

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

И. И. Бодунова

КУЛЬТУРА ЕВРОПЕЙСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

Минск
БГУКИ
2022

УДК 793.38-043.86(4):930.85(476)
ББК 85.325.6+71.11+71.3(4Бел)
Б 775

Рецензенты:

В. Ф. Мартынов, доктор культурологии, профессор,
заведующий кафедрой культурологии
частного учреждения образования «Институт современных знаний
имени А. М. Широкова»;

И. А. Душкевич, народная артистка Беларуси,
лауреат Государственной премии Республики Беларусь,
художественный руководитель учреждения образования
«Белорусская государственная
хореографическая гимназия-коледж»

*Рекомендовано к изданию
ученым советом Белорусского государственного университета
культуры и искусств (протокол № 2 от 15.10.2020)*

Бодунова, И. И.

Б775 Культура европейского бального танца / И. И. Бодунова ; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2022. – 269 с.
ISBN 978-985-522-308-6.

Представлено комплексное междисциплинарное исследование европейского бального танца как культурного явления. Анализируются современное состояние теории и практики европейского бального танца, его культурологическая сущность и значение в контексте культуры Беларуси. В приложении кратко описаны формы европейских бальных танцев XIV–XIX вв., бальный костюм в историческом ракурсе, а также современные практики использования европейского бального танца в белорусском культурном пространстве.

Предназначена культурологам, искусствоведам, исследователям, хореографам, а также всем интересующимся национальной культурой страны.

УДК 793.38-043.86(4):930.85(476)
ББК 85.325.6+71.11+71.3(4Бел)

ISBN 978-985-522-308-6

© Бодунова, И. И., 2022
© Оформление. Учреждение образования
«Белорусский государственный
университет культуры и искусств», 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
 ГЛАВА 1. АКТУАЛЬНЫЕ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И КРИТЕРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ	
1.1. Эволюция теории европейского бального танца в зарубежных исследованиях	9
1.2. Теория европейского бального танца в трудах российских и отечественных исследователей	29
1.3. Методология и методы исследования	39
 ГЛАВА 2. ГЕНЕЗИС, СПЕЦИФИКА И СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА	
2.1. Эволюция бального танца в европейской культуре	49
2.2. Танец в контексте современного культурологического знания	68
2.2.1. <i>Темпорально-процессуальная сущность и семантика танца</i>	75
2.2.2. <i>Коммуникативная природа танца</i>	87
2.2.3. <i>Знаково-символическое, лингвистическое и текстологическое содержание танца</i>	94

ГЛАВА 3. ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК КОМПОНЕНТ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

3.1. Начало рецепции европейского бального танца на белорусских землях (XIV–XVI вв.)	107
3.2. Процесс адаптации европейского бального танца в белорусском культурном пространстве (XVII – начало XX в.)	120
3.3. Европейский бальный танец в контексте культуры БССР	132
3.4. Развитие и трансформация европейского бального танца в культурном пространстве Республики Беларусь	141
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	174
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	180
АВТОРСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ	200
ПРИЛОЖЕНИЯ	
ПРИЛОЖЕНИЕ А. Отдельные формы европейского бального танца	206
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. Эволюция костюма как компонента семиосферы европейского бального танца	219
ПРИЛОЖЕНИЕ В. Формы практического применения европейского бального танца в социокультурной динамике Республики Беларусь	232

ВВЕДЕНИЕ

Современное состояние и тенденции мировой социокультурной динамики обнаруживают взаимосвязанные явления: интеграцию и одновременное стремление региональных и национальных культур обозначить свою уникальность и самобытность. В качестве аргументов используются прежде всего достижения в гуманитарной сфере, художественной культуре, системе традиций и их инноваций в контексте интерпретаций общечеловеческих ценностей.

Неоспоримым фактом национальной самобытности является танец как один из универсальных и древнейших компонентов общечеловеческой культуры. На примере танца можно проследить принципиальные ветви мирового и национального культурогенеза, а также сделать выводы относительно специфики и содержания национальной танцевальной культуры. Исследования танцевального творчества имеют одинаково важные гносеологические последствия и для теории, и для практики танца, развития танцевальной культуры во всех ее научно-теоретических, методических и практических аспектах.

Аналитические исследования по установлению типологии танцев и их классификации выделяют европейский бальный танец. Он зародился на ранних этапах культурогенеза, сохранился до наших дней и обладает перспективой дальнейшей плодотворной трансформации. Европейский бальный танец, имеющий значительную творческую биографию и прошедший сложную эволюцию, до сих пор является ярчайшим выразителем исторической преемственности в хореографии и активным средством межкультурного общения и аккультурации. Воссоздание танцевальных текстов, их перманентная интерпретация в конкретной культурной среде дают возможность проникнуться творческим потенциалом, понять сущность традиций и самобытность современной картины мира, культуротворческой активности личности. Феномен старинных бальных текстов состоит, с одной стороны, в подлинном отражении историко-

культурной жизни эпохи, а с другой – это современный метод нашего понимания взаимосвязи и последовательности развития танцевальной культуры прошлого и настоящего.

В наше время проблема теоретического осмысления танца, в частности европейского бального танца, его сущности, становления, развития и реконструкции, рассматривается редко или же с позиции некой одной отрасли знания – искусствоведения, эстетики, фольклористики и т. д. Исследования, изучающие танец, не всегда позволяют видеть его как неотъемлемый атрибут культуры, в котором ярко проявляются все качества танца, проясняется роль и значение в жизнедеятельности, творчестве, самопроявлении и самопознании субъектов культуры.

Постижение данного многогранного феномена невозможно без наличия соответствующих методологических принципов и методических приемов исследования. Продуктивные методы выявления семантики европейского бального танца рассматривают танцевальный текст как специфическую систему передачи принципиальных универсалий и достояний танцевальной культуры. Сохранившиеся хореографические тексты в древних европейских трактатах по танцу требуют профессионального прочтения и соответствующего понимания. Воссоздание или интерпретация старинного танцевального текста нашими современниками обнаруживает проблему адекватности и объективности подобных трактовок. Узкоспециальные воззрения и подходы к теоретическому осмыслению европейского бального танца делают невозможным получение объективной системы наглядных представлений его прочтения.

Исследования, непосредственно посвященные вопросам культуры европейского бального танца, в общем объеме работ по теории и истории хореографии составляют незначительную часть. Значимым материалом по проблемам практического воплощения старинных танцевальных текстов остаются аналитические работы выдающихся зарубежных (европейских и русских) теоретиков-хореографов. Однако количество научно-аналитических трудов по изучению европейского бального танца несопоставимо со значением, которое имеет эта разновидность танцевального искусства в художественной культуре.

Уникальный феномен европейского бального танца занимает существенное место в культурном достоянии Беларуси, являясь частью многоплановой картины исторического процесса.

Компаративные исследования европейского бального танца как культурного явления в контексте социокультурной динамики в синхронном и диахронном срезе весьма целесообразны. Данная позиция объясняет все более пристальное внимание к историческому духовному наследию наших предков, в частности, интересу к танцевальной культуре прошлого, ведь бережное отношение к культурному достоянию, сохранение исторической памяти – основа общенационального бытия. Сущность проблемы состоит в том, чтобы полно и системно понять не только природу и семантику европейского бального танца, но и его адаптацию и эволюцию в нашей белорусской национальной культуре.

В данной работе европейский бальный танец исследуется с точки зрения современной культурологии как культурное явление, а также определяется его культурологическая сущность и значение в контексте культуры Беларуси. Научные знания будут способствовать многостороннему пониманию закономерностей и особенностей развития белорусской культуры в общеевропейском социокультурном контексте.

Степень разработанности данной темы в белорусской культурологии нельзя считать исчерпывающей. Процесс изучения роли европейского бального танца в белорусской культуре только начинается. Более того, значительная и принципиальная часть исследуемой проблемы в культурологическом дискурсе прежде не рассматривалась. Таким образом, поиск новых подходов в теоретико-методологическом видении проблемы, анализ роли европейского бального танца в белорусской культуре на современном этапе представляют интерес не только для исследователей белорусской культуры, но и для любителей танцевального искусства. Результаты работы позволят оценить современное состояние теории и практики европейского бального танца в белорусском культурном пространстве, а также проанализировать в данном ракурсе креативный потенциал белорусской танцевальной культуры.

Компаративный анализ существующих определений старинных бальных танцев, доминирующих в профессиональной литературе, позволяет сформулировать развернутое, полиаспектное, научно-теоретическое определение (дефиницию) – *европейский бальный танец*. Факт принятия и закрепления в профессиональном обиходе данной дефиниции позволит рас-

сма́тривать европейский бальный танец не только как вид искусства или эстетическое явление, но и как феномен, достояние культуры, эволюция которого имеет гносеологические и компаративные синхронные и диахронные проявления, корреляты, последствия. В нем обозначение специфического предмета культурологических исследований, посвященных закономерностям и особенностям белорусской культуры в диалектике общечеловеческих традиций.

Культурологическое осмысление европейского бального танца представляется важным и необходимым в самом широком гносеологическом контексте – от понимания генезиса и семантики отдельных танцевальных форм до выявления факторов и результатов социокультурной динамики в целом, неизменным атрибутом которой исконно служит танец. Междисциплинарное исследование европейского бального танца в составе культурологических изысканий позволяет получить обстоятельную, многостороннюю картину относительно его онтологии и феноменологии, а также значимости в общем культурном процессе. Для отечественной культурологии становится принципиальным то, каким образом белорусская танцевальная культура воспринимала европейское хореографическое достояние, как это способствовало ее развитию в контексте межкультурной коммуникации при необходимости сохранения собственной идентичности.

Большое значение для автора имело творческое влияние отечественных ученых Ю. М. Чурко, А. И. Смолика, С. В. Гутковской, И. Н. Воронович, внесших наибольший вклад в культурологическое исследование данной проблемы.

Особую благодарность автор выражает доктору культурологии, профессору И. В. Морозову.

Глава 1

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ И КРИТЕРИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Эволюция теории европейского бального танца в зарубежных исследованиях

Теоретическое осмысление танца в единстве с важнейшими аспектами социокультурного бытия делает его предметом научных междисциплинарных исследований, интеграция результатов которых дает представление о танце как явлении культурологическом, социальном. Танец рассматривается как продукт общественного развития. Отображая культурную динамику, он постоянно изменялся от исходного способа выражения человеческих чувств и эмоциональных ощущений, религиозных культовых обрядов до формы социального общения и показательного вида искусства. Слово «танец» имеет различные смыслы:

- движение (внутренне организованные телодвижения в пространстве и времени);
- состояние (психологическое переживание, общее для всех танцующих, самовыражение своего «я»);
- хореографический текст (воплощенная идея хореографа-постановщика).

Культурный феномен танца вообще и европейского бального танца в частности вызывает интерес как у исследователей, так и у балетмейстеров-постановщиков. Интерпретация семантики танца, окрашиваясь интеллектуальными, культурными, профессиональными и мировоззренческими предпочтениями, может быть расшифрована в результате семантико-хореографического анализа и культурологического осмысления танцевальных текстов отдельных исторических эпох.

Архетипичность танца подтверждается древними мифами, легендами, религиозными учениями и трактатами. Уже в пер-

вобытном обществе символические танцы в ритуальных обрядах характеризуются органичной синкретичностью коллективных действий (Л. Леви-Брюль, К. Леви-Стросс, Э. Тайлор, Д. Фрезер). Танец как один из древнейших видов искусства упоминается в Ветхом и Новом Завете: «Всему свое время, и время всякой вещи под небом; <...> время сетовать и время плясать» [Еккл. 3:1–4], «Мы играли вам на свирели, и вы не плясали» [Матф. 11.17]. В древнегреческой мифологии рождению мира из хаоса сопутствует танец богини Эвриномы и великого космического змея Офиона. Древнеиндийские мифы описывают, как танцующий бог Шива спасает мир от Хаоса и создает Вселенную.

В контексте генезиса человеческой культуры танец представляет одну из наиболее репрезентативных форм выражения человеческой духовности, вызывает интерес как феномен, играющий особую роль в развитии универсальной человеческой культуры.



Начиная с античности, танец рассматривается и анализируется в эстетическом, философском, педагогическом и медицинском аспектах. Одно из лучших произведений античной эстетики – первый трактат «О пляске», написанный Лукианом, был посвящен искусству древнегреческого танца и представлен в форме диалога двух друзей: Ликина и Кратона. Кратон считает пляску «смехотворным развлечением», Ликин же хочет доказать своему другу, что пляска – «...занятие, по происхождению своему божественное и к таинствам причастное, множеству богов любезное, в их честь творимое и доставляющее одновременно великую радость и полезную назидательность» [147, с. 101]. По Лукиану, пляска – это

сложное искусство, которое требует подъема на высочайшие ступени всех наук: музыки, ритмики, живописи и ваяния, геометрии и философии как естественной, так и нравственной, ри-



Лукиан

торики, поскольку она стремится к той же цели, что и ораторы: показать людские нравы и страсти.

В исследованиях античных философов Аристотеля, Дамона, Пифагора, Платона, Сократа и других ведущее место отводилось мусическому воспитанию (от греч. *musike* – общее образование, духовная культура, искусство муз). Платон утверждал, что чувство песни и пляски является у человека врожденным. Он создал собственную классификацию танцев и считал, что тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а тот, кто упражнялся достаточно, воспитан. Мало

того, Платон утверждал, что наука танцевания «...придает мужу прекрасную осанку как раз тогда, когда ему нужно казаться статным, ибо при этом он и врагам, благодаря своей статности, кажется более страшным» [191, т. 1, с. 272]. Многие древнегреческие мыслители, например Гомер, Софокл, Эсхил, говорили о танце как о средстве развития и тела, и души. О танце вели дискуссии писатели и философы, используя танцевальные образы как метафоры. Например, Аристотель в «Метафизике» сравнивал движение материи с танцем.



Атлеты. VI век новой эры

Европейская культура в период раннего Средневековья долгое время была подчинена церковным догматам. Церковь, с одной стороны, отвергала танец, обвиняя его в возбуждении чувственности (Августин Блаженный, Амброз), а с другой – покровительствовала ему. Христианский теолог и писатель Тертуллиан, анализируя место танца в контексте зрелищных искусств, усматривал его полезную роль в пробуждении устремлений души к богу. Включенные в литургию пантомимно-хореографические сцены, содержащие элементы театральности, разъясняли прихожанам смысл многих церковных догматов. Танцы исполнялись на Рождество, в день Обрезания Господня, на празднество Богоявления, при этом танец, исполненный во славу Господа, считался уместным и даже прекрасным. Религия и символические ритуальные танцы как проявление средневековой культуры были взаимосвязаны, дополняя друг друга с целью увеличения эмоционального воздействия на народ. Однако священнослужители все больше утверждались в мысли, что психофизическая природа танца ведет к греховному падению паствы. Помимо этого, танец в эпоху Средневековья подвергался осуждению по причине его связи с языческими обрядами. Приводился аргумент, что нечестивая пляска Соломеи лишила головы Иоанна Крестителя. Запрещая и осуждая танец, господствующая церковная идеология не остановила его развитие, а способствовала трансформации в придворную светскую культуру.

В эпоху Возрождения была попытка отделить танец от церкви. Гуманистическое мировоззрение Ренессанса, провозглашая гармонию человека с миром, потребовало теоретического осмысления и позитивного исследования всех видов искусств, в том числе и хореографии. Наступило время бурного развития танцевальной культуры и становления придворного танца. Танец стал предметом изучения и преподавания.

В XV–XVI вв. итальянские танцмейстеры Д. да Пьяченца, Г. Эбрео, А. Корнадзано, Ф. Карозо и Ч. Негри положили начало письменному фиксированию размышлений о танце. Италия диктовала танцевальную моду в Европе до начала XVII в., затем лидерство перешло к Франции. Итальянские танцмейстеры первыми стали рассматривать вопросы истории, теории и эстетики бытующих танцевальных форм.

В настоящее время известно о девяти итальянских манускриптах по танцу, содержащих информацию о европейской бальной культуре XV в. В них впервые формулируется теория танца и приводятся его основные принципы. Первый манускрипт датируется 1450–1455 гг. и содержит эстетическую доктрину Доменико да Пьяченцы, великого новатора и первого теоретика танца. Его трактат «Об искусстве пляски и танца» (*De arte saltandi & choreas discendi*) определил пять главных элементов в танцевальном искусстве. Первый из них – мера (*misura*), т. е. ритм, главный принцип соединения медленных и быстрых движений с музыкой. Второй – манера держаться (*maniera*), т. е. «облагораживание» простых народных танцевальных форм. Третий – деление площадки (*partire di terreno*) – умение правильно распределять площадку для композиции группового танца. Четвертый – память (*memoria*). Способность заучивать танцевальные комбинации наизусть – одно из главных требований в искусстве танца. Пятый – элевация (*aiere*) – воздушность и ловкость исполнения, что предполагает подвижность в развитии техники танца [120, с. 30]. Манускрипт Д. да Пьяченцы в последующем стал образцом для танцмейстеров при документированном изложении танцевальной информации.

Ученик Д. да Пьяченцы – Гульельмо Эбрео (известный также под именем Джованни Амброзио) сочинил датируемый 1463 г. трактат «О практике и искусстве танца» (*On the practice of the arte of dancing*), в котором попытался фундаментально рассмотреть моральное и этическое значение танца для общества и повысить его статус у современников [283]. Являясь очень известным в Италии учителем танца, композитором и теоретиком, Г. Эбрео в своей работе акцентировал внимание на согласии музыки и движений.

Еще одним манускриптом по танцу является сочинение Антонио Корнадзано «Искусство танцевания» (*Libto dell'arte*



Доменико да Пьяченца

danzare; 1465 г.). Автор – высокообразованный человек эпохи Возрождения, который писал религиозные работы, пьесы, размышлял о военном искусстве, занимался юриспруденцией и был скорее поэтом, чем учителем танцев. Интересуясь культурной жизнью придворного общества, он написал единственное для своего времени сочинение, содержащее музыкальную нотацию для всех описанных бальных танцев.

О работе итальянских мастеров танца в книге «Происхождение балета» (*Des origines du ballet*) писал Фердинандо Рейна: «...они установили дружеское согласие между движениями и ритмами танца, упорядочили периоды колебания от покоя к движению и от напряжения к покою. Они стали чередовать ритмы в одном и том же танце, повинаясь фантазии композитора, и установили классическое сочетание медленного танца с танцем быстрым, например бас-данса с сальтареллой» [293, с. 35].

Английский манускрипт Роберта Копланда «О способе исполнения бас-дансов» (*The Maner of dauncynge of base daunces*), а также книга (самая ранняя из печатных работ по танцу) француза Мишеля Тулуза «Наставление в искусстве совершенного танца» (*Sensuit lart et instruction de bien dencer*) подтверждают, что придворный бальный танец имел определенные правила исполнения, характерные для всей Европы.

Систематизация танцев для высшего сословия рассматривалась итальянским хореографом Фабрицио Карозо в книге «Танцор» (*Il ballarino*), изданной в 1581 г. [279]. Ф. Карозо поклонны и реверансы делил на важные (*grave*), малые (*minima*) и средние (*semiminima*).

Кроме того, он канонизировал правила светского этикета: приветствие гостей и партнера, искусство снятия шляпы, манеру носить платье, держать корпус и т. д., сознательно придал придворному бальному танцу формы, исключая неприличные веселые народные движения. В 1600 г. Ф. Карозо опубликовал книгу «Благородство дам» (*Nobilta di dame*), в которой зафиксировал сорок девять танцевальных композиций с музыкальным сопровождением и иллюстративными гравюрами, а также множеством советов относительно поведения кавалеров и дам в бальной зале.



Танцевальное руководство «Танзор» (1581)

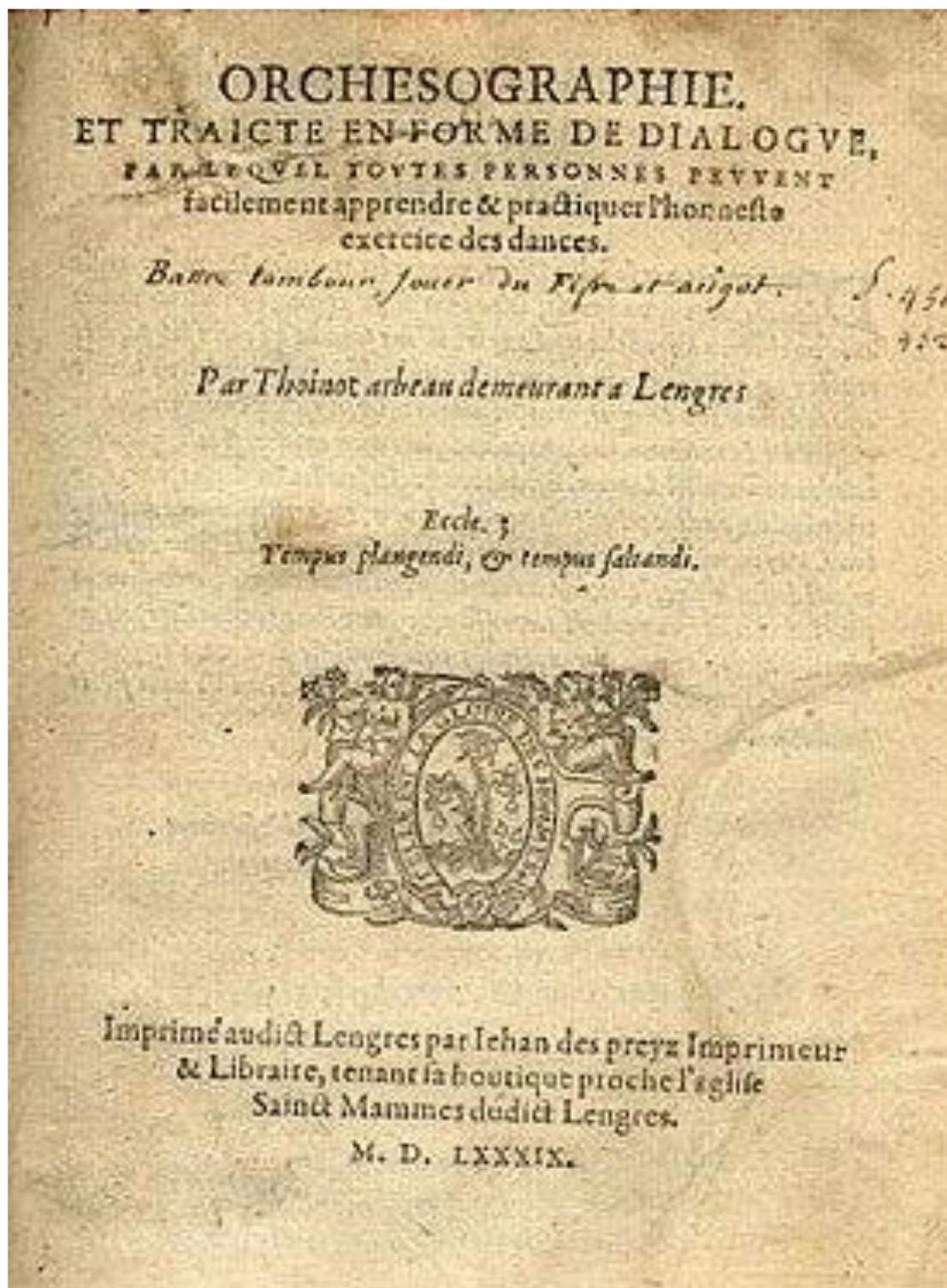
Компетентность итальянского мастера и уникальность его трудов зафиксирована в изобретенных им «законах совершенной теории танца»: законах вежливости, законах природы и законах искусства. Закон вежливости устанавливает этикет и нормы поведения в обществе. Закон природы основан на привычном последовательном движении ног во время ходьбы. Закон искусства придает большое значение симметрии в процессе создания и исполнения танцевальных элементов. Среди всех искусств Ф. Карозо выделял архитектуру: «...я признаю, что (искусство) архитектуры наиболее аккуратно и точно, поскольку я хочу сообщить вам, что именно ему я подражаю» [279; 284, с. 164].

Трактат «Новые танцы» (*Nuvone inventioni di balli*) одного из самых успешных итальянских танцмейстеров своего времени Чезаре Негри дает представление о месте танца и танцмейстера в придворной жизни XVI в.



Придворные танцоры

Наиболее подробные и полные труды по культуре бального танца оставили итальянские танцмейстеры, сохранились также информативные первоисточники, созданные на территории других европейских государств. Одним из фундаментальных исследований по танцу является «Орхезография» (*L'Orchesographie*) знаменитого французского теоретика Туано Арбо, изданная в 1588 г. [276]. Туано Арбо – это анаграмма реального имени церковного викария Жана Табуро.



Туано Арбо «Орхезография»

Свой труд он опубликовал в возрасте 69 лет, приводя описание танцев, в большей степени соответствующих культуре среднего класса, что имеет особую ценность, так как до этого записывались лишь танцы высшего общества. Автор дает представление о социальной роли танца того периода, классифицирует все бранли, подробно и точно фиксирует компози-

ции танцев второй половины XVI в. – аллеманды, паваны, вольты, бас-дансы и гальярды, уделяя достаточное внимание и более ранним хореографическим формам. Основательное руководство объединило рекомендации по точной фиксации композиции танца, определенному наличию движений, характерных только конкретному танцу, а также манере исполнения, характеру костюма и аксессуаров. «Орхезография» Т. Арбо явилась той теоретической основой, на которой в дальнейшем развивался придворный бальный, а затем сценический танец.



Фиксация позиций танца

Помимо этого, в «Орхезографии» большая роль отводится вопросу важности изучения танца для улучшения физической формы и, что немаловажно, приобретения хороших манер и привычек. Советы Т. Арбо имеют историческую ценность с точки зрения обычаев XVI в., демонстрируя влияние, которое имела танцевальная наука на умение вести себя в обществе, что связывает историю танца с историей этикета.

Сохранившаяся в брюссельской библиотеке рукопись XV в. *Le livre des basses danses*, принадлежавшая Маргарите Австрийской, дочери Филиппа Красивого, содержит 59 бас-дансов. Манускрипт впервые фиксирует процесс движения в соответствии с музыкой.

Танцмейстеры, создавая теорию танца, вместе с музыкантами современности пытались его философски осмыслить. Они систематизировали танец, подвергли его стилизации, установили и доказали связь и зависимость танца от музыки. Теоретические записи и практика преподавания положили начало

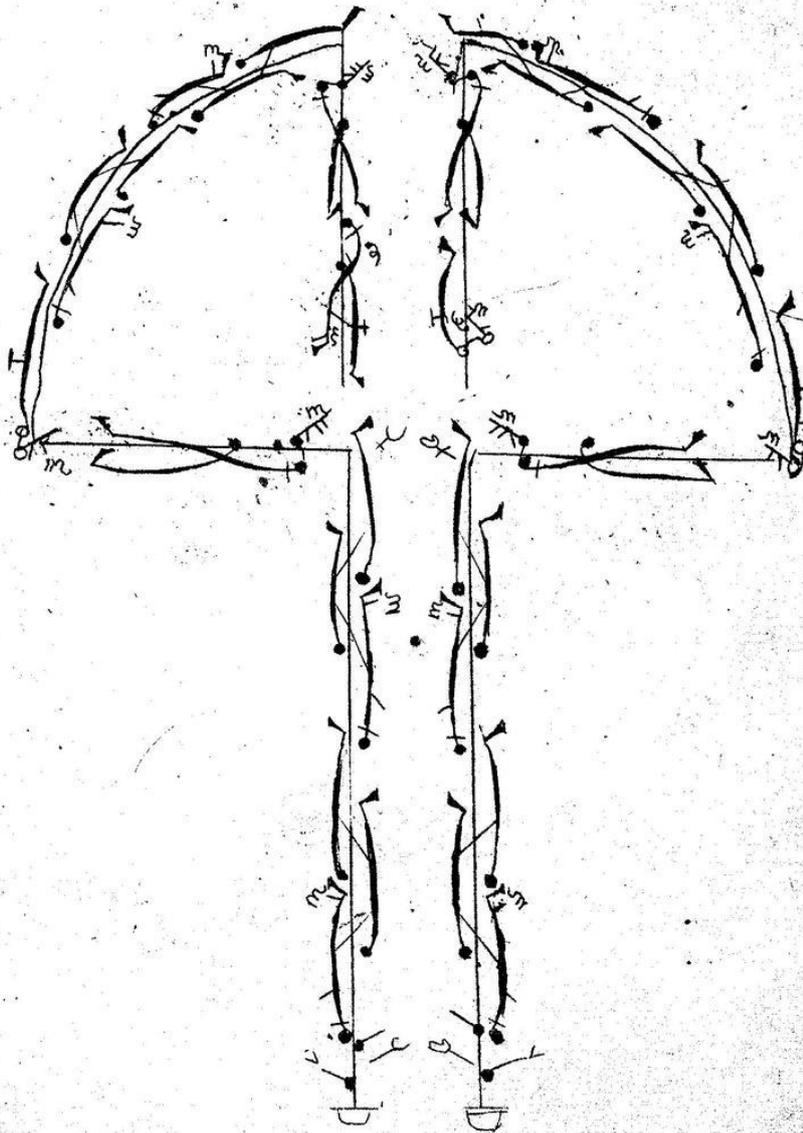
раскрытию исконного свойства танца – его способности воздействовать на человека, выражать его сущность и духовное богатство. Танец был признан не только способом развлечения, но и благородным искусством. Таким образом, начиная с эпохи Возрождения он активно стремился к идеалам изящного, занимая почетное место рядом с музыкой, живописью и скульптурой [43; 99; 120; 155; 161].

Европейская культура эпохи Ренессанса возвеличила человеческие чувства и эмоции, а разнообразие хореографических жанров актуализировало задачу выработать единый эстетический принцип, единую исполнительскую профессиональную школу. Возникла потребность в создании своего рода центра хореографического искусства. В 1661 г. по указу Людовика XIV в Париже была основана Королевская академия танца. Этот важный шаг в истории танца ознаменовался значимыми и практическими результатами. Первый директор академии двадцатипятилетний Пьер Бошан изобрел систему записи танца. Предполагается, что его система была использована в работе Рауля Фейе «Хореография, или искусство записи танца».

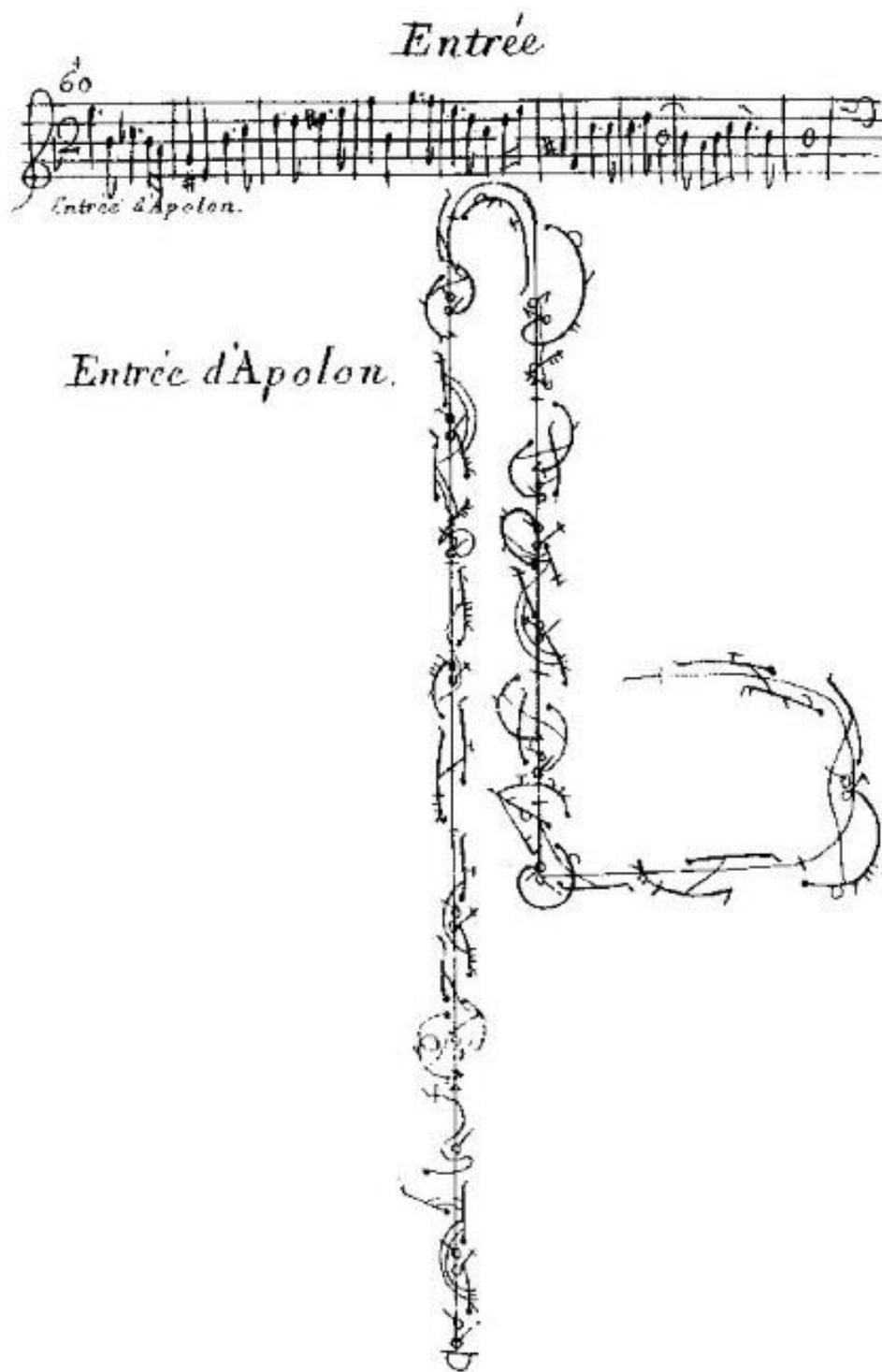
Слово *choréographie* в названии книги произошло от греческих *khorea* (танцевать) и *graphein* (писать). Несмотря на то, что данный способ записи не был завершен и стандартизирован, эта система используется и сейчас.

Разработке теоретических аспектов природы танцевального действия посвящены многочисленные мемуары, анналы, обзоры, выпущенные в Европе в XVIII–XIX вв.: «Очерк истории танцев» Д. Уивера (1712), «Общая история танца» Ж. Бонне (1723), «Танец старинный и современный, или Исторический трактат о танце» Л. де Каюзака (1754). Выявлению методических основ бальных танцев XVIII в. посвящен труд Ш. Компа на «Танцевальный словарь, содержащий в себе историю, правила и основания танцевального искусства, с критическими размышлениями и любопытными анекдотами, относящимися к древним и новым танцам» (1787).

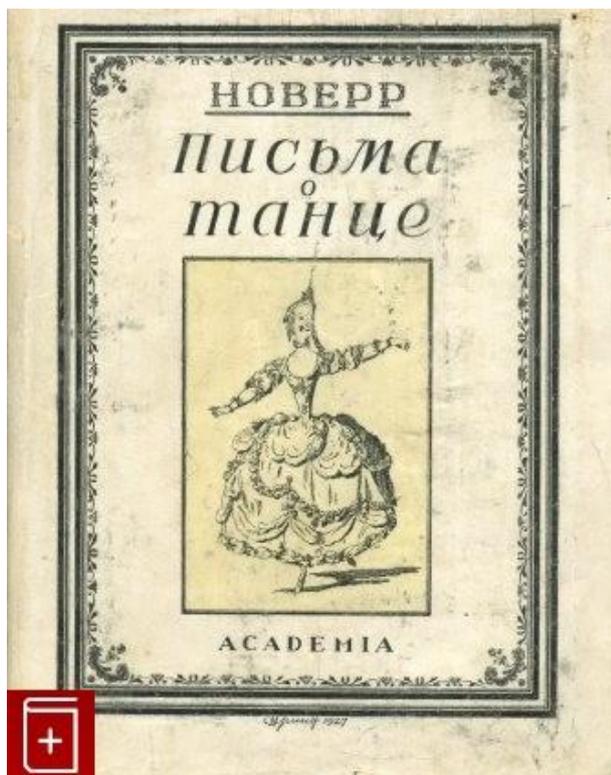
La Bourée D'achille 1



Запись танца в нотации Бошана-Фейе



В Европе одним из первых к исследованиям культурогенетических процессов в искусстве танца обратился французский балетмейстер, реформатор и теоретик Ж.-Ж. Новерр.



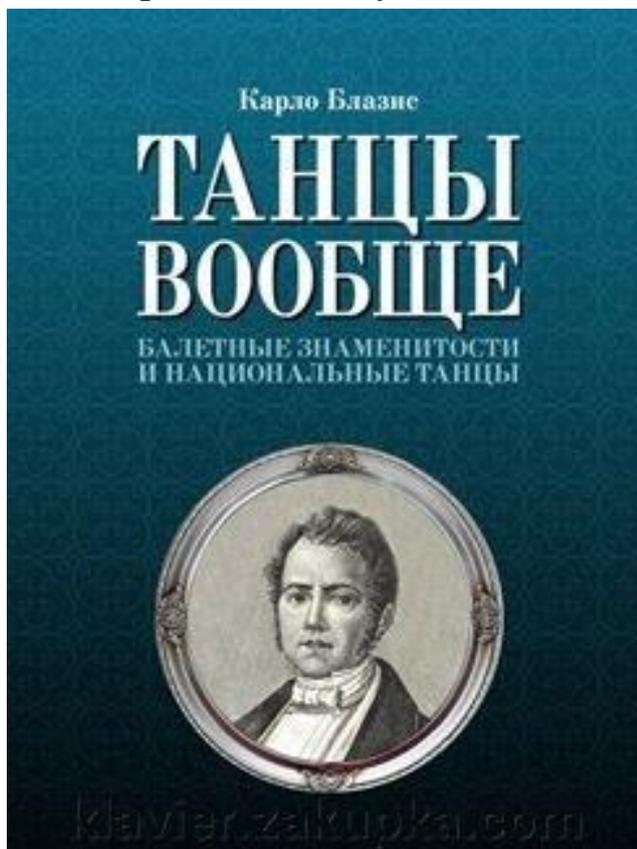
Жан-Жорж Новерр

Большую ценность представляют его «Письма о танце» (1760), в которых рассматривается взаимодействие всех компонентов хореографического произведения, знаково-семантическая природа танцевальной лексики, проблемы развития разноразмерной структуры логического танцевального действия [178]. Ж.-Ж. Новерр поставил глубоко эмоциональный и выразительный танец в один ряд с другими подражательными искусствами. Его теоретические положения и практические поиски имели огромное значение, а некоторые идеи не потеряли смысла и в наши дни. Сочинения Ж.-Ж. Новерра и Л. де Каюзака составили основу «Танцевального словаря» (1780), в предисловии к которому впервые были сформулированы три составные части науки о танце: механика, поэтика и история танца.

Изучением и теоретическим осмыслением танцевального искусства занимались Ф. Дельсарт, Э. Жак-Далькроз, Р. Лабан [49; 70; 286–289]. Они научно обосновали танцевальные телодвижения человека, проанализировали и описали их пластико-динамические характеристики независимо от того, к какой национальности, стилевой и жанровой категории относится танцевальный текст.

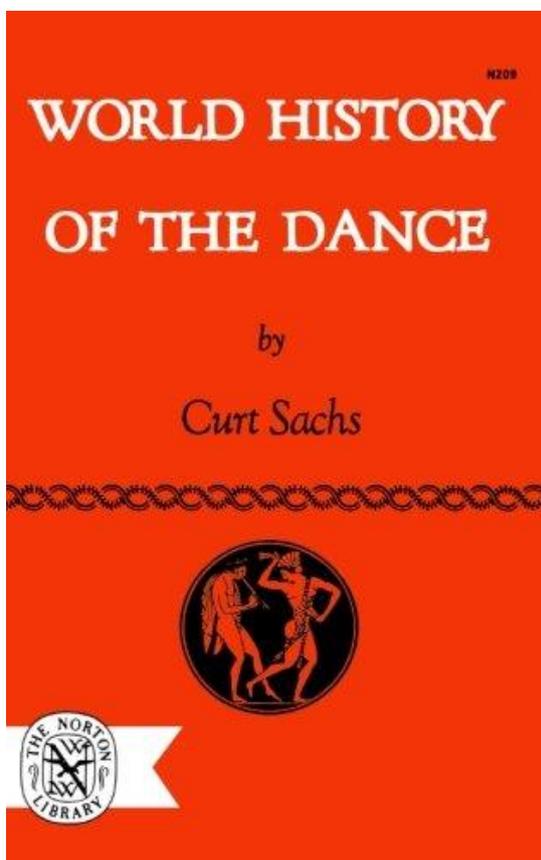
Ф. Дельсарт утверждал, что у тела есть собственный язык, ввел в обиход выражение «поэзия тела». Э. Жак-Далькроз основал систему «одухотворенных телесных упражнений», согласно которой танцевальные пластические движения могут привести человека к самопознанию, проявлению творческих способностей, избавлению от физических и психологических комплексов и зажимов. Р. Лабан создал универсальную концепцию танцевального жеста, на которой впоследствии была сформирована эстетика философии танца модерн. Ф. Дельсарта, Э. Жак-Далькроза и Р. Лабана называют основателями новой культуры танца, реформаторами и основоположниками движения за освобождение от конвенциональности балетного театра и слияние танца с жизнью.

Балетмейстер и теоретик танца К. Блазис в трудах «Основополагающий трактат теории и практики искусства танца» (1820) и «Полное руководство к танцу» (1830) изложил свою теорию, согласно которой непреложные геометрические законы равновесия применительно к человеческому телу основываются на точной формуле, определяющей идеальное равновесие танцовщика и виртуозность человеческого тела. Он определил эстетико-теоретические аспекты использования времени, пространства и тела, отказался от фронтальности и центричности танцевальной композиции, придавал большое значение детеатрализации исполнения лексического текста [278].



В исследованиях немецкого критика и историка танца Би Оскара «Танец» (1919) особое внимание уделено внешней структуре танца и ритмическим особенностям отдельных исторических танцевальных текстов [277]. Большую ценность представляют исследования крупного немецкого музыковеда и

балетоведа К. Закса. Его «Всемирная история танца» (1933) стала одним из первых систематизированных трудов по истории хореографии от первобытного танца до современного балета. Используя культурологический подход, он рассматривал танец не как вид и форму движения, а как особое проявление жизни и деятельности человека. Именно с этой точки зрения изучение танца, по словам К. Закса, приобретает особое значение для исследования истории развития человечества. В ряде его трудов («Содружество искусств», 1946 г.; «Музыка и темп», 1953 г.) проанализированы проблемы соотношения музыки и движения, обоснована равноценная роль танца среди других искусств. Танец, по К. Заксу, предстает как социокультурный феномен, так как в нем находят выражение особо значимые психопластические интонации общества [295; 296].



Психоаналитическая теория (В. Райх, Г. Салливан) вызвала к жизни направление танцевально-двигательной терапии (П. Бернстайн, А. Песо), которая является альтернативным лечебным методом исследования невербальной коммуникации, в частности, анализом коммуникативного поведения человеческого тела [199; 204]. Танцевально-двигательная терапия – еще один психодинамический ориентированный подход, рассматривающий танец как средство коррекции неоконченного процесса человеческого развития. Основоположник аналитической психологии К. Юнг был убежден,

что артистические переживания, выраженные в танце, могут извлечь неосознанные влечения и потребности из бессознательного и сделать их доступными для катарсического освобождения и анализа [268–271]. Танцевальная терапия, основанная на двигательных принципах, таких как система формул Р. Лабана, находится еще в начальной стадии развития, хотя в последние годы завоевала популярность [287; 288]. Ис-

следования в этой области доказывают существование тесной связи телесного движения с эмоциями и воображением, которые позволяют добиться важных изменений в психике человека посредством целенаправленных двигательных-танцевальных упражнений. Постановке и решению исследуемой проблемы в значительной степени способствуют работы, которые рассматривают роль танца в реабилитации инвалидов (М. Вигман, Э. Гренлюнд, В. Гринер, Н. Оганесян, В. Престон, Е. Розен, В. Сорелл, П. Тюгаль, Д. Ходоров [69; 70; 179; 200; 240]).

