. Исследование русского традиционного свадебного ритуала и собственный постановочный хореографический опыт в современной индустрии свадебных мероприятий автора позволяет сделать вывод о том, что традиционный русский свадебный танец практически исчез из структуры свадебного ритуала и перестал существовать в русской свадебной культуре. Это подтверждается анализом выполненных авторских хореографических постановок за последние 6 лет (с 2018 по 2023 год) и изучением творческой деятельности других постановщиков свадебного танца. В современном свадебном танце традиционные движения, характерные для русского народного свадебного танца, который бытовал в русской культуре несколько веков назад, не представлены. Исключения могут составлять единичные случаи. Например, в 2022 году по запросу невесты автором была реализована стилизованная постановка на музыку «Ой цветет калина» с элементами русского народного танца. Постановка осуществлялась в формате «сюрприза невесты жениху» (в последнее время в русской свадебной event-индустрии такое явление встречается достаточно часто – когда невеста или жених тайно готовят друг другу в подарок или чтобы удивить гостей, необычные творческие номера – песню, танец или шоу – например, когда жених вырезает для невесты из льда сердце и т.д.). В Ростовской области иногда на свадебные торжества приглашаются артисты народных ансамблей для выступления с казачими танцами. Но чаще всего в подобных мероприятиях принимают участие популярные модные «шоу-балеты» с эстрадной танцевальной программой или постановками в современном стиле.

При анализе современных свадебных танцев в русской культуре мы выявили их характерные черты, которые тоже подтверждают влияние западных традиций. Большинство свадебных пар предпочитают осуществлять постановку свадебного танца под иностранные музыкальные композиции. Хотя за последние несколько лет наблюдается тенденция к более частому использованию русских музыкальных композиций для постановки свадебных танцев. На протяжении 6 лет постановочной работы автором данной статьи было поставлено 104 свадебных танца, из которых 62 – это постановки под иностранные музыкальные композиции, 39 – танцы, поставленные с использованием русских популярных музыкальных композиций, 3 постановки было выполнено под инструментальные музыкальные композиции. При этом выбор музыкального материала был обусловлен концепцией свадебного торжества и предпочтениями жениха и невесты. Особой популярностью пользуются композиции иностранных исполнителей – Lana del Rey «Young and beautiful», Ed Sheeran «Perfect», Elle Goulding «Love me like you do».

Основой современных свадебных танцев является лексика бального и спортивного бального танца, чаще всего вальса. Иногда в свадебном танце можно обнаружить латиноамериканские ритмы: румба, сальса. Из социальных танцев используется аргентинское танго. Темп свадебного танца, как правило, медленный, поскольку обычно танец исполняется невестой в длинном свадебном платье, хотя иногда исполнительницы специально для танца переодеваются в наряды, которые позволяют двигаться более динамично, что, соответственно, даёт возможность хореографу осуществить более оригинальную и динамичную свадебную постановку и расширить выбор танцевальных движений.

Вместе с тем нельзя не согласиться с исследователем Е.А. Репринцевой в том, отмечает, что хотя в молодёжной среде возвращается интерес к традиционному свадебному ритуалу и появляется тенденция проведения свадьбы в традиционном русском стиле, «это сегодня может рассматриваться только как дань моде. Такие современные свадебные ритуалы абстрагируются

от его традиционного содержания». И действительно, возникает некоторое противоречие: молодые люди, надевая традиционные русские наряды, используя элементы традиционных свадебных действий, не задумываются об их сакральном смысле²²³.

3.2. Танцевальная культура в цифровую эпоху

На сегодняшний день цифровизация все активнее начинает затрагивать различные сферы жизни и деятельности современного человека. В новостных заметках Высшей школы экономики отмечается, что в ближайшее десятилетие нашу страну ждет глобальная цифровизация. О необходимости активного внедрения технологии искусственного интеллекта, анализа больших данных неоднократно говорил президент Российской Федерации²²⁴.

Современная цифровая культура привнесла определённую специфику в характер танца: сегодня танец всё чаще выходит за пределы сценических площадок и в форме видеороликов проникает в виртуальное пространство, в частности, в социальные сети и приложения, например, Instagram и TikTok.

Цифровые и технологичные решения проникают в современные хореографические постановки и бытовые танцы. Также ограничительные меры, связанные с пандемией Covid-19, существенно трансформировали сферу танцевального искусства и танцевальную культуру, сделав «цифровой танец» не мифом или утопией, а вполне реальным и даже привычным явлением нашей повседневности.

Отметим, что процесс цифровизации хореографии и танцевальной культуры можно рассматривать с нескольких ракурсов – и как позитивный феномен, которые развивает данный вид искусства, заставляет по-новому

²²³ Репринцева, Е.А. Игровой свадебный ритуал центральной России: тенденции трансформации // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2019. №4 (52). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoy-svadebnyy-ritual-tsentralnoy-rossii-tendentsii-transformatsii> (дата обращения: 12.11.2023).

²²⁴ Цифровая трансформация требует нестандартных решений // Официальный портал Национального исследовательского университета Высшая школа экономики. URL: <https://www.hse.ru/news/community/440580239.html>

осмыслить опыт предыдущих поколений, позволяет внедрить инновационные практики; и как процесс, который влечет за собой ряд сложных проблем.

Как показывает анализ источников по данной проблематике, вопрос использования цифровых технологий в хореографии малоизучен и с точки зрения искусствоведения, и с позиции культурологии, недостаточно разработана данная проблема и с точки зрения философии. Мы попытались провести междисциплинарное исследование, проанализировать опыт хореографов в реализации проектов с цифровыми технологиями, рассмотреть особенности бытования «цифрового танца» в современной танцевальной культуре, выявить проблемы и перспективы использования дистанционных и цифровых технологий в хореографии и цифровизации современной русской танцевальной культуры.

Для того, чтобы раскрыть более подробно вопрос о цифровизации хореографии и танцевальной культуры, обратимся к значению понятия «цифровизация».

Исследователи Я.В. Гайворонская, О.И. Мирошниченко и А.Ю. Мамычев выделяют три понятийных значения термина «цифровизация», а именно:

- 1) переход на цифровую форму передачи информации;
- 2) перевод информации в цифровой формат для последующего хранения, распространения и использования;
- 3) широкий комплекс экономических, управленческих, социальных процессов, связанных с использованием и распространением цифровых технологий в современной жизни ²²⁵.

В контексте рассмотрения хореографического искусства цифровизацию можно считать процессом внедрения цифровых технологий, а именно – технологий LED, VR и AR (виртуальная и дополненная реальность), цифровой проекции, в постановку и представление хореографических спектаклей и

²²⁵ Катрин, Е. В. «Цифровизация»: научные подходы к определению термина // Вестник ЗабГУ. 2022. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovizatsiya-nauchnye-podhody-k-opredeleniyu-termina> (дата обращения: 30.03.2023).

отдельных номеров. Цифровизацию танцевальной культуры мы понимаем как определенную трансформацию, которая способствует появлению и распространению в танцевальной культуре цифровых технологий. Ярким примером цифровизации танцевальной культуры можно считать возникновение феномена танец TikTok.

Цифровизация хореографического искусства и танцевальной культуры может проявляться в нескольких формах. Можно выделить 2 ракурса, в которых проявляется цифровизация:

1) применение цифровых технологий в тренировочном процессе; в постановочной работе; в представлении танцевальных номеров и спектаклей; проникновение цифровых технологий в бытовую танец (например, «Лазер-шоу», сопровождающее свадебные торжества и т.д.); проникновение в танцевальную культуру «вирусных» танцев, распространение танцевальных «челленджей» и т.п.

2) оцифровывание хореографической информации, учебно-методической литературы, научной литературы и исследований танцевальной культуры; расширение доступа к электронно-библиотечным системам; распространение танцевальных видео в интернет-пространстве (TikTok, YouTube).

Примером «оцифровывания» хореографической информации для последующего хранения, распространения, использования (второе понятийное значение термина «цифровизация», выделенное Я.В. Гайворонской, О. И. Мирошниченко и А. Ю. Мамычевым) является видеосъемка и трансляция различных хореографических постановок, балетных спектаклей по телевидению, размещение видеозаписей на различных интернет-порталах и видеосервисах, создание и трансляция танцевальных реалити-шоу (например, шоу «Танцы», стартовавшее на канале ТНТ, шоу «Танцуй!», «Танцы со звездами»).

Оцифровывание хореографической информации позволило хореографам упростить и ускорить процесс ее поиска и передачи,

познакомиться с различными танцевальными стилями и направлениями, вне зависимости от своего географического положения и национальной принадлежности. У педагогов и постановщиков появилось больше возможностей просматривать видеоматериалы танцевальных спектаклей, выступлений, семинаров или мастер-классов. Открытое информационное пространство позволило анализировать опыт, накопленный смежными направлениями хореографии и предыдущими поколениями хореографов. Стоит отметить, что цифровизация предоставила возможности для развития не только профессиональным хореографам и исполнителям, но и любителям – представителям «массовой» танцевальной культуры. Например, на YouTube-канале Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева размещена видеозапись уникального класс-концерта ансамбля, в котором особенно выделяется демонстрация профессионального экзерсиса у станка. На наш взгляд, размещение подобных материалов в открытом доступе позволяет как профессиональным хореографам и исполнителям, так и начинающим танцорам или просто любителям, получить новые знания, повысить свою квалификацию, получить представление о лексике и технике, способах исполнения конкретных движений, о методике, которая реализуется в ансамбле, познакомиться с манерой исполнения народных танцев. Особую ценность данные видеозаписи могут представлять для иногородних или даже иностранных хореографов и ценителей народного искусства, поскольку, зачастую, попасть на концерт, не говоря уже о мастер-классах ансамбля, достаточно сложно, и концертная деятельность ансамбля тоже не позволяет проводить такие практики регулярно.