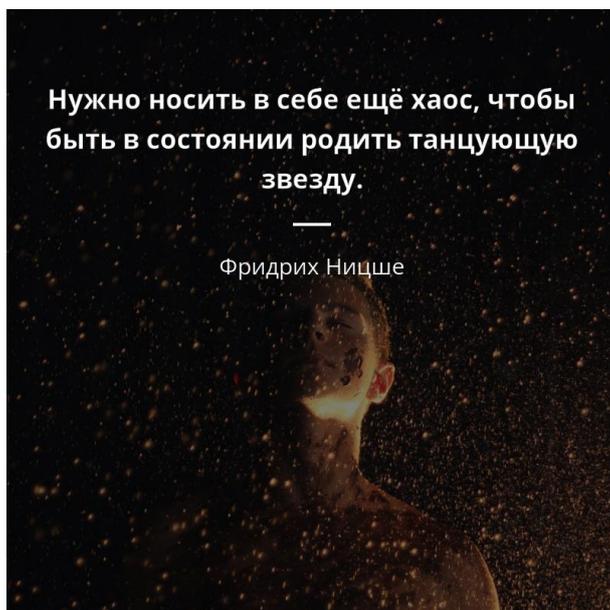
Закономерно, что феномен танца обращает на себя внимание европейских мыслителей конца XIX – начала XX в., которые оказывают существенное влияние на теоретическую разработку эстетики танца с позиций актуальной для своего времени парадигмы. Широкий философско-культурологический дискурс относительно феномена танца, долго не находивший последовательного и целенаправленного развития, связан с общим интересом к существу культурогенеза в целом.

Классические труды Л. Леви-Брюля («Мыслительные функции в низших обществах», 1910; «Первобытное мышление», 1922; «Примитивная душа», 1927; «Примитивная мифология», 1935); Э. Тайлора («Первобытная культура», 1871); Д. Фрезера («Золотая ветвь», 1890; «Фольклор в Ветхом Завете», 1918), М. Элиаде («Подходы к сравнительному изучению религий», 1949; «Миф о вечном возвращении», 1949) вызывают интерес к проблемам происхождения танца и его культурного значения [133; 134; 222; 234; 235; 236; 264]. Европейские мыслители в своих фундаментальных этнографических трудах рассматривают вопросы о синкретичности ранних форм искусства. Синкретичность первобытной культуры они характеризуют нерасчлененным характером архаического ритуала, в котором тесно переплетались песня, музыка и танец. Чем многообразнее словесные, музыкальные и танцевальные действия, тем более эффективным представлялся сам творческий акт. Таким образом, танец, испытывая на себе внимание не только со стороны его создателей и исполнителей, но и со стороны мыслителей-философов, потребовал дальнейшего философского, теоретического анализа и обобщения в качестве принципиального феномена человеческого бытия.

Одним из первых философскую широту понимания танца как становления и экзистенции выражает немецкий мыслитель

Фридрих Ницше [175]. Танец у Ницше – это метафора, его не следует воспринимать как движение, это начало и конец совершенства тела и духа, прорыв полноты, переизбытка, высшего утверждения его философии. «Если добродетель моя – добродетель танцора, и часто прыгал я обеими ногами в золотисто-изумрудный восторг; <...> И если в том альфа и омега моя, чтобы все тяжелое стало легким, всякое тело – танцором, всякий дух – птицею; и по истине, в этом альфа и омега моя!» [175, с. 168].

Танец для Ф. Ницше – инструмент философствования, одна из категорий, на которых он строит свои воззрения. Мыслитель все проверяет танцем: есть ли в истине, мудрости, бытии, науке легкость, подвижность, мощь – то, что присуще танцу, если есть, значит, оно достойно жизни и развития. «Я хочу видеть мужчину и женщину: одного способным к войне, другую способной к деторождению, но обоих способными к пляске головой и ногами. И пусть будет потерян для нас тот день, когда ни разу не плясали мы!» [175, с. 152–153].



Танец сопровождает познание на всех этапах его становления. Танец – это само состояние познания: «И однажды хотел я плясать, как никогда еще не плясал: выше всех небес хотел я плясать... Только в пляске умею я говорить символами о самых высоких вещах» [175, с. 80].

Более поздние работы западных философов и искусствоведов (Р. Барт «Мифологии», 1996 г., У. Эко «Отсутствующая

структура. Введение в семиологию», 1968 г. и др.) акцентируют внимание на эпистемологических аспектах семиотики визуальных искусств [19; 262].

В полемике, возникшей по поводу происхождения танца, исследуются важнейшие гносеологические вопросы познания танцевальной культуры. Теории возникновения и методы анализа танца изучаются этнографами и хореографами, историками и культурологами, биологами и психологами, философами и экономистами. Рассмотрим лишь некоторые взгляды на возникновение танца.

Биологические теории танца. Известный английский физиолог и исследователь искусства Х. Эллис предполагает прямую взаимосвязь танца и Вселенной. Согласно его определению, общему ритму подчиняется не только человеческая жизнь, но и вся Вселенная. Ритмообразующее начало – основа космоса как миропорядка, и в то же время, ритмообразующее начало есть сущность танца. Теория Х. Эллиса продолжила развитие в трудах современного американского историка и теоретика танца У. Сорелла, который также согласен, что танец прежде всего – ритмическое движение. У. Сорелл утверждает, что танец старше человека, так как уже первобытные люди в танце подражали различным животным.

Танец как средство выражения эмоций. В первой половине XX в. появляется теория генезиса ранних форм танца, утверждающая, что танец появился в результате экспрессивной функции выражения эмоций, чувств, настроений, религиозных и даже общественных идей. Авторы данной теории – американский ученый, президент Национального института бытового танца А. Мэррей и известный английский исследователь А. Хаскелл.

Психологический подход к танцу. Наиболее ярким представителем психологического подхода к танцу является известный немецкий историк культуры, музыковед и исследователь хореографии К. Закс. Отталкиваясь от теории К. Юнга, он характеризует танцевальные движения посредством психофизиологических особенностей его исполнителей независимо от уровня общественного развития. Психологическую теорию танца рассматривала также Айседора Дункан, которая создала «новый танец», в совершенстве выражающий и индивидуальное тело, и индивидуальную душу.

Социокультурные теории танца. Широко известна теория американского ученого А. Ломакса, директора Института кантометрии и хореометрии при Колумбийском университете, представляющую танец как модель коммуникативной связи. По его мнению, танец – это знаковая система, включающая в себя естественные и искусственные языки. Концепция хореометрии А. Ломакса рассматривает танец как критерий отдельной культуры. Г. В. Плеханов – теоретик и последователь марксизма, философ – отмечает, что танцы различных племен и народов можно понять только с учетом экономического, социального развития и религии данного общества. Немецкий ученый, историк первобытной культуры К. Бюхер высказывает идею о возникновении танца как «атавизма», порожденного одним общим ритмом, лежащим в основе всех трудовых процессов.

В противовес этим взглядам нидерландский историк культуры Йохан Хейзинга рассматривает танец как совершенную форму игры, которая наиболее ярко проявляется в хороводах, фигурных и сольных танцах.

Философские взгляды на танец. Вопросы, посвященные роли и месту танца в социокультурном пространстве, сущности танцевальной активности, материи танца, проблемам коммуникации в танцевальном бытии рассматриваются в исследованиях А. В. Амашукели, И. А. Герасимовой, С. Н. Куракиной, В. В. Ромма, Л. П. Мориной.

Социально-психологический подход к танцу. Е. К. Луговая – кандидат философских наук, преподаватель Академии русского балета имени А. Я. Вагановой – рассматривает танец как невербальную форму общения в культуре, которая хранит и передает общественные высшие ценности.



Франц фон Штук «Танцовщицы»

Исследования в области природы, истории, эстетики танца представляют этот феномен с самых различных точек зрения и философско-идейных позиций, на научном и системном уровне продолжают традицию, заложенную исследователями танцевальной культуры эпох Возрождения и Просвещения [241; 282; 285; 286; 294; 295; 299]. В результате широкого философско-культурологического дискурса относительно феномена танца были заложены основы современной трактовки танца в самом широком философско-антропологическом, экзистенциальном и культурологическом спектре.

Таким образом, возникновение танца и его дальнейшее развитие связано с его полифункциональностью, так как он отвечает целому спектру потребностей человека и общества.

1.2. Теория европейского бального танца в трудах российских и отечественных исследователей

Изучением особенностей «танцевания» в прошлые века занимались русские танцмейстеры И. Кусков («Танцевальный учитель», 1794), Л. Петровский («Правила для благородных общественных танцев», 1825), А. Максин («Изучение бальных танцев», 1839), Л. Стуколкин («Общее руководство к изучению

всех общественных танцев», 1885), А. Цорн («Грамматика танцевального искусства и хореографии», 1890), А. Чистяков («Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях», 1893), Н. Гавликовский («Руководство для изучения танцев», 1899) и др. [52; 188; 220; 243; 246].

Однако их методические руководства основывались преимущественно на трудах европейских мэтров хореографии (Ж. Дера, Г. Тауберта, Р. Фосса, Целлариуса, А. Червинского), которые изучали роль народных танцев в существующих формах бальной хореографии и в развитии профессионального балетного театра [242].

В начале XIX в. литератор и историк А. Тургенев в статьях «О плясанье и танцах» и «О танцевальном искусстве» высказал мнение, что танец должен выражать ситуации, тяготеющие к обобщениям, а объектом танца называл человеческие чувства.

Одним из первых опытов систематизации истории танца является научный труд С. Худекова «История танцев» (1913), в котором исследуется онтология танца от синкретического подражания небесным движениям до перевоплощения в самую совершенную форму пластического искусства – балет. Исходя из предположения, что танец является выражением определенного космогонического порядка в пространстве, С. Худеков считал, что он совмещает в себе скульптуру и живопись, драматическое искусство и поэзию [241].

Вышеперечисленные теоретические работы впоследствии пополнились и развились за счет дальнейших целенаправленных комплексных исследований, монографий, в которых рассматривалась как эволюция танца, так и его теоретико-методические аспекты. В XX в. теоретическому осмыслению танца, его эволюции были посвящены исследования Ю. Бахрушина, Л. Блок, Г. Добровольской, Р. Захарова, П. Карпа, В. Красовской, А. Плещеева, Ю. Слонимского, И. Соллертинского [22; 31; 83; 93–95; 104; 120; 192; 210; 211; 214; 215]. Теория и практика европейского бального танца анализировалась в ряде ра-

С.Н.ХУДЕКОВЪ.
aldusku.livejournal.com
**ИСТОРИЯ
ТАНЦЕВЪ**

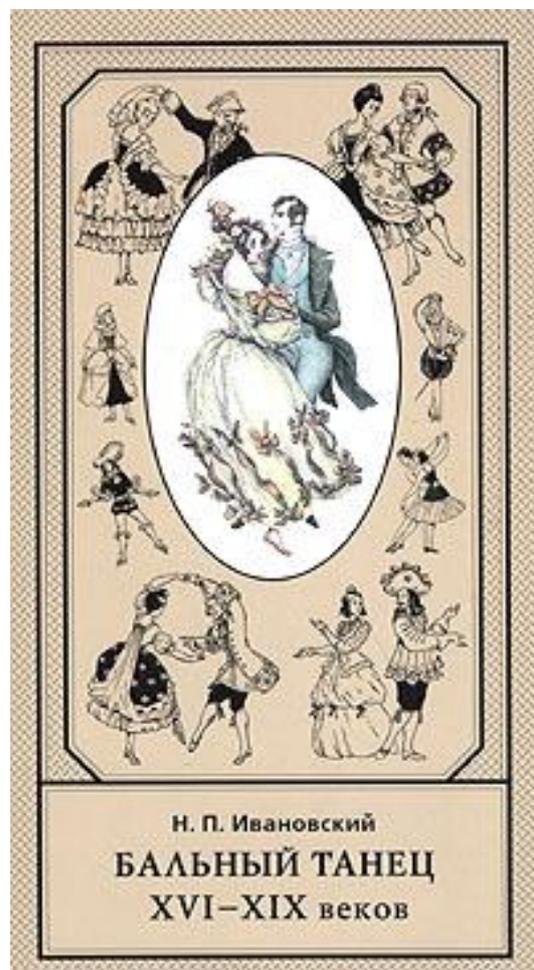
ЧАСТЬ I.



С. ПЕТЕРБУРГЪ
1913

бот русских (советских) исследователей: М. Васильевой-Рождественской, Е. Васильевой, И. Ворониной, Н. Ивановского, А. Шульгиной [43; 44; 50; 99; 258]. Необычайно велика практическая ценность книги-учебника Н. Ивановского «Бальный танец XVI–XIX веков». Исследуя лексический материал и манеру исполнения танцевального текста конкретной исторической эпохи, автор прибегал к смежным искусствам – музыке, живописи, графике, литературе. В его работе показано, как смена общественных формаций повлекла за собой смену бальных танцев. Хронологическое исследование танца, по мнению Н. Ивановского, немислимо без знания танцевального фольклора – мощного фактора воздействия на все виды хореографии, а также первоисточника балетного театра.

В настоящее время феномен танца рассматривается не только как вид искусства, а как культурное явление, составная часть культурного пространства [8; 10; 15; 57]. Культурологический подход и анализ интегрируют современные междисциплинарные исследования танца: семиотику (структура танцевального языка) и герменевтику (танец как текст). Российские исследователи изучают влияние социокультурного, историко-культурного, этнокультурного развития на танцевальное творчество (Г. Алиев, Н. Атитанова, А. Бурнаев, М. Жиленко, С. Куракина, Г. Лебедева, В. Ромм и др. [7; 15; 38; 91; 128; 132; 201–202]). Конкретизированный подход, направленный на теоретическое осмысление танца, позволяет глубже анализировать проблему соотношения универсального и особенного в культурно-историческом процессе, увидеть особенности становления, функционирования и развития культурного национального пространства.



В начале 1994 г. в Институте археологии и этнографии РАН в Новосибирске на заседании секции семантики впервые прозвучал термин «палеохореография». Это означало рождение нового междисциплинарного направления: совместное исследование далекого прошлого человечества археологами, историками, философами и хореографами [182]. Среди работ, посвященных теории происхождения и сущности танцевальной активности, следует отметить исследования В. Ромма, М. Жиленко [91; 201; 202]. Изучая семантику, синтактику и прагматику древнего танца, занимаясь специфическим анализом данной невербальной знаковой системы, В. Ромм и М. Жиленко берут за основу танец как пространственно-временное явление культуры, передающее посредством движений и пластики тела человека первоначальные идеи, смысл, художественный образ.

Одним из категориальных средств, раскрывающих специфику сменяющих друг друга во времени целостных культурных образований, выступает культурная парадигма. Понятие «парадигма» широко используется с 70-х гг. XX в. в различных областях знания. Принято считать, что распространение оно получило благодаря Т. Куну и его книге «Структура научных революций», хотя сам термин встречается еще в греческой философии [127]. Обращение к данному понятию существенно облегчает исследование учеными специфики динамических процессов в культуре, появления новаций в разных ее сферах, в частности танцевальной. В свое время динамика и ритмы общественного развития находились в центре внимания таких крупных философов и историков, как Л. Гумилев, Х. Ортега-и-Гассет, А. Д. Тойнби, О. Шпенглер, К. Ясперс. Различные точки зрения на динамические процессы в культуре представлены в работах М. Вебера, П. Гуревича, М. Кагана, А. Моля, Т. Парсонса, П. Сорокина и др. [55; 72; 101; 102; 164; 183; 216].

Исследования социокультурного феномена танца с позиций постмодернистской, постклассической парадигмы вскрывают наиболее сложные семантические и символические значения танца и устанавливают его особое место в культурогенезе. Так, культурной парадигме как основному методологическому средству исследования хореографического искусства в его динамике особое внимание уделяют российские и белорусские ученые А. Гиршон, С. Гутковская, А. Климов, Н. Петроченко,

В. Уральская, Ю. Чурко, Т. Шкурко и др. [59; 73; 110; 189; 190; 226; 247–253; 255–257].

Российский теоретик танца Н. Петроченко, изучая особенности феномена синхронной культурной целостности и специфической стилевой определенности, исследует место танца в социокультурной реальности. С позиций философского рассмотрения понятия парадигмы она считает, что танец предстает как средство трансляции культурно-значимой информации, которая реализуется в процессах «означения» (танцевальные движения и положения выступают как знак – коммуникативный аналог, заместитель данной информации, имеющий пространственно-временную структуру) и понимания (осмысление, реконструкция информации, транслируемой с помощью этого знака). Другими словами, танец – это знаковая система, способная объективировать культурные смыслы определенной эпохи, благодаря которой культура обретает свои формы, становится реальностью [189, с. 93–102].

Актуальное направление интегративной танцевально-двигательной психотерапии активно разрабатывают современные российские исследователи А. Гиршон, В. Козлов, Н. Оганесян, Д. Ходоров, Т. Шкурко [59; 111; 179; 240; 255–257]. Так, А. Гиршон исследует синтез творчества, психотерапии и медитации, изучает роль танца в психосоциальной работе с населением. Танцевально-экспрессивный тренинг Т. Шкурко основан на соединении современной танцевальной психотерапии и социально-психологического тренинга.

Осмыслением структуры мифологического сознания, в котором танец имеет большое значение, занимаются многие современные российские исследователи танцевальной культуры, например И. Аверченко [3], О. Буксикова, А. Бурнаев, Э. Королева, Л. Мориная и др. [3; 37; 38; 118; 165]. Так, по мнению Л. Мориной, архаичные танцевальные ритуалы не являются продуктами свободного художественного творчества, они – необходимый элемент сложной системы взаимоотношения с миром.

Среди исследований, рассматривающих танец как текст культуры, можно выделить работы российских исследователей Ю. Гевленко, Е. Мельниковой, С. Митиной, Н. Степановой, которые изучают феноменальное поле танца в аспекте антропологических составляющих культуры [56; 158; 160; 218].

В исторической и культурологической литературе имеются работы, в которых анализируется история возникновения и развития традиционного танца различных этносов, рассматривается теория и методология этнической танцевальной культуры (А. Амашукели, Н. Везнер, А. Климов, С. Лисициан, Х. Суна, А. Фомин, М. Яницкая и др. [8; 45; 110; 138; 221; 231; 274]). Культурологический подход к актуальной проблеме анализа танца и танцевальной культуры открывает более широкие возможности для их осмысления и понимания как культурной практики повседневности, неразрывно связанной с определенным социокультурным контекстом.

Категории «танец» и «танцевальная культура» фигурируют в ряде русских и отечественных диссертационных работ (Н. Атитанова, О. Буксикова, С. Гутковская, М. Жиленко, Н. Карчевская, С. Куракина, Н. Петроченко, Е. Самойленко). Нередко категории «танец» и «танцевальная культура» отождествляются и взаимозаменяются, а термин «танцевальная культура» часто выступает как синоним народной танцевальной культуры. Существующие терминологические сложности в какой-то мере отражают разнообразные формы этого явления и особое окружающее пространство его бытования. Само же понятие «танцевальная культура» практически не получило теоретической разработки, сохраняется его многозначность, не выработаны методологические механизмы исследования танцевальной культуры, в частности, в рамках культурологического подхода.

В целом танцевальная культура – сложный феномен, который не сводится лишь к танцу как таковому, это самобытная система взаимосвязанных элементов, представляющая собой способ бытования танца в повседневной культуре [205]. Такое определение подразумевает общую структуру танцевальной культуры, ядром которой является танец в совокупности всех его видов, включающих:

- лексику;
- семантический компонент;
- ритмический компонент.

Феномены, вспомогательные по отношению к танцу и возникшие благодаря его развитию, составляют семиосферу (периферию) танцевальной культуры, которая охватывает:

- музыкально-ритмический аккомпанемент;
- костюм и аксессуары;

- нормативный аспект танцевальной культуры;
- танцевальную систему образования;
- пространственную локализацию танца;
- временную локализацию танца.

Структура танцевальной культуры постоянно развивается, поскольку ее ядро – танец – рассматривается в органической связи с теми процессами и специфическими тенденциями эпохи, которые предопределяют все его трансформации. Благодаря культурной парадигме танцевальная культура предстает как элемент общего культурного пространства, находящийся в тесной взаимосвязи с другими «одновременными» его компонентами и подсистемами [189, с. 13–14; 93–102].

Современная научно-исследовательская парадигма позволяет рассматривать танцевальную культуру в качестве феномена, чутко и динамично отзывающегося на социокультурные трансформации и гармонично входящего в их контекст. По мнению российского исследователя А. Амашукели, проблематика исследований может опираться, с одной стороны, на принципы гадамеровского анализа текста (художественного, философского, научного), с другой стороны – статус танца может рассматриваться как «формируватель» восприятия, мышления и самого бытия [8; 53].

В настоящем исследовании анализируется реальное положение и потенциальные возможности европейского бального танца в культурной динамике, рассматривается его взаимодействие с историческими типами мышления и надындивидуальными структурами сознания. Перманентный процесс исследования европейского бального танца на современном этапе подкреплен научной системой в периодизации и классификации исторических танцевальных форм, что способствует получению значимых результатов в научных изысканиях.

Лексический материал бального танца, существовавший в рамках бытовой традиции, его социальная роль в обществе анализируются в работах современных российских исследователей Е. Ереминой-Солениковой («Старинные бальные танцы. Новое время»), Е. Михайловой-Смольняковой («Старинные бальные танцы. Эпоха Возрождения») [88; 161].



Исследования практики и теории танца в белорусской культуре не так многочисленны и носят преимущественно искусствоведческий характер. В частности, фольклорные и сценические образцы белорусского народного танца рассматривали Л. Алексютович, С. Гребенщиков, И. Хворост [5; 6; 66–68; 239]. Осмыслению процессов становления профессиональной танцевальной культуры, формированию обширной научной основы по классификации белорусского танцевального фольклора, объективному исследованию истории белорусского балета посвящены исследования Ю. Чурко [247–253]. Роль белорусского фольклорного танца в разные исторические периоды, его место в современной культуре раскрываются в работах С. Гутковской [73–75]. Истоки и перспективы развития белорусского эстрадного танца исследуются Н. Карчевской [105]. Большая работа по изучению и сохранению фольклорных образцов белорусского танцевального творчества осуществляется на кафедре хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Вышеперечисленные исследования отечественных авторов создают серьезную основу для дальнейшего изучения истории

белорусской танцевальной культуры, а также способствуют выявлению и исследованию феномена европейского бального танца в белорусском культурном пространстве. Поиск новых возможностей хореографической выразительности требует не только обращения к белорусскому танцевальному материалу, но и ко всему многообразию европейских танцевальных форм, синтезу европейской культуры и локально-региональных особенностей белорусской культуры. Поэтому, несмотря на существующие искусствоведческие исследования белорусской танцевальной культуры, остались неразрешенными вопросы, которые требуют более пристального культурологического осмысления роли европейского бального танца в белорусском культурном пространстве, причем в контексте общекультурного европейского развития.

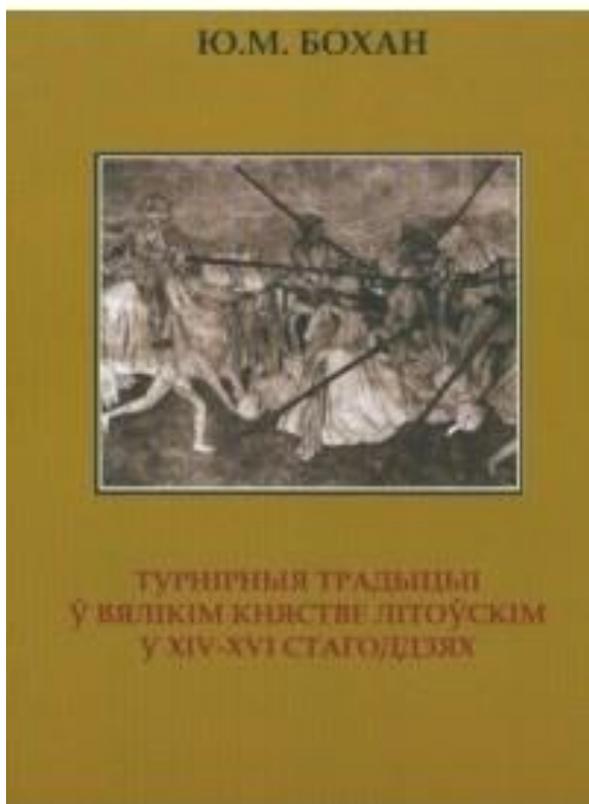
В этой связи культурологический анализ европейского бального танца как феномена в целом и его отдельных танцевальных текстов в частности обязывает учитывать все многообразие социокультурных, этнографических, исторических и других факторов, влияющих на генезис данного культурного феномена в белорусском культурном пространстве. Существенную роль в восприятии целостной картины играют работы С. Акинчица, В. Деружинского, Э. Дорошевича, Н. Ермоловича, А. Килбаса, В. Конона, А. Кулагина, С. Куль-Сельверстовой, Л. Лыча, А. Мальдиса, С. Марцелева, А. Мясникова, Е. Перепелицы, В. Прокопцовой, А. Смолика, Р. Смольского, Ю. Чернявской и др., отражающие в историческом разрезе зарождение, становление и развитие белорусской культуры, закономерности формирования белорусского менталитета [4; 81; 84; 85; 89; 109; 115–117; 124; 125; 148; 149–152; 156; 170; 186; 195; 196; 212; 213; 244; 245].

Пробуждению интереса к изучению белорусского культурного наследия, в частности музыкальной и танцевальной культуры, способствовали исследовательские работы А. Мальдиса, расшифровка им рукописи «Полоцкой тетради» дает основание утверждать, что танцевальная культура Великого Княжества Литовского в XVII в. представляла собой синтез западно- и восточноевропейских культурных традиций.

История белорусской танцевальной музыки, проблемы ее становления и развития, а также влияние европейской музыкальной культуры на белорусское культурное пространство

являются объектом внимания белорусских исследователей: О. Дадиомова, Л. Костюковец, З. Сосновский, В. Скоробогатов и др. [76–78; 108; 206; 207; 209]. В работах культуролога И. Морозова рассматриваются отдельные аспекты онтологии, феноменологии, герменевтики танца [166–168].

Дополнительным источником, отображающим этнографическую информацию и этнокультурные стереотипы белорусов, взаимодействие политической, экономической и культурной жизни ВКЛ, Речи Посполитой, описание исторических событий и их влияние на культуротворчество, являются работы польских и литовских исследователей культуры [280; 281; 290; 291; 298–301].



Повышенный интерес вызывают исследования истории белорусской культуры в контексте общей панорамы европейского культурного развития (А. Кравцевич, В. Носевич), культура привилегированного белорусского сословия и ее духовные и социально-психологические компоненты (В. Деружинский, С. Пациенко, С. Шидловский), вопросы существования рыцарской культуры на белорусских землях (Ю. Бохан, А. Ходыка) [35; 36; 81; 121–123; 172; 184; 185; 236; 259; 260].

Изучение проблем духовной культуры наших предков рассеивает стереотипное представление о белорусе как о носителе только фольклорной традиции «крестьянского» этноса. Так, в одном из первых комплексных исследований культуры аристократического сословия Беларуси – «Культура привилегированного сословия на Беларуси XIV–XVI стст.» А. Килбаса – танцевальная культура рассматривается как компонент аристократической культуры, которая, в свою очередь, является составной частью этнической культуры белорусов [109].

Ценным источником, реконструирующим сословную идеологию и ментальность шляхетства Беларуси, является бытописательская и историческая беллетристика [170; 171; 224]. Она позволяет представить особенности проведения свободного времени, влияние общественно-политической жизни на межсословные отношения. Опубликованные актовые материалы и архивные документы позволяют определить юридически закрепленный раздел общества, статус привилегированного сословия, динамику взаимоотношений местной элиты и меняющейся на протяжении многих веков политической власти на белорусских землях [51; 173; 217].

Ряд энциклопедических изданий также отражает разносторонние аспекты истории культуры Беларуси. В первую очередь это «Гісторыя беларускага мастацтва», «Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя», «Гісторыя Беларусі», «Беларусы», «Археалогія Беларусі», «Археалогія і нумізматыка Беларусі: энцыклапедыя» [12; 13; 28–29; 60–64; 225] и др.

Таким образом, отсутствие всестороннего культурологического осмысления роли и значения европейского бального танца в культуре Беларуси подтверждает необходимость и своевременность проведения научного исследования. Предметом данного исследования стали особенности и перманентные результаты рецепции и трансформации европейского бального танца в белорусской культуре. В контексте будущих научных изысканий в сфере белорусской танцевальной традиции данное исследование представляется актуальным и перспективным.

1.3. Методология и методы исследования

Предмет настоящего исследования (особенности и перманентные результаты рецепции и трансформации европейского бального танца в белорусской культуре) обусловил его методологическую основу, которая консолидирует концептуальные положения интеграции современных культурологических, философских, исторических, социальных воззрений и подходов. Культурологический подход в данном исследовании строится на актуализации социокультурной памяти современного белорусского общества. Философско-культурологические концепции пространства и времени позволили исследовать танце-

важный текст соответственно историческим реалиям, а также интерпретировать его в ином социокультурном контексте.

Культурологическое осмысление танца – исходная концептуальная схема исследования – позволило рассмотреть его в социокультурной динамике с выделением в ней микродинамики и исторической макродинамики, динамики внутри процессов (взаимодействие между элементами и субъектами локальной культуры) и динамики внешних, межкультурных коммуникаций. Наконец, рассмотреть его как событие межличностных, социодетерминированных отношений и саморазвития. Исследования велись на основе тщательного изучения материалов, относящихся к ранним периодам развития европейского бального танца в их внутрисистемной эволюции, что включает и саму теорию танца, и непосредственно танцевальное творчество в емкий культурологический контекст. В результате стало возможным всесторонне и системно рассмотреть научно-теоретические, методические и практические проблемы танцевальной культуры относительно предмета настоящего исследования.

Учитывая интегративный характер культурологического подхода в исследовании культурного феномена европейского бального танца, работа опирается на опыт междисциплинарности, категориальный аппарат областей гуманитарного знания: семиотику, философию, фольклористику, хореографию, эстетику, этнографию и др.

Методологической базой исследования являются семиотический, герменевтический, диалектический, системный, исторический, диахронический, компаративный, аксиологический, деятельностный методы и метод теоретико-практической комплементарности.

Семиотический метод позволил рассмотреть феномен европейского бального танца как факт коммуникации, отдельные сообщения которой организуются и становятся понятными в соответствии с определенным кодом. Применение этого метода дало возможность исследовать танцевальную культуру как знаково-символическую систему: рассмотреть способы передачи танцевальной информации, свойства танцевальных знаков и знаковых систем, изучить глубинные смыслы и символы танцевальных текстов. Понимание смысла танцевального действия предполагает постижение его знаковых элементов, кото-

рые в образно-хореографической форме выражаются через танцевальную лексику (язык танца). Кроме того, семиотический метод послужил основой для рассмотрения научных способов достоверной расшифровки танцевальной информации.

Герменевтический метод рассматривает европейский бальный танец и танцевальную культуру в целом в качестве специфического текстологического феномена, смысл которого формируется и воспринимается в синхронном и диахронном культурно-историческом контексте. В этой связи исходным условием выступает лингвистическое рассмотрение танца: чтобы быть воспринятым и понятым, танец использует возможности знаково-символической структуры самобытного языка. Существовая в генетически-эволюционном, научно-теоретическом, учебно-воспитательном и практическом (исполнительском) проявлении, танец выступает как многогранное достояние культуры. Танец одновременно предстает как:

- текст культуры, излагаемый (выражаемый) свойственным ему знаково-семантическим, лексическим, лингвистическим способом смысловыражения;
- способ сохранения и передачи танцевальной лексической информации, танцевального культурного кода конкретной исторической эпохи;
- исторический социокультурный процесс в контексте закономерностей западной и белорусской культур.

Подтверждено, что герменевтический метод позволяет гармонично интегрировать семиотические, лингвистические, художественно-эстетические и искусствоведческие исследования и обнаружить в танце особую форму создания, предъявления и истолкования образов и смыслов.

Диалектический метод позволил изучить европейский бальный танец как своеобразный, древнейший материально-духовный артефакт, отражающий все сущностные стороны бытия человека в мире и перипетии социокультурной динамики. Осмысление феномена европейского бального танца осуществлялось в диалектике абстрактного и конкретного, потенциального и актуального, структуры и элемента, анализа и синтеза, а также индуктивного и дедуктивного принципов гносеологии.

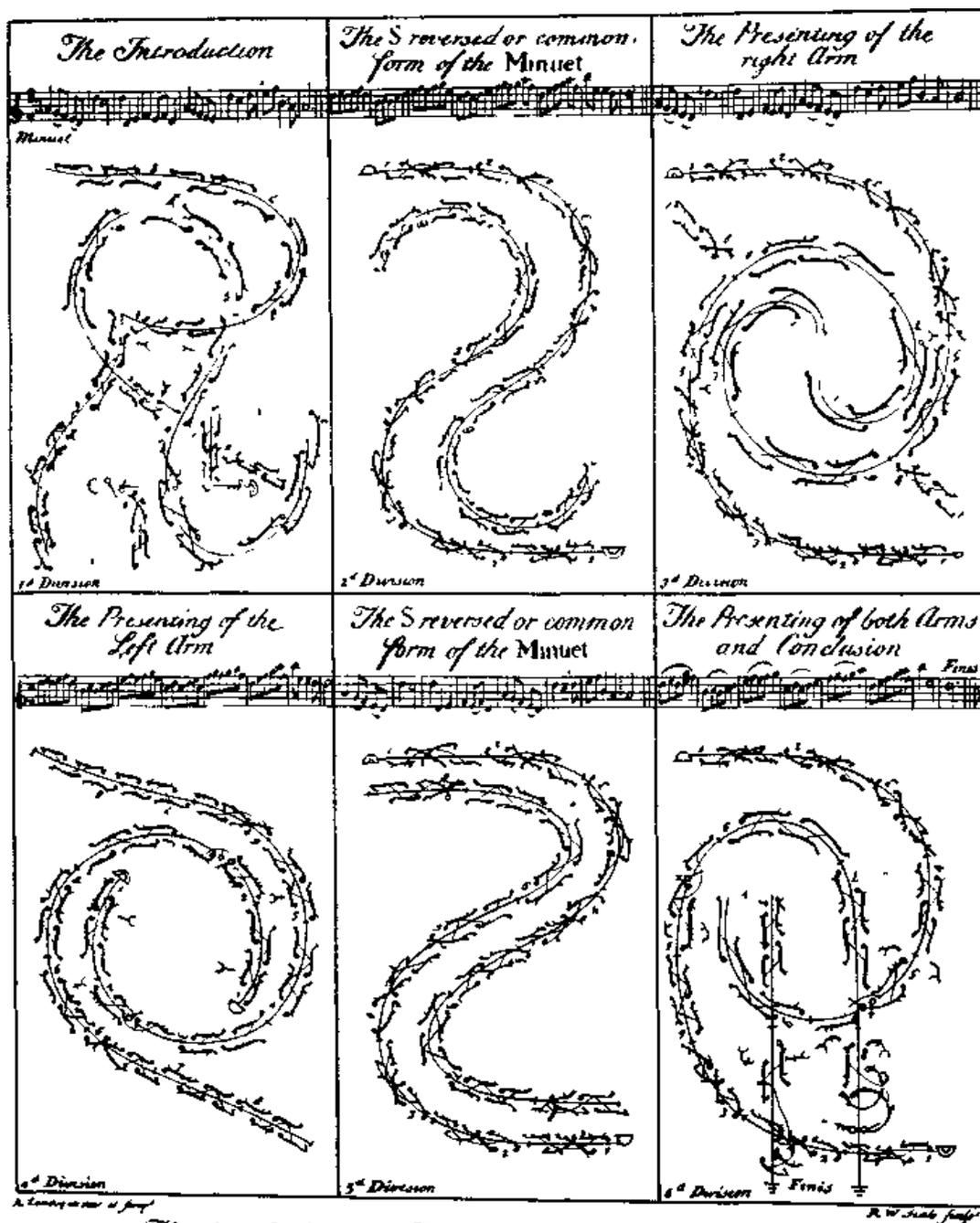
Системный метод, также основанный на принципах диалектики, дал основания охарактеризовать европейский баль-

ный танец в качестве многоуровневой открытой последовательно развивающейся системы. В результате танец предстал в качестве неотъемлемой и важной части общечеловеческой культуры. Так, в первобытной (архаичной) культуре огонь структурировал пространство танца, определяя центр, вокруг которого двигались танцующие. В куртуазно-рыцарском танце, наполненном целенаправленной экстравертностью, преобладала прямоугольная геометрия танцевальных фигур. В XVII в. конфигурация рисунков менуэта канонична – в виде буквы «S», что согласовывалось с барочной картиной мира. Системный метод позволил выявить общее и единичное в танцевальной структуре, стадии танцевального процесса, охарактеризовать бальный танец как многоуровневую систему, а также провести научный анализ проблем, возникающих при семиотическом исследовании исторических танцевальных текстов и попыток их реконструкции.

Исторический метод позволил использовать культурологические обобщения и исторические данные зарубежных и отечественных теоретиков танца, исследовать его сущность и своеобразие в трех аспектах – прошлого, настоящего и будущего, диалектически последовательно проследить зарождение и эволюцию теоретических воззрений на сущность европейского бального танца и его роль в культурогенезе, выделить характерные исторические этапы в развитии танцевальной теории, рассмотреть их возникновение непосредственно в результате диахронного и синхронного сопоставления (компарации), выявить преемственную связь европейского бального танца с современностью, благодаря чему исследуются не только его история, но и современные сферы использования и перспективы его реконструкции в белорусской культуре.

Диахронический метод исследования дал возможность выявить хронологическую последовательность возникновения и развития практики европейского бального танца, установить его эволюцию от бытового народного танца и этапы развития, характеризующиеся наличием специфической танцевальной лексики в социокультурной реальности определенного исторического периода. Этот метод позволил вывести научное определение европейского бального танца и проанализировать его значение. Обоснование данной авторской дефиниции способствовало рассмотрению европейского бального танца не толь-

ко как вида искусства или эстетического явления, но именно как достояния культуры в целом.



The above is the whole Form and regular Order of the Minuet written in Characters & Figures, as described in Book II.

Характерные фигуры менуэта.
Из книги Келлома Томлинсона «Искусство танца» (Лондон, 1735)

Компаративный метод дал возможность сравнить многообразие европейских танцевальных текстов в процессе их рецепции и трансформации в межкультурном общении и аккультурации. Основанием для компаративистики послужили призна-

ки родового сходства и различия бальных танцев, самобытность истоков и факторов их развития, принципы и элементы заимствований, результаты трансформации.

В итоге определились сущностные характеристики рецепции и трансформации танцевальных текстов, зависящие от:

- уровня их социальной актуальности и востребованности в определенный исторический период;
- формальных черт и семантического значения как по ходу времени функционирования в социальной практике, так и в процессе пространственного распространения;
- развития и модернизации лексического наполнения по причине повышения их популярности;
- стабильности или стилистической упрощенности в исполнении в силу устойчивости региональных танцевальных традиций.

Аксиологический метод позволил рассмотреть европейский бальный танец как ценность художественной культуры, характер которой модифицировался в ходе исторической социализации общества, показал, что изначально танец являлся одной из ценностных составляющих культуры аристократических слоев, однако социальные трансформации общества в разные исторические периоды существенно повлияли на динамику изменения его оценки. В исследовании европейского исторического бального танца как феномена культуры аксиологический метод логически сочетается с деятельностным, так как с помощью последнего можно определить условия возникновения и практического применения европейского исторического бального танца как культурной ценности.

Деятельностный метод рассматривает европейский бальный танец как процесс творчества человека, в ходе которого происходит его духовное обогащение и самосозидание как субъекта культурно-исторического процесса. Этот метод позволил исследовать не только европейскую, но и локальную танцевальную культуру.

Метод теоретико-практической комплементарности целенаправленно объединил научно-теоретическую деятельность и практическую преподавательскую и воспитательную работу автора настоящего исследования. Сочетание культурологического подхода с танцевальными методиками на основе *комплементарности* дало возможность намного шире проанализировать

зировать реально существующий феномен европейского бального танца. Интегративная методология, органично сочетающая исследовательские методы, позволила выявить структурные особенности онтологии, феноменологии, генезиса истории европейского бального танца и танцевальной культуры в целом. Согласно исследованиям, позволяющим диалектически и дедуктивно проанализировать все многообразие проблемы, танец (танцевальную культуру) необходимо рассматривать как уникальный компонент культурогенеза.



В. Губарев «Луна-парк» (2003)

Методы исследования в своем комплексном применении позволили выявить значимость европейского бального танца и всех его составляющих для танцевально-семантического осмысления хореографического искусства.

Феномен танца обладает такими фундаментальными атрибутами, как про-странственность и contra-хронологичность, что позволяет абсолютизировать его пространственную составляющую. Восприятие и понимание хореографического произведения представляет собой сложный процесс, происходящий на визуальном, ментальном и эмоциональном уровнях.

Методологическая основа исследования соответствует современной постмодернистской гносеологической парадигме, задающей «новый горизонт представленности в современной культуре идей и текстов классической традиции. В этом отношении постмодернизм есть, собственно, способ бытия классики в современную эпоху» [193, с. 604]. Данная концепция толкования постмодернистской парадигмы предполагает ориентацию на изучение европейского бального танца как многопланового культурологического феномена и активного агента глобальной межкультурной коммуникации.



Танец – непреложный и древнейший компонент культуры, нашедший благодаря своим выразительным качествам самую широкую интерпретацию и в культовых действиях, и во всевозможных ритуалах и обрядах, и в повседневности. Обзор источников показывает, что начало историографии феномена танца прослеживается в глубинных пластах культуры и находит отражение во многих мифологических сказаниях и легендах, летописях, а также в религиозных учениях и священных писаниях, включая Ветхий и Новый Завет Библии.

В эволюции практики и теории европейского бального танца выделяется несколько этапов:

Первый этап. В XV–XVI вв. издается специальная литература, отражающая интерес к исполнительской технике, лексическому наполнению танцевального текста, а также к осмыслению роли и места танца в обществе (Т. Арбо, Ф. Карозо, А. Корнадзано, Ч. Негри, Д. да Пьяченца, Г. Эбрео). Именно этот период, когда практические танцевальные навыки и опыт стали обретать теоретическое осмысление и обобщение для понимания и реализации социокультурного потенциала танца, можно считать началом становления танцевальной европейской бальной культуры.

Второй этап. Конец XVII – начало XVIII в. характеризуется расцветом социального придворного европейского бального танца и зарождением сценического танца (Королевская академия танца в Париже, созданная по указу Людовика XIV; П. Бошан, Ж.-Ж. Новерр, Р. Фейе).

Третий этап. XIX–XX вв. отмечены наиболее радикальной трансформацией в понимании места и значения бального танца в общей европейской социокультурной динамике и растущей демократизацией танцевальных форм. Танец становится предметом исследования самых разных гуманитарных направлений, находит обширную и разноплановую философскую, антропологическую, эстетическую трактовку в трудах К. Закса, Ф. Дельсарта, Э. Жак-Далькроза, Р. Лабана, Ф. Ницше, Би Оскара, что свидетельствует о признании его как универсальной культурной ценности и сущностного фактора культурогенеза. В результате теоретического и практического исследования была заложена современная традиция рассмотрения танца в самом широком философско-антропологическом, экзистенциальном и культурологическом спектрах.