К сожалению, по объективным причинам многие записи постановок, которые демонстрируются в известных российских театрах, не были доступны для просмотра по телевидению или в сети Интернет. Однако активно такая форма цифровизации стала развиваться в период пандемии Covid-19 и режима самоизоляции. Так, например, Сбербанк и мультимедийный сервис Okko реализовали совместный проект «Искусство

онлайн», который открыл бесплатный доступ к коллекции из более 300 спектаклей, концертов, виртуальных экскурсий и другого видеоконтента от ведущих культурных площадок страны. Также в коллекцию вошла платная подборка концертов и спектаклей от мировых звезд классической сцены²²⁶.

Также второе значение цифровизации выражается в оцифровывании научной, учебно-методической литературы, экспедиционных исследований хореографического фольклора, непосредственно образцов хореографического наследия и репертуара. Активная работа в данном направлении проводится Центром русского фольклора государственного российского дома народного творчества имени В. Д. Поленова. Центр русского фольклора ведет активную работу по постоянному пополнению и техническому совершенствованию своих фондов, включающих хранилище рукописных, аудио- и видеозаписей как в аналоговом, так и в цифровом форматах, а также собранную за 30 лет научную библиотеку²²⁷.

Ярким примером третьего понятийного значения цифровизации выступает применение в хореографическом искусстве, хореографическом образовании цифровых, компьютерных, информационных технологий.

Впервые компьютерные технологии при сочинении танцев были применены хореографом Мерсом Каннингемом. Специальная программа «Life forms», которую использовал Мерс Каннингем, позволила моделировать спектакль до начала работы с исполнителями и использовать анимацию, включая её в сценическое действие²²⁸.

С её помощью он расширял границы творческого процесса и бросал вызов человеческой природе. Программа позволяла ему экспериментировать с рисунком танца, не изматывая танцовщиков. Программа предлагала исследовать в 3D движения тел, не принимая во внимание опыт танцоров или

²²⁶ Хореографическую постановку «Прощай, старый мир!» представят в онлайн-кинотеатре ОККО // Сетевое СМИ «АртМосковия». URL: <https://artmoskovia.ru/54623.html>

²²⁷ Направления и виды деятельности центра русского фольклора государственного российского дома народного творчества имени В.Д. Поленова // Официальный портал Центра русского фольклора. URL: <http://www.folkcentr.ru/istoriya/>

²²⁸ Гордеева, А.А. Каннингем Мерс // Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/kanningem-mers-f148ee>

координацию, позволяла хореографам создавать движения, но и одновременно работать с несколькими фигурами, танец которых можно было отслеживать на экране. Каннингем научился управлять «виртуальными» танцорами, создавал уникальные модели и способы движения, выходящие за рамки его воображения. Он осторожно двигал конечностями этих «виртуальных» исполнителей – сустав за суставом, в разных направлениях, и открывались новые удивительные возможности.

Далее хореограф перенес эти открытия на реальных танцоров, которые в результате обнаружили в себе неизведанные ранее умственные и физические способности. Поздние шедевры Мерса Каннингема «Enter», «CRWDSPCR», «Ocean», «Beach Birds» и «Viped», созданные с помощью компьютера, были встречены критиками аплодисментами. В спектакле «Двуногий» была использована также технология захвата движения, что добавляло драматизма сцене.

В конце 1970-х он начал сотрудничать с режиссером Чарльзом Атласом. В их проекте использовались несколько экранов, показывающих, как танцоры работают в разных местах одновременно. Это можно рассматривать как предпосылку дистанционных танцев в Zoom. Похожий проект был реализован в период пандемии российским хореографом Владимиром Варнава, который мы рассмотрим несколько позднее.

Хореограф Т. Браун в 1970 году представила проект *Walking on the Wall*. Танец начинается с того, что единственный танцор – мужчина на прикреплённых тросах – становится на отвесную стену и начинает идти параллельно земле. Видеопроекции, которые задействованы в этой постановке, создают эффект смещённой физики и дезориентируют зрителя в восприятии.

Ещё один проект с использованием видеомэппинга, который получил название «*SleepingBeauty Dreams*», был реализован в Мариинском театре. В Михайловском театре был поставлен балет «Золушка», сопровождавшийся 3D видеопроекцией. В 2016 году Национальный балет Нидерландов

представил VR-балет «Night Fall». Представление длится 6 минут, оно размещено на YouTube и, используя специальные очки, оказаться прямо на сцене среди балерин²²⁹.

С недавних пор режиссёры стали все чаще работать с дизайнерами по свету. Благодаря технологии LED, свет может обладать собственным интеллектом и самостоятельно меняться, подстраиваясь под видеопроекцию или движения актёров. Так, театр русского балета Talarium et Lux («Балет и свет») под управлением Михаила Лавровского использует мультимедиа как пространство для развития драматургии. Французская танцевальная компания Adrien M & Claire B использует в спектаклях цифровые технологии и видеопроекцию как основные средства выразительности. Например, в постановке «Pixel» исполнители взаимодействуют с видео, проецирующимся на пол, задник и прозрачный суперзанавес на авансцене. Проекцией выступает пиксельная графика, мимикрирующая под природные явления. Генерируется и анимируется графика в режиме реального времени, взаимодействуя с перфомерами: она меняется в зависимости от их движения или, наоборот, организывает их движение²³⁰.

В 2020 году хореографом В. Варнава была реализована постановка в жанре «бытовой сюрреализм» – «Прощай, старый мир!». В спектакле шестеро артистов «Балета Москва» отстранились от привычного образа жизни, чтобы применить опыт самоизоляции в хореографии. Жилые пространства танцовщиков стали прообразом сцены, а смартфоны – своего рода «глазами» артистов. С помощью данной постановки была предпринята попытка побудить зрителей взглянуть на свой дом по-новому, открыть иные грани в познании себя. Постановка «Прощай, старый мир!» поднимает вопрос: «Кем каждый из нас является в своем доме: полноправным хозяином или гостем?». Артисты исследовали с помощью танца свое жилое пространство.

²²⁹ Современный балет: на стыке традиции и технологий // Интернет-портал Bilet Sofit.URL: <https://biletsofit.ru/blog/kiberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> (дата обращения 22.11.2023).

²³⁰ Там же.

Помимо хореографа, художника, композитора, ключевую роль в показе играла техническая команда студии медиа-решений «OKTODARE.COM», которая принимала видеосигнал шести артистов из разных локаций и передавала его видеохудожнику спектакля. Видеохудожник сводил и обрабатывал видеопотоки в режиме реального времени. Качество видеокартинки было обеспечено компанией Samsung Electronics.

Рассмотрим более подробно упомянутый выше феномен современной танцевальной культуры – танец TikTok. В первую очередь поясним, что TikTok – платформа для создания и просмотра коротких видео. Миссия TikTok – вдохновлять пользователей на творчество и приносить радость. Исследователь Тревор Боффон определил TikTok как жизнеспособное пространство для выступлений и цифровую сцену. Танцы и тренды, которые зарождаются в TikTok, переходят в офлайн и становятся частью аналоговой культуры. Поэтому сегодня, придя в школу танца или клуб, мы можем услышать популярный трек и увидеть, как люди разных возрастов исполняют соответствующий популярный танец из TikTok. Более того, поскольку TikTok и его контент очень активно внедряется в нашу культуру, становится неизбежным и влияние этого приложения на искусство – театральное, хореографическое, музыкальное²³¹.

Танцы TikTok, характеризуются жанровым, стилевым, лексическим разнообразием. В пространстве TikTok можно встретить как традиционные виды танца – бальный, классический, современный, так и новые, которые в теории хореографии ещё не получили широкого освещения, например, танцевальные челленджи (вызовы) или обучающие видеоролики, так называемые dance tutorials, танцы в стиле шаффл, тектоник и т.д.

В TikTok танцы существуют не как завершённые хореографические произведения, а как видеозаписи танцевальных комбинаций, фрагменты выступлений или репетиций. Одним из самых распространённых

²³¹ Boffone, T. All the TikTok's a digital stage. Available at: <https://thetheatretimes.com/all-the-tiktoks-a-digital-stage/>

танцевальных направлений TikTok являются танцевальные челленджи – комбинации, состоящие из ритмичных танцевальных и аэробных движений, исполняющиеся под популярную музыку. Как правило, называются эти танцевальные челленджи в честь музыкальной композиции, под которую записывается видео, или нескольких строк из неё.

Танцевальные челленджи, или «вирусные» танцы, как их часто называют в Интернете, особую популярность приобрели во время самоизоляции из-за COVID-19. Они стали развлечением, досугом, способом физической активности. Танцы TikTok способствовали улучшению эмоционального состояния и позволили в некоторой степени нивелировать негативные последствия изоляции. В танцах TikTok и танцевальных челленджах принимали участие даже семьи, в том числе и звёздные.

Многие известные танцы из TikTok, в том числе «Renegade», «Holy Moly Donut Shop», «Mmmxneil» и «Cookie Shop», созданы темнокожей молодёжью в небольших приложениях. Большинство этих танцоров идентифицирует себя как Dubsmashers (далее – дабсмешеры). Это означает, что они используют приложение Dubsmash или другие подобные приложения для социальных сетей, такие как Funimate, Likee и Triller, для записи хореографии под любимую музыку. Затем они публикуют видео в Instagram, где могут охватить более широкую аудиторию. Если танец там популярен, то скоро он станет популярным и в TikTok ²³². Впоследствии эти танцы повторяются, записываются и публикуются другими пользователями, которые хотят принять участие в танцевальном челлендже.

Танцевальные челленджи позволяют участникам приобрести и продемонстрировать танцевальные навыки. Для того чтобы принять участие в танцевальном челлендже, получить большое количество просмотров и «лайков» (оценок) от других пользователей TikTok, не обязательно наличие особой хореографической подготовки. Достаточно выучить

²³² Lorenz, T. The Original Renegade. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/02/13/style/the-original-renegade.html>

непродолжительную танцевальную комбинацию (видео в TikTok длится 15 секунд), записать видео и поделиться им в своём аккаунте.

Анализ различных танцев TikTok позволяет сделать ряд выводов относительно их композиционных и лексических особенностей, манеры исполнения. Как уже упоминалось ранее, танцы TikTok не являются завершёнными хореографическими произведениями, скорее, они представляют собой 15-секундные танцевальные комбинации. Большинство танцев из TikTok можно отнести к любительскому направлению, хотя иногда встречаются видеозаписи танцев в исполнении профессиональных танцовщиков.