Теория европейского бального танца находит свое специфическое развитие в Российской империи, где в конце XVIII – начале XIX в. предпринимаются первые попытки теоретического осмысления танцевального искусства (Н. Гавликовский, А. Максин, Л. Петровский, Л. Стуколкин). Став своеобразной традицией, эти исследования продолжаются в работах советских авторов, которые рассматривают историко-хронологические и сугубо теоретические основы танцевальной культуры (М. Васильева-Рождественская, Н. Ивановский, В. Красовская, С. Худеков). Однако в исследованиях феномена европейского бального танца используются преимущественно эстетические и искусствоведческие подходы, в той или иной мере учитываются общепhilosophические воззрения, при этом культурологический дискурс относительно феномена танца долгое время не находит последовательного и целенаправленного развития.

В отечественной культурологии роль европейского бального танца в белорусском культурном пространстве не анализировалась. Хотя танец исполнялся и был достаточно популярным на белорусских землях, он не рассматривался как составная часть белорусской этнической культуры. Белорусское культурное пространство, с точки зрения преемственности, самобытно обогатило себя, вобрав и интерпретировав танцевальную культуру Европы. Основу исследования теории и практики танцевальной культуры Беларуси составляют труды Л. Алексютович, С. Гребенщикова, С. Гутковской, Н. Карчевской, Ю. Чурко. В последнее время интерес вызывают иссле-

дования белорусской танцевальной и музыкальной культуры в контексте общей панорамы европейского культурного развития (Ю. Бохан, О. Дадиомова, А. Килбас, А. Мальдис, С. Пациенко, В. Скоробогатов).

В ходе теоретико-методологического исследования были рассмотрены понятия «танец» и «танцевальная культура». На наш взгляд, наибольший эвристический потенциал присущ культурологическому определению рассматриваемых категорий, конкретизируется и уточняется культурологическое понятие «танцевальная культура». Танцевальная культура – сложный, комплексный феномен, центральным элементом которого является танец, который, в свою очередь, дополняется развитой, необходимой для его существования семиосферой (пространственно-временная составляющая, бальный костюм и танцевальные аксессуары, социальный, нормативно-поведенческий танцевальный этикет, танцевальная система образования). Анализируя процесс развития танцевальной культуры, было установлено, что она находится в непрерывном динамическом развитии, так как рассматривается в органической связи с тенденциями эпохи.

Культурологический подход позволил признать европейский бальный танец сложным, динамичным, многогранным феноменом культуры. В данной работе европейский бальный танец рассматривается не только как вид искусства, но и как культурное явление, выразительная и многозначительная составная часть культурного пространства.

Европейский бальный танец в качестве объекта фундаментальной и прикладной культурологии служит консолидации его теоретического освоения и практического развития в соответствии с актуальными мировоззренческими концептами в диалектике общечеловеческих культурных традиций. Культурологический подход в исследовании места и роли европейского бального танца в культурном пространстве Беларуси расширяет горизонт и диапазон исследовательских направлений, а комплексный характер исследования позволяет проанализировать механизмы европейской межкультурной коммуникации, при которой с продвижением в белорусское культурное пространство европейских бальных танцев осуществлялась трансляция базовых принципов культуры Европы.

Глава 2

ГЕНЕЗИС, СПЕЦИФИКА И СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

2.1. Эволюция бального танца в европейской культуре

Европейский бальный танец сыграл огромную культурно-историческую роль, став связующим звеном между народным танцем и профессиональным классическим балетом. Анализ европейской и отечественной литературы по исследуемой проблеме позволяет рассматривать танец как социально-культурный феномен. В работе исследуется и анализируется европейский бальный танец, который исполнялся в Европе светским обществом на балах (фр. *bal* – вечер с танцами под музыку) в предыдущие исторические эпохи. В энциклопедии «Балет» дается следующее разъяснение понятия «Бальный танец» (англ. *ballroom dances*; фр. *danses de salon*; итал. *ballo*; исп. *baile*) – «современное обозначение танцев, которые служили для массового развлечения и исполнялись парой или большим количеством участников на танцевальных вечерах (балах). Бальный танец часто называют также бытовым танцем» [18].

Разнообразие определений этой разновидности танцевального искусства (бальный, бытовой, историко-бытовой, исторический, салонный, спортивный бальный) во многом раскрывает ее содержание и сущность и в то же время порождает сложности конкретизации определения данной танцевальной культуры. Учитывая это, имеются все основания для выведения нового научно-исследовательского понятия – «европейский бальный танец». Для этого последовательно опишем и охарактеризуем его существенные отличительные признаки.

Европейский бальный танец существовал только в привилегированной среде и являлся сугубо элитарной танцевальной культурой, поскольку его сложная хореография требовала тщательного изучения и непрерывных танцевальных занятий. Испытывая внешние и внутренние факторы развития общества,

европейский бальный танец [Приложение А] отражал его эволюцию, формировался в едином русле со своим временем, сконцентрируя в себе наиболее общие, устоявшиеся, теоретически освоенные и запечатленные, отчасти канонизированные темы, приемы и средства художественно-хореографического выражения. Каждая историческая эпоха, имея в наличии многообразие бальных танцев, оставляла потомкам только те, которые соответствовали ее эстетическим и моральным принципам. Многие бальные танцы остались в прошлом и забылись. Сохранившиеся танцевальные тексты, достоверно зафиксированные современниками-хореографами, прошли испытание временем, выкристаллизовались из общего пласта танцевального творчества, максимально объективно отражая лексическим материалом состояние танцевальной культуры эпохи, существующие этические нормы.

Современные культурологические воззрения позволяют системно раскрыть истоки возникновения европейского бального танца, его природу и предназначение, место в социокультурной динамике и феноменальные способности воздействия на реципиентов.

Бальный танец зародился в средневековой Европе и вначале был атрибутом повседневной жизни различных социальных слоев, представителей субкультур. Он присутствовал и в элитарной, и в народной культуре. Тем не менее придворный танец, имея в своей первооснове фольклорный образец и заимствуя свежие идеи из народного искусства, существовал в широчайшем диапазоне между веселыми, непосредственными крестьянскими танцами и торжественно-церемониальными танцами аристократов. Существовала общая бытовая танцевальная культура, не имевшая четких сословных границ, ее элементы сохранились в Европе до наших дней (гальярда – тарантелла, английский морис – современные танцы басков).

В эволюционно-историческом контексте бытовой народный танец лежит в основе европейского бального танца, который берет свое начало в повседневном народном коллективном творчестве, передающемся из поколения в поколение с определенными трансформациями, служа общекультурной непрерывающейся традиции. Бытующее в профессиональной среде определение «историко-бытовой танец» появилось сравнительно недавно – в XIX в. Благодаря трудам академика

Б. Асафьева искусствоведы стали использовать понятие «бытовая музыка» («музыкальный быт») [14].



В эпоху Возрождения европейский бытовой танец разделился на две танцевальные культуры, существующие в быту разных социальных слоев общества. Жизнетворчество индивида эпохи Средневековья формировалось под воздействием конкретных бытовых моментов, а непосредственная историческая данность обуславливалась его предысторией, сохранностью традиций, определяющих духовную жизнь настоящего. Быт крестьян, их жизненный мир, сопряженный с повседневным тяжелым трудом, отягощенный болезнями, голодом и мраком невежества, был тем не менее органичным для человека той эпохи, крестьянская жизнь предполагала наличие бытовых развлечений, в том числе и танца.

Жизнетворчество аристократии выстраивалось сообразно их духовному идеалу. Отсюда специфичность мышления аристократии в понимании своей исключительной роли, не прием-

лющей никакой связи с простолюдинами и сознательно углубляющей пропасть между бытом аристократии и бытом простого народа. Бытовые танцы аристократии, используя в основе народные движения, были подчинены нормам, обычаям и правилам придворного этикета. Таким образом, обозначились бальные танцы, традиционные только для культуры придворной знати.

Основываясь на вышесказанном, можно говорить о наличии двух форм бытового танца: *крестьянский танец* и *аристократический танец*, сущность которых творчески отражала реальный мир и определялась укладом жизни социума. Различие обуславливалось наличием специфической танцевальной лексики, которая включает в себя организованную последовательность взаимосвязанных и взаимообусловленных танцевальных элементов, приобретающих в конкретном художественном контексте эмоционально-смысловое значение.



Жан Шарль Мейсонье «Деревенский фестиваль»

Основу традиционного европейского крестьянского танца составляли простые, незамысловатые танцевальные движения, исполняемые обычно массово в продвижении по кругу. Разнообразные ходы бранля (фр. *branle* – общий термин, обозначающий круговые или линейные французские танцы XVI–XVII вв.)

отражали традиционные трудовые процессы, дополненные игровыми элементами. Поэтому известны «бранль прачек», «бранль башмачников», «веселый бранль» – характерные названия танцев, отображающих и социальный статус танцующих, и имитирующие движения, присущие той или иной профессии. Т. Арбо в «Орхезографии» рассматривает бранль как первоисточник всех бальных танцев [17, с. 28].

Бальный танец аристократов, также состоявший в основном из шагов бранля, представлял собой более сложные сочетания: относительно законченные формы бальных танцев облагораживались характерными аристократическими жестами и позировками. Изменив стиль, дополнив его «множеством поклонов и реверансов, аристократы превратили жизнерадостный бранль в чинную торжественно-церемониальную процессию» [267, с. 93]. Необходимо отметить, что танцевальная лексика аристократов, обогащенная средствами пластической выразительности, стала универсальной формой изложения танцевального текста, отражая психологию и мироощущение человека высшего социального слоя исторической эпохи.



Мартин Пепейн «Придворный бал»

Вполне закономерно, что танец как обязательный компонент праздничной культуры имел отличительные особенности у простолюдинов и знати. Простой народ веселился на городских и сельских площадях практически без ограничений, гротескно и феерично, полностью подтверждая характеристику, данную М. Бахтиным, своей культуры – «смеховая» [25]. Итальянские крестьяне танцевали сицильяну, подвижную сальтареллу, веселую и игривую гальярду, в Испании под стук кастаньет и пение – сарабанду, во Франции повсеместно – простой и жизнерадостный бранль, который мог исполняться по-разному и даже носил различные названия – паспье, бурре и т. д.

Для избранного общества эпохи Возрождения характерны придворные балы. Подчеркивая свое величие и могущество, феодалы устраивали довольно сложные театральные зрелища: миннезингер под аккомпанемент арфы исполнял песни, сами же аристократы, одетые в фантастические костюмы и маски, участвовали в церемониальных танцах-шествиях. Во время феодалных празднеств строго соблюдались этикет и чинопочитание: важная осанка, медленная размеренная поступь, чопорные и детально разработанные взаимные приветствия – поклоны и реверансы. Культура поведения, почтительное отношение друг к другу в танце предполагали такие же почтительное отношение и в жизни. Один из семантических смыслов слова «культура» связан со словом «почтение». В данном случае мы говорим о культуре функциональной, поведении людей в обществе, культуре непосредственного постоянно развивающегося человеческого общения, на которую во многом влиял бальный танец. Несомненно, европейский бальный танец служил индикатором культуры общения.

В бальном этикете все большее внимание уделялось гармоничности и образцовости. Известный итальянский танцмейстер XV в. Г. Эбрео писал о правилах поведения дам следующее: «Все искусство заключается в гармонии движений, в горделивости убаюкивающего себя шага, в развертывании пышности одежды... Глаза не должны выражать надменность и непостоянство и не должны смотреть повсюду, то туда, то сюда. Пусть она (дама) большей частью смотрит вниз, но не опуская при этом головы на грудь» [44, с. 82]. Эти же требования повторяет сто лет спустя автор большого трактата о танцах своего времени Т. Арбо.

Эпоха Возрождения знаменуется небывалым расцветом пластических искусств, главными действующими лицами которых становится человек и его тело в духовной целостности и гармоничности. В этой связи и танец, как никакое другое искусство, способное в жизненной динамике передать этот феномен, являлся своеобразным персонажем художественных произведений возрожденцев. Полотна Питера Брейгеля впечатляюще передают правдивость самобытного колорита и экспрессивную динамику пляшущих крестьян. Танцующие грации Сандро Боттичелли воплощают в танце гармонию человеческого тела и красоты. Фрески Аннибале Карраччи вдохновляют воздушными движениями, завораживают неповторимыми мгновениями душевного порыва, волнуют чувственной негой. Антологию народных и придворных танцев можно составить по литературным произведениям Франсуа Рабле, а практически все персонажи Уильяма Шекспира демонстрируют свои глубокие познания при характеристике и исполнении бытующих в то время танцев.



Сандро Боттичелли.
Фрагмент картины «Весна»

Одной из значимых тенденций культурно-исторической эпохи Возрождения стал процесс профессиональной систематизации музыкальных и хореографических форм. На смену незатейливым танцам с хороводной и линейно-шеренговой композицией пришли парные танцы, а названия отдельных движений дали названия целому танцу. Например, слово «бранль» обозначает и движение, и танец, слово «вольта» – танец и полный поворот в паре с высокой поддержкой дамы в воздухе. Хотя строгой регламентации и устойчивых танцевальных форм еще не было, но постепенно стали устанавливаться определенные правила, оттачиваться приемы, создаваться структурные танцевальные тексты.

В общий культурный контекст Возрождения, выдвигающего многостороннюю позитивную классификацию и профессиональную систематизацию, впервые включились музыкальные и хореографические формы. «Самопроизвольность миновала, придворный и народный танец разделились раз и навсегда. Они будут постоянно влиять один на другой, но их цели стали в самой своей основе различны» [120, с. 28; 295, с. 299]. Этому способствовало появление в Италии, Франции, Великобритании, Испании многих новых танцевальных форм. Павана, гальярда, куранта, вольта, сарабанда, аллеманда – все они возникли на основе народной хореографии и тем не менее исполнялись в дворцовых залах. Известные музыканты К. Джованни, А. Монтеверди, Р. Кавалли, взяв за основу эти танцевальные фантазии, сочиняли виртуозную музыку с четкими периодами, гибкими мотивами, впитывая жанрово-бытовую образность танца.

Самыми распространенными придворными танцами эпохи Возрождения являлись *бас-дансы* (фр. *basse danse*, итал. *bassa danza* – «низкий танец») [Приложение А, 1]. Бас-данс в эпоху Ренессанса называли королем танцев. Одна из его форм – *павана* (фр. *pavane*) [Приложение А, 2] – излюбленный танец XVI–XVII вв. Наряду с паваной, одним из самых популярных придворных танцев становится *куранта* (фр. *courante*) [Приложение А, 3]. Вышеперечисленные танцы представляли горделивое шествие, эмоционально настраивающее на соответствие барочной мировоззренческой и художественной парадигме. Сурово-торжественный характер церемониальных танцевальных процессов согласовывался с этикетным поведением, эмоционально объединял танец и музыку эпохи.



Эдвин Остин Эбби «Павана» (1897)

Самым зрелищным и вычурным танцем эпохи Возрождения считается *гальярда* (фр. *gaillarde*) [Приложение А, 4]. Все архивные европейские источники часто упоминают этот танец, что свидетельствует о его необыкновенной популярности, а также о большом влиянии итальянской танцевальной культуры на регионы.

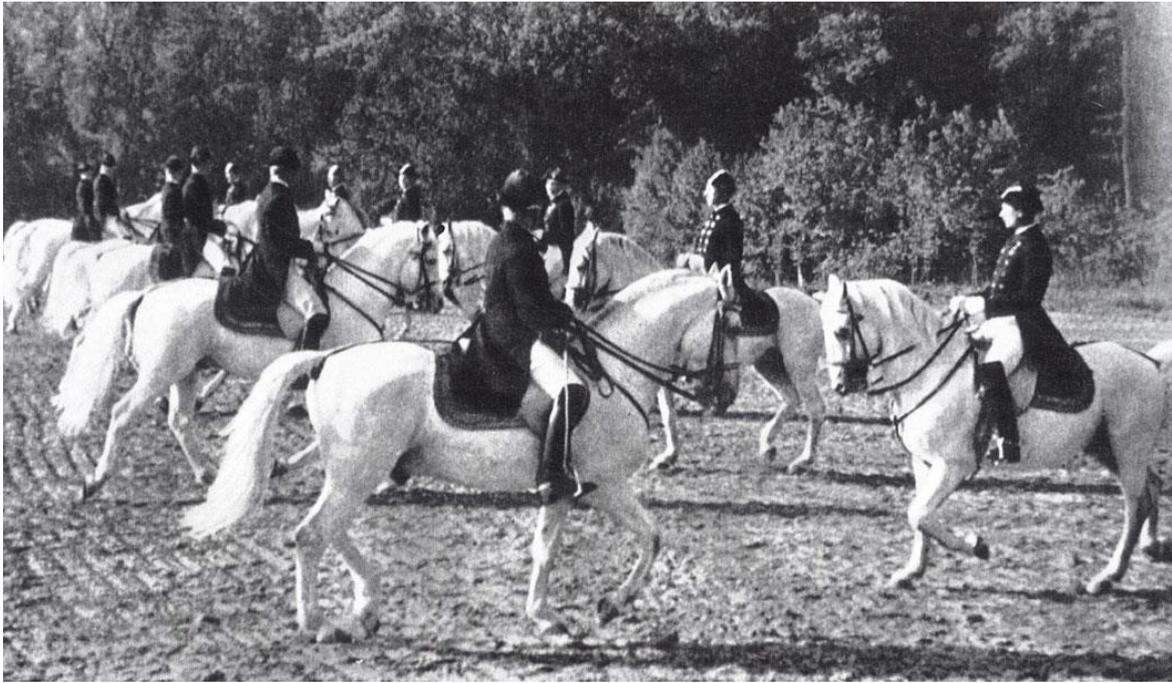


Гальярда в Сиене, Италия, XV в.

Любимый танец королевы Англии Елизаветы – родственная гальярде *вольта* (фр. *volta*) [Приложение А, 5]. Исполнение этого танца нарушало строгий придворный этикет: кавалер обхватывал талию дамы обеими руками, кроме того, прыжок дамы во время танца позволял увидеть ее ноги. Т. Арбо в трактате «Орхезография» критически замечал, что нельзя юной леди в вольте делать большие шаги, которые подвергают риску и ее здоровье, и ее честь.

Танец становится важнейшей составной частью не только балов, но и театрализованных представлений, аллегорических шествий и парадов, рыцарских турниров и конных ристаний. Как истинное произведение искусства танец впервые был представлен Бальтазарино ди Бельджойозо в опере-балете «Комический балет королевы, или Цирцея», который длился пять с половиной часов.

Танцевальное искусство начинают активно использовать в таком придворном празднестве, как «конный балет». Известный французский танцовщик О. Вестрис грациозно исполнял на лошади модный танец – менуэт. Конские кадрили, пришедшие из Италии, неоднократно исполнялись при дворах монархов Европы. Участники подобных представлений, как правило, были благородного происхождения или же являлись профессиональными танцорами. Эффектно сочиненный, блистательно и виртуозно исполненный танец для определенного именитого исполнителя укреплял положение танцмейстера при дворе, создавал имидж учителю и способствовал его популярности. Танцоры утверждали свой статус и добивались от царственного правителя получения желаемых социальных привилегий. Данный факт в некоторой степени разъясняет, почему так много танцев посвящено определенным особам.



Конный балет

Наряду с созданием новых танцевальных композиций претерпела изменения стилистика исполнения, возрастала роль зрелищно-игровых элементов. Особенности взаимоотношений кавалера и дамы в танце представляли его сюжетобразующий смысл. Наиболее ярким воплощением «искусственности» и чрезмерной театрализации бальной хореографии становится период конца XVII – начала XVIII в. – время настоящего рас-

цвета придворного бального танца и зарождения танца сценического. Танец становится практически основным элементом всех придворных празднеств. Грация и изящество, богатство костюма и практически профессиональное исполнение сложных танцевальных элементов подтверждали социально-политический статус участников подобных приемов [265].

Театрально-зрелищный характер придворных танцев вдохновенно описывают писатели и поэты. Так, чопорность манер запечатлена А. Пушкиным в «Арапе Петра Великого»: «Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее <...> Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт» [цит. по: 99, с. 19].

Изменяющиеся условия социальной жизни способствовали адекватному развитию танцевальной культуры. Прославление, возвеличивание тех, кто стоит на верхушке социальной лестницы, обуславливало формирование сложных танцевальных движений (фр. *pas*), исполнявшихся, как правило, одной или двумя парами. Благодаря неустанным тренировкам танцевальная техника стала настолько совершенной, что вполне соответствовала уровню современных нам исполнителей классического балетного репертуара [265]. Французский абсолютизм определил правила и особенности манеры исполнения возникшего в тот период нового придворного танца – *менуэта* [Приложение А, б] – «танца королей и короля танцев». Изречение «Кто хорошо танцует менуэт, тот все делает хорошо» доказывает, что менуэт в те годы являлся общепризнанным образцом танцевального искусства. «Менуэт короля», «менуэт королевы», «менуэт дофина», «менуэт двора» – перечень менуэтов, господствовавших в те времена, зрелищность танцевальных движений, реверансов и поз менуэта всецело отвечала театрализованному стилю культуры барокко. Геометрическая планировка фигур менуэта, симметрия и фронтальность построения рисунков танца сочеталась с плавными, закругленными линиями, свойственными барочной культуре.



Никола Ланкре «Менуэт»

Популярность менуэта на протяжении почти двух столетий сохранялась благодаря развитию его музыкальной основы. Музыка предписывала танцу следовать за ее динамичным развитием. Ж.-Б. Люлли, Ж. Рамо, В. Моцарт и многие другие выдающиеся композиторы своим творчеством возвысили этот танец и сделали его эталоном танцевального стиля культуры XVII–XVIII вв. Танцевальная форма менуэта как классический

образец культуры прошедших эпох по сей день остается одной из важнейших ценностей европейской бальной культуры.

По своей форме и содержанию менуэт всецело отвечал придворно-аристократическому стилю жизни и культуре эпохи, соответствовал капризам аристократического вкуса. Придворное царство грации, состоящее из деликатности и манерности, выказывающее желание нравиться, блистательно запечатлели живописцы того времени Ж. Ватто, Ж. Патер,

Н. Ланкре, Ф. Буше и др. По их картинам можно составить наглядное представление о танцевальном искусстве, которое, приобретая определенную форму и контекстуальную связность, открывает будущие принципы классицизма в танцах [33; 99; 100].

Семиотическое пространство бального танца асимметрично. Наиболее развитые и структурно-организованные танцевальные тексты исполнялись в основном в государствах Западной Европы. Франция, Италия являлись центром танцевальной культуры, определяли танцевальную моду, активно распространяли танцевальные нововведения. Сложная, изысканная манера исполнения элементов бальной хореографии не смущала, более того, она импонировала и русскому дворянству, и имперским амбициям России. Менуэт стал обязательным танцем на ассамблеях Петра I и во времена Елизаветы Петровны. Преобразовательная деятельность Петра I, развитие экономических и культурных связей с Западом требовали введения обучения европейским танцам – «телесному благолепию», «поступи немецких и французских учтивств». Елизавета Петровна приглашала учить танцам и «кумплиментам» иностранных танцмейстеров. Барышни и кавалеры осваивали искусство «светских обхождений» и учились «щеголять, манерничать и танцевать».

В эпоху Великой французской революции отвергается сольное исполнение танца королем, а также расположение танцующих строго по рангам. На смену придворным танцам с их сложным этикетом и пафосом приходят танцевальные формы, доступные и близкие широким общественным кругам своей демократичной простотой, что обуславливается антимоноархическим пафосом революции.

Популярность приобрел новый танец – *гавот* [Приложение А, 7] – маленький балетный спектакль для двух исполни-

телей, профессионально аранжированный опытными балетмейстерами. Благодаря сочетанию превосходной музыки с изысканной хореографией этот танец по праву считается образцом европейской бальной хореографии галантного XVIII в.



Принципиально новые нормы культуры и общественного поведения революционной Франции повлекли за собой радикальное изменение танцевальных форм. Демократизация основных сфер жизни способствовала возникновению интереса к общественным танцам с большим количеством исполнителей. Примечателен в этом отношении исторический эпизод: когда ненавистная Бастилия как символ надменного абсолютизма была разрушена революционным напором, на этом месте образовалась открытая вместительная площадь, где демонстративно поставили табличку «Здесь танцуют». Впоследствии на ее месте был сооружен величественный музыкальный театр Парижа (Опера Бастилии, 1989 г.).

Динамичный многолюдный бальный танец стал символом радикальных социокультурных перемен. Универсализация общественного сознания и демократизация культурного общения в XIX в. способствовала особой популярности балов. На балах

формировались доминирующие общественные, политические и культурные взгляды эпохи. Балы стали своеобразным средоточием культурной жизни и ее квинтэссенцией. Однако определенная степень свободы участников общественного бала неукоснительно соседствовала с традиционной последовательностью исполнения танцев [297].

Как правило, бал открывался торжественным *полонезом* [Приложение А, 8], преисполненным выразительной динамики танцевальных поз и движений. Характер и манера исполнения этого танца способствовали развитию свободного общения партнеров. Композитор Ф. Лист пишет о полонезе следующим образом: «Поступь требовалась ритмичная, мерная, плавная, она должна была придавать всему корпусу гармоничное равновесие. Нельзя было двигаться торопливо, внезапно менять место, казаться утомленным. Кавалер предлагал своей даме то одну руку, то другую, то едва касаясь кончиков ее пальцев, то крепко держа их в своей ладони; он переходил, не оставляя ее, то по левую ее руку, то по правую, и все эти движения, подхватываемые каждой парой, легкой дрожью пробегали по всему телу гигантского змея» [139, с. 45–46].



Танцевальной инновацией эпохи стал *контрданс*, который объединил танцы, исполняющиеся в каре или по линии, где четное количество пар стоит друг против друга (гросфатер, лансье, матредур, тампет, французская кадриль, экосез).

Невероятно популярным танцем в XIX в. стал *вальс* [Приложение А, 9], который разрушил вековые представления об эстетике аристократического танца. Вальс – необычное явление в истории европейской танцевальной культуры. Народность и простота долго не позволяли этому «неблагопристойному» танцу проникнуть в великосветское общество. Вальс упрекали в простоте и порочности, подвергали гонениям за новое, свободное положение рук в паре: кавалер, обнимая даму за талию, непрерывно кружил ее по залу. Равенство танцующих и увлекательное многолюдное исполнение вальса выходили за рамки былых строгих нормативных отношений: «Однообразный и безумный. / Как вихорь жизни молодой, / Кружится вальса вихорь шумный; / Чета мелькает за четой» [197, с. 147].

Эволюция танцевальных форм вальса показывает, что он в наибольшей степени способствовал преодолению сложившихся стереотипов, образа жизни, стилей, норм и оценок поведения людей. Одновременно вальс стал индикатором культурных трансформаций. Благодаря ему культурная жизнь европейского общества в значительной степени изменилась, окончательно утвердив демократический стиль жизни.

В XIX в. широкое распространение получила *мазурка* [Приложение А, 10]. Л. Толстой красочно описывает исполнение мазурки Денисовым и Наташей Ростовской в романе «Война и мир». Яркую характеристику мазурки дает и А. Пушкин в V главе «Евгения Онегина».

Огромный успех на балах приобретает *полька* [Приложение А, 11], популярными становятся разновидности контрданса – французская кадриль [Приложение А, 12] и английская кадриль (лансье).



Виктор Габриель Жильбер «Бал»

Бал XIX в. – это целостное театрализованное представление, в котором каждому элементу – от входа в зал до разъезда – соответствовали определенные эмоции и стили поведения, последовательность танцев «полонез – вальс – мазурка – кадрили» была согласована с драматургическими законами. Полонез соответствовал завязке, вальс – развитию сюжета, мазурка – кульминации, кадрили – развязке. Каждому из бальных танцев приличествовало определенное настроение танцующих: от официального при полонезе к страстно-интимному при исполнении вальса и затем к шаловливому в кадрили.

Онтология и генезис европейского бального танца дают яркую характеристику культурной жизни каждой исторической эпохи. Сохранившиеся образцы танцев являются культурным наследием Европы. Однако феноменальность европейского бального танца состоит не только в его долголетию и близости нам, но и в том, что он до сих пор остается семантически полноценным и социально востребованным культурным явлением. Путь своего становления европейский бальный танец прошел от народно-бытового к современным полистилистическим танцевальным спектаклям. Системное рассмотрение генезиса

форм европейского бального танца, его эволюции в культурном пространстве доказывает, что он последовательно обеспечил себе в течение исторического периода статус элитарного компонента танцевальной культуры. Таким образом, мы можем раскрыть и охарактеризовать существенные отличительные признаки европейского бального танца:

- достаточно богатая история становления и развития, закрепленная в качестве традиции в контексте общерегиональной, относительно предмета настоящего исследования, европейской культуры;

- собственные лексические и стилевые константы, выразительный язык и канонизированные принципы формирования художественного хореографического текста;

- развитая внутренняя инфраструктура (сложившаяся теоретическая база и терминологический аппарат, лексический материал, каноническая композиция и манера исполнения) и методический фонд по организации обучения на каждом этапе своего развития;

- авторитет, имидж классического, эталонного, образцового феномена, оказывающего влияние на последующие хореографические инновации, допускающие разве что утонченную стилизацию и уважительную интерпретацию (в качестве донора);

- возможность воспринимать инновации без собственной кардинальной трансформации (в качестве реципиента).

Полиаспектное рассмотрение отличительных признаков европейского бального танца позволяет определить его как сложную систему культурной танцевальной семантики аристократических слоев общества, характеризующихся принципиальной социальной закрытостью и консервативностью ценностно-смысловых норм. Таким образом, исследование позволяет сформулировать авторское научно-теоретическое определение, рассматривающее европейский бальный танец как отдельный культурный феномен.



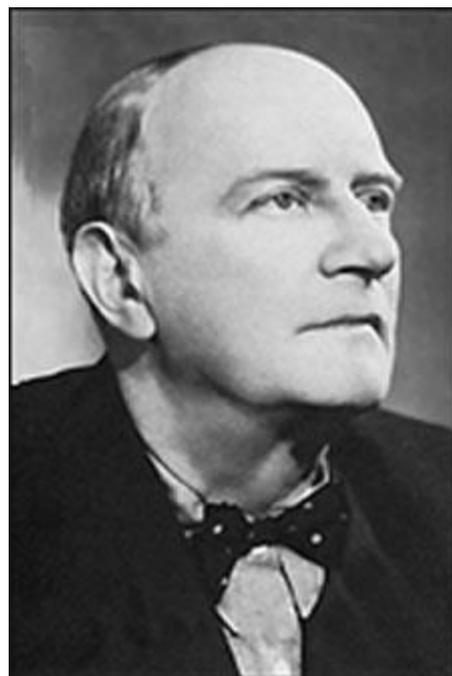
Европейский бальный танец представляет собой автономный компонент элитарной культуры, характеризующийся исторически выработанными и закреплёнными сущностными признаками – канонизированным танцевальным текстом, четкой и довольно жесткой консервативной системой норм поведения, обязательным образцовым бальным костюмом и соответствующими аксессуарами, составляющими развитую семиосферу европейского бального танца как его ядра.

2.2. Танец в контексте современного культурологического знания

Современное, «постклассическое» отношение к танцу показывает, что он больше, чем вид искусства, поскольку пронизывает все сферы жизнедеятельности человека и представляет собой не просто особый тип телодвижений, хореографически создающих танцевальное пространство. Танец – событие, происходящее и одновременно творящее пространство культуры, принципиально отличное от пространства философского, психологического и тем более от пространства физического. Танец онтологически и феноменологически принадлежит к времени

культуры, формирует и может быть аутентично понят как глубоко его компонент.

Предыдущее столетие внесло достаточно радикальные трансформации в понимание места и значения танца в общей социокультурной динамике. Сегодня в полном соответствии с актуальной культурной парадигмой как никогда ранее наблюдается синтез танца с модерновыми, техническими и хореографическими возможностями, что содействует его практическому применению. Еще в XIX в. известный педагог и балетмейстер Ф. Лопухов писал: «Я стою за прогресс, за вечное обновление искусства, но без отказа от завоеванных позиций» [140, с. 175]. «Долг преемников заключается в том, чтобы беречь образцы наследия как самые большие и невозстановимые драгоценности в сокровищнице нашего искусства» [140, с. 228].



Ф. В. Лопухов

В этой связи наблюдается активная содержательная и стилевая трансформация танца, имеющего достаточно богатую историю своего становления, развития и закрепления в качестве определенного классического образца. Стратегия к ретроспекции культурных пластов ушедшего и архаического предполагает использование всего предшествующего танцевального и культурного опыта. Заслуживает уважения сохранение и развитие посредством творческой ассимиляции танцевальной культуры, отражающей изменения и тенденции социокультурной динамики в целом. Закономерно обращение к танцевальному достоянию, открывающее оригинальные возможности для создания современных инновационных форм танца, синтезирующих исторический танцевальный материал с идеологией и техникой танца модерн. Каждое ответвление этого направления основывается на авторском видении и интерпретации, поскольку хореограф-постмодернист имеет практически неограниченную свободу выбора методов и приемов своего творчества, что определяет разнообразие трансформаций танцеваль-

ных текстов, в том числе и европейского бального танца. Хореографический язык в этой ситуации предстает как поле для всевозможных творческих операций. Специфика авторских работ заключается, с одной стороны, в интерпретации танцев в контексте массовой культуры конца XX – начала XXI в., ориентированной на смешение культурных пластов, с другой – в субъективно-интерпретационных возможностях постановщика.

Художественные принципы современного хореографа позволяют свободно пользоваться достигнутым танцевальным опытом. Так, в начале XX в. в Германии и США формируется новое танцевальное направление (модерн), отвергающее традиционные формы и основанное на свободной пластике тела (М. Вигман, М. Грехем, А. Дункан, М. Каннингем, Р. Сен-Дени, Т. Шоун, Д. Хамфри и др.). Резкость изломанных линий, нарочитая огрубленность форм, стремление вскрыть бессознательные мотивы поступков человека – все это составляет основу танца модерн. В его рамках можно выделить специфический синтез танцевальных этнических, фольклорных и национальных культур. Он также используется при современной трансформации форм европейского исторического бального танца.

Дальнейшие творческие поиски свидетельствуют об оригинальной интерпретации идеи «фолк» и возможностях ее репрезентации через снятие ряда оппозиционных значений (В. Гиглаури, Ю. Кондратенко, С. Устьяхин). Соотношение фольклорной традиции и современного танца (*contemporary*) обосновывает появление категории «фолк-модерн танец», для чего потребовалось обращение к обширному теоретическому материалу по исследованию категорий «фольклор» и «традиция» [227].

Современная картина мира, которую принято называть постмодернистской (и даже постпостмодернистской), характеризуется собственным хореографическим видением, своими философией и подходом к танцевальному движению, поскольку подразумевается принципиальное отрицание, решительный отказ, «переоценка всех ценностей» (Ф. Ницше) модернистской парадигмы с ее догматами рационального позитивизма и неизбежности поступательного прогресса на его уровне. В наше время уже нет сомнений, что использование термина «постмодернизм» важно и необходимо не столько в литературоведческом или искусствоведческом плане, сколько во всемирно-

историческом. В нем следует видеть эвристическое понятие, предварительный шифр, проблемно-структурирующий поисковый термин, применяемый для анализа явлений, отличающих нашу эпоху от эпохи модернизма [129]. Такой шифр сегодня становится актуальным, поскольку постмодернистские идеи достаточно прочно укоренились во всех сферах культуры, в том числе и в танцевальной, привнеся в нее характерные ценностные доминанты и творческие ориентиры, в частности, утверждение изначальных прав человека и зарождающееся релятивистское, гуманное отношение ко всем сферам бытия человека, его культуры. Таким образом, подлинно постмодернистская парадигма требует большего, чем просто плюрализм, релятивизм и историзм, основополагающего, базисного консенсуса в отношении основных человеческих ценностей и прав [154].

Хореографические откровения конца XX – начала XXI в. способствуют актуализации глубинного интереса к самопознанию и самоосуществлению личности, повышенной чувствительности и обостренному восприятию тонких и хрупких межличностных отношений и связей. Простая, логичная, ясная пластика, самобытный симбиоз классики, модерна, минималистских жестов, включение собственных парафраз на известные танцевальные мотивы – все наполнено мыслью и понимается такими известными мастерами хореографии, как Д. Балланчин, И. Килиан, Д. Макинтайр, Д. Ноймайер, А. Ратманский, М. Эк, У. Форсайт.

Современное танцевальное действие демонстрирует заметную трансформацию сознания, переоценку ценностей. В то же время танец сегодня проявляет углубленный интерес к самопознанию и самоосуществлению личности, обнаруживает повышенную чувствительность и обостренное восприятие тонких связей, чуткость к восприятию социальных проблем. Экспликация роли и места танца в общечеловеческой культуре последовательно концентрируется собственно на танце. В результате он как предмет исследования выходит за рамки узкоспециальной (искусствоведческой, эстетической и хореографической) проблематики и включается в философско-культурологическое постижение-изучение.

Богатый диапазон подходов к исследованию танца позволил выделить несколько концепций онтологии танца: биологиче-

ский эволюционизм, имеющий в своей основе «танец» животных (У. Сорелл), «физиологическую» природу танцевальных движений (Р. Арнхейм), космологическую концепцию (Х. Эллис), танец как модель «жизненно необходимой коммуникативной связи» (А. Ломакс) и философское рассмотрение танца (Ф. Спаршот). При существенной разнице все эти подходы имеют единый фундаментальный знаменатель – коммуникацию, то есть передачу осмысленной информации от человека к человеку, а также взаимодействие в обществе посредством ее обмена.

Становление идеи модерн в танцевальной культуре и неоклассической (постпостмодернистской) парадигмы в общекультурном масштабе сказалось и на европейском историческом бальном танце, провоцируя и продвигая его идейно-ценностные и сугубо хореографические инновации и трансформации. В итоге европейский бальный танец оказался вовлеченным в своеобразную аккультурацию в контексте активной межкультурной коммуникации как в синхронном, так и в диахронном срезе. При этом европейский бальный танец выступает сегодня в двух ипостасях:

1) донором, который экстравертивно обеспечивает инновацию в танце на собственной доминирующей основе, например использование бального танца в балетных и оперных спектаклях: «Дон Жуан» В. А. Моцарта (менуэт М. Петипа), «Евгений Онегин» П. Чайковского (экосез А. Горского), «Пламя Парижа» Б. Асафьева (сарабанда В. Вайнонена), «Раймонда» А. Глазунова (романеска М. Петипа), в сценической интерпретации профессиональными хореографическими коллективами (историческая танцевальная программа «Полоцкая тетрадь» в белорусском государственном хореографическом ансамбле «Хорошки», балетмейстер В. Гаевая);

2) реципиентом, интровертивно принимающим нововведения в собственную структуру, допуская в разной степени отдельные инновации и аранжировки, что нашло отражение в реконструкции исторического танца, а также танца с оружием любительскими ансамблями старинного танца («Бассданс», «Золотой Двор», «Гистрион», «Глория», «Турдион» и др.), в воспроизведении старинного танца в рамках театральных явлений (перформанс, инсталляция, флешмоб и др.).

Современная мировоззренческая инверсия обусловлена достаточно радикальными изменениями в мировоззрении, понимании бытия человека и культурогенеза в целом, что характеризуется сменой исторического типа мышления при его корреляции с принципиальным содержанием и тенденциями развития культуры. В историческом контексте такое чередование мышления, теоретической и художественной рефлексии известно как архаическое мышление, основанное на синкретизме мифологического мышления и соответствующей картины мира. Современный современный тип мышления является откликом на понимание мира как становления и поиска опоры не в высоте разумного, а в глубине бессознательного [8, с. 13].

Сегодня особенно выразительно плюралистическое отношение танца к пространству, к территориальным параметрам. Новые культурные явления, вырастающие из танца или составляющие его идейно-художественную основу, широко это демонстрируют. Достаточно сказать о *хеппининге* (англ. случаться, происходить) – театрализованном действе, преисполненном непреднамеренности, спонтанности, импровизации, сиюминутности, стремления убрать границы между искусством и жизнью. В реальности это динамичные неожиданные художественные акции, целенаправленно объединяющие в танце живопись, поэзию, музыку, кино, радио. Самобытная демонстрация фактически повседневных событий, происходящих в самых неожиданных местах, реализует идею «действенного коллажа» не связанных между собой сцен, «праздника мгновения». Свобода творчества и самовыражения предполагает одновременное соучастие профессиональных актеров, добровольных любителей и просто случайных прохожих. Выражая таким образом актуальную социокультурную парадигму, этот принцип закономерно вобрал в себя не только генетически связанные с традиционным танцем явления: *перформансы, инсталляции, флешмобы*, но и балет (хореографы Т. Браун, П. Бауш, Р. Коэн, А. Сигалова и др.), а также постмодернистский танец. Все они демонстрируют не состояние (пространственную локализацию), а его перманентное прохождение. Этим, собственно, и преисполнена экзистенция чувства жизни, особенно современной, имеющей беспрецедентные темпы и раздвигающей самые, казалось бы, неохватные пространства [153].

Нередко воспроизведение старинного танца происходит в рамках театрального перформанса. Зрители подключаются к законам театральной игры, которые предлагает постановщик-реконструктор. Использование данного приема особенно характерно при проведении заключительного бала современных фестивалей средневековой культуры. Учитывая, что впечатление от танца можно получить только при его исполнении, зрители, эмоционально реагируя, выходят на уровень непосредственного контакта с другими участниками перформанса. Если рассматривать данное действие с точки зрения семиотики, дополнив его законами восприятия, символы исполняемого старинного танцевального текста роднятся с символами, которые распознают в танце зрители [194]. В данном случае танец универсально и полно отражает эмоционально-психологическую сферу как отдельного человека, так и социальной группы. Многоуровневый процесс материализации, эмоционально воздействуя, втягивает всех участников постановки, которая проявляется во всех способах выразительности, присущих данному зрелищу (игра, пение, танец). Наличие творческих сил в каждом индивидууме позволяет разорвать рамки пассивности его существования, почувствовать себя действительно свободным человеком, что, по мнению американского философа Э. Фромма, определяет типологию человеческих потребностей [232; 233].

Наблюдаемая методологическая трансформация танца конгениальна современному постмодернистскому хронотопу, инспирированному естественно-научными открытиями начала XX в. Кардинальные изменения представлений о мире в целом детерминировали пространство-время, выдвинув на первый план духовное измерение жизни. В радикальном отказе от картезианско-ньютоновской картины мира феномен времени обретает все большее значение. В некотором смысле это и время «утраченное», и время «возможное», но, в любом случае, время экзистенциальное, одухотворенное и глубоко культурное.

В результате танец выходит за рамки привычного использования и включается в философско-культурологический дискурс, где приходится пересматривать самые устоявшиеся стереотипные положения его практического применения. Европейский исторический бальный танец, сохраняя свою узнаваемость, может предстать в несвойственных ему ракурсах и об-

разах. Вместе с тем участвуя в современных культурных инновациях, придавая им особый смысл, танец сохраняет идейно-художественную и культурную выразительность. Более того, укрепляется и его исходная стратегия, благодаря которой он выступает как охраняемое культурное достояние, как знаменательный и неподдельный культурный раритет.

Самобытность происхождения, специфика интеллектуального и эмоционального воздействия европейского бального танца на реципиента ориентирует последнего на изучение его глубинных смыслов и природы. Определенный опыт в этом плане накоплен в Западной Европе. Признанными специалистами в области изучения теории и интерпретации ранних форм европейского бального танца являются Л. Барта (Бельгия), Б. Гертш (Швейцария), Ф. Моллика (Италия), С.-Г. Мура (Франция), Ю. Шрапе (Германия), Х. Унфрид (Австрия), Д. Скривенер (Великобритания), Е. Крошлова (Чехия). Актуализация современных концепций исследований старинного танца обогащает представление о содержании танцевальной культуры, способствует пониманию современной картины мира. Перспектива изучения европейского бального танца интересна современным белорусским культурологическим и философским исследованиям, прежде всего проникновением в суть нашего общего прошлого и настоящего, а также претворением танца из метафоры в метод практического осуществления.

2.2.1. Темпорально-процессуальная сущность и семантика танца

Танец, бытийствуя в «большом времени» (М. Бахтин), в котором и осуществляется, специфически выказывает имманентную связность мировой истории культуры. Он «воскрешается» и преображается как ярчайший культурный феномен, хронологически разделяющий события творчества и рецепции. По словам М. Бахтина, «умершие» в «авторской» эпохе в «малом времени» культурные смыслы доказывают, что «нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [23; 26, с. 318].

Становится понятной и правомерной современная популяризация танцев далекого прошлого и создание на этой основе трансвременного танцевального коллажа – явления самобытного и уникального в диахронном срезе «большого времени».

Исследуя танец с современных мировоззренческих позиций, можно сказать, что он принадлежит не только «большому», но и объемному времени, поскольку обеспечивает культурный коммуникативный процесс, диалог, полилог культур в синхронном и диахронном измерениях. В этом случае феномен танца становится действительно всевременным, то есть не в качестве обособленной формы деятельности в реальной жизни, а в контексте его социологической и культурологической природы и предназначения.

Классические воззрения на искусство подразделяют его на три вида: пространственные (живопись, скульптура, графика, декоративно-прикладное искусство, дизайн и т. д.), временные (словесные и музыкальные) и пространственно-временные (танец и театр). Автор трудов по истории танца К. Закс пишет: «Танец – это мать всех искусств. Музыка и поэзия существуют во времени, живопись и архитектура в пространстве. А танец одновременно во времени и в пространстве. Творец и творение... являются одним и тем же» [295, с. 3]. Танец в той или иной степени противопоставляется искусствам временным, что позволяет абсолютизировать его пространственную составляющую и одновременно выявлять его темпоральное содержание, которое обретает в танце и онтологический, и феноменологический статус.

Аргументами здесь служит тот неоспоримый факт, что танец, лежащий в основе современной танцевальной культуры, содержит точный математический расчет фигур, поворотов, шагов, поклонов и ритма движений. Исполнение танца требует проявления не только памяти, но и математического ума, соблюдения законов алгебры и геометрии. Следовательно, в аспекте антропологической онтологии можно утверждать, что танец обладает такими фундаментальными атрибутами, как *pro*-пространственность и *contra*-хронологичность. На этой основе выдвигается положение, согласно которому «танец – это преимущественно пространственное событие, в котором хронологический аспект особого значения не имеет. В танце пространство и время играют не одинаковую роль – пространство доминирует над временем» [181, с. 9].



Роберто Фантини «Танец»

Тем не менее в танце одновременно преисполняются онтологические образы прогресса, регресса, агрессии, порядка и последовательности. «Бытие танцевального произведения в модусе художественного искусства представляет собой структурированный процесс, элементами которого выступают творчество балетмейстера, интерпретация хореографа, исполнительское сотворчество и зрительское восприятие» [181, с. 129].

Благодаря этому танец реально принадлежит временной структуре, хронологическому изменению, трансформации, эволюции, развитию. В танце присутствует темпорально-процессуальное преисполненное непосредственно движения явление. Вполне убедительным видится понимание танца как вида искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения, жесты танцовщика и различные положения его тела. Необходимо подчеркнуть, что «организация танца во времени подчинена законам определенной музыкальной системы» и «измеряется танец теми же длительностями, что и музыка» [17, с. 503].

Фактическому единению вторит и заключение: «Хореография – эхо музыки. Танец – мелодичный и ритмичный звук, ставший мелодичным и ритмичным движением человеческого тела, раскрывающим характеры людей, их чувства и мысли...» [34, с. 299]. Иными словами, танец, как и всякая выразительная жестикуляция, передает эмоциональное, насыщенное переживанием состояние человека, ибо даже походка человека, может быть и радостна, и печальна. Более того, движение человека, как ни в каком другом способе смысловыражения, обретает в танце и онтологический, и феноменологический статус. Ведь естественная исходность всякого жеста человека, включая ходьбу, приседания, всяческие телодвижения и манипуляции, предшествовала их наделению словесно-речевым эквивалентом. Каждый жест человека определен в сознании неким смыслом, значением, семиологией. Следовательно, танец также первичен по отношению к вербальному смысловыражению, например к поэзии.

Поэзия как одухотворение жизни являет собой бытие Аполлона, однако ее самодостаточность имеет ценность и смысл при сближении с дионисийской стихией, прежде всего с хореографией. Разделение искусств как и мировосприятия в целом на аполлонические и дионисийские – еще один важный повод для рассмотрения феномена времени в танце на основе его синтеза с поэзией. Ф. Ницше, усматривая идеал в равновесии этих двух контрастных начал, видел нежелательное преобладание аполлонического начала в современной ему европейской культуре, и тем подвигал реабилитировать, реанимировать подавленную силу дионисийского начала, в котором выказывается жизненная энергия языческой стихии танца, в свершении которого достигается равновесность человеческого бытия. Дионисийский спонтанный танец «витают» над временем, создавая фон эмоционального переживания вечности в статусе ценности. Танец как динамическая единица проявления тела инсценирует творческое начало бытия и, противостоя традиционно рационалистической европейской культуре, провозглашает необходимость его возвращения не просто антиподом, но в качестве диалектической и органической составляющей культуры [175, с. 59, 144, 154–156].

Для образного восприятия поэзии, особенно риторической, теоретик искусства Г. Лессинг в свое время назвал необходи-

мые для этого средства – «ритм, слова, расположение слов, размер, фигуры и т. д.» [136, с. 514]. Российский искусствовед, эстетик В. Шестаков отмечает, что слова могут подражать слышимым предметам, при этом звукоподражание («звукопись») аналогично музыкальному выражению. Последовательный ряд слов в поэзии также может иметь силу естественных знаков, когда изображает сочетание предметов друг за другом или подле друга. Даже движение органов речи способно выражать движение предметов [137]. Из этого следует вывод, что естественность вербального языка обусловлена его соответствием семиологии жестов и мимики. Г. Лессинг, строя свою знаковую концепцию, последовательно сравнивал музыку, поэзию и искусство танца. Сочетание музыки и хореографии оценивается как наиболее совершенное, ибо здесь отпадает различие меры во времени. Данную концепцию подтверждает спонтанное и целенаправленное архаическое танцевальное действие, в котором использовались все средства, согласованные в акте, голосовые связки человека и самобытное эмоциональное резонирование телодвижениями.

В «Законах» Платона все священные песнопения и пляски оказываются реальным воплощением закона. Такая позиция означает, что исконная синкретичность танца социально детерминирована. Так, хоровод в эстетике Платона занимает особое место, поскольку трактуется как наиболее цельное и синтетическое искусство. Неслучайно «хор» (*chorus*) у древних греков – изначально хоровод с пением [191].

Целесообразно сравнить танец с изобразительным искусством. По мнению П. Флоренского, портрет несет несколько временных срезов, имеет некоторую временную глубину личности, временную амплитуду внутренних движений [229]. Любая картина как определенная разновидность письма «позволяет накапливать, сохранять, удалять и заменять инварианты, которые были извлечены наблюдателем. Картины сродни письменным текстам, в том плане, что на них может смотреть несколько раз один человек или одновременно несколько. Они обеспечивают некое подобие общения между теми, кто видел их первыми, и теми, кому еще это предстоит, включая будущие поколения» [58, с. 384–385]. Речь идет о сугубо визуальной информации, по сути, статичного объекта.

Мы же рассматриваем танец как явление, обладающее внутренней и внешней структурой. Внутренняя структура танца непосредственно связана с человеком, ибо его тело – это и есть материя танца, выказывающая в нем собственную кинематическую стихию. Внутренняя структура танца имеет характер «пространственно-временной, единомоментно реализуемой деятельности, которая не есть, а всегда становится и обладает визуально-звуковой организацией восприятия» [8, с. 10]. Внешняя структура танца определяет его особенность и неповторимость и имеет канонизированную форму, складывается из хореографических проявлений (рисунка, ритма, темперамента), звукового (музыкального) сопровождения (не считая костюма, светоцветового и декорационного сопровождения и пр.). Не оспаривая такое разделение, английский этнограф Э. Эванс-Притчард выделяет еще одну социокультурную структуру, которая вбирает в себя две предшествующие структуры и возводит танец как событие на уровень межличностных, социодетерминированных отношений. Это обусловлено тем, что всякое танцевальное событие, будь то маленький танец или крупное танцевальное мероприятие, требует наличия стереотипной формы, предписанного способа исполнения, коллективной деятельности, признанной структуры управления, детально проработанной организации и регуляции. В этой связи, чтобы оценить значение танца, необходимо проанализировать все институты и обычаи с точки зрения их функциональной ценности, определить событийный контекст танца [261, с. 135–152].

Таким образом, эмоционально-психологическим модусом танца являются как его внешние (видимые) предметные действия, так и внутренние (невидимые) смыслы. Функциональная структура предметного действия содержит богатейшую номенклатуру когнитивных и эмоционально-оценочных компонентов. Исследуя человеческие действия и их моторные компоненты, российские исследователи используют понятие «живое движение» (Н. Гордеева). Однако в каждом танце, преисполненном телесной моторики, модели предметного действия чрезвычайно малы. Поэтому танец как «построение предметного действия есть не что иное, как насыщение движения когнитивными и эмоционально-оценочными компонентами», а это «одушевление, одухотворение движения» [65, с.134–137].

Другими словами, происходит наполнение танцевального текста латентно впечатляющим смыслом. Значит, осуществление танца как построение предметного действия предполагает экстерииоризацию внутреннего содержания, а затем уже интериоризацию, которая обеспечивает «проигрывание» его во внутреннем плане. Поэтому граница между внешним и внутренним, наблюдаемым и не наблюдаемым весьма подвижна и условна. Относительность границы между внешним и внутренним подтверждается наличием актов экстерииоризации, то есть трансформацией внутреннего во внешнее.

Благодаря современной информационно-компьютерной культуре мы можем рассматривать танец как внепространственное явление. Виртуальные пространства транслируют танцы по телевидению, в цифровой записи. Танец на время своего протекания творит некое выделенное место в гомогенном пространстве посредством гетерогенного, исконно сакрального времени своего события. Исходя из этого, правомерно понимать, что танец – один из видов социальной деятельности, выполняемый людьми, между которыми существует общность ассоциации и опыта. Универсальный пример – тот же хоровод, длительность которого древние воспринимали восстановлением, торжеством порядка жизненного цикла: «Танец-ритуал, особенно круговой, хоровод, всякий раз подтверждает-упрочивает конкретность пространственно-временных разграничений-сопряжений, сосуществования “внутреннего–внешнего”, а также консолидирующего их здесь–сейчас Центра» [166, с. 241]. Поэтому пространственные характеристики танца служат скорее своеобразным аксессуаром, подобно освещению, гриму, костюму, декорации. Этимология – сущность танца «выказывает его предназначение распространять свое влияние, то есть очерчивать пределы, раз-мещать себя-род на местности». В этой магической совместности воспитывается чувство – представление о целостности-отождествлении человека и Места в единый-цельный телодух [166].



Хоровод греческих богинь

Отказ от картезианского изоморфного пространства обнаруживает активное, творческое отношение к объемному, средовому времени, в котором начал «темпорально распространяться человек-в-мире» [166, с. 177–181]. Повышенный и все возрастающий интерес к историческим танцевальным текстам реализует декларацию Ф. Ницше. Это объясняется тем, что они наиболее сохранили естественную спонтанность, эмоциональность, чувственность, оргиастичность и дионисийность его древнейших прототипов. Сам факт реабилитации дионисийского начала в виде архаических элементов танца говорит не столько о трансформации традиции, сколько о восстановлении некогда утраченных ее истоков. Отсюда, в частности, так востребована и популярна у молодежи исконно африканская культура (музыка и танец), словно отражающая в нервных клетках космический ритм, на который человек невольно реагирует эмоциями и поведением. Именно ритм передает архетипический дух открытия и воссоздания, познания и распространения себя в жизненной среде посредством исконно танцевальной культуры. По мнению сенегальского и французского философа Л. Сенгора, танцевать – значит открывать и воссоздавать, отождествлять себя с жизненными силами, жить более полной жизнью, существовать. Л. Сенгор в работе «Дух цивилизации и законы африканской культуры» (1956) называет танец «высшей формой познания».

Глубинный онтологический и культурологический смысл танца понятен из этимологии самого слова. Он прослеживается

в древнейших эзотерических ритуальных танцах. Магические танцы влияли на установление космогонического порядка на определенной территории, творя на ней обжитое, освоенное и тем самым присвоенное место, ойкумену для некоего достаточно сплоченного сообщества (рода, племени), что определяет исходно ритуальный характер и предназначение танца. Танец как ритуал (от санскритского «рита» – «порядок вещей») служит закреплению этого вожделенного порядка на выбранной, достаточно четко ограниченной территории. Внутренняя ритмичность танца и его обязательная периодичность пролонгируют его на следующий виток циклического времени. Исходная архаичность, архетипичность танца обеспечивает согласованность бытия всякого социума, задавая ему темп, ритм, направленность, «циклическую повторяемость и тут же линейную необратимость» [167, с. 177–181]. По мнению американского философа С. Лангера, ритуал всегда был естественной и плодородной почвой для искусства, и первым художественным ростком, выросшим на этой почве, был танец [131].



Охотники исполняют ритуальный танец

Являясь составной частью религиозного культа, танец в сочетании с музыкой и пением обеспечивал погружение в особое

психологическое состояние. Мифология многообразно и закономерно отмечает этот феномен, причем здесь нет принципиальных расхождений в индуистской, античной, греко-римской и других мифологиях. Так, разрушитель, трансформатор, низвергатель и тем самым обновитель миров Шива периодически задает необходимый ритм всякому происхождению. И это не случайно, поскольку мы воспринимаем пространство с точки зрения потенциальной (гипотетической) или реальной (включая виртуальную) локомоции с ее характерным модусом. Так мы складываем представление о скорости, ритмичности, резкости, плавности движения. Поэтому представление о творении мира посредством ритуального танца до сих пор как святая реликвия хранится в культуре некоторых племен североамериканских индейцев. Когда они чувствуют, что необходимо упрочить бытие, начинается танец, который длится несколько суток. Долговременность спасительного танца – еще одно свидетельство его обращения ко Времени.

Итак, танец способствует космогонии, порядку, который распространяется не только на пространственные, но и на временные координаты, и траектории бытия. Благодаря этому в нем гармонично соединяются прошедшее, настоящее и будущее в единое хронологическое, темпоральное событие, включающее бытие отдельного человека в контексте бытия социума. Вожделенный порядок и стабильность гарантируются и перманентно восстанавливаются не за счет стационарных поз, а благодаря специфическому движению и контролю над ними. Сам факт, что танцевальное пространство построено на позах, которые изменяются и сменяют друг друга, и эти изменения непрерывны, подвигает к мысли об экзистенциальной первичности непрерывных изменений или того, что можно назвать *временем танца*.

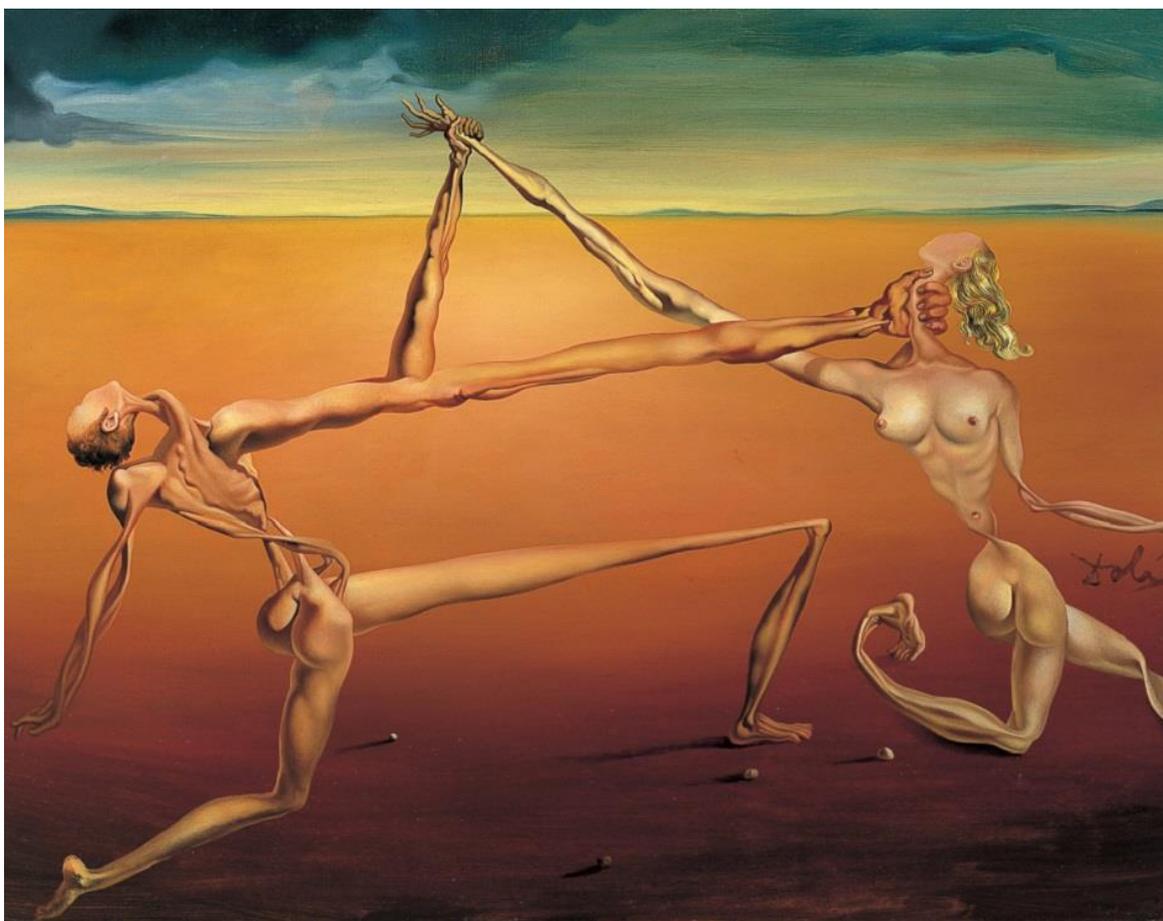
Танцевальное время – феномен холистический, то есть оно принципиально больше его непосредственной продолжительности как для исполнителей, так и для сторонних наблюдателей. В этой связи время танца холистично, потому что включает в себя время создания танцевального текста, разучивание, репетиции, исполнение, а также время профессиональной критики и т. д. В то же время пространство танца в приведенном его понимании дискретно и всякий раз стремится к четкой локализации. Вследствие этого танец (танцевальную культуру)

невозможно рассматривать вне его социокультурной динамики, с аналогичным выделением в нем микродинамики (в пределах жизни 1–2 поколений) и исторической макродинамики (в масштабе эпох вплоть до всеобщей истории человечества), а также динамики внутри процессов (взаимодействие между элементами и субъектами локальной культуры) и динамики внешних, межкультурных коммуникаций. Конституирующим условием танца является не только «проблема отношения тождества и различия в динамике развертывания его внешней структуры, но и предшествующее видению полагание ценностей, ожидание, обусловленное предрассудками, созидающими то или иное восприятие, а в предельных случаях – невидимость видеоряда» [8, с. 11].

Следовательно, танец обусловлен действительностью, а ее, согласно М. Хайдеггеру, «можно понять только исторически контекстуально, то есть исходя из нее самой. Все, что можно установить исторически, находится внутри истории» [237, с. 84; 238]. Танец невозможно рассматривать вне его историчности, ибо априори танец историчен. В нем отражается дыхание меняющихся исторических эпох и их художественные особенности. «Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только жизнь, но и всю Вселенную как танец» [118, с. 147].

Данная методологическая мотивация в очередной раз уделяет особое внимание временной составляющей танца, актуализирует его исследования в концепте «большого времени», вбирающего время всекультурного бытия, где диахронность совмещена с синхронностью культурных процессов в широком международном коммуникационном контексте. Современное бытие танца «вносит порядок в наше понимание “современности”..., разглядеть которую мы можем только сквозь призму своевременности творения, созвучия его духу времени» [166, с. 181]. Конфигурация сегодняшних хореографических проявлений актуализирует мифопоэтическое мышление с его синкретичным мировосприятием, заставляет серьезно отнестись к мифологической художественно-обрядовой картине мира, когда танец-пантомима и пение сливались воедино.

Наши представления о мире в целом обусловлены учением о закономерной взаимосвязи всех явлений, в том числе пространства и времени. В этой исторической картине эволюции феномен времени обретает все большее значение.



Сальвадор Дали «Танец»

На наш взгляд, современная танцевальная культура соответствует постмодернистскому хронотопу, объясняющему «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений» (М. Бахтин). «В постмодернистской концепции художественного творчества, в рамках которого идеал оригинального авторского произведения сменяется идеалом конструкции как стереофонического потока явных и скрытых цитат, каждая из которых отсылает к различным и разнообразным сферам культурных смыслов, каждая из которых выражена в своем языке, требующем особой процедуры “узнавания”, и каждая из которых может вступить с любой другой в отношения диалога или порождает, формируя внутри текста новые квазитексты и квазичитаты» [177, с. 831].

Таким образом, сегодня танцевальная культура открывает новый, ризомный характер бытия старинных танцевальных текстов, а «...кажущийся организационный хаос на деле таит в себе потенциальные возможности бесконечного числа новых организационных трансформаций...» [177, с. 829]. Темп жизни

объясняет и обосновывает современный активный синхронный полилог культур, самобытную танцевальную аккультурацию Запада, Востока и Юга. Время в таком дискурсе становится еще более гетерогенным, многогранным, полисемантическим – реальным временем культуры.

Актуализация такого мировосприятия проявляется практически во всех сферах культуры. Личностный духовный мир перегружен тревогами опоздать, отстать в общем ходе вещей, страхом быть и казаться несовременным, несвоевременным. Темпорально многомерный континуум обязывает искать экзистенциальную точку опоры в мировом культурном пространстве. Здесь оправдано выделение современной сущности танца с акцентом именно на его темпорально-процессуальном смысле и значимости, которые всегда современны в своих многоликих интерпретациях, востребуемых «духовной ситуацией времени».

2.2.2. Коммуникативная природа танца

Понимание коммуникации как важнейшей функции культуры, основного средства социализации и инкультурации личности во многом определяет значимость и перспективность современных научных исследований в данной области. Коммуникативная природа танца, его предназначение и специфика требуют также специфической, адекватной методологии его исследования, в частности, посредством последовательного выделения взаимосвязанных семиотических и текстологических аспектов.

Следует признать, что на современном этапе развития культуры танцевальный язык не является основной моделью коммуникативного процесса. Однако в архаической культуре значение языка танца было огромным. Американский ученый А. Ломакс утверждал, что танец представляет собой эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинством людей конкретной культурной общности [182].

В данном ракурсе танец представляет собой современника и непосредственного участника первых осмысленных актов человеческого общения. Ему изначально присуща информатив-

ная функция, которая является неотъемлемой частью природы танцевальной культуры. Как показывают многочисленные исследования, первый (первобытный) танец являлся не только способом психоэмоциональной разрядки и сонастройки членов племени, но и средством накопления, сохранения и передачи опыта подрастающему поколению [222; 241; 261; 266]. Через танец человек познавал себя и окружающую действительность, выражал свое отношение к происходящим событиям. Танец являлся специфической формой общения между мужчиной и женщиной, и наконец, средством социализации. Танцевальные движения, насыщенные мыслительной деятельностью, объединялись ритмопластическим коллективным общением. Танцующий человек выражал свой внутренний духовный мир посредством своего тела, которое выступало в качестве материально-духовной основы танцевальных движений. Примечательно, что Ч. Дарвин называл первопричиной появления пляски необходимость пластической передачи человеческих эмоций. Потребность человека невербально (через танец) выразить свое состояние настолько универсальна по своим характеристикам, что не требует перевода. Благодаря этому на протяжении всей истории танец является действенным средством преодоления человеческой разобщенности.

Танцевальная активность порождает в исполнителе чувство самодовольства, которое должно подкрепляться извне, получать коллективный отклик в виде одобрения, поощрения, соучастия и со стороны зрителей, и со стороны других участников танца, поскольку танцор вынужден в определенной степени координировать свои движения с действиями других танцоров, и эта «принудительная» координация доставляет ему удовольствие из-за чувства партнерства и целенаправленной совместности. Душевный подъем, самоуважение и прилив энергии танцующего находятся в гармонии с ощущениями других участников танца. Гармоничный концерт индивидуальных чувств и танцевальных действий порождает максимальное единение и сплочение сообщества, остро испытываемое каждым его членом. Это относится к универсальным социальным функциям танцевальной культуры и проявляется независимо от уровня цивилизации.

Одновременно внутренняя гармония танца преисполняется и чувством ответственности, ибо нарушение общей координации

даже неосознанно препятствует гармонии и космогонии. Поэтому танец предполагает достаточно очевидное согласие, при котором индивидуальные чувства и страсти полностью социализированы принудительными силами сообщества. Все это обязывает рассматривать танец не как забаву, игру, времяпрепровождение, а как семантический каркас социального мероприятия. В эпоху Средневековья, например, несмотря на то, что клерикальные круги не одобряли всяческие пляски, последние все-таки присутствовали в рыцарских турнирах, званных балах у аристократии, а также разнообразных традиционных гуляньях простого народа, сохранивших в себе языческие, дохристианские дионисийские начала.

Историко-эволюционная концепция развития танца вбирает не только изменения физиолого-биологических характеристик человека, но и его духовную, творческую сущность, проявляющуюся в танцевальных движениях. С. Худеков в фундаментальной «Всеобщая история танца и народов» отмечает, что танец – первая глава человеческой культуры, он возник раньше речи и способствовал ее появлению.

Выход в свет капитальных научно-прикладных работ Э. Холла «Беззвучный язык» (1959), «Спрятанные измерения пространства» (1966), Э. Холла и В. Трагера «Культура как коммуникация» (1954) акцентирует внимание на тезисах: «культура есть коммуникация» и «коммуникация есть культура». В результате все сферы культуры стали трактоваться в контексте этого глобального процесса. Отсюда закономерно выглядит рассмотрение танца как формы коммуникации в социокультурном пространстве. Социокультурная природа танца (как телесная, так и духовная) обязывает его быть своеобразной моделью культурных процессов.

Актуально и правомерно выглядят обращения к мыслителям прошлого, отмечающим эти коммуникативные, смыслопередающие качества танца. Лукиан утверждал, что движения тела в танце характеризуются определенной коммуникативной направленностью, которая обнаруживает и ум танцора, и напряженность его телесных упражнений. Здесь, видимо, не случайно «ум» поставлен на первое место. Это обусловлено тем, что само тело человека представляет собой сложную информационную систему и является проводником духовного содержания. Многие древнегреческие авторы (Гомер, Эсхил,

Софокл) видели в танце средство развития и тела, и души. Этим констатировалось, что танец содержит нечто принципиально более существенное, нежели просто телодвижения, а именно определенную мысль, сообщение, предъявленное Лукиановому «уму». В наше время своеобразный постулат Лукиана не только не устарел, но и находит все более широкое исследовательское освещение. Проблема коммуникативной природы танца в хореографическом и культурологическом сознании активно исследуется такими российскими теоретиками, как А. Амашукели, Н. Атитанова, М. Жиленко, Н. Осинцева, Н. Петроченко, В. Ромм и др. [8; 15; 91; 181; 189; 190; 201; 202].

Рассматривая танец как коммуникативный процесс, необходимо выделить его целостную темпорально-процессуальную составляющую, которая имеет послекоммуникативную фазу. Успех первичного коммуникативного процесса зависит от его резонанса во вторичных процессах, связанных с обсуждением и распространением информации. Схема представляет собой порождение долговременных сообщений, существенно превосходящих непосредственное исполнение танца. Поскольку танец воздействует на глубинные структуры человеческой психики, постижение культурного содержания танцевальной информации происходит сверхрациональным способом. Восприятие танцевальных образов, постижение смысла танцевальных движений активизируют наше эмоциональное и интеллектуальное развитие. Исходная метафоричность и символичность танца требуют не только сугубо аналитической процедуры, но и понимания его «разумом», восприятия его «душой» посредством «вчувствования» [159]. Понимание языковой танцевальной структуры, изначально построенной на метафоричности и символичности, способствует полноценному постижению мира культуры в целом. Посредством танца осуществляется системная синкретическая коммуникация, основанная на визуальном, звуковом, кинестетическом и тактильном восприятии. Совокупность результатов восприятия танцевальной информации составляет резонанс послекоммуникационного процесса, что, в свою очередь, способствует осуществлению «естественного отбора» последующих форм и видов танца.

Межкультурная коммуникация и процессы аккультурации в глобальном масштабе содействуют развитию интереса к танцевальным культурам различных наций и этносов. Интерес вы-

зывают культурная самобытность и уникальность как современных танцевальных форм, так и хореография прошлых веков. Это способствует не просто заимствованию неких танцевальных текстов, хореографического рисунка, ритмично-музыкального построения, а особому общекультурному обмену, межкультурной коммуникации. Связь и общение между представителями различных культур содействуют синхронному сопоставлению и интроспективной рефлексии, творческой перцепции, восприятию и заимствованию отдельных танцевальных компонентов, синтезу разных стилей и направлений в одном танцевальном произведении, а в итоге – целенаправленному творческому взаимообогащению различных танцевальных культур. Таким образом, танец выступает одновременно и средством, и содержанием культурно значимой информации, субстрата многообразной коммуникации (межличностной, межгрупповой, межкультурной).

Функционирование танцевальной информации в обществе происходит исключительно как системный семиотический и лингвистический процесс (семантический, прагматический, эстетический, художественный). Танец как участник и агент коммуникации накапливает, хранит и передает определенный поток информации. Осмысленная коммуникация, а главное, понимание передаваемой и принимаемой информации возможны лишь на основе языка, в лингвистической сфере. Поэтому танец – феномен также лингвистический, обладающий к тому же собственным, уникальным, исходно архетипическим языком. Танец – первый язык человечества, архаический способ языкового общения, с помощью которого осуществляется формализация человеческого сознания с последующими реминисценциями. Любой язык является особой формой телесного жеста, и можно сказать, что танец – «мать» всех языков (Р. Д. Коллинвуд). Данную концепцию подтверждает французский основатель науки о телесной выразительности Ф. Дельсарт, говоря о наличии у тела человека самобытного языка со своими средствами выразительности, поскольку танец, по Ф. Дельсарту, основан на «поэзии тела», которая способствует творческому созданию системы «одухотворенных телесных упражнений» [90].

Воззрения на танцевальную культуру как на предмет и сферу многоуровневой культурной коммуникации все более со-

гласуются с лингвистическими концепциями, где языку отводится прерогатива в формировании образа мыслей, в написании картины мира. Современные исследователи и практики танца пытаются найти лексические и стилистические закономерности «родного» для танца языка. В частности, российский исследователь Н. Петроченко предлагает выделять «минимальную дискретную единицу танцевального искусства» – пластический мотив (интонацию). По ее мнению, эта единица, во-первых, отбирается из множества реальных жизненных бытовых движений, во-вторых – обобщает и заостряет свою характерность и выразительность, в-третьих – организуется по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого [190, с. 7–10].

Априори танцевальное искусство основано не на словах. Именно благодаря отсутствию слова развивается пластическая выразительность движений, передаются глубинные тонкие чувства. Один из основателей классического романтического балета М. Фокин сказал: «Иногда танец может выразить то, что бессильно сказать слово» [230, с. 214]. Осмысленное чувство становится основой для танцевально-пластического языка, «...поскольку язык во всех своих проявлениях и в каждой отдельной фазе своего прогресса оказывается одновременно и чувственной, и интеллектуальной формой выражения» [106, с. 257].

Внутренний структурирующий механизм восприятия объединяет все уровни психики и функционирует подобно языку (Ж. Лакан). Восприятие же охватывает все уровни воображаемого, где психология и физиология сливаются воедино. Следовательно, язык танца неминуемо вписывает реальность в план символического [130; 133–135; 219; 222]. Танцевальные действия изначально основываются на психологических составляющих личности и на архетипических и мифопоэтических образах. Аналитическая психология подтверждает, что танцевальный язык базируется на прочном «осадке коллективного бессознательного» (К. Юнг). Неслучайно предметом исследования становится сфера свободной и непредсказуемой, а нередко и необъяснимой интерпретации танцевального телодвижения и рисунка. Танец контекстуально объединяется со всеми другими компонентами культуры, в результате феноменологические явления и смыслы обретают важное гносеологическое

значение. Данное обстоятельство объясняет включение в танец отдельных элементов и принципов других видов художественного смысловыражения. Танец как самобытное произведение способен консолидировать другие искусства. По словам русского философа и культуролога М. Кагана, танец рождается от перекрестного влияния музыки, литературы и актерского искусства. В результате танец обеспечивает себе наиболее выразительное воплощение эмоций, чувств, мыслей, намерений, которые окончательно не поддаются позитивной рефлексии и не передаются адекватными вербальными средствами [101; 102].

Сегодня уже стало непреложным фактом, что язык танца – средство донесения художественно-эстетических ценностей и смыслов. Данную концепцию подтверждает учение И. Канта о коммуникативной сущности искусств, объединенных принципом выражения эстетических идей. Так, известный семантик А. Ричардс вслед за И. Кантом выдвигает тезис, согласно которому опыт, в том числе и в искусстве, формируется с учетом того, что он должен быть сообщен. С основополагающей идеей о том, что искусство – это «высшие формы коммуникативной деятельности», связан семантический подход к искусству, которое рассматривается либо как язык-речь (Р. Коллингвуд, Ч. Моррис, А. Ричардс), либо как коммуникативное средство иной природы, например, символической (Э. Кассирер, С. Лангер, А. Уайтхед) [21; 106; 107; 131].

Танец как таковой представляет собой эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно используются в жизни большинства людей данной культурной общности (А. Ломакс), соответствуют конкретной исторической эпохе.

Рассматривая европейский исторический бальный танец, можно сказать, что он передает своим специфическим невербальным языком знания, верования, искусство, нравственность, законы, обычаи и некоторые другие способности и привычки, усвоенные человеком как членом данного общества. В таком понимании танец выходит за рамки вида искусства и представляет общее понятие человеческой культуры. Знаковый танцевальный язык отражает социально унаследованный комплекс способов деятельности и убеждений, составляющих ткань обыденной жизни человека той или иной эпохи [46].

Эволюция европейского бального танца свидетельствует о тесной связи с историко-культурным развитием общества. Сохраняя свои фундаментальные способности смысловыражения, европейский бальный танец претерпел существенные трансформации, сознательно подчиняясь закономерным последовательным изменениям культурно-процессуального континуума эпохи.

Советский музыковед М. Друскин, характеризуя танцевальную культуру, писал: «Смены танцевальных движений не следовали непосредственно одна за другой, они одновременно существовали, отображая сдвиги, происходящие в различных социальных слоях...» [87, с. 26]. Европейский бальный танец, отражая эстетические и этические идеалы конкретной исторической эпохи, доказал свою значимость и ценность тем, что существовал и был востребован на протяжении многих веков. Сохраняясь в современном мире, он позволил нам соприкоснуться с многогранной, хорошо зарекомендовавшей себя танцевальной культурой прошлого.

Таким образом, при всей существенной формально-терминологической разнице все современные концепции танца имеют единый фундаментальный знаменатель – коммуникацию, передачу информации от человека к человеку. Танцевальная культура соединяет архаическое прошлое человека с его современным состоянием, тем самым давая возможность заглянуть в истоки культуры.

2.2.3. Знаково-символическое, лингвистическое и текстологическое содержание танца

Исходя из принципиальной онтологической и феноменологической природы танца, учитывая его темпорально-процессуальную сущность и коммуникативное предназначение, важным становится рассмотрение его знаково-символического (семиотического) и текстологического содержания. Признание танца художественным произведением, а хореографического искусства – художественно-эстетическим творчеством, означает, что они – знаково-семиотические системы.

Семиотический механизм танцевальной культуры основывается на трех значимых аспектах: *1) сохранение танцевальных знаков и текстов; 2) их распространение и реконструкция; 3) создание новых танцевальных текстов.* Первый аспект

определяет память культуры, ее связь с традицией, второй – обеспечивает внутрикультурную и межкультурную коммуникацию, а третий – стимулирует творческую деятельность и новые танцевальные инновации.

Как и любое культурное явление, танец онтологически основывается на отборе, сохранении и исторической трансляции своих наиболее принципиальных универсалий и достояний. Благодаря этому он принадлежит общечеловеческой «языковой сети», окутывающей мир коммуникационными связями [130; 219]. В свою очередь, всякий коммуникативный акт предполагает понимание, не столько языка, сколько выраженных смыслов. Но и смыслы становятся и понимаются как таковые, будучи семантически связанными реалиями, которые сегодня исследуются как тексты. Универсальность и актуальность этого тезиса подтверждают парадигматические положения, согласно которым практически каждый культурный феномен может быть рассмотрен в качестве самобытного текста [80, с. 407–420]. Философско-антропологические изыскания нескольких предшествующих поколений свидетельствуют о глубинных основах всех спектров культуротворчества, включая танец [40–42; 99; 120]. Текстологическую природу танца отстаивали не только философы академического направления, но и мыслители-мистики. Так, российский философ-мистик Г. Гурджиев полагал, что музыка и танец являются закодированной системой древних знаний, «формами письма», а потому в подлинном искусстве нет ничего случайного, его необходимо «уметь читать» [71]. Более того, еще античные философы высказывали мнение, что в танце, помимо телесной напряженности, заявляет о себе и «ум танцора», и его должен «уметь читать» практически каждый зритель и участник танца [147].

Проблема понимания танца, его смысла всегда относилась к числу извечных философских проблем, которые никогда не получали своего окончательного разрешения, так как ее постановка и содержание менялись вместе с изменением танцевальной культуры в различные исторические периоды. Ведь диапазон влияния танца-текста охватывает и индивидуально-личностный, и общий социальный уровень. Один из первых разработчиков структурно-семиотического метода исследования Ю. Лотман пишет, что за видимостью и очевидностью предьявления некоего текста культуры обязательно обнаруживается

его панкультурное значение, то есть проблематика его соотношения не только с личностными, но и с надындивидуальными духовными структурами: религией, искусством, философией, наукой – со всем богатством контекстуального самоопределения человека в мире, поскольку мы находимся «в толще культуры, внутри нее, и только так мы можем продолжать свое существование» [142; 143, с. 9; 145; 146].



Запись танца

Текстологические исследования и воззрения на танец становятся все более популярными, поскольку объясняют существующие сегодня субъективные формы отражения и интерпретации исторической танцевальной семантики. Однако танцы прошлых веков, которые производили сильное впечатление и были скандальными в свое время, не вызывают тех же эмоций сегодня. Если при современной повторной постановке мы будем концентрироваться на идентичности текста, то таким образом будет утрачиваться оригинальный импульс. Если будем искать новый способ воплощения, возможно, вернется и индивидуальность танца. Поэтому задача специалистов-хореографов воссоздавать все формы и функции танцевального наследия в современных хореографических композициях (пе-

реносы, реконструкции, репродукции и т. д.). При решении данной задачи обостряется проблема соответствия старинного танца его историческому оригиналу, суть которой заключается в том, достаточно ли передать непосредственно зафиксированный танцевальный текст или следует искать его эмоциональное соответствие в других (дополнительных) нематериальных идеях и образах.

Первоосновы танца, зафиксированные в исторических документах, сегодня реконструируются и сценически воплощаются в условиях современного типа культуры, адаптируясь и трансформируясь (приспосабливаясь) к требованиям моды и вкусам публики. При этом вполне закономерно существование в современном тексте танца так называемого неявного знания, его имплицитного содержания в силу принадлежности реконструктора к другой культуре, культурной эпохе [48]. Это не является эзотерическим явлением, поскольку данный реконструктор ставит перед культурой неожиданные вопросы, благодаря чему открываются новые семантические горизонты и символические глубины. Более того, в качестве незримого, хотя и неперемногого интерпретатора выступает «нададресат» – общечеловеческий культурный контекст, обеспечивающий достаточно полноценное эзотерическое понимание, прочувствование текста в «метафизической дали, либо в далеком историческом времени», то есть можно говорить о текстологических объективах и трансисторических константах, которые осознанно или неосознанно закладываются самими авторами и затем по-разному открываются в той или иной культуре. Отсюда и хронотоп, по М. Бахтину, определяется аксиологическими качествами, которые выражаются в личностной позиции смыслами, причем собственными хронотопами и раскрываемыми ими смыслами обладают и автор, и само произведение (танец), и воспринимающий его читатель (зритель). Таким образом, понимание произведения, в данном случае старинного танцевального текста, его социокультурная объективация есть одно из проявлений «диалогичности бытия» [24]. В соответствии с ней танец предстает своеобразным индикатором социокультурной динамики, поскольку всякое изменение в танцевальном тексте за многие поколения – следствие глубинных общекультурных трансформаций в целом. Старинный танец как элемент

семиотической системы основан на стилевых кодах, одним из которых является исполнительская лексическая практика. Пластическая выразительность танцевальной лексики, наполненная «мыслью», воплощает интеллектуальное содержание и идейные концепции определенной культурно-исторической эпохи.

Танец как средство коммуникации, опираясь на семиотические и феноменологические качества танцевального искусства, создает визуальные, звуковые и кинетические образы, поскольку он есть одновременно «и материальный объект, и элемент знаковой системы» [292, с. 104]. Тело человека, которое в результате танцевального культуротворчества оказывается «возвысившимся до величия знака» [11, с. 102], служит субстратом, придающим смысл танцевальным знакам. Танцевальный знак в этом случае имеет амбивалентное проявление, потому как структурообразующим принципом является понимание тела как инструмента идеи, средства невербального смысловыражения, создающего на сцене «четкие и непосредственно доступные символы» [11, с. 102]. Вместе с тем понимание природы танцевального знака невозможно без выяснения его первоначального значения. Ретроспекция объясняет, что танцевальный знак в форме ритмического движения был присущ человеку на первой ступени эволюционного развития. Первые танцевальные знаки, подчиненные ритму и гармонии, передавали необходимую информацию и служили способом общения. Сакральный смысл эмоционально выраженных и чувственно пластических изъятий танцевальных движений определялся особой социальной ситуацией (сборы на охоту, выборы вождя, победа в битве и т. д.). Априори танцевальная знаковая система выполняла коммуникативную и познавательную функции, которые находятся в фокусе значимости до сих пор. Видится необходимым выделить в танце как в сложном культурном феномене естественные, функциональные, иконические, конвенциональные, вербальные знаки и системы записи танцевального текста. В системной комбинации они составляют лексикон танца, его язык в целом, на котором в конечном итоге создается танцевальный текст.

Основными элементами танцевального языка являются разнообразными лексические движения и положения человеческого тела, дополняемые эмоционально окрашенной ритмической

пластикой [40]. Следовательно, танцевальная лексика, то есть танцевальный язык, состоящий из множества естественных человеческих жестов, поклонов, поворотов корпуса и головы, привнесенных из невербальной коммуникации, является *естественным знаком* для танцевального текста. Естественный знак может выступать и знаком-признаком, например, характерная поза либо поклон в танце – знак к началу или окончанию танцевального действия.