Обычно в данных комбинациях отсутствуют образ и сюжет, не слишком разнообразны и продуманы композиции таких танцев, лексика достаточно примитивна, хотя о лексике в данном случае можно говорить тоже весьма условно, не существует определённой техники исполнения. Как правило, по своему характеру танцы TikTok – яркие, энергичные, зажигательные, ритмичные. Нередко в танцевальных комбинациях обыгрывается содержание музыкальной композиции с помощью жестов и движений. Например, в челлендже «Number one baby» это обыгрывание осуществляется при помощи характерного движения – качания воображаемого ребёнка, и жестов, обозначающих число 1. Движения танцевальных челленджей не слишком сложные, потому что чем проще их повторить, тем больше людей в него будет вовлечено, соответственно, тем популярнее будет танец. Но существуют также челленджи, в которых принять участие без специальной подготовки вряд ли получится. Например, челлендж «Attention». В нём исполнители демонстрируют такие сложные гимнастические и акробатические элементы, как колесо без рук, шпагат, броски и удары ногами.

Номера TikTok исполняются в самых различных локациях – чаще всего, в домашней обстановке – зал, спальня, ванная; иногда на уличных площадках – на террасах, во дворах, в парках. В отличие от традиционного танцевального искусства, которое предполагает наличие специального танцевального

помещения с профессиональным покрытием и зеркалами, танцы TikTok чаще всего для исполнения требуют минимум пространства и оборудования. Хотя иногда для некоторых танцевальных челленджей, таких, например, как «Blinding lights», необходима довольно большая площадь, поскольку данный номер является малогрупповым, иногда массовым, в нём осуществляется перемещение. В начале исполнители выбегают в кадр, в финале выполняется прыжок.

Исполнители не ограничены и в выборе одежды для танцев: в основном одежда домашняя или спортивная, но в некоторых случаях можно увидеть исполнительниц некоторых танцев, одетых и в платье. Анализ различных известных танцевальных видео в TikTok позволяет сделать вывод о том, что танцы в период пандемии стали не только развлечением, но и уникальным, на наш взгляд, весьма эффективным способом заявить о важных проблемах. Так, известный челлендж #distancedance – не просто «вирусный» танец, а можно сказать, значимый социальный проект. В марте 2020 года Чарли Д'Амелио, известная исполнительница TikTok танцев, опубликовала видео с тегом #distancedance. Она инициировала этот танцевальный челлендж в 2020 году в сотрудничестве со спонсором Procter&Gamble, чтобы собрать средства для Feeding America и Matthew 25 – двух организаций, которые помогают населению, пострадавшему во время пандемии COVID-19.

Таким образом, #distancedance challenge, с одной стороны, стал танцевальным трендом TikTok, а с другой – благодаря своему названию обратил внимание на важность социальной дистанции в борьбе с распространением вируса. Одна из самых известных «тиктокеров», как сейчас принято называть знаменитостей из данной социальной сети, в своём видеоролике призвала публику оставаться дома и принимать участие в челлендже. Она отметила, что компания P&G жертвует средства Feeding America & Matthew 25 за первые три миллиона видео. По состоянию на 6 апреля 2020 года #distancedance набрал 8,8 миллиарда просмотров, видео

Чарли Д'Амелио набрало 187,1 миллиона просмотров и 5,8 миллиона лайков²³³.

Д. Клаг из Университета Карнеги-Меллона провёл исследование, в котором на примере 92 видео, участвующих в челлендже #distancedance в TikTok, проанализировал технологии их создания и исполнения. В статье «Технологии исполнения и создания видео танцевальных челленджей в тикток», основанной на выводах исследования, учёный рассмотрел следующие вопросы: кто участвует в танцевальных челленджах? Каковы аудиовизуальные и текстовые характеристики представленных видео? Как аудиовизуальные и текстовые элементы указывают на креативную практику пользователей?

Результаты исследования показали, что видео для челленджа #distancedance в основном снимали белые девушки-подростки в повседневной одежде в спальне. Их видео были представлены без видеоэффектов или текстовых элементов. Результаты качественного контент-анализа иллюстрируют мотивацию пользователей и их усилия по изучению танца, а также отображают практику добавления отдельных перформативных элементов, например жестов, в танцевальные выступления²³⁴.

Широкое распространение и известность «вирусных» танцев иллюстрируют влияние приложения TikTok на современные тенденции и поп-культуру. На сегодняшний день сервисы TikTok, Dubsmash становятся местом, где выступают миллионы молодых людей и публично раскрывают свою идентичность. Всё чаще именно в интернет-пространстве происходит идеологическое формирование и политическая активность молодёжи. Многие танцы из TikTok стали неотъемлемой частью современной молодёжной культуры. Например, известный танец «Renegade», созданный в сентябре 2019 года 14-летней Джелайей Хармон из Атланты, поставленный под трек

²³³ Klug, D. Performance and Production Practices in Dance Challenge Videos on TikTok. Available at: https://www.academia.edu/43594983/It_took_me_almost_30_minutes_to_practice_this_Performance_and_Production_Practices_in_Dance_Challenge_Videos_on_TikTok

²³⁴ Там же.

«Lottery» американского рэпера К. Camp, теперь исполняется в США на различных школьных мероприятиях и шоу талантов. В 2020 году Джелая Хармон представила танец «Renegade» на Матче всех звёзд спортивной лиги НБА в Чикаго.

Танец TikTok выполняет ряд социокультурных функций:

- коммуникативную – в данном случае танец TikTok выступает как новый язык и способ коммуникации;
- рекреационную, танец как форма досуга и способ гармонизации;
- танец как способ самовыражения;
- танец как способ рекламы – и коммерческой, и некоммерческой²³⁵.

3.3. Пути преодоления кризиса русской танцевальной культуры

В ситуации развивающейся глобализации, расширения культурных контактов, цифровизации проблема сохранения национальной идентичности стоит как никогда остро. Ущерб, нанесенный вестернизацией культурной самобытности и автохтонным духовным культурам, вызвал обратную тенденцию, направленную на сохранение многообразия, культурной идентичности и собственных корней. И здесь, как пишет Е.К. Луговая, «совершенно очевидно, что незаменимым помощником в деле «обретения корней» может стать продуманная государственная политика не только по сохранению традиционной народной культуры, но и по возвращению ей достойного места в системе воспитания и образования будущих граждан, так как в условиях секуляризации сознания народная культура становится важным средством сохранения духовности и моральных устоев общества»²³⁶.

²³⁵ Некоторые положения этого параграфа относительно современных форм танцевальной культуры опубликованы в: Забубенина И. К. Танец ТИКТОК как феномен современной танцевальной культуры // Вестник МГУКИ. 2021. №4 (102). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-tiktok-kak-fenomen-sovremennoy-tantsevalnoy-kultury> (дата обращения: 14.06.2023).

²³⁶ Луговая, Е.К. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – № 4 (39). – 2015. – С.162-166.

Как уже говорилось, важное место в народных культурах занимает танец. Более того: танец выступает важным средством социализации, а потому необходимо обучение танцевальной культуре. Об этом свидетельствует опыт многих народов России. Как отмечает Т. Б. Бадмаева, выдающийся исследователь калмыцкой танцевальной культуры, важным фактором сохранения и развития танцевальной культуры Калмыкии является существующая система обучения танцам подрастающего поколения. «Умение танцевать было важным средством социализации детей и подростков. Для более успешной интеграции в жизнь социума умение танцевать считалось обязательным, потому что танцы были важной составной частью молодежных вечеров нэр, игр наадн, свадеб хурм»²³⁷. Также автором было отмечено несколько весьма интересных фактов относительно калмыцкой танцевальной подготовки «Дети с малых лет начинали постигать премудрости исполнения танцев...», «чаще всего роль домашнего учителя исполняли мать или старшая сестра. Они учили детей танцевать, подыгрывая им на калмыцкой домре»²³⁸.

Если обратиться к опыту Республики Бурятия, то, безусловно, следует отметить уникальный проект – фестиваль «Ночь ёхора», посвященный сохранению и популяризации традиционного бурятского кругового танца ёхор (ёохор). Праздник традиционной песенно-танцевальной культуры бурятского народа проводится ежегодно, начиная с 2008 года. Л.Д. Дашиева, исследователь бурятской культуры и член жюри конкурсной программы фестиваля отмечает в качестве особенностей проекта следующие:

- четко выстроенный план фестиваля и качественная организация;
- в рамках фестиваля всем предоставляется возможность принять участие в Гранд ёхоре вокруг большого костра;
- благодаря мастер-классам артистов Бурятского государственного национального театра песни и танца «Байкал» каждый может освоить и

²³⁷ Калмыки / отв. ред. Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская / Институт этнологии им. Миклухо-Маклая РАН; Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН. – М.: Наука, 2010. С. 361.

²³⁸ Там же.

выучить основные кинетические модели разновидностей *ёхора* *Осоо*, *Айдуусай*, *Яхуусай* и др²³⁹.

Мы проанализировали несколько видеозаписей мастер-классов по различным видам ехора, которые были организованы в преддверии фестиваля «Ночь ехора», размещенных на YouTube-канале Бурятского государственного национального театра песни и танца «Байкал» и заметили, что в каждом мастер-классе, который, проводился в разных локациях, принимало участие достаточно много людей разных возрастов от детей дошкольного возраста до пенсионеров. Вовлеченность в изучение традиционного бурятского танца разных поколений говорит о наличии важной характеристики бурятской танцевальной культуры, без которой невозможно ее сохранение – преемственности. Также мы считаем, что проведение мастер-классов артистами профессиональных ансамблей и их участие в ежегодных национальных праздниках – это уникальная технология трансляции хореографической лексики, техники от профессионального артиста любителю народного танца, очень ценная форма взаимообмена смыслами, традициями, ведь народный танец не может жить только на сцене – он должен бытовать в жизни народа, в его культуре. К сожалению, на сегодняшний день мастер-классы от профессиональных ансамблей государственного или национального уровня – это большая редкость, которая доступна жителям единичных регионов.