Функциональные знаки в танцевальном тексте исполняют функцию непосредственного прагматического предназначения и несут информацию о танцевальных действиях. Например, на балу XIX в. звучащие ритурнель (фр. *ritournelle* – инструментальное вступление в танце) и интродукция (лат. *introduction* – введение) являлись знаком начинающейся кадрили.

Иконическими знаками в танцевальном тексте выступают статические позы и положения танцующих в паре. В европейском историческом бальном танце существуют конкретные положения в паре, предназначенные для исполнения того или иного танца.

Конвенциональные (условные) знаки в танце выражаются эмоциональным состоянием и художественным образом. Например, павана в эпоху Средневековья исполнялась в одной ситуации как траурная процессия, а другом случае – на балу – как знаковый танец аффекта успеха-победы в рыцарском поединке.

Появление и развитие знаковых систем *вербального и графического* представления танцевального текста сыграло большую роль в истории танцевальной культуры. В 1940 г. известный балетмейстер Р. Захаров отмечал, что отсутствие общепринятых средств фиксации танца отрицательно влияет на историческую, теоретическую, практическую и научно-исследовательскую стороны этого искусства [95].



Естественно, что профессиональная расшифровка танцевального текста требует определенного понимания знака или группы знаков, что является фундаментальным понятием семиотики [143; 194]. Передающий и получающий танцевальную информацию должны в одинаковой степени знать и понимать основополагающие образно-семантические элементы (лексикон). Так, при экспликации старинного танца, его реконструкции используются, как правило, наиболее распространенные способы расшифровки – ассоциативный и неассоциативный.

В основе ассоциативного способа – *восприятие и понимание* облика танцующего человека, характер его поз и движений, целостное эмоциональное состояние. Данный способ имеет несколько конфигураций: *рисунок, барельеф, скульптуру*, которые фиксируют начало и конец движения, что на языке танца соотносится с понятием позы. Статическая поза фиксирует эмоциональное состояние танцующего, сохраняет информацию о стиле и характере танца. Например, прекрасные картины

С. Боттичелли и Ф. Анжелико дают представление об итальянских групповых танцах XV в., положение танцующей пары на титульном листе книги Т. Арбо информирует о стиле и манере танца в XVI в., художники Г.-Ж. де Сент-Обен и У. Хо-

гарт иллюстрируют особенности характера общественных балов XVIII в.

К ассоциативному способу расшифровки также относятся современные инновационные средства (*фото-, кино-, видео- съемка, компьютерные программы*), которые фиксируют как статическое положение, так и сам процесс движения во времени и трехмерном пространстве. Это особенно важно, так как дает уникальную возможность увидеть исполнительскую манеру старинного лексического материала, передать эмоциональное состояние танцующих.

Основу неассоциативного способа составляет расшифровка *абстрактного знака*, обозначающего даму \cup и кавалера Δ . Данный знак не имеет ассоциаций с движениями человека и не способен решить задачу фиксации эмоционального состояния.

Своеобразной разновидностью неассоциативного способа нотации можно назвать *графический рисунок танца*, который дает информацию реконструктору о движении человека в пространстве сценической площадки. Например, плавные линии графического рисунка придворного группового танца, выполненного Ф. Карозо в XVI в., говорят об особенностях перехода танцующих из одного положения в другое.

Наиболее распространенной разновидностью неассоциативного способа расшифровки является словесный, базирующийся на *вербальной знаковой системе*, в основе которой лежит слово. Словами можно описать весь процесс движения во времени и пространстве, передать эмоциональное состояние, стиль, характер, манеру исполнения. Однако если танцевальный текст популярного в XVIII в. менуэта зафиксирован, к примеру, на французском языке, то человек, не знающий французского языка, не сможет его прочесть. Для него французское слово не является неассоциативным знаком. Словесный способ фиксации несет в себе свойства ассоциативного способа, так как описывает движения и в то же время является непонятным неассоциативным знаком для многих других людей. Важным дополнением в расшифровке танцевального текста служит понимание специальных хореографических терминов, которые встречаются в историческом европейском бальном танце [17; 40; 99]. Расшифровать такие танцевальные тексты может только специалист. Результаты исследования применения исторических танцевальных текстов на практике показывают необхо-

димось знания и использования совокупности нескольких способов расшифровки. Таким образом, современная уникальная возможность возвратного прочтения старинного танца имеет потенциал аналитического интеллектуального процесса как для участников реконструкции, так и для зрителей. Танец учит активно осмысливать, понимать и выражать свое мироощущение специфическим языком хореографии (через телодвижения и перемещения в пространственно-временном соединении). Оставаясь семантически полноценным, при реконструкции танцевальный текст наполняется новым содержанием, становится явлением современной культуры.

Эмоциональный жест в невербальной связи является отражением чувственных порывов человека. Именно он первым достигает партнера – прежде, чем тот получит вербальное сообщение. Танцевальное (хореографическое) претворение реальной жизненной пластики, которая может органически соединиться с образностью старинной лексики, подчеркивает эстетический и обыденный аспекты восприятия [272]. По словам Р. Якобсона, «возможна только творческая транспозиция. Языковая – из одной поэтической формы в другую, либо межъязыковая – с одного языка на другой, и наконец, межсемиотическая транспозиция – из одной системы знаков в другую, например из вербального искусства – в музыку, танец, кино, живопись» [273, с. 367]. Поэтому танец мы рассматриваем как знаковую систему, способную объективировать культурные смыслы, благодаря которой танцевальная культура обретает свои формы, становится реальностью, своеобразной, яркой и развитой семиосферой, целостным феноменом культуры.

В свете знаково-лингвистического содержания танца актуализируется представление о нем как о целостном семиологическом феномене, поскольку непосредственно танец находится в широком коммуникативном поле, которое условно можно назвать закрытым пространством. Это действительно «большая система», ядро которой – танец с его разветвленной семиосферой (периферией) знаковых систем предметно-событийной среды: архитектурой интерьера, музыкой, изобразительным и декоративно-прикладным искусством, костюмом, прической, макияжем и многообразной аксессуарикой [142]. В семиотическое пространство танца входит своеобразный вербальный язык общения, а также невербальный язык мимики и

жестов, на которых осуществляется данное общение, предшествуя танцу и завершая его. Наконец, сюда же входят нравственные, эстетические и общекультурные нормы и ценности, которые преисполняют тот или иной танец конкретного исторического периода. Семисфера европейского бального танца имеет достаточно стабильную семантико-символическую целостность ядра, несмотря на исторические и региональные трансформации танцевального текста, обусловленные новыми культурными парадигмами. Ее составляющие могут рассматриваться относительно автономно от ядра, но обязательно контекстуально, ибо событие танца – это не просто локальный текст, а текст танцевальной культуры, более того, культуры в целом. Именно поэтому каждый танцевальный текст явно или латентно содержит все хронологические трансформации культурных систем и объектов, что вовлекает его в «диалог» как с предыдущими, так и с последующими эпохами в качестве принципиального и неотъемлемого компонента культуры. С одной стороны, он актуализирует специфические черты старой культуры, а с другой – является самостоятельным автономным произведением настоящего времени. Так, танцевальный текст, выступая как самобытное достояние культуры, вступает в диахронный диалог поколений, каждый раз переосмысливаясь, обогащаясь новым содержанием.



Европейский исторический бальный танец зародился в отдельных странах Западной Европы в эпоху Возрождения. Первоначально танец имел две формы: бытовой крестьянский танец и бытовой аристократический танец. Данные формы бытовой хореографии принципиально отличались друг от друга характерной танцевальной лексикой и манерой исполнения, что в итоге послужило их дифференциации и определению в самостоятельные направления танцевальной культуры. На протяжении своего развития европейский исторический бальный танец претерпел значительную эволюцию, сохраняя исконные синкретические качества. Благодаря этому танец нашел распространение и самобытную интерпретацию в Европе, вклю-

чая белорусские территории, оказывая значительное воздействие на национальные танцевальные культуры и культуру в целом. Европейский бальный танец можно рассматривать как особый социокультурный феномен, в котором нашли свое выражение особо значимые интонации общества и социальные мотивы.

Рассмотрение генезиса форм европейского бального танца, его эволюции в культурном пространстве, а также анализ основных подходов к содержательному определению данного вида хореографии позволили определить его как сложную знаково-текстологическую систему культурной танцевальной семантики европейской элитарной субкультуры (аристократических слоев общества), характеризующихся принципиальной социальной закрытостью, культом собственной традиции и консервативностью ценностно-смысловых норм.

Современные культурологические воззрения на танец позволили системно раскрыть его природу и предназначение, место в социокультурной динамике и феноменальные способности воздействия на реципиентов. Актуальное рассмотрение танца в качестве объекта культурологии в самом широком культурном контексте обеспечивает значительное приращение знаний в сравнении с узкоспециальными подходами, которые устоялись в эстетике, искусствоведении, хореографии. Позиция обусловлена достаточно радикальной сменой типа мышления, которую принято объединять с общими постмодернистскими трансформациями картины мира. На этом фоне закономерно обозначается интерес к «классическому» наследию танцевальной культуры, в котором обнаруживает непреходящие историко-культурные ценности. Массовая культура конца XX – начала XXI в. представляет собой поле для всевозможных творческих операций. Целенаправленно синтезируется достояние европейского исторического бального танца, при этом танец выступает донором, который обеспечивает инновацию в танце на собственной доминирующей основе, реципиентом, принимающим нововведения в собственную структуру, допуская в разной степени отдельные инновации и аранжировки.

Анализ генетической составляющей европейского исторического бального танца позволяет исследовать его в концепте «большого времени», где историческая диахронность сочетается с синхронностью культурных процессов в самом широком

международном коммуникационном контексте. Современная танцевальная культура делает акцент на темпоральном смысле и значимости танца, которые современны в своих многоликих интерпретациях, востребованных духовной ситуацией времени. Европейский исторический бальный танец предстает культурным процессом с доминированием темпорально-процессуальных признаков, которые подтверждают наличие онтологической, генетической и семантической составляющих танца в качестве активного системного компонента коммуникации.

В исследовании выявлены коммуникационные возможности и исконные способности европейского исторического бального танца. Танец как участник, агент коммуникации накапливает, хранит и передает определенный поток информации, а ее функционирование в обществе возможно исключительно как системный семиотический и лингвистический процесс. Знаково-семантическое содержание танца извлекается, понимается и интерпретируется (теоретически и практически) в синхронном и диахронном исполнении. Сегодня целесообразен акцент на коммуникативном содержании и предназначении танца. Формы коммуникации танца активно исследуются современными российскими теоретиками А. Амашукели, Н. Атитановой, М. Жиленко, Н. Осинцевой, Н. Петроченко и др. Телесные составляющие танца синкретически основаны на возможностях «природного тела», «социального тела» и «культурного тела» и могут меняться в зависимости от широкого историко-культурного контекста. Европейский исторический бальный танец явно или латентно содержит все хронологические трансформации культурных систем и объектов, а также типовых моделей взаимодействия между людьми и их социальными группами. Благодаря этому танец выступает в качестве аккумулятора, самобытного пропагандиста, подвижника традиционализма и одновременно активного источника инноваций. Бытие европейского исторического бального танца как феномена культуры отражает в своей теории и практике все достаточно значимые и принципиальные трансформации социокультурной динамики.

Знаково-семантическая и лингвистическая природа европейского исторического бального танца позволяет ему функционировать в обществе в качестве самобытных текстов, имеющих символические, художественно-эстетические и феноменологические качества, которые варьируются в соответствии с видом,

характером, генетическим происхождением и культурной принадлежностью танцевального текста. Танцевальный текст создается на основе разнообразных лексических движений и положений человеческого тела, что составляет лексикон танца (танцевальный язык). Смысл танцевальной лексики выражается через системную комбинацию знаков: естественных, функциональных, иконических, конвенциальных, вербальных, а также через системы записи танцевального текста. Прочтение исторического танца, реконструкция и интерпретация (теоретическая и практическая) заложенной в нем знаково-семантической информации требует знания методов расшифровки.

Процесс передачи, осознание и осмысление исторического танцевального опыта через механизм культурной преемственности с помощью знаковой (символической) системы объединяет людей, сближает культуры, сохраняет ценностные ориентиры социокультурной регуляции.

Глава 3

ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК КОМПОНЕНТ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

3.1. Начало рецепции европейского бального танца на белорусских землях (XIV–XVI вв.)

Известно, что изначально танцевальная культура на белорусских территориях была связана с глубоко народными, фольклорными, языческими традициями. Ни одно значимое и общественное обрядово-ритуальное событие – календарные и семейные праздники, всевозможные гульбища, торги-кирмаша – не обходились без плясок. В них происходило ритуальное космогоническое действие, закрепление должного порядка и его продвижение на новый временной цикл. Знаменательное событие привлекало к себе всех сородичей и соплеменников, поскольку от исполнения танца зависело всеобщее благополучие. Как заметил культуролог И. Морозов, традиционный белорусский танец «Крыжачок», построенный по принципу креста (кое-где он так и называется – «Крыж»), служил магическим обрядом, утверждающим стабильность родного места и, видимо, отпугивал от него всякую нечисть. Танцевальная культура того времени, испытывая «восточные и западные культурные и религиозные влияния», существовала исключительно посредством подражательной передачи от поколения к поколению и не имела хореографической рефлексии и оформления [84, с. 22]. Несомненно, танец никогда не существовал обособленно. Он гармонично вписывался в конкретную историко-культурную реальность, в насущную экзистенцию бытия, картину мира, культурный контекст и тем самым отвечал целому спектру потребностей человека и общества. Фактически он сам являлся особой культурной психофизиологической, художе-

ственно-эстетической, социокультурной потребностью человеческого рода.

В наиболее раннем из дошедших до нас древнерусском летописном своде XII в. «Повесть временных лет» написано: «Схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бесовская песни». Знаменитый белорусский и восточнославянский церковный деятель и писатель XII в. Кирилл Туровский осуждающе упоминал в своих проповедях «плясание в пиру» [157]. Несмотря на то, что церковь вела жесткую борьбу с веселой музыкой, песнями и танцами, изображения танцующих людей встречаются в белорусской иконографии довольно часто. Танцевальное действо показано и в исторических артефактах: миниатюры Радзивилловской летописи («Пляски и игры полных племен», «Игры бесов в келье монаха Исаакия») изображают монахов, танцующих под игру чертей, страницы Мстижского евангелия XIV в. изображают танцующего человека, фреска XVII в. в монастыре бригиток иллюстрирует «Пляску смерти», роспись 1591 г. Бернардинского костела в Гродно показывает парный танец, фрагменты миниатюр «Десятиглава» Матая Десятого («Идифум учит людей танцевать» и «Асафам учит людей танцевать») изображают танцевальные положения [63; 64; 176; 180; 198; 206; 207].



Радзивилловская летопись. Песни и пляски нечистой силы

Сведения о присутствии танца в жизни белорусов подтверждают найденные при археологических раскопках артефакты: гончарное клеймо IX–XIII вв. из Волковыска в виде танцующего человека; бронзовая литая фигурка XI в. вооруженного человека с венком (предположительно идущего в хороводе), найденная в д. Лудчицы Быховского района; танцующие люди в росписи ковша XI–XII вв. из Гродно [12; 13].

Наиболее достоверные и упорядоченные письменные сведения о танцевальной культуре на белорусских землях в качестве обязательного компонента аристократической культуры стали появляться в конце эпохи Средневековья. Время всевластия магнатства можно назвать замковым, ибо именно на территории замков и под их реальной и символической эгидой протекала содержательная, репрезентативная знаковая жизнь аристократии, отражавшая наметившийся достаточно активный и стабильный процесс аккультурации европейского культурного пространства. В частности, происходило приобщение к европейской рыцарской культуре, возникшей еще в IX–X вв., был принят рыцарский этический кодекс. Хотя в XIV–XV вв. в Европе начался закат рыцарской идеологии и самого рыцарства, связанный с изменениями в методах войны, рыцарство оставалось моральным эталоном средневековой аристократии и в течение многих столетий служило высоким жизненным идеалам общества [35; 36; 79; 103].

Начало рецепции европейского бального танца на белорусские земли связано с жизнедеятельностью и правлением польско-литовской династии Ягеллонов и объясняется, прежде всего, социально-экономическими процессами. Именно в этот период (конец XIV – начало XVI в.) отмечается приобщение Литвы и земель «литовской Руси» (русских, белорусских и литовских) к рыцарской культуре. Принципиальной предпосылкой становится Кревская уния между ВКЛ и Польшей (1385). С этого времени на проводимых значительных рыцарских турнирах Европы можно было видеть представителей ВКЛ как в качестве участников турнира, так и в качестве почетных гостей. Надо отметить, что точка в исследованиях о существовании рыцарства (элитного военного слоя) на белорусских землях, входивших в состав ВКЛ, европейскими и белорусскими учеными до сих пор не поставлена, однако существует мнение,

что именно белорусская шляхта составляла рыцарское сословие [100; 112; 113; 244].

Сведения о проведении рыцарских игрищ при дворе первых Ягеллонов в литературных источниках весьма малочисленны и не дают ясного представления об особенностях их организации. Тем не менее даже отрывочные сведения позволяют утверждать, что «...с конца XIV в. выходцы из Великого Княжества Литовского все чаще встречаются и в других странах “латинской” Европы, в том числе в таких значимых центрах рыцарской культуры, как Мальборк, Рига и Прага» [35, с. 222].



Рыцари

Жизнь великокняжеского двора, ближайшего окружения монархов и крупнейших феодалов ВКЛ и Речи Посполитой уже не могла обойтись без светских, самобытно ритуализованных праздников, охоты, рыцарских турниров и балов как квинтэссенции всех торжественных событий. Сложные театрализованные представления с танцами служили социальной и культурной стратификации и демонстрировали величие и могущество правящих особ и фамилий. Театрализованные праздники приурочивались к важным и значительным событиям: свадьбе, рождению и крещению детей, восхождению на трон нового короля, наконец, похоронам коронованных особ и т. д.

Одним из традиционных праздников в ВКЛ являлись рыцарские турниры. Рыцарские турнирные игры были обязательным действием на свадебных торжествах. Так, при коронации в 1422 г. Софьи Гольшанской (жены Ягайлы) участники «...понедельник, вторник, среду, четверг и пятницу проводили на турнирах, а ночи на балах» [301, с. 81]. В XV в. турнирные игры при дворе Ягайлы фиксировались на страницах хроники достаточно регулярно: «...король Владислав, в соответствии с высокочтимостью своей и своего королевства, приказал организовать при дворе рыцарские игрища, веселые игры и танцы» [280, с. 36]. Важной составляющей королевских балов при дворе Ягайлы была светская музыка, которая расширяла танцевальный репертуар, что способствовало развитию бального танца [207, с.78].

С середины XV в. возможность для основательного ознакомления вельмож ВКЛ с рыцарской культурой Европы была закреплена юридически. В 1457 г. король и великий князь Казимир в жалованной грамоте объявил: «Также позволяю, чтобы князья, рыцари, шляхтичи, бояре добровольно имели желание выехать из земель нашего княжества великого для поисков счастья лучшего или подвигов рыцарских в другие земли и стороны, исключая стороны вражеские» [36, с. 43]. Свободное перемещение рыцарей по всей Европе обогащало межкультурные коммуникации, поскольку позволяло странствующим рыцарям принимать участие в важнейших событиях культурной жизни самых разных европейских государств и воспринимать своеобразие их культуры. Например, Александр Солтан, служивший при бургундском дворе, был награжден золотой це-

пью и престижным орденом Золотого Руна, а князь Михаил Глинский, служивший у саксонского герцога, «усвоил утонченные манеры и рыцарские обычаи, был ловким в военных упражнениях, а также в развлечениях, таких как танцы, и всевозможной куртуазии, чем и сыскал себе известность» [36, с. 43].

В 1515 г. в Вене присвоение Николаю Радзивиллу титула князя Святой Римской империи отмечалось пышными торжественными мероприятиями, в которых принимали участие многие коронованные особы. Экстравагантное, костюмированное-маскарадное зрелище – въезд в город Николая Радзивилла и Станислава Гаштольда – привлекло всеобщее внимание. Процессию сопровождал оркестр из 100 музыкантов; фантастическая для того времени численность оркестра свидетельствовала о высоком уровне светской музыкальной культуры ВКЛ [207, с. 44–45]. Придворное празднество включало вечерний банкет (каляцию), фейерверк с оглушительной стрельбой из орудий и непременно составляющую европейских культурных реалий – бал, который носил знаково-престижный характер.

Развитие танцевальной культуры невозможно без благосклонности к ней высших правителей, их откровенной любви к музыке и танцам. Одним из самых влиятельных поклонников бальных увеселений был сын Сигизмунда I Старого – Сигизмунд II Август (1520–1572), последний монарх из династии Ягеллонов. Организовывая турниры и участвуя в них, он демонстрировал не только смелость и рыцарскую удаль, но и пышность, великолепие вечерних балов, сопровождающихся пением, музыкой и танцами. В целом эти многолюдные и многодневные празднества отличались возвышенной эротически-чувственной атмосферой и носили ярко выраженный куртуазный характер. Многие литературные произведения («Александрия», «О сивиллах-пророчицах») описывают сочетание женской красоты с прекрасным пороком, что полностью согласуется с характером светской европейской культуры того времени [84, с. 56].

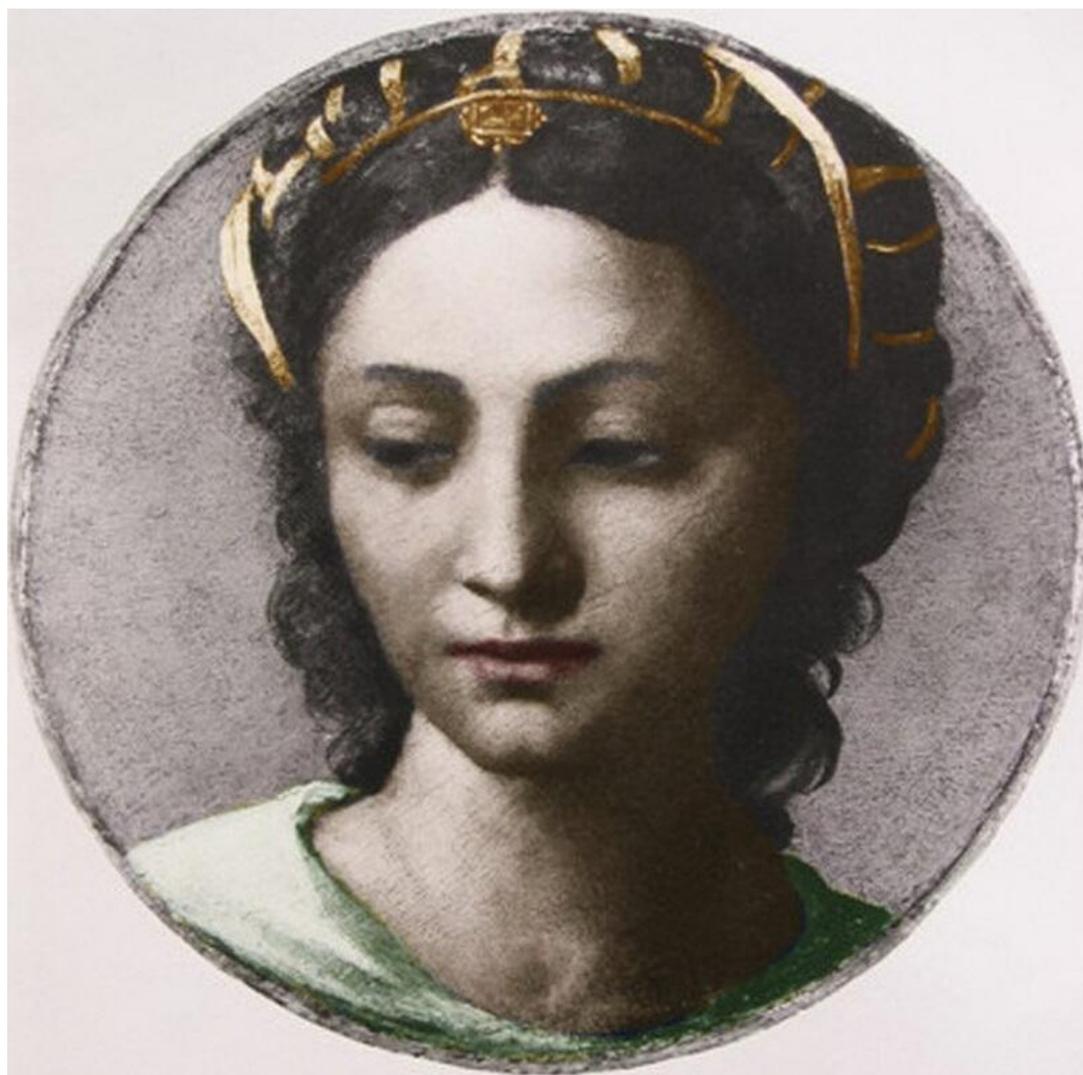


Сигизмунд II Август и Барбара Радзивилл

В бальном танце кавалер в полной мере мог демонстрировать свое галантное и романтическое отношение к «даме сердца». Можно отметить, что в ВКЛ мечтательный культ прекрасной дамы и реальная эстетика одухотворенной телесной красоты Барбары Радзивилл благосклонно влияли на развитие куртуазной танцевальной культуры.

Усвоение культурных европейских норм происходило в результате многочисленных межкультурных контактов с Европой великокняжеских дворов ВКЛ Сигизмунда I Старого и Сигизмунда II Августа, Стефана Батория и Сигизмунда III Вазы. Перманентная рецепция социологических и культурных норм и правил уравнивала образ жизни и уровень культуры магнатских кругов ВКЛ с жизнью великосветского общества европейских государств. Королева Бона Сфорца, жена Сигизмунда I Старого, меценатка, большая почитательница музыки, ввела моду на все итальянское: одежду, песни, музыку и, конечно, танцы. Под влиянием великокняжеского двора итальянская мода пришла в замки и дворцы магнатов – князь Слуцкий, князь Радзивилл, гетман Хадкевич, князь Сапега и другие организовывали у себя концерты, танцевальные спектакли, балеты, пропагандировали итальянское искусство, окружали себя

итальянскими музыкантами [206; 207; 209]. Придворная музыкальная жизнь королевских европейских дворов стала примером и для магнатов, родовой шляхетской знати ВКЛ и Речи Посполитой. При королевском дворе работали известные европейские композиторы, оказывающие большое влияние на светскую танцевальную культуру, – Ц. Базылик, В. Бакфарк, С. Берент, В. Галилей, Д. Катто, Д. Качола, К. Клебон, Л. Маренцио, Ф. Мафон. Многочисленные балы сопровождались современной и модной инструментальной музыкой, звуками веселых гальярд и торжественных бранлей. Полагаясь на библиографические источники, можно с уверенностью сказать, что придворный бальный танец, существовавший в рамках бытовой традиции, являлся неотъемлемой частью празднеств при магнатских дворах Острожских, Радзивиллов, Сапег, Тышкевичей, Хадкевичей и др. [76–78; 209].



Леонардо да Винчи. Портрет Боны Сфорца

Развитию светской танцевальной культуры также способствовала мода проводить время, играя на каком-либо музыкальном инструменте (домашнее музицирование). Танец существовал в тесной творческой связи с музыкой, которая, подчёркивая выразительность танцевальной пластики, являлась его эмоциональной и ритмической основой.

Разнообразие жанров танцевальной и вокальной музыки западноевропейских и белорусских авторов XVI–XVIII вв. фиксируют нотные сборники «Виленская тетрадь», «Полоцкая тетрадь» (Остромечевская рукопись, или «Рукопись 127/56 Ягеллонской библиотеки») и «Куранты». Эти ценные исторические артефакты в виде нотных записей отображают оригинальное соединение местных и западноевропейских музыкальных и танцевальных традиций раннего барокко.

Этот период можно считать принципиально новым этапом, началом и становлением белорусской бальной культуры, а также танцевального профессионального искусства. Онтологией танцевальной культуры ВКЛ XVII в. является «Полоцкая тетрадь» – белорусский униатский служебник, который в 1956 г. из немецких запасников попал в Польшу, в библиотеку Ягеллонского университета г. Кракова. В 1960-х гг. в обложке служебника была обнаружена нотная рукопись – уникальный памятник польско-белорусской музыкальной культуры. Расшифровкой рукописи занимались известный исследователь белорусской культуры Адам Иосифович Мальдис и польский музыковед Ежи Голос. Установлено, что рукопись была составлена в Остромечево на Брестщине, но принадлежала полоцкому епископу, поэтому получила название «Полоцкая тетрадь» [208].

Нотный сборник насчитывает 64 страницы, состоит из 6 частей и включает западноевропейские, белорусские и польские танцы, светские лирические песни (канты), светскую инструментальную музыку, псалмы и органную музыку [108; 119; 206, с. 90; 207]. В «Полоцкой тетради» представлены танцы разного происхождения: западноевропейские – сальтарелло, гальярда, турдион, бранль, куранта, аллеманда; польские – под названием которых прятались европейские танцы – павана, сарабанда; белорусские – названия некоторых сохранились только в фольклорных образцах – «Тарапата», «Цюпа», «Тритон».

Культура ВКЛ XVII в. представляла всю совокупность культурного достояния народов, входящих в состав княжества. Ценностные доминанты государственных интересов поддерживались и развивались в процессе межкультурного общения. Объективные существенные факторы, такие как географическое положение ВКЛ и возможность получения самого передового образования представителями аристократической белорусской молодежи в университетах Италии, Германии, Чехии и Польши, способствовали свободному проникновению новых идей в белорусскую культуру. Происходил синтез западноевропейских тенденций и местных традиций во всех сферах культуры, в том числе и танцевальной, поскольку, формируясь под влиянием общеевропейской культуры, она имела и сохраняла изначально присущие только ей этнические черты, заимствуя европейские инновации и культурные достижения с адаптацией к собственной культурной специфике. Таким образом, культура ВКЛ (белорусов) отвечала ценностным доминантам государственных интересов с возможностью их корректировки и развития в ходе межкультурного общения.

Желание сохранить европейские турнирные традиции выражалось в ВКЛ стремлением к зрелищности, манерности и театрализованности проводимых празднеств. Обычно в них включались выступления странствующих музыкантов, прославляющих подвиги рыцарей, а также эпизоды реальной боевой практики, дополняемые новыми местными рыцарскими игрищами, чему всячески способствовала местная шляхта. Именно шляхта воспринимала и внедряла в повседневную культуру элементы рыцарского этикета и галантности. Известный автор-хроникер эпохи Ренессанса Лукаш Гурницкий, размышляя о знании этикета, популярных боевых состязаниях у польской, литовской, белорусской и украинской шляхты, отмечал, что рыцарское умение владеть оружием неизменно должно дополняться человеческим достоинством, рыцарской учтивостью и грамотной речью.

В основе идеологии европейского рыцарства – нравственный кодекс, подвигающий ценностные жизненные ориентиры к неуклонному росту личностного самосознания, способствующего самопроявлению и самореализации. В контексте общественной морали всячески почитается Женщина, прародительница человеческого рода и богоматерь, а также мать всех за-

щитников Отечества, наконец, просто сестра или единственная возлюбленная. Отсюда и текстологическая драматургия рыцарского бала в завершающем, почти ритуальном танце становилась олицетворением свершившейся борьбы и победы за внимание «королевы турнира», то есть и турнир, и танец составляли целостную структуру, преисполненную особой знаково-символической, художественно-эстетической семантики и контекстуального соподчинения. Более того, рыцарский поединок в нем служил всего лишь прелюдией к танцу, в котором осуществлялась констатация права на обладание благоволением «королевы бала».

Исторические хроники сохранили сведения, что королевские дворы (Вильно, Краков, Гродно), будучи эпицентрами культурной, политической и дипломатической жизни, являлись также организаторами наиболее знаковых театрализованных мероприятий, традиционно включающих рыцарские турниры, пиры, фейерверки, маскарады и костюмированные балы [121–123; 206; 207]. Благодаря светским мероприятиям коронованные особы Польши и ВКЛ, а также приближенная знать успешно осваивали утонченные манеры европейского придворного этикета, которые в процессе исполнения бальных танцев приобретали наибольшее значение и выразительность.

Среди заимствованных европейских танцев, исполнявшихся в ВКЛ, выделялись бас-дансы (беспрыжковые старинные придворные танцы), которые часто именовались «прогулочными танцами» (куранта, павана, аллеманда). Таким обязательным променадным танцем-шествием начинался рыцарский бал. Гости в своих лучших нарядах проходили перед хозяином дома и исполняли торжественные поклоны.

Важным обрядовым действием бала являлся выбор почетной первой пары, воздававший подобающую честь личностным заслугам рыцаря в состязании. Первая пара, в которой шествовал рыцарь – победитель турнира, вела колонну танцующих, показывая себя собравшемуся обществу, демонстрируя богатство, пышность нарядов и благородство манер. Танцующие с горделивой осанкой двигались по залу медленной размеренной поступью, делая простые и двойные шаги, чередуя их с детально разработанными взаимными поклонами и реверансами (фр. *reverence* – приветственное движение), покачиваниями корпуса и переходами пар (фр. *vis-à-vis* – положение друг напротив друга).



Танец был строго регламентирован, все шаги, поклоны и реверансы были полны достоинства и уважения к партнеру. Отличительными особенностями танца являлись массовость и частичное использование игровых моментов. Например, танцующие могли передавать друг другу горящие факелы или кавалер периодически мог целовать руку своей даме. Игровые моменты обыгрывались с соблюдением строжайшего этикета и низжайшего чинопочитания, поскольку соблюдение правил не только в танце, но и в быту считалось признаком благородного происхождения и высокого общественного положения. Каноны поведения объясняют почтительное положение рук в танце: кавалер поддерживал даму за локоть, иногда за кончики пальцев или вел даму, держа свою руку поверх ее руки. Торжество успеха-победы, «музыкальность» лексики, особая энергетика танцевального диалога составляли бытие лексического текста рыцарского танца.

Бал являлся традиционной и обязательной составляющей театрализованных светских праздников в ВКЛ, поскольку логически завершал или, наоборот, продолжал сложившиеся доверительные взаимоотношения, налаживал союзы, останавливал ссоры и даже способствовал установлению будущих брачных соглашений. Танцы на балу в ВКЛ были более упрощенными

лексически, чем в Западной Европе, однако исполнялись эмоционально самобытно и естественно, выражая неизменную славянскую открытость и дружелюбие. Бал был не просто развлекательным собранием, а представлял собой дипломатическую арену, своеобразный политический театр, где часто принимались серьезные решения. Семантическая обрядово-церемониальная модель бала имела нравственно-эстетическую ценность – особый эмоциональный дух дружелюбия, гостеприимства и радушия, которые подтверждали взаимоуважение хозяина и гостей.

Организация торжественного бала предполагала наличие тщательно продуманного бального костюма [Приложение Б]. Богатство костюма подчеркивало социальный статус, свидетельствовало о финансовых возможностях, а стилевые особенности костюма определяли соответствующий ему культурный уровень. Костюм высшего сословия ВКЛ соединял в себе две традиции – западную и византийско-русскую: «Еще одной особенностью костюма феодалов Великого Княжества Литовского (как и всей Речи Посполитой) было чрезмерное богатство, которое временами просто шокировало иностранцев как с востока, так и с запада» [35, с. 198]. Красоту бального костюма запечатлевали на своих полотнах прославленные европейские живописцы того времени Л. Кранах (младший), Б. Стробель, М. Кобер, И. Шретер. Богатый иллюстративный материал по танцу позволяет говорить о том, что тема интересовала художников на протяжении всей истории европейской культуры [32; 155]. Живопись и танец в ВКЛ традиционно связаны между собой, что отражено в различных жанрах изобразительного искусства, например шляхетский бал красочно изображен на гравюре XVII в. «Победа войска Речи Посполитой над москoviтами».

Национальный художественный музей Республики Беларусь обладает фамильными портретами рода Радзивиллов, характеризующими модные направления парадной и бальной одежды XVI–XVIII вв. Опытные европейские портные особенным образом подбирали цвет дамского платья, который использовали в своей одежде рыцари [100; 174]. Эскизы рыцарских одеяний разрабатывали знаменитые европейские художники А. Дюрер и Х. Бургкмайр. Наиболее известная белорусская рыцарская средневековая парадная амуниция – гарнитур Николая Радзи-

вилла Черного – была выполнена в 1555 г. известным нюрнбергским мастером К. Лохнером. Благодаря своему особому значению в светском обществе бальный танец способствовал развитию прикладных искусств – ювелирного дела, искусства макияжа, но прежде всего искусства костюма, который достойно выделял и подчеркивал красоту и грацию фигуры и еще более украшал, облагораживал танец.

3.2. Процесс адаптации европейского бального танца в белорусском культурном пространстве (XVII – начало XX в.)

Заключение Люблинской унии в 1568 г., объединившей Польшу и ВКЛ, привело к созданию крупнейшего государства Европы – Речи Посполитой. В новом союзе польская шляхта сильно ограничивала суверенитет белорусских панов-магнатов и литовской знати. Проблемы в экономической, общественно-политической и культурной жизни ушли на второй план, возрос интерес к западноевропейской культуре. По аналогии с законодательницей мод и норм абсолютистской королевской Францией бальная культура Речи Посполитой данного периода, неизменным атрибутом которой являлся танец, особенно строго стала придерживаться выработанной европейской церемониальной последовательности.



Магнаты Речи Посполитой

Культурные процессы творческой самоактуализации личности протекали в тесной связи с социальными реалиями жизни государств Западной и Центральной Европы. Европейский этикет требовал неукоснительного соблюдения утонченных манер, в частности знания популярных в Европе бальных танцев. Непринужденность в поведении и знание обязательных танцев достигались предварительным обучением и усвоением танцевальных текстов, постижением семантики европейских танцевальных лексических элементов, жестов, мимики, движений. Так, обучение танцам в аристократической среде начиналось с 5–6 лет и заключалась не только и даже не столько в вы-

работке ловкости и утонченности в исполнении движений, сколько в обретении уверенности и естественности во время светских отношений, проявлении деликатности в общении с окружающими, а также владении ораторским искусством на французский манер.

Наиболее торжественной, многолюдной и любимой формой проведения свободного времени магнатов и богатой шляхты федеративной Речи Посполитой оставались балы. Квинтэссенцией этих своеобразных театрализованных представлений, демонстрирующих богатство и роскошь, по-прежнему являлись танцы. Характерная для культуры барокко дисгармония внутреннего и внешнего, включающая тягу к роскоши и острым ощущениям, театральность в поведении особенно проявлялась у представителей достаточно высокого материального уровня жизни. Так, эпатажный бал, устроенный князем Каролом Радзивиллом в его варшавском дворце, по описаниям историков-хроникеров, стоил баснословных денег. Жизнетворчество Кароля Радзивилла (Пане Коханку) ярко отразило процесс углубления субъективизации личности. Кароль Радзивилл был меценатом и одновременно ярким собственником, признанным лидером белорусской шляхты, человеком, готовым и на жестокие поступки, и на карнавальные увеселения. Исследователь белорусской культуры И. Углик, характеризуя личность Кароля Радзивилла, писал, что в нем совмещались стихийный индивидуализм, шляхетская вседозволенность и барочная дихотомия, а также элементы просветительского бытового типа.

Реформаторская, культурно-просветительская деятельность представителей известной белорусской династии Радзивиллов оказывала огромное влияние на динамику развития белорусской культуры и искусства. Род Радзивиллов, взявший свое начало в XV в., являлся одним из самых значимых в ВКЛ. Он воспитал для своего Отечества не только политиков, военачальников, представителей высшего духовенства, но и целую плеяду деятелей культуры – просветителей, поэтов, художников и музыкантов. Например, основатель дворцового оперно-балетного театра и прославленной капеллы – талантливый поэт, композитор и общественный деятель Мацей Радзивилл – обучался в крупных музыкальных центрах Европы: Дрездене, Гданьске, Праге, Карловых Варах, благодаря чему привнес в белорусскую культуру доминирующие европейские танце-

важные нормы и тенденции, творчески развил и расширил музыкальный репертуар. Знаменательно, что Мацей Радзивилл посвятил саксонскому курфюрсту Антонию и принцессе Анне шесть полонезов для камерного оркестра.

Несвижская резиденция Радзивиллов являлась неофициальной столицей культурной жизни обширного и влиятельного белорусско-литовского государства. Театральные представления в огромном замке собирали именитых гостей: Сапег, Огинских, Пацов, Ржевутских, Чапских и многочисленную шляхту Виленского, Трокского, Новогрудского и Минского воеводств. Гости посещали ковровую мануфактуру и фабрику по производству фарфора и фаянса, прогуливались по впечатляющему зверинцу и фазанарию, любовались изысканными интерьерами и восхищались великолепной библиотекой. Кульминацией всего был танцевальный представительский бал. Заграничных гостей нередко удивляли откровенным эпатажем. Так, например, на торжественном ужине перед танцами радзивилловские медведи, специально обучаемые в Сморгонской «медвежьей академии», подавали горшки с медом, кланялись и браво танцевали. Белорусский поэт Лев Хвилинка отмечал:

Тут Радзівілы балявалі,
Мядзведзі польку выбівалі,
І паланезы светлыя гучалі [47, с. 3].

В целом город Несвиж жил интересной культурной жизнью – в нем проходили литературные и музыкальные вечера, организуемые Мацеєм Радзивиллом, домашние и общественные балы, имелся придворный театр, в котором служили многие европейские знаменитости (Д. Альбертини, Я. Дусик).

Со второй половины XVIII в. под воздействием европейской культуры в светскую жизнь активно начала входить музыка, ставшая необходимой частью приемов, состоявших, как правило, из пира (застолья) и бала (танцев). Культурные мероприятия имманентно способствовали добрососедству, экономическому и политическому сотрудничеству. Таким образом,



Мацей Радзивилл

обобщение изложенного материала (на примере рода династии Радзивиллов) позволяет рассматривать культурное, социально-политическое и экономическое развитие белорусской шляхты, входящей в состав ВКЛ и Речи Посполитой, в тесной связи с социальными реалиями жизни государств Западной и Центральной Европы.

В результате общеевропейских культурных веяний XVIII в. по примеру радзивилловского театра в Несвиже в других городах Беларуси были созданы крепостные театры: театр Огинского в Слониме, Тизенгауза в Гродно, Сапегов в Ружанах, Зорича в Шклове. Частные антрепризы показывали театральные спектакли на польском, русском и белорусском языках. В театрах концентрировалась культурная жизнь образованного городского населения, развивались светские отношения городской верхушки. Посещение театра демонстрировало новые модные тенденции в бальной одежде, поскольку и в театрах, и на балах требовалось подобающее, образцовое праздничное убранство: женщине – вечерний туалет с драгоценностями, мужчине – выходной костюм [32].

В контексте настоящего исследования особенно важное значение имеет тот факт, что из многих частных театров вышли известные в будущем артисты балета. В статье В. Бобровича «Поэзия танца» (журнал «Спадчына» № 2, 1990) приводятся интересные факты: «Династия Нижинских – танцовщиков и балетмейстеров – восходит из зоричского театра, основанного в Шклове в 1778 г.». Благодаря таланту Николая Нижинского, предка великого русского танцовщика Вацлава Нижинского, провинциальный Шклов стал одним из популярных театральных центров.

Европейский бальный танец был востребован не только на официальных и торжественных дворцовых событиях, он также входил в семейные праздники белорусских магнатов.

Картину шляхетских праздников красочно описывал А. Мицкевич в поэме «Пан Тадэвуш»:

...Тут шляхцічы і іх сыночкі
На паясах сваіх, бывала, бочкі
Цягалі са скляпоў – мядуху, віны.
Калі з'язджаліся на імяніны,
Або на баль ці сеймік павятовы,
Ці то з парошай першаю – на ловы [162, с. 52].