Если теперь обратиться к русскому народному танцу, то можно со всей определенностью утверждать, что здесь дело обстоит не столь благополучно. Опыт работы автора данного исследования в системе школьного дополнительного образования в качестве педагога-хореографа позволяет сделать следующий вывод: большинство детей школьного возраста незнакомо с традиционной музыкальной и танцевальной культурой, не знает русских народных песен и танцев, даже самых популярных, которые долгое время

²³⁹ Дашиева, Л.Д. Проект «Ночь ёхора»: традиции, инновации, перспективы. Официальный портал Министерства культуры Республики Бурятия. URL: <https://minkultrb.ru/articles/opinions/27102-proekt-noch-yekhora-traditsii-innovatsii-perspektivy/> (дата обращения: 10.06.2023).

являлись своего рода «визитной карточкой» страны. И если народные песни могут изучаться в рамках школьной программы на уроках музыки, то с танцами ситуация обстоит гораздо сложнее, поскольку уроки по танцам являются прерогативой дополнительного образования, чаще всего платного, и доступны не всем детям. Возможно, отсутствие системы обучения русскому народному танцу детей и молодежи является также одной из решающих причин упомянутого выше кризиса русской танцевальной культуры.

Автором данного исследования была реализована хореографическая постановка «Весну звали» в Гимназии «Донского академического развития». Несмотря на то, что номер был стилизацией русского народного танца, на наш взгляд, данный постановочный опыт позволил сделать ряд важных наблюдений относительно особенностей восприятия традиций русского народного танца. Танец был поставлен для учеников 2-3 класса гимназии, в постановке принимали участие девочки и мальчики с минимальной хореографической подготовкой. Изначально основные движения русского народного танца вызывали у детей сложности, они не были знакомы с русским поклоном, «хлопушками», «припаданием», «ковырялочкой» и т.д. Тем не менее, изучение данных элементов, особенно, когда к практическому показу движений педагог добавлял факты об истории появления в русской танцевальной культуре данных движений и причинах именно такого исполнения (в данном случае речь идет о региональных особенностях, которыми обусловлена лексика танца), появлялся большой интерес у подрастающего поколения. Стоит также отметить, что, поскольку нынешнее поколение практически «воспитано» на танцах TikTok и хип-хоп культуре, русский танец, вероятно, был для них непривычен, воспринимался неоднозначно, удивление вызывал и фольклорный стилизованный текст музыкального сопровождения. В данном случае можно сделать вывод о необходимости разбора до начала постановочной работы музыкального материала (не с точки зрения композиционного строения, что предполагает методика постановки хореографического номера), а с точки зрения лексики

песни, с разъяснением этимологии незнакомых старорусских слов. Далее, по мере работы в данном направлении, после нескольких выступлений на сцене с этим номером, у детей стала формироваться характерная манера исполнения русского танца, видна была вовлеченность в процесс дальнейшего изучения русского танца и старание, стала развиваться выносливость, улучшилась координация. Более того, стал проявляться интерес детей к русской культуре в целом – к традициям, русскому народному костюму, народным праздникам. Это свидетельствует о том, что русский народный танец хранит в себе существенный, очень ценный педагогический потенциал. Более того, русский танец позволяет формировать у подрастающего поколения уважение к культуре русского народа, страны, способствует формированию истинных ценностей и национальной идентичности. При грамотном системном подходе именно традиции русского танца позволяют вырабатывать у молодого поколения тот иммунитет к «культурным инфекциям». Безусловно, данные наблюдения не могут отразить комплексно ситуацию, которая характерна для современной русской танцевальной культуры, но ряд примеров являются показательными и должны инициировать более активные исследования в данном направлении и говорят о необходимости начала более системной работы, направленной на развитие, возрождение русской танцевальной культуры, хотя бы в детской и молодежной среде. Как показывает практика, в традиционной системе образования народная тематика практически не представлена, а ведь национальная культура в первую очередь должна возрождаться именно на этом уровне. Безусловно, хореографические коллективы, общественные организации, фестивальные движения и конкурсы играют важную роль в возрождении и развитии русских танцевальных традиций, но большая часть детей и молодежи остается за пределами их деятельности, и в этом случае именно образовательные организации смогут реализовывать более массовое просвещение, духовное развитие, стать источником знаний для широких слоев общества о народной культуре.

Поэтому необходимо внедрять в образовательный процесс новые программы, которые будут посвящены изучению основ народной культуры и фольклора.

«Внутренняя особенность народного танца – образное отражение именно идеальных черт национального характера – позволила ему сохранить эти ценности и идеалы для потомков. Поэтому было бы непростительной ошибкой не воспользоваться этой кладовой национальной духовности в деле патриотического воспитания наших современников. Не менее важно в современных условиях множась межнациональных конфликтов, что свою установку на положительный стереотип народно-сценический танец переносит и на другие народы, что способствует росту взаимопонимания и добрососедским отношениям с ними»²⁴⁰. В условиях экономического, идеологического и геополитического противостояния с Западом одной из главных задач, стоящих перед российским государством, является нравственная, духовная, идеологическая мобилизация, которая опирается на великую традиционную русскую культуру²⁴¹. И в данном случае русский танец может стать уникальным средством, которое будет способствовать нравственной и духовной идеологической мобилизации российского общества.

В русле возрождения народных традиций, фольклорного творчества и русской танцевальной культуры общественными организациями, домами творчества, центрами фольклора организовываются различные конференции, конкурсы, фестивали. В последнее десятилетие среди российских фольклористов значительно вырос интерес к этнохореографии. Плодотворная работа по научному освоению и распространению широкого спектра знаний о традиционной русской хореографии проводится Центром русского фольклора – структурным подразделением Государственного Российского Дома

²⁴⁰ Луговая Е.К. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – № 4 (39). – 2015. – С.162-166.

²⁴¹ Голобородько, А. Ю., Стеценко В. В., Камышанская, С. С. Культурный иммунитет как основа формирования новой реальности в треугольнике «государство – общество - человек»: от отключения культуры отмены до ренессанса сущности антропоцентризма // Власть. 2022. №3. URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-immunitet-kak-osnova-formirovaniya-novoy-realnosti-v-treugolnike-gosudarstvo-obschestvo-chelovek-ot-otklyucheniya-kultury](https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-immunitet-kak-osnova-formirovaniya-novoy-realnosti-v-treugolnike-gosudarstvo-obschestvo-chelovek-ot-otklyucheniya-kultury-dateniya-03-08-2023) (дата обращения: 03.08.2023).

народного творчества имени В.Д. Поленова. Главным идейным вдохновителем и руководителем данного направления деятельности долгие годы являлся профессор МГИК, заслуженный работник культуры РФ, известный исследователь и преподаватель русского танца А. И. Шилин. Специалистами Центра регулярно проводятся специальные фольклорные экспедиции в разные регионы нашей страны. Некоторые обнаруженные в ходе экспедиций явления народной культуры были наделены статусом объектов нематериального культурного наследия и представлены на интернет-портале «Культура РФ». К числу наиболее значимых проектов, реализованных Центром русского фольклора с целью сохранения и развития русского народного танца, относятся Всероссийский фестиваль русского танца «Перепляс», Мастерская русского танца. Данные мероприятия способствуют повышению хореографического мастерства и расширяют репертуар исполнителей традиционной пляски.

Важную роль в популяризации русской танцевальной культуры играют такие мероприятия, как Всероссийский конкурс ансамблей русского танца на приз Т.А. Устиновой, Всероссийский конкурс любительских хореографических коллективов имени М.С. Годенко, Всероссийский конкурс детских хореографических коллективов «Здравствуй, мир!», всероссийские фестивали искусств народов и детей Севера «Северное сияние» и «Вслед за солнцем», конкурс базовых фольклорных коллективов «Традиции».

С 2010 года в нашей стране проводится Всероссийский фольклорный конкурс «Казачий круг». Данный конкурс – это творческая площадка для сохранения единого культурного пространства и укрепления межрегионального и международного сотрудничества в сфере казачьей культуры. Он проводится в целях сохранения, развития и популяризации самобытной казачьей музыкально-песенной, танцевальной, вокальной, инструментальной, празднично-обрядовой, семейно-бытовой культуры, представляющей исключительную ценность с исторической, художественной и эстетической точек зрения. В конкурсе ежегодно принимают участие казахи

аутентичные (этнографические), фольклорные, стилизованные (сценические) художественные коллективы.

В 2022 году в г. Владимир состоялся Всероссийский фестиваль русского народного танца «По всей России водят хороводы» на приз имени народной артистки СССР, Лауреата Государственной премии СССР Татьяны Алексеевны Устиновой. Для участия в конкурсной программе фестиваля были приглашены детские, юношеские, взрослые ансамбли народного танца, танцевальные группы ансамблей песни и пляски, фольклорные танцевальные коллективы, дуэты, солисты. Оценивали выступления ведущие эксперты в области народной хореографии. Председателем жюри стала Л.А. Устинова – профессор МГИК, народная артистка России, дочь Т. А. Устиновой – известного хореографа, выдающегося мастера русского народного танца. Фестиваль стал первым проектом всероссийской Декады народного танца, которая проходит в апреле в рамках Года культурного наследия народов России. Развитию народного танца был посвящен круглый стол и творческие лаборатории, которые провели члены жюри фестиваля.

Таким образом, внушительное количество различных проектов, направленных на сохранение русского фольклора, в частности – русского народного танца, показывает, что судьба русской танцевальной культуры народу, государству, общественным организациям отнюдь не безразлична. Но для того, чтобы все эти усилия умели результат и помогали действительно сохранять и развивать русскую танцевальную культуру, необходимо, чтобы реализация этих процессов происходила согласованно между всеми структурами, важен комплексный и конструктивный, не формальный подход.

Русский танец ярко отражает национальный колорит русской культуры, поэтому активно используется организаторами международных чемпионатов, режиссерами культурных программ всемирных фестивалей в качестве визитной карточки страны. Русский народный танец традиционно исполняется на церемониях открытия и закрытия таких значимых событий, проводимых на территории Российской Федерации, как Чемпионат Мира по футболу,

Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Сочи, Универсиада в Казани и многие другие. Включение русского народного танца в культурные программы главных масштабных событий страны можно рассматривать как эффективный способ популяризации русской культуры и достижений народного творчества. При этом крайне важно, чтобы народное хореографическое искусство представлялось российской и иностранной публикой в надлежащем качестве: с обязательным соблюдением академических канонов русского танца, безупречной техники и соответствующей манеры исполнения.

М.П. Мурашко, исследователь русского танца и хореограф, сформулировал ряд принципов, которые необходимо соблюдать современным педагогам-хореографам и балетмейстерам, чтобы преодолеть упомянутый выше кризис ансамблей русского танца и развивать русский танец.

1. При постановке сценического варианта русского танца следует работать не только в самом распространенном на сегодняшний день жанре – лирическом, но и обращаться к комедийным, драматическим, сатирическим, эпическим, трагедийным жанрам, которые были распространены среди хороводов, плясок, переплясов, поскольку жанры в сценических хореографических произведениях придают каждой постановке определенную тональность, оригинальность.

2. Важную роль в русском танце играет стиль танца. Русский танец удивительно разнообразен: каждый регион имеет свой собственный стиль с присущими чертами и особенностями манеры для этого региона. При постановке танца можно обращаться к региональному фольклору, тогда у постановщика получится создать уникальное произведение.

Таким образом, крайне важно, чтобы в современных постановках русского танца обязательно присутствовала идея, форма, жанр, стиль, как это было в лучших произведениях выдающихся мастеров русского танца. Ориентируясь на вышеупомянутые принципы, хореографы смогут создавать настоящие произведения искусства, развивающие русский танец. И тогда мы сможем преодолеть кризис, если появятся «произведения, сочиненные на

основе новых тем и идей, почерпнутых из самых глубин русского фольклора, насыщенных великой философией...»²⁴².

Еще раз подчеркнем, что для сохранения целостности и стабильности любой культуры, в том числе и танцевальной, необходимо сохранение существующих и формирование новых традиций. Традиции являются своего рода фундаментом культуры, без которого гармоничное развитие государства и общества невозможно. Именно поэтому лучшие традиции русской культуры, поддавшиеся забвению, должны реконструироваться. Относительно этого вопроса очень справедливо было отмечено А.И. Шилиным: «Для жизни любого традиционного явления необходимо активное функционирование традиции и наличие непрерывной трансмиссии (преемственности)»²⁴³.

²⁴² Мурашко, М.П. Кризис ансамблей русского танца // Балет .– 2011 .– №2 .– С. 48-51 .– URL: <https://rucont.ru/efd/312186> (дата обращения: 21.06.2023).

²⁴³ Шилин, А.И. Неизвестный русский танец // официальный портал Центра русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова. 2015. URL: <http://www.folkcentr.ru/a-i-shilin-neizvestnyj-russkij-tanec-narodnoe-tvorchestvo-3-2006/>

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русская танцевальная культура представляет собой уникальный феномен, который очень тесно связан с историей нашей страны и отражает особенности развития российского государства. Русский народный танец является культурным маркером и источником знаний о русском народе, его быте, традициях, менталитете, а также презентует образы, смыслы, символы русской культуры. Такие черты русского национального характера и русской души, как свободолюбие, умение во всем идти до конца и не бояться смерти, способность беззаветно любить, глубина, доброта, открытость души ²⁴⁴ – все это воплотилось в различного рода хороводах и плясках и выражалось с помощью уникальной хореографической лексики. По мере своего развития русская танцевальная культура и ее ядро – русский танец претерпевали исторические трансформации. Изменение танцевальной культуры было обусловлено различными социальными, политическими, культурными, историческими, геополитическими факторами. Зародившись в народной культуре, претерпев множество попыток искоренения на протяжении своего существования и развития, преодолев определенные периоды забвения, русский танец не просто сохранился, а достиг совершенства и трансформировался в явление, заявившее о русской культуре на весь мир – русский народно-сценический танец.

На основании ключевых положений исследования, отражающих решение поставленных задач, мы сделали ряд выводов.

Проанализировав парадигмы исследования танцевальной культуры, мы обнаружили, что первые попытки изучения танцевальной культуры были сделаны еще в античности. На наш взгляд, особую ценность для изучения танцевальной культуры представляют теория трех хороводов и классификация пляски на несколько родов Платона, а также подход к изучению античной

²⁴⁴ Сысуев, Д.А. И. А. Ильин о русском духовно-нравственном складе // Вестник МГУ. 1994. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/i-a-ilin-o-russkom-duhovno-nravstvennom-sklade> (дата обращения: 07.11.2023).

танцевальной культуры Лукиана с представленными описаниями античных танцев. На более поздних этапах развития науки и культуры мы обнаружили антропологический и этнографический подходы, выдающимися представителями которых являются А.Р. Рэдклифф-Браун, Э.Э. Эванс-Причард, Х. Крингельбах и Д. Скиннер, М.Я. Жорницкая. Также в ходе исследования мы выявили культурологический и искусствоведческий подходы к исследованию танцевальной культуры. В отечественной науке особый вклад в развитие данных подходов внесли Ю.М. Лотман, К.Я. Голейзовский, М.П. Мурашко, Г.Ф. Богданов, Т.Б. Бадмаева, Л.Д. Дашиева. В ходе работы мы выявили морфологический принцип, который бы разработан М.С. Каганом. С точки зрения данного принципа была рассмотрена сущность танца как ядра танцевальной культуры и изучен феномен русского свадебного танца.

Анализ парадигм исследования культуры позволил нам прийти к заключению о том, что при разработке понятия, структуры, функций, методов исследования танцевальной культуры наиболее перспективно использование положений деятельностного, аксиологического и семиотического подходов.

Рассмотрев теоретические подходы к определению понятия «танцевальная культура», а также смежные понятия – «хореографическая культура», «танцевально-пластическая культура», «танцевально-игровая культура», мы получили представление о сущности танцевальной культуры и сформулировали авторское определение данного понятия. Анализ различных подходов позволил сделать вывод о том, что большинство исследователей рассматривают танцевальную и хореографическую культуру как системы. Вслед за учеными, которые работали в данном направлении, мы придерживаемся точки зрения, что хореографическая культура отличается от танцевальной наличием профессиональных и сценических аспектов, в то время как танцевальная культура главным образом ориентирована на народ, его повседневную и праздничную жизнь. В ходе исследования мы пришли к выводу о том, что танцевальная культура в широком смысле слова является системой, которая включает в себя собственно танец, танцевальные ценности

и традиции, деятельность по их созданию, сохранению и распространению, механизмы, благодаря которым реализуется танцевальная активность людей в обществе. В узком смысле слова танцевальная культура представляет собой способ бытования танца в повседневной и праздничной культуре. Также танцевальную культуру можно рассматривать как семиотическую систему, а танец – как текст, конденсатор культурной памяти и генератор новых смыслов.

Исследование позволило сделать ряд выводов относительно структуры танцевальной культуры. Структура танцевальной культуры включает следующие морфологические слои: профессиональная – бытовая; элитарная – массовая; деревенская – городская. Танец выступает ядром танцевальной культуры. Периферию танцевальной культуры составляют хореографическая лексика, композиционные особенности, методика преподавания танца, танцевальная музыка, средства художественной выразительности, костюм. Ядро и периферия танцевальной культуры, в свою очередь, не являются внутри себя однородными.

В результате исследования мы пришли к выводу о том, что русский народный танец является ядром русской танцевальной культуры и культурной универсалией. Неотъемлемым элементом русской танцевальной культуры на протяжении многих веков являлась такая архетипическая форма как хоровод. Также важными составляющими русской танцевальной культуры выступали такие формы как пляска, перепляс, импровизация.

В структуре танцевальной культуры были выделены несколько блоков:

- хореографическое творчество;
- исполнительское мастерство;
- сохранение и распространение;
- восприятие.

Были выявлены функции танцевальной культуры: коммуникативная, идентификационная, регулятивная, гедонистическая, интегративная, ведущими среди которых признаны коммуникативная и идентификационная

функции. Мы определили ключевые функции танца как ядра танцевальной культуры – эстетическую, магическую, развлекательно-восстановительную, коммуникативную, интегрирующую, регулятивную, информативную, эвристическую. Все эти функции тесно взаимосвязаны. Трансформация танцевальной культуры была во многом обусловлена ослабеванием некоторых функций танца в определенные исторические периоды.

Изучение эволюции русской танцевальной культуры позволило выявить основные этапы развития русской танцевальной культуры: Древнерусская танцевальная культура, танцевальная культура XVII – начала XX вв., танцевальная культура Советского периода и современная танцевальная культура. На протяжении веков танцевальная культура неоднократно трансформировалась. Основными причинами трансформации Древнерусской танцевальной культуры является принятие христианства, Византийское влияние на культуру Древней Руси, монгольское нашествие на Русь, гонение скоморохов, борьба духовенства с плясками. На этапе танцевальной культуры XVII – начала XX века основными причинами трансформации стали профессионализация русского танца, европейское влияние на русскую культуру и появление различных европейских видов танца, разделение на городскую и деревенскую танцевальную культуру. Трансформация Советской танцевальной культуры обусловлена государственной культурной политикой, появлением и популяризацией «буржуазных» видов танца – танго, фокстрота, твиста и т.д., сменой социального строя, отмиранием некоторых традиционных обрядов – например, свадебного. В качестве основных факторов трансформации русской танцевальной культуры на современном этапе развития страны мы выделили процессы глобализации, вестернизации, цифровизации, развитие межкультурной коммуникации.

Процессы глобализации, вестернизации, и как следствие – культурная унификация отразились на русском свадебном танце. Исследование русского традиционного свадебного ритуала и собственный постановочный хореографический опыт в современной индустрии свадебных мероприятий

автора позволяет сделать вывод о том, что традиционный русский свадебный танец практически исчез из структуры свадебного ритуала и перестал существовать в русской свадебной культуре.