После 1700 г. в силу интенсивного межкультурного обмена и интеграции бальные танцы Западной и Восточной Европы стали практически одинаковыми (на белорусских землях в их исполнении могли иметься некоторые оттенки, некий местный колорит, но в большинстве своем танцы были универсальны).

Многообразие танцевальной музыки западноевропейских и белорусских авторов XVI–XVIII вв. мы находим в ценных исторических нотных сборниках. Например, в «Полоцкой тетради» чаще всего встречается музыкальная запись итальянского церемониального танца – куранты (*courante, curante, corrant, current*) – 11 произведений. Ее в XVII в. исполняют только при королевских и магнатских дворах либо в итальянской, либо во французской манере. Итальянская куранта очень легкая, с изысканными небольшими прыжками («Полоцкая тетрадь», № 69), а французская – более медленная, с плавным скользящим основным шагом («Полоцкая тетрадь», № 134, 136).

Распространение куранты в Речи Посполитой было связано с популярностью французских обычаев. Также можно предположить, что интерес именно к этому танцу в ВКЛ связан с популярностью любовных лирических песен, которые назывались так же. Это предположение подтверждает издание в 1733 г. сборника кантов под названием «Куранты». Исследователь белорусской музыки З. Сосновский в своих работах утверждает, что в XVII–XVIII вв. Беларусь стала своеобразной «столицей» кантовой культуры Восточной Европы [206; 207]. Аналогичного мнения придерживаются и польские исследователи [281; 291; 298]. Подтверждает это и табулатура лютневой музыки В. Длугорая, которая содержит 38 музыкальных произведений под названием «Куранта». Пьесы В. Длугорая, в основном танцевального характера, являются «типичными примерами танцевальной музыки своего времени» [206, с. 166].

Большая группа танцев «Полоцкой тетради» обозначается как «балет» (*ballo, balletto, ballettordo, ballet*). Итальянское зрелище (*ballo, balletto*) сочетает в себе сценический танец, состоящий из лексического материала различных танцевальных текстов и такого же музыкального разнообразия. Табулатура В. Длугорая содержит 36 музыкальных произведений под названием «Балет».

В «Полоцкой тетради» много танцев, происхождение которых неизвестно, а также нотные произведения, обозначенные

просто как «танец». Например, произведение с названием «Tance M. V.» по своей музыкальной стилистике напоминает торжественный европейский танец-шествие – павану [207, с. 109]. Буквы «M. V.» обозначают посвящение произведения какому-то официальному лицу.

Популярной в Европе в то время была также гальярда – танец, ярчайший по характеру, с технически сложными прыжками, иллюстрирующими живые народные движения. Гальярду танцевали в Польше еще в XVI в., о чем свидетельствовала Краковская табулатура («Гальярда большая» и «Гальярда малая» композитора В. Бакфарка). Естественно, что как и в Западной Европе, так и в Речи Посполитой гости особенно любили танцевать гальярду в разгар веселья, музыкальное сопровождение к ней писали все композиторы того времени (Я. Пोलок, Д. Катон и др.) [43; 99].

Европейские бальные танцы естественным образом адаптировались в белорусском культурном пространстве. Однако танцевальная культура в основной массе оставалась консервативной. Иногда под модную западноевропейскую музыку бедная шляхта исполняла местные танцы, в других случаях текст европейских бальных танцев трансформировался, дополнялся местной танцевальной лексикой: «Белорусскому народу не характерно бессмысленное подражательство, поэтому все новое перерабатывалось соответственно белорусскому национальному характеру, которому не свойственны внешний эффект и нарочитость» [75, с. 8]. Так, танец «Пагамошка» по музыкальному сопровождению напоминал итальянский танец «Бергамоска». Танец «Интрада» (не так часто встречающийся в перечне западноевропейских бальных танцев) исполнялся в своеобразной манере местной паваны, немного в ускоренном темпе и не так торжественно [298]. В «Полоцкой тетради» много танцевальной музыки, близкой по ритмическому рисунку к европейскому танцу сарабанда (№ 106, 115, 141, 143). Позже повсеместное распространение на белорусских землях получил полонез, который приобрел специфическую манерную окраску.



Корнелий Шлегель «Полонез под открытым небом»

Заимствование европейских бальных танцевальных форм не происходило спонтанно, совершался своеобразный отбор. Танцевальная культура великокняжеских дворов пыталась полностью соответствовать европейским бальным традициям. Танцевальная культура более мелкого сословия была индифферентна, не интересовалась новинками европейского бального танца. При этом и европейский, и местный танцевальный текст был уникален и одновременно типичен не только в хореографическом, но и в социокультурном отношении, так как раскрывал культурную идентичность человека в том или ином историческом контексте.

Вышеприведенные примеры показывают, что европейский бальный танец, отвечая потребностям социокультурной динамики общества Речи Посполитой, оказывал благотворное влияние на развитие белорусской светской культуры. Приезжие зарубежные композиторы, учителя танцев и манер формировали универсальную местную культуру светского характера. Стереотип поведения высшего шляхетского сословия, светские бытовые пристрастия устанавливались под влиянием западной культуры.

Вхождение белорусских земель в состав Российской империи определило некоторые новые этнокультурные условия трансформации культуры белорусского общества. Историче-

ские источники констатируют, что в данный период «господствующей фактически была не русская, а польская культура» [76–78; 84, с. 209; 150–152; 206; 207; 209; 259; 260]. Покровительство российских монархов Павла I и Александра I польской элите способствовало процессу имущественного и культурного расслоения в среде местного привилегированного сословия. Часть шляхты продолжала ориентироваться на аристократические культурные примеры, другая часть перешла в статус крестьян либо мещан [244, с. 62]. Имманентное стремление противодействовать тотальной русификации и политической несвободе послужило тому, что именно в культуре мелкого шляхетства сформировалась белорусская интеллигенция, сохранившая ценнейшие принципы сарматизма (Ф. Богушевич, К. Калиновский, В. Коротынский, В. Сырокомля, Я. Чечот и др.).

Неоднократная смена этнической принадлежности и культурная генерация на белорусских землях отразились и на танцевальной культуре, которая представляла собой неоднозначную картину. В высших кругах балы проводились, как и ранее, на французский манер. Более прогрессивная и образованная молодежь среднего сословия также исполняла европейские танцы, в основном полонезы, изредка менуэты (минаветы) и контрдансы (контратанцы). Однако тексты танцев трансформировались, упрощались лексически. Крестьяне же танцевали под белорусские и русские плясовые песни. Сложившаяся ситуация объясняется в первую очередь тем, что «между элитой и массой на территории Беларуси долгие столетия практически не существовало точек соприкосновения» [244, с. 42]. Современная концепция объясняет это социокультурной реферативностью и корпоративной замкнутостью слоев населения.

Начало царствования Александра I возрождает утонченные светские отношения, определяемые нормами западноевропейского этикета, что, в свою очередь, вызывает увлечение изящными искусствами, в том числе и бальной хореографией [96; 97; 141; 169]. Данное обстоятельство в определенной мере повлияло на развитие бального танца и в белорусском культурном пространстве. Центрами светской музыкальной и бальной культуры оставались поместья Радзивиллов, Огинских, Тизенгауза, Зорича, Сапег. Развитие белорусской культуры дополняется также государственной заинтересованностью в образовательном процессе. Путешествуя по Европе, молодое аристо-

кратическое поколение известных белорусских родов получало образование в Краковском, Падуанском, Пражском, Лейпцигском и других европейских университетах. Соответственно стереотип поведения и светские бытовые пристрастия формировались под влиянием западной классической культуры, ориентация на которую способствовала развитию и популяризации музыкального сочинительства Я. Голланда, О. Козловского, М. Ельского, Н. Орды, С. Монюшко, а также семьей Огинских и Радзивиллов, что определенным образом повлияло и на балльные танцы.

Рост материального состояния, знакомство с европейским образом жизни и особенностями европейской моды, которая демонстрировалась в основном на светских балах, требовали наличия предметов роскоши, модных тканей и разнообразной галантереи. Европейская мода привнесла понятие о комфортности и изысканности жилья, что повлекло за собой появление будуаров и салонов с музыкальными инструментами – фортепиано либо клавесином, на которых исполнялись мелодии мазурок, полек, краковяков, а также романсы, куплеты. Появилась модная салонная тенденция – совмещать игровые формы проведения свободного времени, в том числе и танцы, с общественно-политическими обсуждениями. Выходные дни логически продолжались вечерними театральными спектаклями, концертами, семейными и общественными балами.

После удачных рыночных торгов на деньги купцов, помещиков и богатых городских жителей организовывались танцевальные вечера «редуты», или «ресурсы». В Минске такие же вечера для помещиков, дворянства и купцов назывались «касины» (от ит. *cassina* – домик для развлечений). Губернские чиновники летом и осенью проводили кирмаши (утром – торги, вечером – костюмированные танцы). На редуты, касины и кирмаши собиралась разночинная публика – купцы, мещане, мелкие чиновники.

Увеселительные мероприятия требовали модных аксессуаров и балльных нарядов, которые состоятельные люди выписывали из Варшавы. Костюмированные танцы предполагали наличие маски, которая вносила элемент авантюризма в танцевальное действие, а также иллюзию равенства среди людей разного чина и звания. Танцевали польку, краковяк, англес, но

наиболее распространенными на подобных вечерах стали мазурки и вальсы [259, с. 90].

Верхушка городского общества, состоящая из дворян, военных и гражданских крупных чиновников, почетных граждан и купцов высоких гильдий, свой досуг проводила на «благородных собраниях», где каждую субботу организовывался бал с танцами под духовой оркестр. Бал являлся местом разносторонних коммуникаций – закреплялись модные тенденции, обсуждались общественные события, собирались денежные средства для помощи и т. д.

Общую картину проведения досуга дополняли клубы (офицерские, «английские» и т. д.), организуемые зажиточными горожанами или военными высших рангов. В конце XIX – начале XX в. в городах Беларуси стали открываться социально-профессиональные клубы: коммерческие (купцы и служащие промышленных предприятий), чиновничьи, железнодорожников и т. д. В клубах проводились балы, праздничные «съезды» с маскарадами, однако танцевальный репертуар в них отличался простотой. Танцевала преимущественно молодежь, старшее поколение предпочитало играть в преферанс и бильярд. Популярными были также семейные частные вечера, предполагающие свои правила и ограниченные узким кругом участников, как правило, родственников, друзей хозяина, молодых людей с хорошими манерами и знанием светского этикета. Чем выше оказывался социальный статус семьи, тем ритуализированней становилось поведение ее членов. Светское воспитание предусматривало не только интеллектуальное развитие, но и социально-культурное отличие. Знание этикета являлось основой воспитания детей и их дальнейшей социализации, предопределяло их будущий успех в обществе. По правилам первым в бальный зал должен был входить глава семейства, сопровождаемая под руку старшую дочь, затем сын с матерью и сестрами. Хозяин дома и его сыновья обязательно танцевали с каждой приглашенной дамой, а приглашенный молодой человек вначале должен был танцевать с хозяйкой дома или с ее дочерьми и только потом приглашать на танец других дам. На таких семейных вечерах родители подбирали дочери или сыну выгодную брачную партию.

Главным бальным сезоном считалась зима, хотя в период религиозных постов балы не проводились. Архивы «Виленско-

го вестника» содержат описание общественных балов, организуемых высшими губернскими чиновниками. Балы для привилегированных особ представляли собой чрезвычайно ритуализированное действие, восхитительное зрелище, соответствующее высоким произведениям искусства. Приготовления к балу занимали много времени. Как правило, приглашения на бал высылались за 10–15 дней до назначенного события. Правила этикета обязывали на приглашение дать письменный утвердительный или отрицательный ответ. Бальный наряд заказывался из Европы: платье должно было соответствовать европейской моде и дополняться дамскими модными аксессуарами – атласными туфельками, перчатками, веером, цветами, ювелирными украшениями. На мужчине должен был быть фрак, белый жилет с батистовой рубашкой, обязательно галстук и белые лайковые перчатки. Появившийся благодаря модным европейским журналам романтический образ «английского дэнди» соответствовал новым веяниям европейской моды. Ярким представителем мужской моды среди аристократического белорусского сословия был князь Ф. Сапега. Примеры для подражания представители белорусской знати брали в элитных кругах Варшавы и Санкт-Петербурга, которые, в свою очередь, ориентировались на моду Парижа, Лондона, Дрездена [259; 260]. Степень европейского и российского культурного влияния зависела от имущественного и социального положения индивида.

Сценарий бала также соответствовал европейским бальным традициям. Порядок танцев был известен заранее. В начале XIX в. бал открывался мэнуетом, который танцевали самые высокочтимые гости, затем исполнялся полонез – изящная прогулка под музыку. Он являлся «введением» к балу, готовил к дальнейшему танцевальному действию. Социально-политические перемены повлияли на трансформацию танцевальной культуры, изменились приоритеты в баль-



Франтишек Сапега

ной программе. В частности, в список бальных танцев вошла мазурка, которая в Париже из польского народного превратилась в модный бальный танец. Бал открывался чаще всего вальсом, затем шли кадрили, котильон, мазурка и разнообразные польки [275]. Очень популярной была кадрили, которая исполнялась в русском, польском и немецком характере, однако особо утонченной считалась французская кадрили (контрданс) [86]. Веселый котильон представлял собой танец-игру, обычно исполнялся с аксессуарными и в него входили лучшие фигуры многих танцев.

Мазурка считалась главной на балу. Парные сольные выступления и особенно мужское соло демонстрировали сословную принадлежность, что выливалось в показной гипертрофированный «театр гонору (чести)». Красочно атмосферу бала описывает А. С. Пушкин в поэме «Евгений Онегин»:

Вошел. Полна народу зала,
Музыка уж греметь устала;
Толпа мазуркой занята;
Кругом и шум, и теснота;
Бренчат кавалергарда шпоры;
Летают ножки милых дам;
По их пленительным следам
Летают пламенные взоры,
И ревом скрипок заглушен
Ревнивый шепот модных жен [197, с. 39].

Таким образом, бал являлся самобытным центром общественной жизни, местом разносторонних групповых и межличностных общений. Этикетное поведение на балу формировало светскую культуру у представителей мелкого чиновничества и шляхты, что способствовало повышению их социального статуса. Бальный танец в данный период испытывал огромное влияние европейской танцевальной культуры, что обусловило наднациональный характер местного репертуара.

Культурное творчество социума, в том числе и танцевальное, отображалось двумя моделями: стремлением к престижным культурным образцам (синкретическим российско-имперским, русским или польским) и собственным развитием на основе локально-региональных историко-культурных традиций [86; 92; 244; 245].



3.3. Европейский бальный танец в контексте культуры БССР

События 1917 г. коренным образом изменили не только социально-экономический, но и общекультурный, и даже бытовой уклад жизни. У многих деятелей культуры ощущался духовный кризис и скепсис. Настроение художественной элиты и ее неустойчивая жизненная позиция стали предпосылкой для возникновения ироничного отношения к жизни. Сарказм помогал снять условные разграничения между прошлым и настоящим, создавал видимость утраченной целостности восприятия.

Ирония явилась своего рода отрицанием существующего «порядка вещей на основании его несоответствия идеям» [163, с. 438]. Художественная деятельность в этот период представляла процесс образного отражения человеком повседневных явлений и одновременно средство моделирования окружающей действительности в образах тотально доминирующей большевистской идеологии. Широкий диапазон рационально-эмоциональных переживаний выражался в нравственно-ироничном отношении к действительности, которая должна была подчиниться единому курсу советского режима, отказаться от прошлого как контрреволюционного и антинародного.

Революционная концепция «контроля за искусством» сознательно была направлена в новую социальную реальность, в которой «новое» боролось со «старым» консервативным миром. В 1922 г. в БССР создана организация, объединившая в своих руках все виды цензуры – Главное управление по делам литературы и издательств (Главлитбел). Его отдел – Комитет по контролю за репертуаром (Репертком) – контролировал театры и все виды публичных выступлений. В результате контроля Реперткома из белорусских газет исчезли хроники городской жизни, полемические статьи о литературе и искусстве. Политическая цензура под влиянием урезанной, неполной и зачастую лживой информации формировала духовный мир советского человека, практически уничтожая творческую личность. В июне 1926 г. Главлитбел запретил организацию благотворительных вечеров и платных танцев, а также выпускных балов за ненадобностью как пережиток прошлого.

Главрепертком

21 апреля 1925 г. постановление
ВЦИК
«О цензурировании репертуара
артистов академических театров».

От предварительной цензуры
освобождались лишь
выступления заслуженных и
народных артистов.



Малевич К. Аргентинская
полька

Культурная ситуация, являясь отражением социального общества, определила границы «своего» и «чужого», «нашего» и «не нашего». Новая культура активно пропагандировала революционные тенденции общественной жизни, не терпящие элементов «прогнившей» буржуазной культуры. В этой связи менялось само понятие «культура быта», поскольку уклад повседневной жизни человека новой общественной формации окрашивался иным смыслом. Танцевальная культура вынуждена была существенно изменить содержание и формы. Так, для городских вечеров переделывали «чужеродные» балетные танцы, создавали методические пособия, в которых рекомендовали «новую» общественную хореографию («Руководство для проведения коллективных танцев в кружках, клубах, на вечеринках, экскурсиях и в школе») [98].

Стремление отстоять танец как самостоятельную область искусства толкало творческую элиту на крайности. Например, балетный теоретик И. И. Соллертинский писал в журнале «Рабочий и театр», что классический танец бесповоротно «развенчен», это – музейный инвентарь. С другой стороны, народный комиссар просвещения А. Луначарский ратовал за сохранение оперно-балетного театра и хореографического образования. Он называл танец формой «агитационной поэзии», символизирующей мощь, силу и единство молодого социалистического государства. По мнению А. Луначарского, танец представляет действенное средство формирования коллективного сознания человека новой эпохи. Прогрессивный взгляд на новое искусство поддерживал драматический театр, утверждающий осмысленное переплетение разных творческих потоков (К. Станиславский, В. Мейерхольд, Е. Вахтангов). Так, К. Станиславский приветствовал революционные танцы И. Дункан, что сыграло огромную роль в сохранении на советской сцене небольшого перечня театральных спектаклей мирового классического наследия, в которых целенаправленно применялось искусство танца. Театральный актер, пользуясь хотя и упрощенной лексикой балетного танца, например, в картине бала, исполнял необходимые этикетные поклоны и реверансы, тем самым существенно усиливал сценический изобразительный ряд спектакля, раздвигал смысловую емкость литературного текста.

Убедительным аргументом для сохранения в социалистической культуре «буржуазного» европейского балетного танца по-

служило то обстоятельство, что он являлся одним из компонентов классического балета, в котором еще в дореволюционной России сформировались свои традиции и имели место значительные и признанные в мире достижения. Изначально русский балет, опираясь на европейский классический танец, создал самобытный язык, стройную и идеальную систему классического танца благодаря таким деятелям, как А. Ваганова, П. Дягилев, В. Нижинский, Н. Павлова. Объективные и веские основания не позволили советскому правительству решиться на полную дискредитацию европейского бального танца. Газеты тех лет писали, что «танец должен сохраниться в советском театральном образовании, а классический экзерсис останется непревзойденной тренировочной дисциплиной» [214, с. 8–9].

Танцевальная культура БССР всецело развивалась в общесоюзном контексте. Основы хореографического образования в республике были заложены в 1928 г., когда при Минском музыкальном техникуме открылся хореографический класс. В 1931 г. на его основе была Л. Крамаревским создана студия оперы и балета, реорганизованная Совнаркомом в 1939 г. в хореографическое отделение театрального училища (с 1945 г. – хореографическое училище, с 1995 г. – колледж, с 2009 г. – гимназия-колледж). Костяк училища составляли опытные педагоги: руководитель хореографического отделения З. Васильева, преподаватели классического танца Н. Млодзинская, В. Дудко (все ученицы профессора А. Вагановой). Педагоги стремились сохранить академическую школу танца, атмосферу культурно-образовательной среды, что во многом способствовало быстрому подъему профессиональной танцевальной культуры.

В число специальных предметов хореографического училища входил салонный европейский бальный танец (историко-бытовой танец как учебная дисциплина). Внутренним фактором сохранения европейского бального танца выступили вековые традиции преподавания данного вида хореографии, в частности, особая атмосфера, создаваемая незыблемыми правилами поведения и традиции почтительного отношения к педагогам: девочки, приветствуя старших, приседали в глубоком реверансе, а мальчики, здороваясь, останавливались, делая почтительный наклон головы. Поведенческий этикетный ритуал со времен аристократических балов стал традицией, которую

удалось сохранить в танцевальной культуре БССР. Таким образом, в культурном пространстве БССР европейский исторический балетный танец долгое время сохранялся исключительно в качестве учебной дисциплины и как одна из составляющих балетного спектакля.

С началом Великой Отечественной войны большинство театров республики закрылись. Многие артисты ушли на фронт и в народное ополчение, остальные самоотверженно работали в концертных бригадах, выступая перед воинами Советской армии. Труппа Белорусского театра оперы и балета, как и весь состав хореографического училища, также была отправлена в эвакуацию. Только осенью 1944 г. белорусские артисты возобновили свою деятельность в освобожденном Минске.

Одной из отличительных черт послевоенного периода явилось усиление идеологической работы, что способствовало росту сети культурно-просветительных учреждений и системы образования. Возобновилась традиция школьных балов, на которых выпускникам вручали золотые и серебряные медали. Для городского населения стали проводить новогодние балы-маскарады.

Идеологическая установка сказалась на форме и содержании танцевальной культуры БССР. Все изменения, касающиеся народного танцевального творчества в рассматриваемый период, были весьма существенны и происходили довольно стремительно. Танец пропагандировался в качестве представительского аргумента национальной культуры, к нему планомерно обращались на профессиональной основе. Началом профессионализации танцевальной культуры республики стало создание Белорусского народного театра (1907 г.), балетной труппы при Белорусском государственном театре (1920 г.).

В истории развития танцевальной культуры Беларуси значительную роль сыграл К. Алексютович – большой знаток белорусского танцевального фольклора [5; 6]. Его танцы отображали историю, быт и труд белорусского народа, гармонично вписывались в драматические произведения белорусских писателей. Одним из первых в театре был использован белорусский народный танец «Метелица» в опере «Селянка» В. Дунина-Марцинкевича. Танцы К. Алексютовича исполнялись во многих белорусских спектаклях: «На Купалле» (М. Чарот) танцевали «Кола», в пьесе «Машека» (Е. Мирович) и «Прымаки»

(Я. Купала) – «Толкачики». Академическое балетное исполнение и поэтика танцевального фольклора плодотворно слились в драматургии первого белорусского балета «Соловей» А. Ермолаева.



К. А. Алексютович (в центре) с участниками хореографической студии, 1910 г.

Постепенно менялись и носители национальных танцевальных традиций – от самодеятельных представителей простого народа к профессиональным исполнителям, балетмейстерам и педагогам. В контексте этой трансформации были созданы Национальный академический народный хор Республики Беларусь имени Г. Цитовича (1952), Государственный ансамбль танца Беларуси (1959), Государственный ансамбль танца «Хорошки» (1974). Поднимая на более высокий профессиональный уровень исполнительское мастерство, эти коллективы способствовали актуализации танцевального творчества, преисполненного художественно-эстетическими и ментально-этическими доминантами национальной культуры. Таким образом, танцевальная культура отображала музыкально-хореографическими средствами историю жизни и культуры белорусского народа, что обеспечивало возрождение и сохранение танцевальной традиции [5; 27; 66–68; 247–251].

В данный период также наблюдался синтез сугубо народных и новых танцевальных форм, формировались самодеятельные танцевальные тексты. Например, на молодежных вечеринках танцевали характерные для народа «Лявониху», «Казачка», «Барыню», однако постепенно в репертуар были добавлены и бальные танцы. Под скрипку и гармонию стали танцевать модную кадриль, состоявшую из нескольких фигур, каждая из которых имела свое название. Сходство с европейскими бальными кадрилями (французская кадриль, английская кадриль (лансье) прослеживалось в последовательности исполнения фигур и построении кадрильных рисунков, в остальном танец исполнялся на белорусском лексическом материале и в непосредственной народной манере. За кадрилью в репертуар добавились вальс (вальц) и полька. Белорусский этнограф и краевед Н. Никифоровский в «Очерках Витебской Белоруссии» отмечал, что «в последнее время в скоки и пляски ворвалась полька и что-то похожее на кадриль, а «музыка» научился играть полонезы и «Грыцю», которые заменяют «Лявониху», «Русскую» и др.» [75, с. 6].

Концепция формирования новых танцевальных текстов отразила влияние местных локальных и региональных танцевальных традиций. Новые танцы, пришедшие, как правило, из городского репертуара, трансформировались и существенно изменились лексически. Доктор искусствоведения Ю. Чурко пишет: «После появления на деревне бальных танцев началось их стилистическое изменение, что привело к созданию танцев-гибридов. Оформленные в духе моды и приспособленные для массового потребления, танцы выглядели “хореографическими полуфабрикатами”; они, словно лавина, сметая все на своем пути, хлынули в белорусские деревни и села. Все эти краковяки, падеспани, венгерки, сербиянки, лезгинки, матлеты, тустепы быстро отвоевали себе место на деревенских вечеринках. Потесненными оказались даже кадриль и полька» [75, с. 6–7]. Причиной стала не только новая мода, новые танцы больше соответствовали духу времени, отражали новые потребности [253, с. 137]. Танцы исполнялись в народной манере со специфическим фольклорным колоритом, а влияние европейской хореографии в данный период проявлялось исключительно в некоторой похожести танцевальных движений (иллюстрации

Р. Жуковского к сказкам Я. Барщевского «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических повествованиях»).

Обращаясь к вопросу об усилении идеологических предписаний, направленных на создание учреждений культуры и обеспечение досуга трудящихся, можно выделить одно из важных событий в истории белорусской танцевальной культуры – зарождение школы бального танца. В 1965 г. в Минске в новом Дворце культуры тракторного завода открылись первые кружки бального танца (руководители М. Кац и Л. Кац-Лазарева).



Бальные танцы стали изучать в школах, училищах и институтах. При институте повышения квалификации начали проводить обучающие семинары. В результате большой работы М. Кац и Л. Кац-Лазаревой по внедрению танцевальной культуры уже в декабре 1965 г. был проведен первый в Беларуси конкурс бальных танцев, а в 1974 г. – первый международный конкурс-турнир по бальным танцам «Минский бал». С 1982 г. в БССР проводился ежегодный белорусский турнир по бальным танцам «Весенние ритмы». В контексте общего развития

национальной танцевальной культуры появились программы белорусского телевидения «Танцуйте с нами, танцуйте как мы, танцуйте лучше нас», издавались методические пособия «Приглашение к танцу», в 1977 г. издан первый советский учебник «Современный бальный танец» В. Уральской и В. Стриганова.

Таким образом, интерес к танцевальной культуре, в частности к бальному танцу, был обусловлен рядом причин. Во-первых, значительным ослаблением влияния коммунистической идеологии с ее крайне негативным отношением к западной «буржуазной» культуре. Во-вторых, постепенным исходом «холодной войны» и снятием «железного занавеса», что подвигло развитие межкультурных коммуникаций, способствующих компаративным процессам в сфере культуры. В-третьих, открытием средних специальных и высших учебных заведений культуры (культурно-просветительных училищ республики, Минского института культуры), в которых готовили специалистов в области хореографии. В-четвертых, возобновлением традиции офицерских балов. Так, 26 августа 1981 г. было подписано первое Положение об офицерских собраниях в отдельных частях войск. В нем четко определялись цели и задачи офицерского собрания: развитие у военной интеллигенции высоких светских и воинских качеств, изучение правил этикета, формирование возвышенных идеалов, совершенствование культуры взаимоотношений. Большую роль в реализации поставленных задач играл бальный танец, традиционно присутствующий в офицерской среде.

Интерес к бальному танцу проявился также с развитием сети культурно-просветительных учреждений, в которых активно развивались танцевальные кружки и студии. Настоящая увлеченность непосредственно европейским бальным танцем возникла в конце XX в. вследствие появления клубов исторической реконструкции. Европейский бальный танец в результате существенных трансформаций в системе общего социокультурного развития БССР последовательно возвращает себе статус элитарного феномена танцевальной культуры. Это становится принципиальным основанием и сущностным ориентиром для дальнейшего развития европейского бального танца уже в культуре Республики Беларусь.

3.4. Развитие и трансформация европейского бального танца в культурном пространстве Республики Беларусь

Современное состояние белорусской танцевальной культуры характеризуется высокой мобильностью хореографических конфигураций, их творческой подвижностью, художественно-эстетической и контекстуальной вариативностью. Подтверждением является проведение с 1987 г. Международного фестиваля современной хореографии в Витебске, одного из самых престижных в области современной хореографии на территории Содружества Независимых Государств и Европы. Текстологическая биография фестиваля отражает стремительное развитие творческого потенциала молодых белорусских хореографов. Их оригинальное хореографическое и образное мышление в совокупности с ярким воплощением сценического образа свидетельствует, что за короткое время в Беларуси появилось не меньше авторских стилей, чем на Западе.

Постмодернистская стратегия обуславливает особое отношение к рецепции разнообразных форм танца национальной танцевальной культурой. Важным компонентом здесь выступает концепт ретроспекции – целенаправленного и продуманного использования всего предшествовавшего танцевального и культурного опыта. На основании этого открываются возможности для создания новых танцевальных форм, синтезирующих пластические мотивы, лексику, знаково-символическое, лингвистическое, художественно-эстетическое, текстологическое богатство танцевальной культуры.

Основные направления и тенденции перцепции европейского бального танца показывают, что белорусская танцевальная культура, используя весь накопленный за предыдущие столетия опыт, продолжает традицию его творческого осмысления, привнося в нее многовекторную самобытность. Современная творческая инверсия, используя весь выразительный потенциал европейского бального танца, характеризуется смелыми трансформациями танцевальных текстов, смешением культурных пластов, включением в ткань хореографического произведения разнообразных реминисценций, интерпретаций.

В белорусской танцевальной культуре отчетливо наблюдается динамика включения европейского бального танца в современные творческие проекты, что, в свою очередь, позволяет

проследить за концепцией всевозможных, субъективно-интерпретаторских сценических поисков и вариантов импровизации. Практически повсеместно наблюдается повышенный интерес к новаторским формам использования танцевального искусства. Развитие танцевальной культуры сочетает в своей жизненной практике традиционную и прогрессивную модели развития. Традиционализм, содержащий элементы социально-культурного наследия, ограничивает субъективную самость культурной парадигмы жесткой формой, но при этом является гарантом стабильного функционирования национальной культуры. Прогрессивная стратегия обеспечивает непрерывный поиск креативных идей, художественных направлений в искусстве, однако может включать как реальные творческие доминанты в культурном пространстве современности, так и разбалансированность различных элементов культурного пространства. Традиционная и прогрессивная модели развития танцевальной культуры Беларуси сосуществуют в сложном концептуальном единстве, комбинируя элементы архаической и актуальной культуры.

В последнее время в Беларуси уже традиционными стали мероприятия, непременным атрибутом которых является европейский исторический бальный танец. Исключительно популярен ежегодный Большой новогодний бал в Большом театре Беларуси, традиционными становятся балы в Мирском и Несвижском замках, обретает новую жизнь традиция православных балов, интерес у туристов вызвала историческая реконструкция свадьбы короля Ягайло и Софьи Гольшанской в Лидском замке. Исторический танец представлен в спектакле «Театр Уршули Радзивилл» в Национальном академическом театре Янки Купалы, в исторической концертной программе «Полоцкая тетрадь» в Белорусском государственном хореографическом ансамбле «Хорошки».

Высокий уровень и самобытную реконструкцию европейского танца демонстрировали военно-исторические клубы Беларуси, принимавшие активное участие в международных фестивалях средневековой культуры в Литве, Польше, России, Украине, Чехии и т. д. Таким образом, темпорально-пространственный континуум европейского бального танца в контексте современной белорусской танцевальной культуры представляет связь взаимно обусловленных феноменов традиции и

новаторства, перманентный процесс-поиск лексических и пространственных хореографических нововведений. Реализация механизма культурных традиций, учитывая актуальные реалии развития, сегодня генерирует создание новых танцевальных форм, которые транслируются самыми различными способами. Европейский бальный танец на современном этапе обнаруживает креативные направления своего применения, а также национальную трансформацию танцевальных текстов белорусской культурой.

Традицию проведения светских балов поддержал Президент Республики Беларусь Александр Григорьевич Лукашенко. В 2018 г. на первый новогодний бал во Дворец Независимости были приглашены лучшие представители белорусской молодежи. Среди них стипендиаты специального фонда Президента Республики Беларусь по социальной поддержке одаренных учащихся и студентов, обладатели президентских стипендий, участники республиканских конкурсов научных работ, победители и лауреаты многочисленных творческих международных и республиканских конкурсов и фестивалей. Первый Республиканский бал достойно возродил старинные бальные традиции, заложенные еще в XVIII–XIX вв. [Приложение В, 6].

В современной истории Беларуси бал существует не только как феномен культуры, он стал неотъемлемой частью отечественной культурно-исторической реальности. 28 декабря 2019 г. в зале торжественных церемоний Дворца Независимости состоялся первый Венский бал в нашей республике [Приложение В, 6]. Министерством культуры Республики Беларусь было предложено заведующему кафедрой хореографии Белорусского университета культуры и искусств С. В. Гутковской и автору данной монографии предпринять попытку воплощения нового взгляда на историю балов, основанную на венских бальных традициях. Работа по созданию танцевальных текстов основывалась на критериях ЮНЕСКО, которые предписывали особый бальный протокол по проведению мероприятия.

Президент Республики Александр Григорьевич Лукашенко особо отметил, что первый Венский бал в Беларуси – дань уважения всемирно известному нематериальному культурному наследию дружественной страны. Австрийские традиции и любовь к элегантности и красоте очень близки для белорусов, которые на протяжении многих столетий жили и развивались в

самом сердце общеевропейской культуры. В связи с вышесказанным становится понятно, почему балы стали одним из краеугольных камней фундамента эстетической культуры Беларуси нового времени.

Возвращение к истокам изысканных белорусских традиций регулярно происходит в канун Нового года. 29 декабря 2020 г. во Дворце Независимости состоялся Новогодний бал, на котором были представлены бальные танцы, популярные в привилегированной среде.

24 декабря 2021 г. во Дворец Независимости в четвертый раз подряд собрались на торжество представители молодого поколения Беларуси. Новогодний бал традиционно открыл полонез дебютантов на 80 пар. Классическая часть включала европейские бальные танцы XIX в. – полонез, вальс, польку, тампет, мазурку, английскую и французскую кадрили, галоп, англес. В течение двух месяцев одаренная молодежь – студенты и учащиеся учреждений образования всей республики (более 340 человек) изучали бальный этикет и совершенствовали свои танцевальные навыки. Обширный культурно-исторический комплекс знаний, приобретенный участниками бала за это время, у многих вызвал интерес к танцевальной культуре прошедших веков и способствовал развитию личностной художественно-эстетической культуры. Можно с уверенностью сказать, что бал как феномен культуры предстает самостоятельным социальным и культурным явлением, превратившимся в современной Беларуси в своеобразный признак времени [Приложение В, 6].

Рассмотрим и проанализируем наиболее значимые и доминирующие направления перцепции европейского бального танца белорусской культурой. В культурном пространстве Республики Беларусь европейский бальный танец выступает в качестве:

- идейно-содержательной и знаково-символической составляющей балета;
- образцового феномена (донора) для последующего профессионально-сценического воплощения в хореографических коллективах;
- оригинального исторического танцевального текста (реципиента) для реконструкции в военно-исторических клубах;

– активного участника проектов социально-культурной деятельности (балы, фестивали, реабилитационные центры), межкультурного общения (коммуникация) и сотрудничества, репрезентации (представительство) и рекламы.

Европейский балльный танец в качестве идейно-содержательной и знаково-символической составляющей балета [Приложение В, 1].

Балет является одним из сложнейших явлений сценического искусства и вершиной танцевальной культуры. Для наиболее полной реализации и понимания его специфического текста исполнители балетного спектакля и его зрители должны иметь достаточно адекватный культурный кругозор и эрудицию в истории и особенностях хореографии, зрелую мировоззренческую позицию в целом. Признание этого феномена дает право утверждать, что исследование балета как предельно многопланового, культурологического явления имеет большие и столь же многовекторные перспективы [41; 42; 57; 187; 210; 211]. По словам доктора философских наук И. Кондакова, «...балет – самое неизученное явление культуры, самый неосмысленный вид искусства. По существу, научное изучение хореографии и балета в контексте теории и истории культуры, в контексте других видов искусства только началось» [132, с.10–11]. Сегодня сохраняется культурная преемственность, когда европейский исторический балльный танец фактически служит онтологической основой для классических образцов балетного искусства. Именно он во многом придает балетному спектаклю глубокую символичность, содержательную драматургическую режиссуру и текстологичность.

При рассмотрении балетного спектакля в качестве многоуровневого невербального текста выделяется проблема зрительного восприятия, которая связывает воедино психологические, эстетические и герменевтические аспекты танцевального действия. Составляющие балетного спектакля (язык, рисунок, композиция танца, композиция балетного спектакля в целом (акты, картины, сцены) представляют собой стройную структурированную систему. Российский исследователь Г. Лебедева, рассматривая балетный спектакль как отдельный феномен культуры, выделяет основные его компоненты:

- классический танец – возвышенный и предельно эстетизированный;
- характерный танец, уточняющий этнический, социальный или психологический образ героя;
- исторический бальный (бытовой) танец, конкретизирующий место и время действия, может включаться в спектакль в виде дивертисмента (сцена бала);
- гротескный танец, максимально развивающий образность;
- танец-модерн, ритмопластически отвергающий традиционные балетные формы;
- пантомима, создающая с помощью поз, жестов и мимики художественный образ [132, с. 53].

Названные элементы занимают специально отведенное им место в общем театрализованном тексте. Вершина балетного спектакля, его специфический апофеоз – классический танец. Рассматриваемый нами бальный танец конкретизирует, отображает на сцене определенную эпоху, являясь приметой конкретного времени. В современных балетах роль бального танца относительно невелика, «чистый» бальный танец, посредством которого балетмейстер показывает свою субъективную социальную идентификацию персонажей спектакля, свое видение хореографической характеристики героя, используется очень редко.

Примером использования исторической бальной хореографии могут служить балетные и оперные спектакли: «Раймонда» А. Глазунова (романеска М. Петипа), «Пламя Парижа» Б. Асафьева (сарабанда В. Вайнонена), «Дон Жуан» В. А. Моцарта (менуэт М. Петипа), «Евгений Онегин» П. Чайковского (экосез А. Горского). В канве балетного спектакля исторические бальные танцы, такие как изысканный менуэт придворных, темпераментная мазурка, зажигательная фарандола, расширяют рамки символической образности персонажей.

Исторический бальный танец исключительно тонко и правдиво показывает особенности культуры индивида конкретной эпохи. Например, танец с подушечками на балу у Капулетти в балете «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева пробуждает представление об эмоционально-экспансивном характере героини. Поэтика пластического пространства танца создана балетмейстером Л. Лавровским на грациозной лексике бранля – старинного бального танца XVI в. «Танец рыцарей» из того же балета

включает атрибуты величавого маршевого шествия, размеренного спокойного лексического действия, построенного на церемониальном променаде. Это торжественный танец-марш с суровым оттенком, пунктирным ритмом на фанфарно-резвучный музыкальный мотив.



Сцена из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульета»

Классический балет XIX в. может включать целую панораму исторических бальных танцев, которые исполнялись как шествие и, как правило, предваряли танцевальные дивертисменты. В балетном спектакле в диапазоне исторического танца шествие часто исполняется в форме полонеза (шествие сказок в балете «Спящая красавица» П. Чайковского). В балетах классического наследия часто встречается сцена бала. Она решается либо как народно-характерный дивертисмент, либо как сюита характерных и классических танцев («Спящая красавица», «Лебединое озеро»).

Исторический бальный танец в силу своей выразительности может также дать нам представление об оппозиции функций образов и их категоричности в балетном спектакле – это противопоставление добра и зла, света и тени. Например, трансцендентный классический танец мира лебедей и танец со сценой бала мира Зигфрида, классический танец Одетты и панто-

мима злого героя Ротбарта в «Лебедином озере» П. Чайковского [132, с. 56–66].

Длительный и разносторонний генезис исторического балетного танца представляет собой жанровое многообразие, которое всячески используется в балетном спектакле, где многозначительно могут переплетаться различные его виды. Создавая целостное балетное действие, балетмейстер контекстуально соединяет изобразительное искусство, музыку и танец, а также всевозможные прикладные аксессуары, что обогащает вербальный текст спектакля. Для усиления общего художественно-эстетического эффекта для балета (и оперы) специально создаются подчеркнута яркие и впечатляющие декорации и костюмы, максимально приближенные к историческим реалиям. Белорусскому зрителю знакомы работы художников Большого театра Беларуси – Э. Гейденбрехта, Е. Лысика, В. Окунева, которые сочетают в балетных спектаклях визуальную сценическую интерпретацию, основанную на синтезе литературного, музыкального и хореографического текстов.

В классических балетных спектаклях часто используется музыка определенных балетных танцев. Даже незначительные, казалось бы, музыкальные моменты ярко окрашивают и обогащают музыкальную палитру спектакля. Так, в балете «После бала» Г. Вагнер использует цитату из музыки английского композитора XVII в. (старинного балетного танца павана) и органично объединяет ее с изысканной темой вальса.

Первые композиционные приемы сценического воплощения исторического балетного танца на белорусской сцене продемонстрировал в 1933 г. балетмейстер К. Муллер, обратившись к «большой классике» – балету «Лебединое озеро» П. Чайковского. Величественный полонез с симметрично идеальными ровными линиями, конкретно передающий аристократическую манеру исполнителей, апеллирует к чувственному воображению зрителей. Полонезная диагональ,



Константин Муллер

максимально информативная для зрительского восприятия, обладает особой выразительностью и эстетической привлекательностью. Танцевальные позы исполнителей наполнены одновременно статикой и кинематикой, целью и значением. Великая балерина А. Ваганова, характеризуя ракурс танцующего на сцене в диагонали, называет его *epaulement* (фр. *epaule* – плечо, определенное положение танцовщика, при котором фигура развернута вполоборота к зрителю) и утверждает: «*Epaulement* – первая черта будущего артистизма» [40, с. 25]. Действительно, К. Муллер показывает танцующих в самом выгодном и красивом ракурсе, используя культ канонической позы, которую еще египтяне изображали на старинных амфорах. Это помогает зрителю адекватно принимать творческую концепцию балетмейстера, который, акцентируя внимание на отдельном эпизоде, побуждая зрителя к дальнейшему восприятию балетного спектакля.



Балет Б. В. Астафьева «Бахчисарайский фонтан». Полонез

Структурируя систему визуальных образов танцевальной композиции, К. Муллер способствует взаимодействию сценического пространства со зрительным залом. Содержательность, темпоральная глубина такого танцевального текста обуславливаются гармоничной контекстуальной связью всех динамически непрерывных танцевальных картин. Исторический балет-

ный танец полонез занимает осмысленное место в общей танцевальной драматургии балетного спектакля.

Значительным событием для театра в 1939 г. явился балет «Бахчисарайский фонтан» в постановке К. Голейзовского. Ю. Чурко пишет: «Особенно интересно были поставлены балетмейстером польские танцы. По огромной лестнице широким потоком устремлялись вниз шляхтичи, в торжественном полонезе высоко неся гордые головы, щеголяя подтянутой выправкой. Пластика их строилась на прямых линиях, раскрытых позах, вытянутых носках и коленях ног. Знарок польского сценического танца К. Голейзовский сумел сделать его прекрасным средством характеристики польских вельмож во всем их пышном великолепии и сознании своей значительности, силы и безопасности» [247, с. 18].