Трансформацию танцевальной культуры мы определили как процесс изменения системы, реализуемый за счет встраивания в танцевальную культуру чужеродных элементов. Данная концепция была дополнена рассмотрением понятий «культурного иммунитета» и «культурной прививки», как технологий сохранения самобытности русской традиционной культуры. «Культурное инфицирование» в танцевальных культурах – это процесс внедрения в танцевальную культуру чужеродных элементов, способный привести к необратимым трансформациям. Анализ исторических трансформаций и современного состояния танцевальной культуры позволил определить в качестве условий сохранения стабильности танцевальной культуры эволюционную адаптацию новых танцевальных ценностей и прочность культурного ядра – танца.

Исследование танцевальной культуры в детской и молодежной среде в процессе педагогической деятельности и постановочной хореографической работы показало, что русский народный танец хранит в себе существенный, очень ценный педагогический потенциал. Более того, русский танец позволяет формировать у подрастающего поколения уважение к культуре русского народа, страны, способствует формированию истинных ценностей и национальной идентичности. При грамотном системном подходе именно традиции русского танца позволяют вырабатывать у молодого поколения иммунитет к «культурным инфекциям».

Важным результатом работы является вывод о том, что преодолению кризиса русской танцевальной культуры может способствовать «культурная прививка», которая в отличие от радикальной меры – тотального блокирования «медиавирусов» и «культурной инфекции», предполагает допущение этих элементов в незначительной мере с целью укрепления «культурного иммунитета». Также в ходе работы мы наметили пути

преодоления кризиса русской танцевальной культуры, важными аспектами которых является формирование связи подрастающего поколения с этническими корнями, продуманная государственная политика по сохранению традиционной народной культуры и по возвращению ей достойного места в системе воспитания и образования будущих граждан, разработка и внедрение новых подходов к педагогике русского народного танца, включение дополнительных образовательных программ по народному танцу в систему школьного и университетского образования, реализация инновационных и пересмотр существующих подходов к постановке русских народно-сценических номеров, популяризация постановок в современном стиле с элементами русского народного танца и славянской лексики, организация мастер-классов по русскому народному танцу для широких слоев населения и привлечение к данной форме трансляции хореографического наследия профессиональных исполнителей, балетмейстеров.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Александров, В.А., Власова, И.В., Полищук, Н.С. (отв. ред.). Русские. – М.: Наука, 1999. – 828 с.
2. Алпатов, М. В. Всеобщая история искусств: в 3 т. / М.В. Алпатов.- М.; Л.: Искусство, 1948. Т.3. – 642 с.
3. Алякринская, М. А. Танец и идеология: фокстрот в советской культуре 1920-1930-х гг // Вестник СПбГИК. 2012. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-i-ideologiya-fokstrot-v-sovetskoy-kulture-1920-1930-h-gg> (дата обращения: 02.02.2023).
4. Багаутдинов, А.А. Фолк-модерн танец в России: становление и перспективы развития // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья : исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н.Д. Мусина; науч. ред. Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013.
5. Бакланова, Т. И. Народная художественная культура / Т. И. Бакланова, Е. Ю. Стрельцова. – М.: МГУКИ, 2000. – 344 с.
6. Бахрушин, Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – 3-е изд. – М.: Искусство, 1977. – 287 с.
7. Белякова, И.Г., Милешко, А.Л. Феномен танца в межкультурной коммуникации // Культура и цивилизация. 2020. Том 10. №3А. С. 15-25.
8. Буксикова, О. Б., Амелина, М. Н. Методологические основы исследования традиционной танцевальной культуры // Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI Межвузовской науч.-практ. конф., 26 февраля 2016 г. СПб.: СПбГУП, 2016. С. 40–43.
9. Буксикова, О. Б., Плужникова, М. Н. Семантика традиционного танца Белгородского региона // Вестник МГУКИ. 2014. №5 (61). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-traditsionnogo-tantsa-belgorodskogo-regiona> (дата обращения: 16.11.2023).

- 10.Буксикова, О.Б. Танец в истории культуры народов Сибири: диссертация ... доктора искусствоведения : 24.00.01 / О.Б. Буксикова; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – СПб., 2009.
- 11.Блок, А.А. Собр. соч.: в 6-ти т. – Т. 5. – М., 1971. – 557 с.
- 12.Блок, Л.Д. Классический танец : история и современность / вступ. ст. В. М. Гаевского. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
- 13.Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Искусство, 1971. – 544 с.
- 14.Богданов, Г.Ф. Традиционная русская народная хореография: жанры, формы, композиция (от истоков до начала XX века) / Г.Ф. Богданов. – М.: МГУКИ, 2014. – 442 с.
- 15.Богданов, Г.Ф. Самобытность русского танца / Г.Ф. Богданов. – М.: Изд-во МГУК, 2003.– 221 с.
- 16.Брусницына, А.Н. Воспитание танцевальной культуры школьников в хореографических коллективах учреждений дополнительного образования детей: личностно-деятельностный подход: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.01 / А.Н. Брусницына. – Москва, 2008. – 209 с.
- 17.Васенина, Е. В. Свободные танцевальные практики: трансформация канона женской красоты и работа с памятью тела // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. №4 (39). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svobodnye-tantsevalnye-praktiki-transformatsiya-kanona-zhenskoy-krasoty-i-rabota-s-pamyatyu-tela> (дата обращения: 22.01.2023).
- 18.Вашкевич, Н. Н. История хореографии всех веков и народов. – СПб.: Лань ; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2009. – 192 с.
- 19.Владимирова, В. А. Заселение Курского края как один из факторов развития традиционной музыкальной культуры // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного

- университета. 2009. №3 (11). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zaselenie-kurskogo-kрая-kak-odin-iz-faktorov-razvitiya-traditsionnoy-muzykalnoy-kultury> (дата обращения: 05.05.2023).
20. Власова, Е. С., Ланкин, В. Г. Основания и проблемы воссоздания национальной культурной традиции как фактора антропологической идентичности в современном российском обществе // Векторы благополучия: экономика и социум. 2018. №4 (31). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovaniya-i-problemy-vossozdaniya-natsionalnoy-kulturnoy-traditsii-kak-faktora-antropologicheskoy-identichnosti-v-sovremennom> (дата обращения: 24.06.2023).
21. Всеволодский-Гернгросс, В. Н. Крестьянский танец // Искусство Севера : в 2 томах. – Ленинград : Academia, 1927-1928. – Т. 2 : Пинежско-Мезенская экспедиция. – 1928. – 250 с.
22. Галкин, А.С. Хореография // Большая российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/khoreografiia-7ada74>
23. Голейзовский, К. Я. Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский. – М.: Искусство, 1964. – 367 с.
24. Голобородько, А. Ю., Стеценко В. В., Камышанская, С. С. Культурный иммунитет как основа формирования новой реальности в треугольнике «государство – общество - человек»: от отключения культуры отмены до ренессанса сущности антропоцентризма // Власть. 2022. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-immunitet-kak-osnova-formirovaniya-novoy-realnosti-v-treugolnike-gosudarstvo-obschestvo-chelovek-ot-otklyucheniya-kultury-otmeny-do-renaissansa-sushnosti-antropocentrizma> (дата обращения: 03.08.2023).
25. Гордеева, А.А. Каннингем Мерс // Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/c/kanningem-mers-f148ee>
26. Гутковская, С. В. Народная танцевальная культура белорусского Поднепровья : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.09 / С.В. Гутковская. – Минск, 1994.– 21 с.

27. Давлетов, К.С. Фольклор как вид искусства. – М.: Наука, 1966. 364 с.
28. Данилевский, Н.Я. Россия и Европа: взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к германо-романскому. 6-е изд. / Предисловие Н. Н. Страхова; статья К. Н. Бестужева-Рюмина; составление, вступительная статья и комментарии А. А. Галактионова. – СПб. Издательство С.-Петербургского университета, Издательство «Глаголь», 1995. – 552 с.
29. Дашиева, Л.Д. Проект «Ночь ёхора»: традиции, инновации, перспективы. Официальный портал Министерства культуры Республики Бурятия. URL: <https://minkultrb.ru/articles/opinions/27102-proekt-noch-yekhora-traditsii-innovatsii-perspektivy/> (дата обращения: 10.06.2023).
30. <http://www.rusfolk.ru/festivals/itogi-vserossijskogo-festivala-russkogo-narodnogo-tanca-po-vsej-rossii-vodat-horovody-na-priz-im-ta-ustinovej>
31. Догорова, Н.А. Становление и развитие педагогических систем в хореографической культуре: от XVII до начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 24.00.01. Саранск, 2006.
32. Драч, Г. В. У истоков ростовской школы культурологии: Э. С. Маркарян и М. К. Петров // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. 2018. №2 (198). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/u-istokov-rostovskoy-shkoly-kulturologii-e-s-markaryan-i-m-k-petrov> (дата обращения: 15.11.2023).
33. Драч, Г.В., Штомпель, О. М. Идея культурологии: традиция, наука, образование // Научная мысль Кавказа. 2009. №4 (60). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ideya-kulturologii-traditsiya-nauka-obrazovanie> (дата обращения: 15.11.2023).
34. Драч, Г. В., Штомпель, О. М., Штомпель, Л. А., Королев, В. К. Культурология: Учебник для вузов. – СПб.: Питер, 2011. – 384 с.
35. Дьяконова, Л. Т. Танец как феномен культуры [Электронный ресурс] / Л.Т. Дьяконова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011.