Значение западной европейской хореографии и освоение опыта русского и мирового балетного театра для белорусской культуры необычайно велико. Размышляя о путях развития белорусской культуры, поэт М. Богданович призывает не отбрасывать ту выучку, которую дала нам мировая (чаще всего европейская) культура, ценить то, что сотни народов на протяжении тысяч лет собирали в сокровищницу мировой культуры.

В 1997 г. выдающийся хореограф Ю. Григорович поставил в Большом театре оперы и балета Беларуси балет «Раймонда» на музыку А. Глазунова. Обращаясь к классическому балетному наследию, Ю. Григорович предоставил белорусскому зрителю обобщение-синтез личностного восприятия легендарной классики. Балетная критика на страницах газеты «Вечерний Минск» констатировала, что решение отдельных сцен балета было подобно безупречным фрескам в изобразительном искусстве, а целостность спектакля построена на органическом соединении разных хореографических стиливых направлений. Зрительское восприятие усиливало множество лексических вариантов, организовавших наиболее выразительные, характерные примеры как классического, так и исторического танца.

Обобщая сказанное, можно подчеркнуть, что европейский исторический бальный танец по праву занимает в практике музыкальных и балетных театров значительное место. Кропотливое изучение балетмейстером хореографии определенной эпохи, музыки, костюма, уклада жизни позволяет передать уни-

кальность исторической атмосферы в сценическом действии [54]. Балеты классического наследия имеют возможность посредством исторического бального танца усилить эстетическое восприятие и подчеркнуть образную характеристику персонажей, а совокупность балетмейстерских приемов позволяет наиболее полно раскрыть объективно-познавательную и эстетико-преобразующую природу танца.

Европейский бальный танец в качестве образцового феномена (донора) для последующего профессионально-сценического воплощения в хореографических коллективах

Стратегия ретроспекции открывает возможности для создания современных форм танца, синтезирующих пластические мотивы исторической хореографии. Помимо непосредственно балета в белорусской профессиональной хореографической практике создаются произведения, основанные на танцевальном историческом материале. Общим для них можно считать включение в танцевальный текст интерпретированных лексических движений, пластических мотивов и традиционных тем и сюжетов. Каждый балетмейстер по-разному относится к интерпретации, включению исторической хореографии в рамки своего текста, оправдывающего цели того или иного танцевального воплощения. В этой связи уместен пример танца «Полонез» (постановка А. Алешкевича) в Государственном ансамбле танца Беларуси. Музыка одного из самых известных полонезов «Прощание с Родиной», написанная польским композитором М. Огинским в 1794 г., является как бы мостом между прошлым и настоящим. Балетмейстерская интерпретация преодолевает дистанцию между минувшей исторической эпохой и современностью. Автор доносит до зрителя через лексический материал танца персоналистическое понимание исторических событий. Возможно, в данном случае танцевальное действие осознанно или бессознательно способствует обострению общественного исторического сознания, исторической памяти, ведь считается, что М. Огинский написал полонез, покидая родину после подавления восстания Т. Костюшко, в котором он принимал участие.

Актуальным на сегодняшний день является обозначение общих тенденций хореографических поисков в сценической интерпретации форм европейского бального танца, поскольку, несмотря на формальный контраст и востребованность инноваций, современная белорусская хореография имманентно ориентируется на классический бальный танец, ибо понимает, чувствует непреходящее значение внутренней его культуры, которая эволюционно формировалась на основе непредвзятого отбора и развития наилучших своих социокультурных качеств и проявлений. Таким же, возможно, латентным, сугубо эмоциональным, но компаративным образом, сравнивая, воспринимают танцевальные нововведения и зрители.



Фрагмент выступления Белорусского государственного заслуженного хореографического ансамбля «Хорошки»

Пониманию, основанному на знании и уважении старинных форм танца, отражающих конкретный исторический период белорусской культуры, служит творческая фантазия балетмейстера Белорусского государственного хореографического ансамбля «Хорошки» В. Гаевой, которая создала уникальную концертную программу «Полоцкая тетрадь» – современное представление о танцевальной культуре на основе историче-

ского танцевального творчества наших предков [Приложение В, 2]. Формулируя свою исследовательскую проблематику, она синтезирует танцевальные этнические, фольклорные и национальные культуры в рамках исторического танца с последующим определением задач уже внутри явления – культурных, политических, образовательных и др.

В основе первой в нашей республике исторической танцевальной программы «Полоцкая тетрадь» лежит целенаправленный и грамотный синтез хореографической лексики и оригинальных нотных записей белорусской и западноевропейской светской музыки XVI–XVII вв. Яркие хореографические композиции и танцы «Вечер в замке», «Соколиная охота», «Свадебный шляхетский», «Праздник в предместье», «Ремесленники», «Пилигримы» словно воскрешают культурную жизнь наших предков, переносят зрителя во времена белорусского Ренессанса. Благодаря современному балетмейстеру исторический танец обретает сценический способ существования. Не теряя своей онтологической сущности, танцевальное действие приобретает особую аксиологическую функцию – становится общественно значимым, подтверждает свою востребованность даже в наше динамичное и футуристически ориентированное время. Более того, культивирование традиций исторического танца способствует становлению и закреплению культурной парадигмы, когда ощущается потребность бытия в «большом», как уже говорилось, объемном времени с ощущением неразрывной культурной связи, незыблемой традиции многих поколений не только предков, но и потомков.

В концертной программе «Полоцкая тетрадь» танцевальные образы, сюжеты и хореографический текст объединяются общим целостным построением. В. Гаевая использует старинную, традиционную танцевальную лексику и манеру, которые за столетия объективно впитали представления о прекрасном, гармоничном, жизнеутверждающем начале. Единению способствуют все компоненты танцевальной культуры, что виртуозно демонстрирует своим творчеством балетмейстер. Дух исторического танца различных социальных сословий – белорусской знати, горожан, жителей городских предместий – максимально воссоздает не только завораживающая хореография, но и уникальные сценические костюмы артистов (художники по ко-

стюмам – Ю. Пискун, А. Гаевой). Содержательный культурологический диахронный синтез исторической хореографии и музыки заслуженно был отмечен государством, за постановку исторического балета «Полоцкая тетрадь» в 1996 г. В. Гаевая удостоена Государственной премии Республики Беларусь.

В современной культуре танцевальная традиция рассматривается как бесценное культурное достояние, передающее хореографическим языком смыслы и соответствующие им культурные ценности исторических эпох. Именно поэтому танцевальное наследие наших предков, отражающее европейскую танцевальную культуру, представляет собой неделимое культурное пространство в определенные периоды нашей истории.

Примеры возрождения исторической танцевальной культуры в рамках изучения синтеза европейской и белорусской танцевальных культур немногочисленны, однако они подвигают молодых хореографов на необходимость аналогичных исследований феномена европейского исторического бального танца в белорусском культурном пространстве. Современная профессиональная интерпретация исторической хореографии демонстрирует новый стилистический синтез хореографического текста и танцевальной музыки. Осознание танцевального культурного наследия на современном этапе в контексте всесторонней глобализации особенно актуально. Отсюда зарождающийся процесс широкого исследования и осмысления танцевальной исторической культуры прошлого.

Европейский исторический бальный танец в качестве оригинального исторического текста (реципиента) для реконструкции в военно-исторических клубах [Приложение В, 3].

Специфика исследовательского интереса к истории танца и результаты его реализации в Беларуси неоднозначны. С одной стороны, танцевальная интерпретация старинных танцевальных текстов в контексте европейской культуры, где просматривается смешение культурных танцевальных пластов различных регионов, познавательна в целом и благотворна для общекультурного развития. С другой стороны, практическая реализация исследовательского интереса зависит от субъективно-интерпретаторских намерений, целей, способностей и возмож-

ностей обращения реконструкторов с историческим танцевальным материалом.

Процесс реконструкции европейского бального танца является одним из основных направлений деятельности военно-исторических клубов. Основная цель исторической реконструкции культурных феноменов – более глубокое их изучение на основе использования современных технологий социально-культурной деятельности, прикладной культурологии – ролевых игр, научного эксперимента, интерактивного общения.

Реконструкторское движение сегодня существует на практике в виде двух основных направлений: «живая история» и бугурты. «Живая история» (англ. *living history*) – концепция воссоздания повседневного быта человека в определенном месте в определенный исторический период. Она развивается на пересечении таких дисциплин, как культурология (фундаментальная и прикладная), экспериментальная археология и музейная педагогика. Бугурты предполагают реконструкцию поединков и полевых сражений, а также применение на практике военного искусства определенной исторической эпохи.

В результате историческая реконструкция воссоздает социально значимые военно-исторические события и артефакты (повседневную одежду, военные доспехи, посуду, яства, многие другие элементы воссоздаваемого быта), а реконструируемая музыка и танцы становятся знаковыми компонентами, раскрывающими не только былую эстетику и этику социальных отношений, но и уровень художественной культуры. Реконструкция бального танца в контексте реконструкции рыцарских турниров воспринимается не просто органичной, но и естественной, закономерной, что объясняется традиционным значением танца как апофеоза былых событий данного рода.

В нашей стране историческая реконструкция вообще и историческая реконструкция танцев в частности – относительно новый вид организации молодежного досуга, новая молодежная субкультура. Зарождающийся процесс широкого исследования – осмысления нашей истории и танцевальной культуры прошлого, познавателен в целом и благотворен для развития нашей молодежи. «Историческое образование может считаться целительным и обеспечивающим будущее, только когда оно сопровождается новым могучим жизненным течением, например, нарождающейся культурой» [175, с. 168]. Крупнейшие ре-

конструкторские клубы республики воссоздают события и быт эпох Средневековья, Ренессанса и Просвещения.

Большое влияние на развитие и популяризацию исторической реконструкции в Республике Беларусь оказывают контакты с аналогичными клубами СНГ и Западной Европы. Включение молодежи в современный культурный диалог, возможность творческого переосмысления многообразия артефактов мировой культуры позволяет ей расширить кругозор и круг общения, получить дополнительные знания, умения и навыки, испытать новые ощущения. «Культурное возрождение должно сочетать в себе трудовое обучение для молодых, систему обучения взрослых и новую систему народного искусства и светского ритуала для всей нации» [233, с. 296].

В конкурсной программе белорусских фестивалей средневековой культуры присутствует номинация «Исторический европейский танец», общий смысл которой предполагает комплексную реконструкцию старинных танцевальных текстов [Приложение В, 4]. Включение подобного практического опыта в фестивальную систему позволяет выявить одно из значительных и интересных направлений современной хореографии. Своеобразие нового танцевального направления становится существенно значимым, обозначая вопрос, что же есть «исторический танец» в контексте массовой культуры конца XX – начала XXI в. и правомерно ли вообще использование такого определения? При поиске ответа мы сталкиваемся с некоторыми трудностями, в частности, с определением достоверности исторической танцевальной лексики и текстологической стилистики при реконструкции. Хореографический язык в этой ситуации представляется полем всевозможных творческих авторских операций, а танцевальный текст оказывается содержательной и уникальной лексической практикой, что обуславливает на практике разнообразие трансформаций исторического материала. На основании изучения репертуара белорусских конкурсов исторического танца выявлен круг наиболее часто исполняемых европейских танцевальных текстов (бранль, павана, гальярда, вольта).

Началом разработки концепции реконструкции европейского бального танца в Республике Беларусь можно считать создание в 1996 г. военно-исторического клуба «Орден Северного Храма» (Минский государственный дворец детей и молоде-

жи). По инициативе клуба в рамках республиканского фестиваля «Меч Храма» проводятся бугурты и реконструкции известных битв, пиры, конкурсы исторического танца, а также посвящение в рыцари. Эти мероприятия собирают тысячи участников и зрителей, причем одним из самых ярких и зрелищных элементов программы фестиваля является исполнение старинных танцев. Интерес к историческому художественному творчеству послужил созданию военно-исторических клубов по всей Беларуси: «Орден меченосцев Монсегюра» (г. Пинск), «Борисфен» (г. Могилев), «Княжий Гуф» (г. Минск) и др., при многих из них работают танцевальные и музыкальные коллективы. В Республике Беларусь широко известны «Стары Ольса», «Камелот», «Контрданс», «Артес Либералис». Огромный интерес вызывают современные интерпретации «Полоцкой тетради» – уникального исторического памятника национальной светской музыки – такими коллективами, как «Cantabile», «Classic Avantgarde», «Brevis», «Lituus», «Testamentum Terrae», хор «Покліч». Кроме исполнения старинной музыки, некогда звучавшей на территории Беларуси, эти коллективы исполняют музыку европейского средневековья, Возрождения и барокко (грегорианские хоралы, песни трубадуров, труверов, миннезингеров, вагантов, инструментальную музыку XII–XVII вв., вокальные произведения раннего Возрождения и Елизаветинской эпохи).

Реконструкцией старинного европейского бального танца в Республике Беларусь занимается ряд столичных и региональных ансамблей танца: «Бассданс», «Золотой Двор», «Глория», «La Camargo», «Версаль», «Турдион» и др. Ансамбли принимают участие в республиканских фестивалях средневековой культуры и музыки [Приложение В, 5] («Белый замок», «Наш Грюнвальд», «Наследие веков» и др.), турнирах и показательных выступлениях клубов. В рамках фестивалей актуализируются, отрабатываются и становятся известными широкой публике новые концепции европейского бального танца в контексте современной культуры, что очередной раз констатирует его непреходящее культурологическое значение.



Участники студии исторического танца «La Camargo»

Ансамбли старинного танца в составе военно-исторических клубов участвуют в международных фестивалях, что способствует включению белорусской молодежи в европейский диалог. Фестивали ярко отражают интегративную функцию танцевальной культуры, показывают, как танец и музыка могут объединить любые общности – социальные группы, народы и государства. Такого рода культурные мероприятия констатируют непреходящее культурное значение танца в диахронном и синхронном контекстах, а также позволяют белорусской культуре творчески осваивать общеевропейское танцевальное наследие. В результате таких взаимовыгодных диалогов белорусские хореографы свободнее пользуются достигнутым опытом сценического воплощения европейского бального танца, к настоящему времени накопленным в Западной Европе. Таким образом, богатые представительские возможности европейского бального танца широко используются в налаживании межкультурного диалога, содействуют развитию творческих связей между различными странами и народами. Развитие современных моделей межкультурного общения приводит к стиранию национальных особенностей и способствует процессам глобализации, формированию единой общечеловеческой цивилизации. В современных условиях значение коммуникативной функции танцевальной культуры растет быстрее, чем любой другой.

В интенсивном коммуникативном процессе, предполагающем тесное сотрудничество, сотворчество людей, европейский бальный танец зачастую выполняет роль непредвзятого и благородного посредника – медиума, модератора. Танец всегда имел потенциал аналитического интеллектуального процесса. Он учит активно осмысливать, понимать и выражать свое мироощущение специфическим языком хореографии (через телодвижения и перемещения в пространственно-временном континууме). Реконструкция старинного танца дает участникам и зрителям уникальную возможность его «возвратного прочтения», приводит к интеллектуальному и эстетическому обогащению и участников, и зрителей, а также имеет большое значение для сохранения и популяризации европейских и отечественных традиций. Оставаясь семантически полноценным, танец наполняется новым содержанием, становится явлением современной культуры. Воссоздавая «живые картины» культуры прошлого и существовавшие эстетические нормы, танец естественным образом вводит нас в исторический контекст, знакомит с художественным опытом мирового культурного наследия [43, с. 3].

Явление реконструкции танцевальной культуры определенных исторических эпох – яркий пример инновационного развития белорусского общества на современном этапе, акцентирующего важную роль культурного наследия и традиции в воспитании молодого поколения, в осознании чувства гордости за многообразие духовной и материальной культуры нашего народа. Процесс реконструкции исторического танца динамично развивается в контексте универсальных тенденций современности. Обладая значительным культуротворческим потенциалом, реконструкция объединяет достижения культуры прошлого и настоящего, позволяет расширить содержание танцевальной культуры и обогатить наше представление о ней.

Европейский исторический бальный танец в качестве активного участника проектов социально-культурной деятельности (балы, фестивали, реабилитационные центры), межкультурного общения (коммуникация) и сотрудничества, репрезентации (представительство) и рекламы [Приложение В, 6–9].

Многоплановый и последовательный научно-практический интерес к перцепции европейского бального танца в контексте современной белорусской культуры обязывает определить и рассмотреть сферы социально-культурной деятельности его теоретического изучения и практического использования.

Характерной чертой нашего времени является завоевание танцем все больших культурных пространств. Европейский бальный танец проникает в те области культуры, в которых он ранее не играл существенной роли или вообще отсутствовал. Анализ организации досуговой деятельности с позиций прикладной культурологии дает основание утверждать, что увлечение танцевальным искусством как одним из видов художественной самодеятельности является составной частью духовной культуры общества, содействует ее обогащению и демократизации. Приобщение к европейскому бальному танцу в сфере художественной самодеятельности особенно значимо, поскольку именно в непринужденной форме органичнее и эффективнее реализуются комплексные функции целенаправленной организации досуга: релаксация, отдых, развлечение, образование, созерцание, творчество, потребность в празднике.

В Республике Беларусь популярны любительские клубы и студии бальных танцев. В них параллельно с изучением венского вальса и танго постигается история бальной культуры, культуры поведения, общения и речи. Воплощение в жизнь идеи обогащения культуры мира, интенсивная интернационализация культуры сопровождают процесс возрождения национальной культуры, творчества и традиций каждого народа. В социально-культурной деятельности происходит актуализация национальных форм традиционной культуры и общечеловеческих ценностей. В системной организации свободного времени, досуга танец (танцевальное искусство, хореография) традиционно занимает заметное место.

Социокультурный потенциал европейского бального танца используется в работе с различным контингентом вне зависимости от возрастного, имущественного, профессионального и культурно-образовательного уровня. Школы и клубы бальных танцев посещают дети дошкольного возраста, подростки, студенты и даже люди пенсионного возраста. Теория социально-культурной деятельности полагает, что в каждом возрасте имеется некоторый потенциал ведущих запросов, который реализуется в определенное время (Г. Аванесова). Так, пенсионеры, особенно те, кто вел активную профессиональную деятельность, нуждаются в социально-психологических контактах, ярких эмоциях, новых впечатлениях, сохранении широкого круга знакомств [2]. Сопричастность и выраженный интерес к бальному танцу всесторонне благоприятствуют удовлетворению их потребности в общении с единомышленниками. Кроме того, организация танцевальных представлений в клубах влияет как на активных участников (непосредственных исполнителей), так и на пассивных (зрителей). Танец психологически помогает решить проблемы, меняет отношение к жизни, окружающему миру, развивает в человеке высокую степень восприимчивости, социально-культурной идентификации, перцепции многообразных достояний культуры, содействует процессу эмоционального и культурно-творческого самовыражения и самоутверждения личности в творческой и социальной стратификации общества. Освоение европейской бальной культуры создает у людей чувство общности, сплачивает их, интегрирует. Тем самым европейский бальный танец обретает дополнительные стимулы для своей популяризации, более широкого распространения именно как активный фактор формирования культурной идентичности личности или социальной группы.

Наша культура богата и самобытна настолько, насколько полно использует богатейшие знания, содержащиеся в культурном генофонде. Функция трансляции (передачи) социального опыта наших предков есть, по сути, гносеологический акт. Искусство прошлого отличается целостностью, синкретичностью, органичной связью с жизнью. Являясь культурным наследием, оно остается важной частью современных процессов, имеет мощный культуротворческий потенциал, накопленный за многовековой период своего существования. Перцепция европейского бального танца средствами художественной са-

модельности значима и потому, что именно она способствует нахождению оптимального компромисса между элитарностью танцевальной культуры, почерпнутой из жизни высших кругов общества в прошлом, и объективными запросами массовой аудитории в настоящее время. Европейский бальный танец воспринимается как универсальный донор, приносящий новые синтетические формы в пространство современной танцевальной культуры, содействует усложнению и облагораживанию современной культуры, ее участников и реципиентов.

Европейский бальный танец сегодня – событие в контексте культурно-процессуального континуума современности – явно или латентно содержит все хронологические трансформации культурных систем и объектов, а также типовых моделей взаимодействия между людьми и их социальными группами. Благодаря этому танец является аккумулятором, самобытным пропагандистом и подвижником традиционализма, одновременно выступая в роли активного источника инноваций. Подтверждением правоты данных суждений служит ряд мероприятий, организованных на базе самых известных учреждений культуры и дворцово-парковых ансамблей в Республике Беларусь: Венский бал во Дворце Независимости, Большой новогодний бал в Большом театре Беларуси [Приложение В, б], благотворительные балы в Несвижском замке и замковом комплексе «Мир». Грандиозные по масштабу культурные мероприятия продолжают и развивают наши отечественные традиции.

Возрождение в Беларуси благотворительных светских балов привлекает к участию в них политиков и дипломатов, видных деятелей культуры и науки, представителей деловых кругов республики и зарубежных стран. Ведь издавна «благотворительность была не столько вспомогательным средством общественного благоустройства, сколько необходимым условием личного нравственного здоровья» [168, с. 236]. Необходимое ныне человеколюбие, хотя и выражается в деньгах, однако в своей первооснове имеет сугубо духовную ипостась – бескорыстную отзывчивость и доброту. Нынешняя востребованность европейского бального танца раскрывает его социокультурный потенциал и «представляет собой динамичный процесс, развитие которого само по себе постоянно требует творческого подхода» [212, с. 53].



Участники Новогоднего бала во Дворце Независимости (2020)
А. Ярошук и П. Вандеев

Процесс и результат художественного творчества, выраженного в танце, знакомство с произведениями профессионального и любительского искусства вызывают в душе человека целую гамму возвышенных чувств. Возможно, в этот момент на подсознательном уровне вспоминается начальный этап культурогенеза, когда все созданное людьми «творилось впервые». Танцевальное творчество воспитывает в человеке особую, совершенно новую потребность, наслаждение увиденным и его осознание с помощью эмоционального, эстетического и интеллектуального «возбуждения». Все это происходит во время проведения праздников. «Каждый раз, как мы наслаждаемся искусством, мы празднуем в самом буквальном смысле этого слова, отбросив наши каждодневные заботы, наш труд, нашу жизненную страду. Искусство должно давать наслаждение и без наслаждения нет ни художественного восприятия, ни художественного творчества» [9, с. 229–230].

Действительно, в праздниках находят отражение универсальные культурные архетипы (смыслообразы, запечатлевшие общие базисные структуры человеческого существования, и этнические константы национальной духовности, выражающие

и закрепляющие основополагающие свойства этноса как культурной целостности). Этнокультурные архетипы способствуют включению прошлого опыта в новое социокультурное пространство, определяют самобытность и преемственность в развитии праздничных традиций. Организация различного рода праздников, фестивалей (от лат. *fēsfīvus* – веселый, праздничный) – это своеобразный ответ на нарастающий тотальный техницизм и функционализм, всевозможную регламентацию, однообразие и усредненность повседневной жизни, зачастую лишенной эмоциональной полноты. Основу для рассмотрения праздника как культурологического явления заложил М. Бахтин. В работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» всякое празднество он рассматривал как очень важную первичную форму человеческой культуры, кроме этого, он выделил наиболее устойчивые признаки и категории этого многоликого феномена – «праздничное время», «праздничное пространство», «праздничное мироощущение», «праздничная свобода» и т. д. [25]. Праздник представляет собой сложный синтез различных видов художественной деятельности. В нем присутствует общественная жизнь в ее настоящем и прошлом, поэтому праздник связан с приостановкой повседневного времени и включением какого-либо события во времена и события исторические. Принцип контраста между повседневной и праздничной жизнью универсален для всех традиционных культур, и это контрастирование реального и праздничного бытия сохраняется и поныне.

В праздниках для детей приобщение к танцу происходит с неосознаваемым пиететом и искренней радостью [Приложение В, 7]. Детские балы с торжественной музыкой и оживленной атмосферой, с элементами активного подражания взрослым становятся запоминающимся событием. В дошкольном возрасте танцы выполняют игровую функцию и воспринимаются вначале как игра. Их игровая форма прививает взаимоуважение, возвышенные отношения друг к другу, вежливость, чувство такта. Танец как система ценностей формирует у ребенка вполне определенные потребности и ориентации, уровень и качество которых позволят судить в будущем о степени его культуры. Усвоенное таким образом поведение становится не игрой, а нормой повседневной жизни, подтверждая тот факт, что

перманентность приобщения к танцевальному искусству обеспечивает непрерывное духовное развитие личности [86].

Школьный выпускной бал поэтично будоражит воображение выпускников и их родителей. Большинство родителей испытывают ностальгию по временам, когда вечные ценности (спокойствие, уважение, красота, дружба) были нормой, и не удовлетворены теми вариантами проведения досуга, которые предлагает нынешняя популярная культура. Для родителей слово «бал» стало раритетным, им так хочется верить, что школьный бал – это не просто танцы (дискотека), а своеобразный экзамен по культуре взаимоотношений между юношами и девушками, показатель художественного и эстетического вкуса.

Высокие репрезентативные качества европейского бального танца способствуют созданию торжественной и праздничной атмосферы официальных и тематических мероприятий. Это объясняет все большую популярность танца в контексте торжественных выставок, фестивалей и соревнований различного уровня, где идея праздника доминирует. Для все более широкого круга почитателей (участников и зрителей) магии танцевальной культуры подобные мероприятия становятся настоящим праздником с богатой специальной инфраструктурой, сопровождением и атрибутикой. Более того, на основе европейского бального танца расширяется диапазон непосредственно танцевальных фестивалей, различных конкурсов хореографического искусства.

Интенсивное развитие европейского бального танца обусловило появление в начале XX в. конкурсного бального танца. В Беларуси регулярно проводятся чемпионаты, конкурсы, турниры по спортивным бальным танцам. Каждое такое мероприятие – это феерический красочный праздник как для участников, так и для зрителей [Приложение В, 8].

Занятия танцем также способствуют социально-психологической реабилитации людей с ограниченными возможностями [Приложение В, 9]. Данный факт подтвержден научными исследованиями зарубежных и российских ученых [59; 69; 179; 200; 203; 204; 240; 255–257]. Инвалиды-колясочники принимают участие в соревнованиях даже по спортивному бальному танцу. Танцы на колясках исполняются в стиле комби (от слова «комбинированный», что означает участие двух исполнителей: танцора – пользователя коляски и танцора неинвалида). Танце-

вальное выступление включает технику релиза, контактную импровизацию, принципы соматического движения, а также концепцию «театра танца». Исполнение максимально учитывает физические возможности исполнителей, поэтому танцы на колясках рассматриваются как вид спорта и претендуют на зачисление в список международных Паралимпийских игр.



Студент кафедры хореографии БГУКИ Д. Прохоренко

В Республике Беларусь в 1991 г. создан Белорусский центр реабилитации инвалидов, в программе которого большой акцент делается на спортивные бальные танцы. С 1997 г. в Беларуси действует Федерация танцев на инвалидных колясках. Динамично развивающаяся танцевально-двигательная терапия – эффективное средство для людей, имеющих личностные трудности и проблему самопринятия. В центре реабилитации учат основам танца на коляске, элементам пластики и хореографии. Занятия танцами изменяет отношение к повседневности и создает новую модель восприятия бытия, помогает в поисках выхода из сложившихся кризисных ситуаций и осуществлении задач самореализации. За 10 лет работы Белорусского центра реабилитации инвалидов образовалось 18 супружеских пар, у которых родилось 9 здоровых детей. Совместная белорусско-российская программа по социальной реабилитации инвалидов

через танцы на колясках получила международное признание на I Европейском танцевальном социальном конгрессе в 2008 г. Программа является лауреатом конкурса социальных технологий в защиту семейных ценностей «За жизнь» и рекомендована для всех стран СНГ [254, с. 64–65].



Дарья Кульш – международный мастер спорта по спортивным бальным танцам на инвалидных колясках

Представители Беларуси успешно выступают на крупных международных турнирах и чемпионатах по спортивному бальному танцу людей с ограниченными возможностями. Тенденция развития в Беларуси танцевально-двигательной терапии предопределяет успех танцевальных пар. Главный итог работы – эмоционально-эстетическое обогащение и социально-психологическая реабилитация, которые способствуют инкультурации и социализации людей с ограниченными возможностями.

Таким образом, современная практика применения европейского бального танца представляет собой сложную систему коммуникативных форм и направлений. Европейский бальный танец как учебная дисциплина изучается в общеобразовательных школах в классах с хореографическим направлением

(в настоящее время данная дисциплина перешла в перечень факультативных занятий), а также в хореографических школах и школах искусств [Приложение В, 10]. Учащиеся и студенты средних специальных и высших учреждений образования изучают учебную дисциплину «Историко-бытовой танец и современный бальный танец».

Европейский бальный танец архетипичен, синкретичен, эмоционально активный и выразительный в современной практике представляет собой яркое зрелище. С другой стороны, он организационно подвижен, толерантен практически ко всем существующим сценическим площадкам, обстоятельствам и ситуативным контекстам (в отличие от изобразительных искусств или архитектуры), играет большую роль в процессе интенсивного поиска новых форм рекламы и продвижения достижений белорусской национальной культуры.

Комплексные свойства европейского исторического бального танца активно используются в различных презентациях и представительских мероприятиях (дипломатических, корпоративных, фестивальных и др.). Танец широко используется в качестве посланника мира в активной гастрольной деятельности. Неудивительно, что представителей иностранных делегаций и высокопоставленных лиц приглашают на балетные спектакли и концертные выступления отечественных хореографических коллективов, где языковой барьер отсутствует и зритель наслаждается поэтикой танца и возможностями его авторской интерпретации. Использование репрезентативных возможностей танца в рекламе широко отражает его социальную функцию, которая регулирует и раскрывает отдельные сферы человеческой деятельности – культуру быта, культуру отдыха, культуру труда и т. д.

Рассмотрение роли и места танца в жизни человека и общества выдвигает идею полифункциональности танцевальной культуры. Как явление социальное она представляет собой духовную сферу организма, выраженную через его танцевальное культуротворчество на каждом общественно-историческом этапе. Процесс передачи, осознания и осмысления исторического танцевального опыта через механизм культурной преемственности с помощью знаковой (символической) системы объединяет людей, сближает культуры, сохраняет ценностные ориентиры социокультурной регуляции.



Танец на белорусских землях был глубоко связан с народными, фольклорными, языческими воззрениями и традициями. Танцевальные действия являлись органической частью практически каждого обрядово-ритуального, а также социально значимого события – календарных и семейных праздников, всевозможных гульбищ, торгов, кирмашей и пр. Сведения о присутствии танца в жизни белорусов подтверждают фрагменты иконографии, миниатюры летописей, а также найденные при археологических раскопках артефакты. Первоначально танцевальная культура не воспринималась в качестве самобытного культурного феномена. Ее становление как института со значительным компонентом профессионализма и теоретической проработкой происходило последовательно и поэтапно. Эти этапы практически соответствуют и совпадают с принципиальными историко-культурными периодами в жизни, государственности и культуры белорусов.

Первые упоминания о появлении специальных, упорядоченных и достоверных сведений о европейском бальном танце в белорусском культурном пространстве относятся к началу XIV – концу XVI в. В этот период (правление династии Ягеллонов) начинается процесс рецепции европейского бального танца на белорусские земли, входившие в состав ВКЛ. На территории замков, резиденций монархов и крупнейших магнатов под их реальной и символической эгидой проистекает содержательная, репрезентативная знаковая жизнь аристократии, которая проявляет стремление к аккультурации в европейское культурное пространство. Важнейшей и показательной чертой этого процесса становится зарождение и развитие многотемных, многосюжетных светских праздников и тщательно срежиссированных досуговых событий, кульминацией которых становится пышный аристократический бал. Его апофеозом традиционно является европейский бальный танец в качестве еще одного выразительно аргумента и доказательства приобщенности белорусско-литовской элиты к вершинам общеевропейской культуры. Отсюда целенаправленное заимствование наиболее модных и характерных западноевропейских танцевальных

форм, увеличение разнообразия жанров танцевальной музыки. В белорусских библиографических источниках (В. Скоробогатов, О. Дадиомова) отмечается, что европейский бальный танец является неотъемлемой частью празднеств не только королевских дворов, но и родовой шляхетской знати ВКЛ (Острожских, Радзивиллов, Сапег, Тышкевичей, Хадкевичей и др.).

Культура на территории Беларуси XVII в. развивалась под воздействием европейского барокко. Аристократические балы на европейский манер в пышных магнатских резиденциях служили средством демонстрации особого статуса и богатства его устроителей. Утонченные светские отношения, определяемые нормами западноевропейского этикета, вызвали увлечение изящными искусствами, куда входит и хореография в тесной творческой связи с модной европейской музыкой. Разнообразие жанров танцевальной и вокальной музыки западноевропейских и белорусских авторов XVI–XVIII вв. зафиксировано в нотных сборниках «Виленская тетрадь», «Полоцкая тетрадь» и «Куранты».

С появлением специализированных учреждений в виде частных театров, учебных заведений по подготовке и совершенствованию мастерства танцоров, музыкантов (оперно-балетный театр Радзивиллов в Несвиже, театр Огинского в Слониме, Тизенгауза в Гродно, Сапегов в Ружанах, Зорича в Шклове) в белорусской танцевальной культуре начинается новый период в становлении танцевального профессионального искусства. Европейский бальный танец, отвечая потребностям социокультурной динамики, оказывает благотворное влияние на развитие белорусской светской культуры.

Вхождение белорусских земель в состав Российской империи обуславливает новые трансформации белорусской танцевальной культуры, оказавшейся под существенным воздействием русификации и более интенсивного сословного разделения. На авансцену танцевальной культуры активно выходит новое сословие, многочисленная шляхта со свойственным ей менталитетом и занимаемым местом в социокультурной реальности. Адекватно этой социокультурной трансформации происходят изменения и в танцевальной культуре, которая обретает более демократические свойства, постепенно видоизменяет танцевальные формы и стилистику, расширяет социальный диапазон появлением общегородских и семейных балов.

Бальные танцы данного периода характеризуются стремлением к престижным культурным образцам (синкретическим российско-имперским, русским или польским) и собственным развитием на основе локально-региональных историко-культурных традиций.

Изменения в социально-экономическую и культурную жизнь Беларуси в начале XX в. привносят догматы коммунистической идеологии и мотивации. В результате доминирования интересов «пролеткульта» отношение к бальному танцу – наследию «отжившего прошлого» – становится враждебным. Исчезает принципиальное иерархическое разделение на сугубо народный, якобы «низкий», и «высокий», элитарный, танец, что всецело соответствует духу бесклассового общества. Культура танца в БССР развивается в общесоюзном контексте, при этом удается создать первые хореографические классы и отделения специального хореографического обучения с последующим их планомерным развитием в различных регионах страны. Внутренним фактором развития хореографического образования является особая атмосфера, создаваемая незыблемыми во времена культа аристократических балов правилами поведения. Параллельно с этим самобытную эволюцию претерпевает и народный танец, прошедший путь от народно-бытового к стилизованному народно-сценическому танцу. При этом все изменения, касающиеся народной хореографии в рассматриваемый период, весьма существенны и происходят довольно стремительно, что выражается в растущей профессионализации танцевального искусства.

Современная белорусская танцевальная культура характеризуется высокой мобильностью хореографических конфигураций, их творческой подвижностью, художественно-эстетической и контекстуальной вариативностью. Эта своеобразная коллажность проявляет особое отношение к европейскому бальному танцу, важную роль здесь играет его концепт ретроспекции – целенаправленное и продуманное использование всего предшествующего европейского танцевального и культурного опыта национальной танцевальной культурой. На основании этого открываются дополнительные возможности для создания новых форм танца. Как результат, современная белорусская танцевальная культура представляет собой достаточно плодотворную диалектику традиции и новаторства. Современ-

ный перманентный поиск лексических нововведений включает оригинальную трактовку традиционных средств и приемов хореографического смысловыражения. На современном этапе парадигма культуры целенаправленно синтезирует старинные достояния танца с модерновыми устремлениями и средствами, что опосредует дуалистическую (донорскую и реципиентную) модель перцепции танца и его интерпретации. В Белорусском государственном хореографическом ансамбле «Хорошки» (балетмейстер В. Гаевая) создана историческая танцевальная программа «Полоцкая тетрадь». Европейский бальный танец реконструируют ансамбли старинного танца Беларуси («Бассданс», «Золотой Двор», «La Camargo», «Версаль», «Глория», «Турдион»).

В культурном пространстве Республики Беларусь европейский бальный танец выступает в качестве:

- идейно-содержательной и знаково-символической составляющей балета;
- образцового феномена (донора) для последующего профессионально-сценического воплощения в хореографических коллективах;
- оригинального исторического текста (реципиента) для реконструкции в военно-исторических клубах;
- активного участника проектов социально-культурной деятельности: (балы, фестивали, реабилитационные центры), межкультурного общения (коммуникация) и сотрудничества, репрезентации (представительство) и рекламы.

Востребованность европейского бального танца в культурном пространстве республики обусловлена тем, что он завоевывает все больше культурных пространств, проникая во все области культуры, что является характерной чертой нашего времени. Занимая определенное место в социокультурной реальности, танец дополняет восприятие целостности культуры, выполняет функцию своеобразного «зеркала» бытия.

Рассмотрение форм практического использования европейского бального танца в социокультурной динамике Беларуси позволяет сделать ряд выводов:

- европейский бальный танец служит налаживанию продуктивных диалогов между групповыми представителями различных культур; как средство коммуникации помогает общению людей друг с другом, придает общению глубинный характер;

- высокие эмоционально-выразительные, художественно-эстетические качества европейского бального танца способствуют созданию торжественной и праздничной атмосферы самых разных мероприятий в разных субкультурах, включая детей и людей с ограниченными физическими возможностями;
- новые синтетические формы европейского бального танца и его апробированные знаково-символические качества обуславливают богатый ресурс для его использования во всех видах визуальной рекламы, в организации всякого рода презентаций и представительств (политических, дипломатических, корпоративных, фестивальных, межкультурных);
- европейский бальный танец как один из составляющих элементов общечеловеческой культуры сохраняет культурные традиции, помогает лучше понять другие и свою собственную культуру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. В результате культурологического анализа процессов развития теории и практики танца сформулировано авторское научно-теоретическое определение, рассматривающее европейский бальный танец как отдельный культурный феномен.

Итак, европейский бальный танец – самобытный, относительно автономный компонент элитарной культуры, обусловленный исторически выработанными и закрепленными в традиции сущностными признаками – канонизированной знаково-символической структурой и аристократическим лингвотекстологическим кодом, что определяет его роль как ядра развитой, выразительной и сознательно консервативной семиосферы.

В таком истолковании европейский бальный танец подчеркивает уникальность каждой культурно-исторической эпохи и национально-этнического своеобразия танцевальной культуры стран Западной и Восточной Европы. Его самобытность объединяет и отражает физические, эмоциональные, интеллектуальные и духовные процессы общества на каждом историческом этапе развития. Европейский бальный танец – это непреходящая историко-культурная ценность не только как вид искусства, но и как культурное явление, неотъемлемая часть мировой культурной традиции [2; 9; 11; 14; 15; 17; 18; 19; 20; 23].

2. В европейском бальном танце гармонично соединяются прошлое, настоящее и будущее в единое хронологическое, темпоральное событие, включающее бытие отдельного человека в контексте бытия социума. Предназначение танца вовлекает его в диалог как с предыдущими, так и с последующими эпохами в качестве принципиального и неотъемлемого компонента культуры. Европейский бальный танец и танцевальную культуру в целом невозможно рассматривать вне социокультурной динамики, с аналогичным выделением микродинамики (в пределах жизни одного-двух поколений) и исторической макродинамики (в масштабе эпох, вплоть до всеобщей истории

человечества), а также динамики внутри процессов (взаимодействие между элементами и субъектами локальной культуры) и динамики внешних, межкультурных коммуникаций. На основе данной парадигмы танец предстает как культурный процесс с доминированием темпорально-процессуальной составляющей, которая обнаруживает его онтологическую, генетическую и функциональную природу в качестве активного системного компонента коммуникации.

Коммуникативная природа европейского бального танца выражается через знаково-символическое содержание в синхронном и диахронном аспектах в контексте общего смысла культурно-процессуального континуума. Знаково-символическая природа танца позволяет ему функционировать в обществе в качестве самобытного текста. Исходя из результатов исследований знаково-символического (семиотического) и текстологического содержания танца можно констатировать, что танец – знаковая система, способная объективировать культурные смыслы, благодаря которой танцевальная культура обретает свои формы, становится реальностью. Закономерно, что культурно-интерпретационная парадигма акцентирует внимание на исконном коммуникативном предназначении танца, то есть обеспечении общения между людьми, включая межкультурную коммуникацию [4; 5; 7; 9; 10; 12; 13; 14; 16; 21; 24; 25; 26; 27].

3. Рецепция и трансформация европейского бального танца в белорусской культуре представляют собой межкультурный процесс, раскрывающий историческую закономерность, общие культурные универсалии и национальное своеобразие, современные реалии и важные тенденции последующего развития. Идеино-образные составляющие культурных традиций белорусских земель, входивших в разное время в состав ВКЛ, Речи Посполитой и Российской империи, были такими же, как и в Западной Европе, что свидетельствует о совместной историко-генетической и социокультурной детерминированности. Европейский бальный танец на белорусских землях являлся проводником популярных, передовых эстетических, этических ценностей и норм европейской культуры. Рецепция и трансформация европейского бального танца содержательно обнаруживают несколько периодов, начиная с культуры ВКЛ и до нашего времени.

Начало рецепции европейского бального танца на белорусских землях обозначают XIV–XVI вв. Значительный вклад в культурное развитие посредством заимствования и самобытной интерпретации универсалий европейской танцевальной рыцарской культуры внесен во время правления династии Гедиминовичей, позже – династии Ягеллонов. В период пребывания белорусских земель в составе ВКЛ европейский бальный танец являлся обязательным ярким и выразительным компонентом аристократической культуры.

В период адаптации европейского бального танца в белорусском культурном пространстве (XVII – начало XX в.) активно продолжается традиция рецепции европейского бального танца. При этом культурные процессы творческой самоактуализации личности, происходящие в тесной связи с социальными реалиями жизни государств Западной и Центральной Европы, требуют неукоснительного знания утонченных манер европейского придворного этикета, в частности знания популярных в Европе бальных танцев. Широкое приобщение представителей практически всех состоятельных белорусских сословий к устоявшимся достояниям европейского бального танца становится культуротворческим событием, сконцентрировавшим в себе все существующие морально-этические и эстетические нормы и представления того времени, господствующие стереотипы поведения и этикет. Образцы разнообразных жанров танцевальной и вокальной музыки западноевропейских и белорусских авторов XVI–XVIII вв. собраны в ценных исторических артефактах: «Виленская тетрадь», «Полоцкая тетрадь» (Остромечевская рукопись, или «Рукопись 127/56 Ягеллонской библиотеки») и «Куранты», которые доказывают и документально аргументируют огромное влияние европейской культуры, в том числе прогрессивной танцевальной мысли, на динамику развития белорусской культуры и искусства.

Период развития европейского бального танца в контексте культуры БССР характеризуется радикальными изменениями в социально-экономической и культурной жизни Беларуси, которые определяют фундаментальные трансформации форм и содержания танцевальной культуры. На судьбу европейского бального танца положительно влияет тот факт, что в классической балетной интерпретации он становится на службу советскому государству и его коммунистической идеоло-

гии, символизируя их неоспоримые завоевания в культуре, приоритетность в такой престижной и значимой сфере мировой культуры, как балет. В первой половине XX в. европейский бальный танец в культурном пространстве республики сохранился только в качестве учебной дисциплины и как элемент балетного спектакля. Вторая половина XX в. характеризуется возрождением школы бального танца и его включением в контекст белорусской культуры.