- №3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-fenomen-kultury>.
36. Еремина, В.И. Ритуал и фольклор / В. И. Еремина; Отв. ред. А. А. Горелов; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). – Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1991. – 206 с.
37. Забубенина, И.К. Народный танец как презентация смыслов русской культуры // Народный танец в современном культурном пространстве: история, теория, практика: сборник научных статей. – Екатеринбург: изд-во Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет», 2021. – С. 8-14.
38. Забубенина, И. К. Танец ТИКТОК как феномен современной танцевальной культуры // Вестник МГУКИ. 2021. №4 (102). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-tiktok-kak-fenomen-sovremennoy-tantsevalnoy-kultury> (дата обращения: 14.06.2023).
39. Забубенина, И. К. Танец как элемент свадебного обряда в культуре разных народов: традиции и современность // Вестник славянских культур. 2023. Т. 68. С. 135–149.
40. Забубенина, И. К. Хоровод в античной культуре: образы, смыслы, символы // Вестник МГУКИ. 2021. №1 (99). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/horovod-v-antichnoy-kulture-obrazy-smysly-simvoly> (дата обращения: 31.07.2023).
41. Закунов, Ю. А. Наследование духовно-эстетических традиций российской цивилизации в современных условиях : монография / Ю. А. Закунов. – М. : Институт Наследия, 2021. – 206 с.
42. Захаров, В.М. Поэтика русского танца: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / В.М. Захаров. – М., 2004. – 440 с.
43. Захарова, Л.Н. Народный танец в традиционной культуре Руси / Л.Н. Захарова, Е.В. Фомченко // Культура и цивилизация. – 2019. – №1А. – С. 118-126.

- 44.Зеленин, Д. К. Восточнославянская этнография. Пер. с нем. К. Д. Цивинной. Примеч. Т. А. Бернштам, Т. В. Станюкович и К. В. Чистова. Послесл. К. В. Чистова. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – 511 с.
- 45.Зудин, А. Истоки перемен. Культурная трансформация позднесоветского общества. – «МЭиМО». 1999. № 4. URL: https://mgimo.ru/upload/iblock/f9f/Зудин%20А.%20Истоки%20перемен.%20Культурн.трансформация.%201999%20-%2023.pdf?utm_source=google.ru&utm_medium=organic&utm_campaign=google.ru&utm_referrer=google.ru
- 46.Зуев, И. Н., Мусухранов, И. Л., Романова, Е. Г. Аспекты теоретического осмысления народного и народно-сценического танца Алтая // Вестн. Том. гос. ун-та. Культурология и искусствоведение. 2021. №41. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aspekty-teoreticheskogo-osmysleniya-narodnogo-i-narodno-stsenicheskogo-tantsa-altaya> (дата обращения: 24.12.2022).
- 47.Каган, М. С. Морфология искусства : Историко-теоретические исследования внутреннего строения мира искусств. – Л. : Наука, 1972. – 440 с.
- 48.Каган, М. С. Музыка в мире искусств : учебное пособие для вузов / М. С. Каган. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2019. – 218 с.
- 49.Калмыки / отв. ред. Э.П. Бакаева, Н.Л. Жуковская / Институт этнологии им. Миклухо-Маклая РАН; Калмыцкий институт гуманитарных исследований РАН. – М.: Наука, 2010. – 568 с.
- 50.Карамзин, Н. М. История государства Российского: в 12 т. / Н.М. Карамзин; [обраб. и ред. Ю. Медведев]. – М.: Эксмо, 2009. – 1 т. – 190 с.
- 51.Карпенко, И.А., Ясько, С.Н. Казачья традиционная танцевальная культура // Культура и время перемен. – №4 (23). –2018.

- 52.Карпенко, И.В., Аршинин, В. А. Народный танец: исток хореографической культуры // Культурная жизнь Юга России. 2018. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnyy-tanets-istok-horeograficheskoy-kultury> (дата обращения: 12.11.2021).
- 53.Катрин, Е. В. «Цифровизация»: научные подходы к определению термина // Вестник ЗабГУ. 2022. №5. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovizatsiya-nauchnye-podhody-k-opredeleniyu-termina> (дата обращения: 30.03.2023).
- 54.Клименкова, А. М. Культурные коды как факторы формирования ценностных ориентаций // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2013. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-kody-kak-factory-formirovaniya-tsennostnyh-orientatsiy> (дата обращения: 10.11.2023).
- 55.Климов, А. А. Основы русского народного танца: учебное пособие для вузов искусств и культуры / А.А. Климов. – М.: Изд-во Московского государственного института культуры, 1994. – 269 с.
- 56.Красовская, В. М. История русского балета: учебное пособие / В. М. Красовская. – СПб: Планета музыки, 2010. – 288 с.
- 57.Культурология: Учебное пособие / Под ред. проф. Г.В. Драча. – М.: Альфа-М, 2003. – 432 с.
- 58.Лихачев, Д.С. Крещение Руси и государство Русь / Д.С. Лихачев – М.: Новый мир, 1988. – № 6. – С. 249–258.
- 59.Лосев, А. Ф. История античной эстетики : Высокая классика. Т. 3. – М. : Искусство, 1974. –598 с.
- 60.Лосев, А. Ф. История античной эстетики : Эллинистически-римская эстетика I–II веков. Т. 5. – М.: Мысль, 2010. – 703 с.
- 61.Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – 2-е изд., – СПб.: Искусство-СПБ, 2008. – 412 с.

- 62.Луговая, Е.К. Роль традиционных танцев в сохранении культурной идентичности // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – № 4 (39). – 2015. – С.162-166.
- 63.Лукиан. Сочинения : в 2 книгах / [под ред. А. И. Зайцева]. – СПб.: Алетейа, 2001. Т. 2. – 536 с.
- 64.Лукина А.Г. Традиционная танцевальная культура якутов: проблемы сохранения и развития: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.01 / А.Г. Лукина ; Российская академия театрального искусства (ГИТИС). – М., 1994. – 20 с.
- 65.Лукина, А.Г. М.Я. Жорницкая – исследователь танцевального фольклора народов Сибири и Севера // Культура и цивилизация. 2020. Том10. №1А. С. 46-56. DOI: 10.34670/AR.2020.47.1.006
- 66.Луков, В. А. Хип-хоп культура // Знание. Понимание. Умение. 2005. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hip-hop-kultura> (дата обращения: 18.06.2023).
- 67.Маркарян, Э.С. Теория культуры и современная наука. – М.: Мысль, 1983. – 284 с.
- 68.Милешко, А.Л. Гибридизация и креолизация как модели межкультурного взаимодействия посредством танца // Коммуникология. 2020. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gibridizatsiya-i-kreolizatsiya-kak-modeli-mezhkulturnogo-vzaimodeystviya-posredstvom-tantsa> (дата обращения: 14.06.2023).
- 69.Миронов, В. В. Процессы трансформации культуры в глобализирующемся мире: коммуникационный вектор // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2010. №3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/protsessy-transformatsii-kultury-v-globaliziruyuschemsya-mire-kommunikatsionnyy-vektor> (дата обращения: 12.11.2023).

- 70.Миронов, В.В. Трансформация культуры в пространстве глобальной коммуникации / В. В. Миронов. – СПб. : СПбГУП, 2019. – 60 с.
- 71.Миронов, В.В. Трансформация культуры в пространстве глобальной коммуникации // Гуманитарий Юга России. 2012. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-kultury-v-prostranstve-globalnoy-kommunikatsii-1> (дата обращения: 04.09.2023).
- 72.Морина, Л. П. Мифологическое пространство танцевальной образности. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. –152 с.
- 73.Мурашко, М.П. Классификация русского танца: Монографическое исследование / М.П. Мурашко. – М.: МГУКИ, 2012. – 552 с.
- 74.Мурашко, М. П. Кризис ансамблей русского танца / М.П. Мурашко // Балет. – М.: Ред. журн. «Балет». – 2011. – № 2. – 68 с.
- 75.Мурашко, М.П. Русская кадриль: Исследование форм русского танца (Кадриль. Лансье. Кадрильная пляска) / М.П. Мурашко – М.: МГУКИ, 2013. – 552 с.
- 76.Мурашко, М.П. Русская пляска: учебное пособие / М.П. Мурашко. – М.: Издательский Дом МГУКИ, 2010. – 487 с.
- 77.Мясникова, Л.А., Полякова, А.С. О соотношении понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура» // Вестник Гуманитарного университета. – 2021. – No 3 (34). – С. 101 – 110.
- 78.Направления и виды деятельности центра русского фольклора государственного российского дома народного творчества имени В.Д. Поленова // Официальный портал Центра русского фольклора. URL: <http://www.folkcentr.ru/istoriya/>
- 79.Никитин, В. Ю. Мастерство хореографа в современном танце: учебное пособие / В. Ю. Никитин; ГИТИС. - Москва: ГИТИС, 2011. – С. 257.
80. Никитин, В. Ю. Танец как социокультурный феномен. Три лика Терпсихоры [Электронный ресурс] / В.Ю. Никитин // Вестник МГУКИ. – 2014. – №6 (62). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/tanets-kak-sotsiokulturnyy-fenomen-tri-lika-terpsihory>.

81. Николаенко, Д. А. Коммуникативный потенциал танцевальной культуры // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. 2012. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnyy-potentsial-tantsevalnoy-kultury> (дата обращения: 11.11.2021).
82. Осинцева, Н. В. Рациональное и иррациональное в танце Айседоры Дункан // Общество: философия, история, культура. 2020. №5 (73). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ratsionalnoe-i-irratsionalnoe-v-tantse-aysedory-duncan> (дата обращения: 19.01.2023).
83. Осинцева, Н. В. Философское осмысление современного социального танца // Манускрипт. 2021. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskoe-osmyslenie-sovremennogo-sotsialnogo-tantsa> (дата обращения: 01.12.2022).
84. Официальный портал Государственного академического ансамбля народного танца имени Игоря Моисеева. URL: <https://www.moiseyev.ru/ballet-history.html>
85. Официальный портал Государственного академического русского народного хора имени М.Е. Пятницкого. URL: <https://pyatnitsky.ru/history/>
86. Официальный сайт Государственного академического Северного русского народного хора [электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://sevhor.ru/istoriya/istoriya-khora>.
87. Официальный портал Государственного академического хореографического ансамбля «Березка» имени Н.С. Надеждиной. URL: <https://beriozkadance.ru/history/>
88. Павлова, О. Д. Основные исследовательские парадигмы культуры // Теория и практика общественного развития. 2011. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-issledovatelskie-paradigmy-kultury-1> (дата обращения: 18.10.2022).

- 89.Паниотова, Т.С., Косьяненко, Е.В. Латиноамериканский свадебный ритуал как репрезентация межкультурного взаимодействия // Культура и цивилизация. 2016. № 2. С. 205–222.
- 90.Пархомова, Е.А. Руднева, Стефанида Дмитриевна (1890-1989) // Официальный портал Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/rudneva-stefanida-dmitrievna-1890-1989>
- 91.Пашкова,Т. В. Отражение русского национального характера в народной танцевальной культуре // Манускрипт. 2020. №9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-russkogo-natsionalnogo-haraktera-v-narodnoy-tantsevalnoy-kulture> (дата обращения: 19.06.2023).
- 92.Платон. Законы / Сочинения : в 3 томах / [под ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса]. – М.: Мысль, 1972. Т. 3. Часть 2. 678 с.
- 93.Поломошнов, А. Ф., Поломошнов, Л. А. Национальный характер и инокультурные заимствования в зеркале отечественной мысли // Вестник славянских культур. 2022. №66. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-harakter-i-inokulturnye-zaimstvovaniya-v-zerkale-otechestvennoy-mysli> (дата обращения: 15.11.2023).
- 94.Полякова, А.С. Народный танец в современной хореографической культуре: феномен постфолка: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / А.С. Полякова; Автономная некоммерческая организация высшего образования «Гуманитарный университет». – Екатеринбург, 2021.
- 95.Полякова, А.С. «Танец постфолк»: к исследованию одного из феноменов современного танца // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 4. С. 425–430.
- 96.Пырова, Т. Л. Формирование хип-хоп культуры: от социального контекста до академического феномена // Культура и искусство. 2017.

- №12. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-hip-hop-kultury-ot-sotsialnogo-konteksta-do-akademicheskogo-fenomena> (дата обращения: 18.06.2023).
97. Рашкофф, Д. Медиавирус: как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. – М.: Ультракультура, 2003. – 394 с.
98. Репринцева, Е.А. Игровой свадебный ритуал центральной России: тенденции трансформации // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. 2019. №4 (52). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/igrovoy-svadebnyy-ritual-tsentralnoy-rossii-tendentsii-transformatsii> (дата обращения: 12.11.2023).
99. Рэдклифф-Браун, А. Р. Андаманцы. Гл. 5. Интерпретация андаманских обычаев и верований: церемониал. (перевод с англ.) Radcliffe-Brown A. R. The Andaman islanders. – Cambridge: Cambridge Univ.. Press, 1922. – Ch. 5: the interpretation of Andamanese customs and beliefs: ceremonial. – p. 229-329 // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11, Социология: Реферативный журнал. 2018. №4. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2018-04-037-redkliff-braun-a-r-andamantsy-gl-5-interpretatsiya-andamanskih-obychaev-i-verovaniy-tseremonial-perevod-s-angl-radcliffe-brown-a-r> (дата обращения: 12.11.2023).
100. Садыкова, Д. А. Хип-хоп в пространстве современной культуры // ОНВ. 2013. №5 (122). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hip-hop-v-prostranstve-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 18.06.2023).
101. Самойленко, Е. В. Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России XX в // Педагогическое образование в России. 2012. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/bytovoy-tanets-v-kontekste-sotsiokulturnyh-izmeneniy-v-rossii-xx-v> (дата обращения: 04.02.2023).
102. Самойленко, Е.В. Научно-технический отчет о выполнении 4 этапа Государственного контракта No 14.740.11.1311 от 20 июня 2011 г. 2012. URL:

https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/21947/1/Samoilenko_Otchet_po_GK_14.740.11.1311.pdf

103. Самойленко, Е. В. Танцевальная культура: проблема дефиниции, структура, ведущие функции // Наука и современность. 2011. №12-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tantsevalnaya-kultura-problema-definitsii-struktura-veduschie-funktsii> (дата обращения: 23.12.2022).
104. Сироткина, И.Е. Пляска по инструкции: создание «советского массового танца» в 1920-е годы // Вестн. Перм. ун-та. Сер. История. 2019. №1 (44). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/plyaska-po-instruktsii-sozdanie-sovetskogo-massovogo-tantsa-v-1920-e-gody> (дата обращения: 25.05.2023).
105. Сироткина, И.Е. Свободный танец в России. История и философия. Москва: Новое литературное обозрение, 2021 – 420 с.
106. Сироткина, И.Е. Что такое танец [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/materials/1420>
107. Современный балет: на стыке традиции и технологий // Интернет-портал Bilet Sofit. URL: <https://biletsofit.ru/blog/kiberbalet-tanec-i-cifrovye-resheniya> (Дата обращения 22.11.2023)
108. Соколов, Ю.М. Русский фольклор: Учебное пособие / Ю.М. Соколов. – 3-е изд. – М.: Изд-во Моск. унта, 2007. – 544 с.
109. Степанюк, И. В. Хореографическая культура как феномен народной культуры // Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы. – 2015. – No 3 (12). – С. 12–15.
110. Сысуев, Д.А. И. А. Ильин о русском духовно-нравственном складе // Вестник МГУ. 1994. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/i-a-ilin-o-russkom-duhovno-nravstvennom-sklade> (дата обращения: 07.11.2023).
111. Терентьева, Н.А. Классический балет: роль и функции в художественной культуре современности (общероссийский и региональный аспекты): дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Н.А. Терентьева. – Челябинск, 2014.

112. Терентьева, Н. А. Концептуализации понятия «хореографическая культура»: содержательно-субъектное поле балетного искусства // Вестник ЮУрГГПУ. 2012. №9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptualizatsii-ponyatiya-horeograficheskaya-kultura-soderzhatelno-subektnoe-pole-baletnogo-iskusstva> (дата обращения: 22.11.2023).
113. Терещенко, А. В. Быт русского народа : Ч. 1. – СПб., 1848. – 283 с.
114. Устинова, Т. А. Многообразие русских народных танцев / Т. А. Устинова // Народное творчество. – 1996. – № 3. – С. 27-28.
115. Устьяхин, С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / С. В. Устьяхин; Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева. – Саранск, 2006.
116. Фаминцын, А. С. Божества древних славян / А.С. Фаминцын. – М.: Институт русской цивилизации, 2014. – 363 с.
117. Фаминцын, А. С. Скоморохи на Руси / А. С. Фаминцын. - СПб. : Алетейя, 1995. – 540 с.
118. Фомин, А. С. Эволюция исторических типов танца: системный анализ [Электронный ресурс] /А.С. Фомин, Д.А. Фомин // Вестник МГУКИ. – 2012. – №4 (48). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-istoricheskikh-tipov-tantsa-sistemnyy-analiz>.
119. Хореографическую постановку «Прощай, старый мир!» представят в онлайн-кинотеатре ОККО // Сетевое СМИ «АртМосковия». URL: <https://artmoskovia.ru/54623.html>
120. Цивилизационные исследования на юге России: монография / Г.В. Драч, Т.С. Паниотова, В.Н. Бадмаев [и др.] – Ростов-на-Дону – Таганрог: Южный федеральный университет, 2018. – 301 с.
121. Цифровая трансформация требует нестандартных решений // Официальный портал Национального исследовательского университета

Высшая школа экономики. URL:
<https://www.hse.ru/news/community/440580239.html>

122. Чернышова, С.Л. Танцевально-пластическая культура коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока: проблемы сохранения и актуализации : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / С.Л. Чернышова.– Санкт-Петербург, 2009.– 213 с.
123. Чернышева, С. Л. Традиционная танцевально-пластическая культура как объект культурологического анализа (на материале народов Крайнего Севера) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. №54. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsionnaya-tantsevalno-plasticheskaya-kultura-kak-obekt-kulturologicheskogo-analiza-na-materiale-narodov-kraynego-severa> (дата обращения: 05.11.2021).
124. Что такое современный танец // Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/courses/50/2>
125. Шилин, А.И. Неизвестный русский танец // официальный портал Центра русского фольклора ГРДНТ им. В.Д. Поленова. 2015. URL: <http://www.folkcentr.ru/a-i-shilin-neizvestnyj-russkij-tanec-narodnoe-tvorchestvo-3-2006/>
126. Штелин, Я.Я. Музыка и балет в России XIX века / Я.Я. Штелин. - М., 1988. – 190 с.
127. Эванс-Притчард, Э. Э. Танец // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11, Социология: Реферативный журнал. 1998. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/98-01-018-evans-pritchard-e-e-tanets-evans-pritcharde-e-the-dance-evance-pntchard-e-e-the-position-of-women-in-primitive-societies-and-other> (дата обращения: 22.12.2022).
128. Boffone, T. All the TikTok's a digital stage. Available at: <https://thetheatretimes.com/all-the-tiktoks-a-digital-stage/>
129. Dance is culture, culture is dance: the multicultural and anthropological debate //

- https://www.academia.edu/50005059/Dance_is_culture_culture_is_dance_the_multicultural_and_anthropological_debate
130. Irmgard Bartenieff: A Personal Journey Through Dance // University of Maryland. URL: <https://exhibitions.lib.umd.edu/bartenieff> (дата обращения: 01.08.2023)
 131. Klug D. Performance and Production Practices in Dance Challenge Videos on TikTok. Available at: https://www.academia.edu/43594983/_It_took_me_almost_30_minutes_to_practice_this_Performance_and_Production_Practices_in_Dance_Challenge_Videos_on_TikTok
 132. Kringelbach, H.N. Skinner, J. Introduction: The movement of dancing cultures. Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance. 2012. 4. P.1-25.
 133. Lorenz, T. The Original Renegade. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/02/13/style/the-original-renegade.html>
 134. Sklar, D. Reprise: On Dance Ethnography. Dance Research Journal. 2000. 32(1), 70–77. <https://doi.org/10.2307/1478278>
 135. Szőnyi, V. The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village. Open Journal for Anthropological Studies. 2018. 2. 37-52. 10.32591/coas.ojas.0202.01037s.
 136. Szőnyi, V. Traditional Dance Culture in the Moldavian „Ceangău” Villages <http://real.mtak.hu/72130/1/21.Vivien.pdf>