Период трансформации европейского бального танца в культурном пространстве Республики Беларусь ознаменован разнообразием творческих устремлений молодых хореографов, использованием широкой палитры видов сценической хореографии, поиском альтернативы академическому и народному танцам.

Белорусская танцевальная культура (традиция) – это кумулятивный пласт коллективной семантической информации, который накапливался столетиями и формировал идентичность данного социума в едином европейском культурном пространстве. Осознание этого факта на современном этапе в контексте всесторонней глобализации особенно актуально. Отсюда зарождающийся процесс широкого исследования – осмысления танцевальной культуры прошлого.

Европейский бальный танец не только сохраняет свою узнаваемость в современной достаточно плюралистичной и синкретичной танцевальной культуре, но и придает ей специфические, свойственные только ему темы, образы, технику, идейно-художественную и культурную выразительность; укрепляется исходная стратегия европейского бального танца, благодаря которой он выступает как охраняемое наследие, знаменательный и неподдельный культурный раритет и яркое национальное достояние [1; 3; 6; 8; 24; 25; 26; 27].

4. Европейский бальный танец в XXI в. выполняет актуальную социокультурную миссию возрождения белорусской национальной бальной традиции. Он активно развивает новые синтетические формы своего выражения, оказывает содействие реализации ряда общественно-культурных проектов современности, имеющих как духовное, так и экономическое значение, способствует нахождению компромисса между элитарностью танцевальной и объективными запросами массовой культуры. Будучи ранее сугубо аристократическим, европейский бальный

танец стал доступным и демократичным, что предопределяет дальнейшую трансформацию в контексте развития белорусской культуры.

В качестве актуальных форм практического использования европейского бального танца в культурном пространстве Республики Беларусь выделяются:

– *идейно-содержательная и знаково-символическая составляющая балета* (европейский бальный танец придает балетному спектаклю тонкую и изысканную семантику, конкретизирует на сцене определенную эпоху, усиливает содержательную драматургическую режиссуру балетного спектакля с помощью исторически осмысленной текстологической танцевальной лексики);

– *профессионально-сценическая интерпретация* (креативное авторское сценическое воплощение европейского старинного бального танца белорусскими балетмейстерами обеспечивает реализацию исторических танцевальных концепций и смыслов, а также форм белорусской танцевальной традиции, выстраивает на их основе оригинальные программы развития национальной танцевальной культуры);

– *историко-культурная реконструкция* (европейскому бальному танцу отводится заметное место в деятельности военно-исторических клубов республики как знаковому проявлению «живой истории», памятнику повседневной и праздничной народной, рыцарской и аристократической культур);

– *составляющая социально-культурной деятельности* (балы, фестивали, реабилитационные центры). Социокультурный феномен европейского бального танца предопределяет его в качестве атрибутивного полифункционального компонента национальной культуры. Танец как один из видов художественного творчества выполняет целый комплекс функций (компенсаторную, креативную, культуротворческую, педагогическую, познавательную, развивающую, реабилитационную, рекреационную и др.), способствует плодотворным межкультурным коммуникациям посредством накопления и трансляции в танцевальных текстах системы образов коллективной идентичности, служит культурной консолидации сообществ, аккультурации, взаимопониманию и сотрудничеству этносов, наций, а также рецепции и развитию мировых интеграционных процессов в белорусской культуре.

Европейский бальный танец в Республике Беларусь – яркое, самобытное достояние национальной культуры, уникальный подвижник реактуализации традиционных духовных ценностей, репрезентации и использования художественного наследия в патриотическом воспитании молодежи, в формировании уважительного и творческого отношения ее граждан к историко-культурному достоянию белорусского народа [3; 8; 12; 15; 16; 19; 22].

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аб ахове гісторыка-культурнай спадчыны Рэспублікі Беларусь [Электронны рэсурс] : Закон Рэсп. Беларусь, 9 студз. 2006 г., № 98-З : у рэд. ад 08.05.2012 г. // ЭТАЛОН. Законодательство Республики Беларусь / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2014.
2. *Аванесова, Г. А.* Культурно-досуговая деятельность: теория и практика организации : учеб. пособие / Г. А. Аванесова. – М. : Аспект Пресс, 2006. – 236 с.
3. *Аверченко, И. В.* Природа и функции религиозного танца / И. В. Аверченко // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7, Философия. – 2000. – № 2. – С. 110–113.
4. *Акіньчыц, С.* Залаты век Беларусі / С. Акіньчыц. – Хабаровск : Новый взгляд, 2001. – 127 с.
5. *Алексютович, Л. К.* Балетмейстер Константин Алексютович / Л. К. Алексютович. – Минск : Беларусь, 1984. – 113 с.
6. *Алексютович, Л. К.* Белорусские народные танцы, хороводы, игры : учеб. пособие / Л. К. Алексютович ; под ред. М. Я. Гринבלата. – Минск : Выш. шк., 1978. – 528 с.
7. *Алиев, Г. А.* Хореографическое искусство Азербайджана на пересечении культурных традиций Востока и Запада / Г. А. Алиев. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 240 с.
8. *Амашукели, А. В.* Эстетика танца / А. В. Амашукели // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века : материалы науч. конф., Санкт-Петербург, 10 окт. 2001 г. / С.-Петерб. филос. о-во ; редкол.: Т. А. Акиндинова (отв. ред.) [и др.]. – СПб., 2001. – 96 с. – (Серия «Symposium» ; вып. 16).
9. *Аничков, Е. В.* Очерк развития эстетических учений / Е. В. Аничков. – Изд. 2-е, испр. – М. : URSS : Изд-во ЛКИ, 2008. – 248 с.
10. Антология исследований культуры : в 3 т. / сост. и отв. ред. Л. А. Мостова. – СПб. : Унив. кн., 1997–2011. – Т. 1 : Интерпретации культуры. – 1997. – 728 с.
11. *Арто, А.* Театр и его двойник / А. Арто ; пер. с фр. С. Исаева. – М. : Мартис, 1993. – 192 с.
12. Археалогія Беларусі : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т гісторыі ; рэдкал.: М. В. Біч (старш.) [і інш.]. – Мінск : Беларус. навука, 1997–2001. – Т. 3 : Сярэдневяковы перыяд (IX–XIII стст.) / Я. Г. Звяруга [і інш.] ; рэдкал.: В. С. Вяргей [і інш.]. – 2000. – 554 с.
13. Археалогія і нумізматыка Беларусі : энцыклапедыя / рэдкал.: В. В. Гетаў [і інш.]. – Мінск : Беларус. энцыкл., 1993. – 702 с.

14. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев ; ред. Е. В. Орлова. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1973. – 144 с.

15. Атитанова, Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смысла : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Н. В. Атитанова. – Саранск, 2000. – 163 л.

16. Баканурский, А. Жизнь, игра, театральность: исследование в 3 актах с прологом и эпилогом / А. Баканурский. – Одесса : Негоциант, 2004. – 272 с.

17. Балет : энциклопедия / редкол.: Ю. Н. Григорович (гл. ред.) [и др.]. – М. : Совет. энцикл., 1981. – 623 с.

18. Бальный танец // Балет : энциклопедия. – М., 1981. – С. 56–57.

19. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Акад. проект, 2008. – 351 с.

20. Барышникова, Т. К. Азбука хореографии / Т. К. Барышникова. – М. : Айрис-пресс : Рольф, 1999. – 272 с.

21. Басин, Е. Я. Семантическая философия искусства / Е. Я. Басин. – 4-е изд., доп. – М. : Гуманитарий, 2012. – 348 с.

22. Бахрушин, Ю. А. История русского балета / Ю. А. Бахрушин. – 4-е изд., испр. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2009. – 336 с.

23. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин ; сост.: С. Бочаров, В. Кожин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.

24. Бахтин, М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: опыт философского анализа [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин // Библиотека Гумер – Культурология. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Baht_PrT.php. – Дата доступа: 25.02.2014.

25. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 541 с.

26. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.

27. Беларускія народныя танцы, карагоды і гульні / А. Л. Варламаў [і інш.] ; склад. В. С. Семенякоў ; навук. рэд. Ю. М. Чурко. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 138 с.

28. Беларусы : у 13 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 1995–2012. – Т. 5 : Сям'я / В. К. Бандарчык [і інш.]. – 2001. – 375 с.

29. Беларусы : у 13 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 1995–2012. – Т. 6 : Грамадскія традыцыі / В. Ф. Бацяеў [і інш.]. – 2002. – 605 с.

30. Библия: книги Священного писания Ветхого и Нового Завета : канонические : в рус. пер. с ил. и прил. / Рос. библ. о-во. – М. : Рос. библ. о-во, 2008. – 1296 с.
31. Блок, Л. Д. Классический танец: история и современность / Л. Д. Блок ; Гос. центр. театр. музей. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
32. Блохина, И. В. Всемирная история костюма, моды и стиля / И. В. Блохина. – Минск : Харвест, 2009. – 400 с.
33. Бодрийяр, Ж. Фрагменты из книги «О соблазне» / Ж. Бодрийяр // Иностран. лит. – 1994. – № 1. – С. 59–66.
34. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
35. Бохан, Ю. М. Побыт феадалаў Вялікага Княства Літоўскага ў XV–сярэдзіне XVII стагоддзя / Ю. М. Бохан, А. А. Скеп'ян. – Мінск : Беларусь, 2011. – 271 с.
36. Бохан, Ю. М. Турнірныя традыцыі ў Вялікім Княстве Літоўскім у XIV–XVI стагоддзях / Ю. М. Бохан. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2008. – 76 с.
37. Буксикова, О. Б. Танец в истории культуры народов Сибири : дис. ... д-ра искусствоведения : 24.00.01 / О. Б. Буксикова. – СПб., 2010. – 389 л.
38. Бурнаев, А. Г. Культурная модель мордовского танца / А. Г. Бурнаев. – Саранск : Изд-во Морд. ун-та, 2007. – 204 с.
39. Бядуля, З. Як стварыць беларускі балет? / З. Бядуля // Сав. Беларусь. – 1922. – 24 ліст. – С. 4.
40. Ваганова, А. Я. Основы классического танца : учебник / А. Я. Ваганова. – 5-е изд. – Л. : Искусство, 1980. – 192 с.
41. Ванслов, В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1968. – 224 с.
42. Ванслов, В. В. Статьи о балете: музыкально-эстетические проблемы балета / В. В. Ванслов. – Л. : Музыка, 1980. – 192 с.
43. Васильева, Е. Д. Танец / Е. Д. Васильева. – М. : Искусство, 1968. – 247 с.
44. Васильева-Рождественская, М. В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие / М. В. Васильева-Рождественская ; Гос. ин-т театр. искусства. – 2-е изд., пересмотр. – М. : Искусство, 1987. – 382 с.
45. Везнер, Н. Н. Классификация народных танцев немцев Омской области XX – начала XXI в. / Н. Н. Везнер // Омский науч. вестн. Сер. Общество. История. Современность. – 2009. – № 3. – С. 213–216.
46. Вейсс, Ф. Р. Нравственные основы жизни / Ф. Р. Вейсс. – Минск : Юнацтва, 1994. – 526 с.
47. Віктарава, А. ...Іпасяліліся тут Галія і Мельпамена / А. Віктарава // Чырвон. сцяг. – 1998. – 2 ліп. – С. 3.

48. *Вихрева, Н. А.* Сохранение и реконструкция авторской хореографии: методы фиксации и расшифровки : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Н. А. Вихрева. – М., 2008. – 269 л.

49. *Волконский, С. М.* Выразительный человек: сценическое воспитание жеста (по Дельсарту) / С. М. Волконский. – 2-е изд. – М. : URSS, 2011. – 248 с.

50. *Воронина, И. А.* Историко-бытовой танец / И. А. Воронина. – М. : Искусство. – 1980. – 128 с.

51. Вялікае княства Літоўскае : ВКЛ : энцыклапедыя : у 3 т. / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. Энцыкл., 2007–2010. – 3 т.

52. *Гавликовский, Н. А.* Руководство для изучения танцев / Н. А. Гавликовский. – 4-е изд., испр. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 256 с.

53. *Гадамер, Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 123 с.

54. *Гаевский, В. М.* Дом Петипа / В. М. Гаевский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 162 с.

55. *Гайденко, П. П.* История и рациональность: социология Макса Вебера и веберовский ренессанс / П. П. Гайденко, Ю. И. Давыдов. – М. : URSS : КомКнига, 2010. – 367 с.

56. *Гевленко, Ю. А.* Семиотический анализ танца / Ю. А. Гевленко // Вестн. Томского гос. ун-та. – 2009. – № 320. – С. 87–89.

57. *Герасимова, И. А.* Философское понимание танца / И. А. Герасимова // Вопросы философии. – 1998. – № 4. – С. 50–63.

58. *Гибсон, Д.* Экологический подход к зрительному восприятию / Дж. Гибсон ; пер. с англ. Т. М. Сокольской ; общ. ред. и вступ. ст. А. Д. Логвиненко. – М. : Прогресс, 1988. – 464 с.

59. *Гиршон, А.* Истории, рассказанные телом: практика аутентичного движения / А. Гиршон. – 2-е изд., расш. и доп. – СПб. : Речь, 2010. – 158 с.

60. Гісторыя Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Экаперспектыва, 2000–2005. – Т. 1 : Старажытная Беларусь: ад старажытных часоў да другой паловы XVI ст. / В. Вяргей [і інш.] ; рэд. тома: М. Чарняўская, Г. Штыхаў. – 2000. – 351 с.

61. Гісторыя Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Экаперспектыва, 2000–2005. – Т. 3 : Беларусь у часы Рэчы Паспалітай (XVII–XVIII ст.) / Ю. Бохан [і інш.] ; рэд. тома: Ю. Бохан, П. Лойка. – 2004. – 344 с.

62. Гісторыя Беларусі : у 6 т. / рэдкал.: М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Экаперспектыва, 2000–2005. – Т. 4 : Беларусь у

складзе Расійскай імперыі (канец XVIII–пачатак XX ст.) / М. Біч [і інш.] ; рэд. тома: В. Яноўская, С. Рудовіч. – 2005. – 518 с.

63. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987–1994. – 6 т.

64. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / Акад. навук Беларус. ССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; рэдкал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1987–1994. – Т. 1 : Ад старажытных часоў да другой паловы XVI стагоддзя. – 1987. – 304 с.

65. *Гордеева, Н. Д.* Экспериментальная психология исполнительского действия / Н. Д. Гордеева. – М. : Тривола, 1995. – 324 с.

66. *Гребенщиков, С. М.* Белорусская народно-сценическая хореография / С. М. Гребенщиков. – Минск : Наука и техника, 1976. – 233 с.

67. *Гребенщиков, С. М.* Белорусские танцы / С. М. Гребенщиков. – Минск : Наука и техника, 1978. – 240 с.

68. *Гребенщиков, С. М.* Сценические белорусские танцы / С. М. Гребенщиков. – Минск : Наука и техника, 1974. – 328 с.

69. *Гренлюнд, Э.* Танцевальная терапия: теория, методика, практика / Э. Гренлюнд, Н. Оганесян. – СПб. : Речь, 2010. – 284 с.

70. *Гринер, В.* Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов / В. Гринер, М. Трофимова // Мнемозина: документы и факты из истории русского театра XX века / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания ; сост., общ. ред. В. В. Иванова. – М., 1996. – С. 124–149.

71. *Гурджиев, Г.* Взгляды из реального мира / Г. Гурджиев. – М. : Энигма, 2012. – 376 с.

72. *Гуревич, П. С.* Куда идешь, человек? / П. С. Гуревич. – М. : Знание, 1991. – 48 с.

73. *Гутковская, С. В.* Народная танцевальная культура белорусского Поднепровья : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.09 / С. В. Гутковская. – Минск, 1994. – 21 с.

74. *Гутковская, С. В.* Сценическая хореография Беларуси на современном этапе: состояние и проблемы / С. В. Гутковская // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2008. – № 10. – С. 54–59.

75. *Гуткоўская, С. В.* Гарадскія бытавыя танцы / С. В. Гуткоўская. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2008. – 138 с.

76. *Дадзіёмава, В. У.* Нясьвіжскі маэстра / В. У. Дадзіёмава // Мастацтва. – 1994. – № 3. – С. 14–16.

77. *Дадиомова, О.* Беларусь – Европа: на музыкальных перекрестках: из цикла популярных очерков / О. Дадиомова // Беларусь. – 1997. – № 2. – С. 46–47.

78. *Дадиомова, О. В.* Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке / О. В. Дадиомова. – Минск : Наука и техника, 1992. – 208 с.

79. *Демидович, А. В.* Культура эпохи Возрождения в Великом Княжестве Литовском в российской и белорусской историографии второй половины XIX – начала XX в. : автореф. дис. ... канд. истор. наук : 07.00.09 / А. В. Демидович ; Гродн. гос. ун-т. – Гродно, 2008. – 22 с.

80. *Деррида, Ж.* Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук / Ж. Деррида // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму : сб. / пер с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – М., 2000. – С. 407–420.

81. *Деружинский, В. В.* Тайны белорусской истории / В. В. Деружинский ; под общ. ред. А. Е. Тараса. – Минск : ФУАинформ, 2009. – 560 с.

82. Дзяржаўная праграма «Культура Беларусі» на 2011–2015 гады [Электронны рэсурс] : зацв. пастановай Савета Міністраў Рэсп. Беларусь, 26 снеж. 2010 г., № 1905 : у рэд. постановы Савета Міністраў Рэсп. Беларусь ад 22.08.2012 г. // ЭТАЛОН. Законодательство Республики Беларусь / Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2014.

83. *Добровольская, Г. Н.* Танец, пантомима, балет / Г. Н. Добровольская. – Л. : Искусство, 1975. – 124 с.

84. *Дорошевич, Э. К.* Очерк истории эстетической мысли Белоруссии / Э. К. Дорошевич, В. М. Конон. – М. : Искусство, 1972. – 320 с.

85. *Дорошевич, Э. К.* Философия эпохи Просвещения в Белоруссии / Э. К. Дорошевич. – Минск : Наука и техника, 1971. – 248 с.

86. *Дружининская, О. В.* Бал как культурное явление XIX века: из истории слов / О. В. Дружининская, И. Н. Катаева. – Вологда : Вологод. гос. пед. ин-т, 2008. – 143 с.

87. *Друскин, М. С.* Очерки по истории танцевальной музыки / М. С. Друскин. – Л. : Ленингр. филарм., 1936. – 207 с.

88. *Еремина-Соленикова, Е. В.* Старинные бальные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. – СПб. : Планета музыки : Лань, 2010. – 256 с.

89. *Ермаловіч, М.* Беларуская дзяржава Вялікае Княства Літоўскае / М. Ермаловіч. – Мінск : Беллітфонд, 2000. – 448 с.

90. *Жак-Далькроз, Э.* Ритм: его воспитательное значение для жизни и для искусства : 6 лекций / Э. Жак-Далькроз ; пер. Н. Гнесиной, Е. Жак-Далькроз. – М. : Журн. «Театр и искусство», 1922. – 120 с.

91. *Жиленко, М. Н.* Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / М. Н. Жиленко. – М., 2000. – 191 л.

92. *Зарин, А. Е.* Царские развлечения и забавы за 300 лет : ист. очерки / А. Е. Зарин. – Л. : Междунар. фонд истории науки, 1991. – 132 с.
93. *Захаров, Р. В.* Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1954. – 226 с.
94. *Захаров, Р. В.* Слово о танце / Р. В. Захаров. – М. : Молодая гвардия, 1977. – 160 с.
95. *Захаров, Р. В.* Сочинение танца: страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с.
96. *Захарова, О. Ю.* История русских балов / О. Ю. Захарова. – М. : Гласность, 1998. – 80 с.
97. *Захарова, О. Ю.* Русские балы и конные карусели / О. Ю. Захарова. – М. : Гласность, 2000. – 183 с.
98. *Зеленко, А. М.* Массовые народные танцы : рук. для проведения коллектив. танцев в кружках, клубах, на вечеринках, экскурсиях и в школе / А. М. Зеленко. – М. : Работник просвещения, 1927. – 45 с.
99. *Ивановский, Н. П.* Бальный танец XVI–XIX веков / Н. П. Ивановский. – Калининград : Янтар. сказ, 2004. – 208 с.
100. Из истории благородного сословия в Беларуси и соседних государствах / сост. И. В. Чекалов ; ред. А. Н. Васильева. – 2-е изд., доп. – Минск : Энциклопедикс, 2009. – 304 с. – (Рыцарство. Шляхта. Дворянство).
101. *Каган, М. С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 476 с.
102. *Каган, М. С.* Социальные функции искусства / М. С. Каган. – Л. : Знание, 1978. – 36 с.
103. *Кардини, Ф.* Истоки средневекового рыцарства / Ф. Кардини ; сокр. пер. с итал. В. П. Гайдука ; вступ. ст. и общ. ред. В. И. Уколовой, Л. А. Котельникова. – М. : Прогресс, 1987. – 345 с.
104. *Карп, П. М.* Балет и драма / П. М. Карп. – Л. : Искусство, 1980. – 244 с.
105. *Карчевская, Н. В.* Эстрадный танец в контексте хореографического искусства Беларуси : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Н. В. Карчевская. – Минск, 2006. – 100 л.
106. *Кассирер, Э.* Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер ; пер. с нем. С. А. Ромашко. – М. ; СПб. : Унив. кн., 2002. – Т. 1 : Язык. – 271 с.
107. *Кассирер, Э.* Философия символических форм : в 3 т. / Э. Кассирер ; пер. с нем. С. А. Ромашко. – М. ; СПб. : Унив. кн., 2002. – Т. 2 : Мифологическое мышление. – 279 с.
108. *Касцюкавец, Л. П.* «Полацкі сшытак» і яго выканаўцы / Л. П. Касцюкавец, А. І. Мальдзіс // Памяць : Полацк : гіст.-дакум.

хронікі гарадоў і раёнаў Беларусі / склад. С. С. Чарняўская ; рэдкал.: Г. П. Пашкоў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2002. – С. 192–193.

109. *Килбас, А. А.* Культура привилегированного сословия на Беларуси (XIV–XVI стст.) / А. А. Килбас. – Минск : Технопринт, 2004. – 168 с.

110. *Климов, А. А.* Основы русского народного танца / А. Климов. – М. : Искусство, 1981. – 270 с.

111. *Козлов, В. В.* Интегративная танцевально-двигательная терапия / В. В. Козлов, А. Е. Гиршон, Н. И. Веремеенко. – СПб. : Речь, 2006. – 284 с.

112. *Козловская, Н.* Документы по истории шляхты Великого Княжества Литовского в серийных археографических изданиях России XIX – начала XX века / Н. Козловская // Архівы і справаводства. – 2000. – № 6. – С. 102–109.

113. *Козловская, Н. В.* Шляхта белорусских земель Великого Княжества Литовского: Российская дореволюционная и советская историография и источниковедение проблемы : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 07.00.09 / Н. В. Козловская ; Гродн. гос. ун-т. – Минск, 2001. – 26 с.

114. *Коллингвуд, Р. Д.* Принципы искусства / Р. Д. Коллингвуд ; пер. с англ. А. Г. Ракина ; под ред. Е. И. Стафьевой. – М. : Языки рус. культуры, 1999. – 326 с.

115. *Конан, У. М.* Беларуская мастацкая культура эпохі Сярэднявекі і Рэнесансу / У. М. Конан. – Мінск : Беларус. дзярж. пед. ун-т, 2006. – 176 с.

116. *Конан, У. М.* Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі : у 3 т. / У. М. Конан ; НАН Беларусі ; Ін-т філасофіі. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – Т. 1 : X ст. – 1905 г. – 439 с.

117. *Конон, В. М.* От Ренессанса к классицизму: становление эстетической мысли Белоруссии в XVI–XVIII вв. / В. М. Конон. – Минск : Наука и техника, 1978. – 234 с.

118. *Королева, Э. А.* Танец, его происхождение и методы исследования / Э. А. Королева // Совет. этнография. – 1975. – № 5. – С. 147–155.

119. *Костюковец, Л. Ф.* Кантовая культура в Белоруссии / Л. Ф. Костюковец. – Минск : Выш. шк., 1975. – 96 с.

120. *Красовская, В. М.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 295 с.

121. *Краўцэвіч, А.* Дынастыя Ягелонаў – міф ці рэальнасць? / А. Краўцэвіч // Гіст. альм. – 1998. – № 1. – С. 86–90.

122. *Краўцэвіч, А.* Рыцары і дойліды Гародні / А. Краўцэвіч. – Wrocław ; Гродна : Гарадз. рух «За Свабоду», 2009. – 107 с.

123. *Краўцэвіч, А. К.* Стварэнне Вялікага Княства Літоўскага / А. К. Краўцэвіч. – Мінск : Беларус. навука, 1998. – 208 с.

124. *Кулагин, А. Н.* Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии: вторая половина XVIII – начало XIX в. / А. Н. Кулагин ; Акад. наук Белорус. ССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора ; ред. О. А. Швидковский. – Минск : Наука и техника, 1981. – 134 с.

125. *Куль-Сяльверстава, С. Я.* Беларусь на мяжы стагоддзяў і культур: фарміраванне культуры Новага часу на беларускіх землях (другая палова XVIII ст. – 1820-я гады) / С. Я. Куль-Сяльверстава ; навук. рэд. П. І. Брыгадзін. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т, 2000. – 260 с.

126. *Культурология, XX век : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. и сост. С. Я. Левит.* – СПб. : Унив. кн., 1998. – Т. 2. – 447 с.

127. *Кун, Т.* Структура научных революций : пер. с англ. / Т. Кун. – М. : АСТ, 2009. – 317 с.

128. *Куракина, С. Н.* Феномен танца (социально-философский и культурологический анализ) : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / С. Н. Куракина ; Рост. гос. ун-т. – Ростов н/Д, 1994. – 19 с.

129. *Кюнг, Х.* Религия на переломе эпох / Х. Кюнг // Иностран. лит. – 1990. – № 11. – С. 227–232.

130. *Лакан, Ж.* Семинары : в 20 кн. / Ж. Лакан ; в ред. Ж.-А. Миллера. – М. : Гнозис : Логос, 1998–2011. – Кн. 5 : Образования бессознательного (1957/1958) / пер. А. Черноглазова. – 2002. – 603 с.

131. *Лангер, С.* Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства / С. Лангер ; пер. с англ. С. П. Евтушенко ; общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова ; примеч. Р. К. Медведевой. – М. : Республика, 2000. – 288 с.

132. *Лебедева, Г.* Балет: семантика и архитектоника / Г. Лебедева. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2007. – 159 с.

133. *Леви-Брюль, Л.* Первобытное мышление: коллективные представления в сознании первобытных людей и их мистический характер / Л. Леви-Брюль ; пер. с фр. под ред. В. К. Никольского, А. В. Кисина. – Изд. 2-е. – М. : URSS : Красанд, 2012. – 337 с.

134. *Леви-Брюль, Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении / Л. Леви-Брюль. – М. : Педагогика-Пресс, 1994. – 603 с.

135. *Леви-Стросс, К.* Миф, ритуал и генетика / К. Леви-Стросс // Природа. – 1978. – № 1. – С. 90–106.

136. *Лессинг, Г. Э.* // История эстетики : в 5 т. / Акад. художеств СССР, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств ; редкол.: М. Ф. Овсянников (гл. ред.) [и др.]. – М. : Искусство, 1964–1970. – Т. 2 : Эстетические учения XVII–XVIII веков / ред.-сост. В. П. Шестаков. – 1964. – С. 497–514.

137. *Лессинг, Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг ; пер. с нем. Е. Эдельсона. – М. : Эксмо, 2012. – 285 с.
138. *Лисициан, С. С.* Армянские старинные пляски / С. С. Лисициан ; Акад. наук Арм. ССР, Ин-т археологии и этнографии ; авт. предисл. Э. Х. Петросян. – Ереван : АН АрмССР, 1983. – 245 с.
139. *Лист, Ф.* Фредерик Шопен / Ф. Лист ; пер. с фр. С. А. Семеновского ; вступ. ст. Г. Н. Хубова. – М. : Музгиз, 1936. – 229 с.
140. *Лопухов, Ф.* Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера / Ф. Лопухов ; лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. – М. : Искусство, 1966. – 368 с.
141. *Лотман, Ю. М.* Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман ; сост. альбома ил. и коммент. к ним Р. Г. Григорьева. – СПб. : Искусство, 1998. – 415 с.
142. *Лотман, Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки рус. культуры, 1996. – Режим доступа: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=732150>. – Дата доступа: 24.10.2014.
143. *Лотман, Ю. М.* Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.
144. *Лотман, Ю. М.* Семиосфера : сборник / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – 703 с.
145. *Лотман, Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман ; предисл. С. М. Даниэля ; сост. Р. Г. Григорьева. – СПб. : Акад. проект, 2002. – 543 с.
146. *Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
147. *Лукиан.* Сочинения [Электронный ресурс] : в 2 т. / Лукиан Самосатский ; пер. Н. П. Баранова. – СПб. : Алетейя, 2001. – Режим доступа: http://royallib.ru/read/lukian/lukian_samosatskiy_sochineniya.html#2051955. – Дата доступа: 23.10.2014.
148. *Лыч, Л.* Гісторыя культуры Беларусі / Л. Лыч, У. Навіцкі. – Мінск : Экаперспектыва, 1996. – 453 с.
149. *Лыч, Л. М.* Гісторыя культуры Беларусі ў перыяд Рэчы Паспалітай (1569–1795) / Л. М. Лыч. – Віцебск : Віцеб. дзярж. тэхнал. ун-т, 2006. – 166 с.
150. *Мальдзіс, А. І.* Беларусь у лютэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: нарысы быту і звычаяў / А. І. Мальдзіс ; навук. рэд. А. М. Адамовіч. – Мінск : Маст. літ., 1982. – 256 с.

151. *Мальдзіс, А. І.* Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі : эсэ ; Восень пасярод вясны : аповесць, сатканая з гіст. матэрыялаў і мясц. паданняў / А. І. Мальдзіс. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 479 с.

152. *Мальдис, А.* Полоцкая тетрадь? Нет. Остромечевская рукопись? Да! / А. Мальдис // Совет. Белоруссия. – 2012. – 20 июля. – С. 10–11.

153. *Маньковская, Н. Б.* Перформанс / Н. Б. Маньковская // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. – М., 2003. – С. 151, 335.

154. *Маньковская, Н. Б.* Саморефлексия неклассической эстетики / Н. Б. Маньковская // Эстетика на переломе культурных традиций : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; отв. ред. Н. Б. Маньковская. – М., 2002. – С. 5–25.

155. *Мартынов, В. Ф.* Философия красоты / В. Ф. Мартынов. – Минск : ТетраСистемс, 1999. – 333 с.

156. *Марцелев, С. В.* Художественная культура Белоруссии на современном этапе / С. В. Марцелев. – Минск : Беларусь, 1978. – 206 с.

157. *Мельнікаў, А.* Кірыл, епіскап Тураўскі: жыцце, спадчына, светапогляд / А. Мельнікаў ; Акад. навук Беларусі, Ін-т літ. ; навук. рэд. і аўт. прадм. В. А. Чамярыцкі. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 462 с.

158. *Мельникова, Е. Г.* Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры / Е. Г. Мельникова // Ярославский пед. вестн. – 2012. – № 3. – С. 239–243.

159. *Мерло-Понти, М.* Око и дух : филос. эссе / М. Мерло-Понти ; пер. с фр., предисл. и коммент. А. В. Густыря. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.

160. *Митина, С. И.* Становление проблематики смысла в гуманитарном знании: методологический аспект : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / С. И. Митина ; Морд. гос. пед. ун-т. – Саранск, 1998. – 18 с.

161. *Михайлова-Смольнякова, Е. С.* Старинные балльные танцы. Эпоха Возрождения / Е. С. Михайлова-Смольнякова. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2010. – 167 с.

162. *Міцкевіч, А.* Пан Тадэвуш, або Апошні наезд у Літве: шляхецкая гісторыя з 1811 і 1812 гг. у дванаццаці кнігах вершам / А. Міцкевіч ; пад рэд. У. Казберука. – Мінск : Маст. літ., 1985. – 399 с.

163. *Можейко, М. А.* Ирония / М. А. Можейко // Новейший философский словарь : ок. 1000 аналит. ст. / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – Минск, 2003. – С. 438–439.

164. *Моль, А.* Социодинамика культуры / А. Моль ; пер. с фр., вступ. ст., ред. и примеч. Б. В. Бирюкова, Р. Х. Зарипова, С. Н. Плотникова. – М. : USSR : ЛКИ, 2008. – 405 с.

165. *Морина, Л. П.* Ритуальный танец и миф / Л. П. Морина // Религия и нравственность в секулярном мире : материалы науч. конф., Санкт-Петербург, 28–30 нояб. 2001 г. / С.-Петерб. филос. о-во ; ред. совет: Ю. Н. Солонин (пред.) [и др.]. – СПб., 2001. – С. 118–124.
166. *Морозов, И. В.* Герменевтика зодчества / И. В. Морозов. – Минск : Стринко, 2009. – 352 с.
167. *Морозов, И. В.* Основы культурологии: архетипы культуры / И. В. Морозов. – Минск : ТетраСистемс, 2001. – 607 с.
168. *Морозов, И. В.* Пути – уроки нашей культуры / И. В. Морозов. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 2012. – 424 с.
169. *Муравьева, О. С.* Как воспитывали русского дворянина / О. С. Муравьева. – СПб. : Нева : Лет. сад, 1998. – 224 с.
170. *Мяснікоў, А. Ф.* Сто асоб беларускай гісторыі: гістарычныя партрэты / А. Ф. Мяснікоў. – 2-е выд., дапрац. – Мінск : Літ. і маст., 2009. – 343 с.
171. Нарысы гісторыі культуры Беларусі : у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору ; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларус. навука, 2013. – Т. 1 : Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. / А. І. Лакотка [і інш.]. – 575 с.
172. *Насевіч, В. Л.* Пачаткі Вялікага Княства Літоўскага: падзеі і асобы / В. Л. Насевіч. – Мінск : Польша, 1993. – 160 с.
173. Неизвестные страницы истории Белой Руси в документах и исследованиях (с древнейших времен до 1569 года) / сост. Н. Н. Малишевский. – Минск : В. П. Ильин, 2012. – 735 с.
174. *Нерсесов, Я. Н.* Они определяли моду / Я. Н. Нерсесов. – М. : АСТ : Астрель, 2005. – 462 с.
175. *Ницше, Ф.* Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше ; сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьян. – М. : Мысль, 1990. – Т. 2 / пер. с нем. Ю. М. Антоновского [и др.]. – 883 с.
176. *Нікалаеў, М.* Палата кнігапісная. Рукапісная кніга на Беларусі ў X–XVIII стагоддзях / М. Нікалаеў ; рэд.: М. М. Розаў, А. С. Мыльнікаў. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 239 с.
177. Новейший философский словарь : ок. 1000 аналит. ст. / сост. и гл. науч. ред. А. А. Грицанов. – 3-е изд., испр. – Минск : Кн. дом, 2003. – 1279 с.
178. *Новерр, Ж.-Ж.* Письма о танце / Ж.-Ж. Новерр ; пер. с фр., под ред. А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2007. – 384 с.
179. *Оганесян, Н. Ю.* Особенности влияния танцевальной терапии на измененные состояния сознания [Электронный ресурс] / Н. Ю. Оганесян // Санкт-Петербургская ассоциация танцевально-двигательной терапии. –

Режим доступа: http://spbadmt.ru/publications.html#oganesyan_izm_sost. – Дата доступа: 24.10.2014.

180. Орлов, В. Десять веков белорусской истории (862–1918): События. Даты. Иллюстрации / В. Орлов, Г. Саганович. – Минск : БелФранс, 2001. – 222 с.

181. Осинцева, Н. В. Танец в аспекте антропологической онтологии : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Н. В. Осинцева. – Тюмень, 2006. – 167 л.

182. Палеохореография : тез. докл. и сообщ. междунар. науч. конф., 11–15 дек. / Новосиб. гос. техн. ун-т ; отв. ред. Е. Я. Букина. – Новосибирск : НГТУ, 1995. – 78 с.

183. Парсонс, Т. Система современных обществ / Т. Парсонс ; пер. с англ. Л. А. Седова, А. Д. Ковалева ; науч. ред. пер. М. С. Ковалева. – М. : Аспект Пресс, 1997. – 270 с.

184. Пацыенка, С. А. Дынаміка духоўнай культуры магнатаў Беларускага Панямоння : дыс. ... канд. культуралогіі : 24.00.01 / С. А. Пацыенка. – Мінск, 2011. – 124 л.

185. Пацыенка, С. А. Эвалюцыя замкавых пабудоў у гісторыі беларускай культуры [Электронный ресурс] / С. А. Пацыенка // РусАрх : электрон. науч. б-ка по истории древнерус. архитектуры. – Режим доступа: <http://www.rusarch.ru/pacienko1.htm>. – Дата доступа: 24.10.2014.

186. Перепелица, Е. В. Ценностные доминанты идеологии белорусского государства / Е. В. Перепелица ; НАН Беларуси, Ин-т государства и права. – Минск : Беларус. наука, 2006. – 96 с.

187. Петипа, М. И. Материалы. Воспоминания. Статьи / М. И. Петипа. – Л. : Искусство, 1971. – 345 с.

188. Петровский, Л. Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-Украинской гимназии Людовиком Петровским / Л. Петровский. – Харьков : Унив. тип., 1825. – 141 с.

189. Петроченко, Н. В. Культурная парадигма как методологическое средство исследования хореографического искусства : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Н. В. Петроченко. – Кемерово, 2005. – 247 л.

190. Петроченко, Н. В. Народный танец в современных условиях: к вопросу о понятии и методологии исследования [Электронный ресурс] / Н. В. Петроченко // Сетевое сообщество «Российская культурология». – Режим доступа: <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/91>. – Дата доступа: 24.10.2014.

191. Платон. Собрание сочинений : в 4 т. / Платон ; общ. ред. А. Ф. Лосева [и др.] ; авт. вступ. ст. и ст. в примеч. А. Ф. Лосев. – М. : Ин-т философии Рос. акад. наук : Мысль, 1990–1994. – 4 т.

192. Плещеев, А. А. Наш балет (1673–1899): балет в России до начала XIX столетия и балет в Санкт-Петербурге до 1899 года / А. А. Плещеев. – СПб. [и др.] : Лань : Планета музыки, 2009. – 575 с.

193. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – 1038 с.

194. Почепцов, Г. Г. Семиотика / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 2002. – 430 с.

195. Пракапцова, В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – 209 с.

196. Пракапцова, В. П. Спасціжэнне майстэрства: станаўленне мастацкай адукацыі ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск : Мін. ф-ка каляр. друку, 2006. – 288 с.

197. Пушкин, А. С. Евгений Онегин : роман в стихах / А. С. Пушкин ; вступ. ст. П. Г. Антокольского. – М. : Худож. лит., 1981. – 255 с.

198. Радзивилловская летопись: Текст. Исследование. Описание миниатюр / отв. ред. М. В. Кукушкина. – СПб. : Глагол ; М. : Искусство, 1994. – 415 с.

199. Райх, В. Анализ характера / В. Райх ; пер. с англ. Е. Поле. – М. : Апрель-Пресс : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 517 с.

200. Реабилитация лиц с ограниченными возможностями здоровья: теория и практика. – №10 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.minreabilit.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=103&Itemid=85. Дата доступа: 06.04.2013.

201. Ромм, В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры : дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 / В. В. Ромм. – Барнаул, 2006. – 403 л.

202. Ромм, В. Секреты танцев Древней Греции: геометрический орнамент и танец / В. Ромм. – Новосибирск : ТРИНА, 1999. – 156 с.

203. Рудестам, К. Групповая психотерапия / К. Рудестам. – 2-е междунар. изд. – СПб. [и др.] : Питер : Питер Пресс, 2006. – 376 с.

204. Салливан, Г. С. Интерперсональная теория в психиатрии / Г. С. Салливан ; пер. с англ. О. Исаковой. – М. : КСП ; СПб. : Ювента, 1999. – 346 с.

205. Самойленко, Е. В. Бытовой танец в контексте социокультурных изменений в России XX в. / Е. В. Самойленко // Педагогическое образование в России. – 2012. – № 1. – С. 9–13.

206. Сасноўскі, З. А. Гісторыя беларускай музычнай культуры ад старажытнасці да канца XVIII ст. / З. А. Сасноўскі. – Мінск : Харвест, 2010. – 415 с.

207. Сасноўскі, З. А. Музычная культура рыцарскага саслоўя Вялікага Княства Літоўскага і Каралеўства Польскага / З. А. Сасноўскі. – Мінск : Кнігазбор, 2010. – 135 с.

208. *Сидорович, Л. Н.* Феномен белорусского музыкального искусства XVII века / Л. Н. Сидорович. – Минск : Междунар. ин-т «МИТСО», 2013. – 191 с.

209. *Скорабагатаў, В. В.* Зайгралі спадчынныя куранты : цыкл нарысаў з гісторыі праф. муз. культуры Беларусі / В. В. Скорабагатаў ; праadm. У. Гілепа. – Мінск : Тэхналогія, 1998. – 154 с.

210. *Слонимский, Ю. В.* В честь танца / Ю. В. Слонимский ; предисл. П. Гусева. – М. : Искусство, 1968. – 371 с.

211. *Слонимский, Ю. В.* Драматургия балетного театра XIX века : очерки, либретто, сценарии / Ю. В. Слонимский ; предисл. П. Гусева. – М. : Искусство, 1977. – 343 с.

212. *Смолік, А. І.* Сацыяльна-культурная дзейнасць у постчарнобыльскім соцыуме : вучэб. дапам. / А. І. Смолік. – Мінск : Беларус. ун-т культуры, 1999. – 228 с.

213. *Смольскі, Р. Б.* На скрыжаванні: тэатр у працэсах станаўлення і развіцця гістарычнай і нацыянальнай свядомасці беларусаў / Р. Б. Смольскі ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, Беларус. акад. мастацтваў. – Мінск : Беларус. навука, 1999. – 231 с.

214. *Соллертинский, И. И.* Влево от шпагата / И. И. Соллертинский // Рабочий и театр. – 1930. – № 8. – С. 8–9.

215. *Соллертинский, И. И.* Статьи о балете / И. И. Соллертинский ; предисл. М. Друскина ; коммент. И. В. Белецкого. – Л. : Музыка, 1973. – 208 с.

216. *Сорокин, П.* Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин ; общ. ред., послесл. А. Ю. Согомнова. – М. : Политиздат, 1992. – 543 с.

217. Статут Вялікага Княства Літоўскага 1588 : Тэксты. Даведнік. Каментарыі / Беларус. сав. энцыкл. ; рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : БелСЭ, 1989. – 573 с.

218. *Степанова, Н. Ю.* Феноменология танца: движение в структуре временности : дис ... канд. филос. наук : 24.00.01 / Н. Ю. Степанова. – Комсомольск-на-Амуре, 2010. – 217 л.

219. Структурный психоанализ Жака Лакана [Электронный ресурс] // Философский словарь. – Режим доступа: <http://www.philosophydic.ru/strukturnyj-psychoanaliz-zhaka-lakana>. – Дата доступа: 23.10.2014.

220. *Стуколкин, Л. П.* Преподаватель и распорядитель балетных танцев / Л. П. Стуколкин. – 4-е изд., испр. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2010. – 383 с.

221. *Суна, Х. Ю.* Типы латышской хореографии / Х. Ю. Суна // Народный танец: проблемы изучения : сб. науч. тр. / Всерос. науч.-исслед. ин-т искусствознания ; редкол.: А. А. Соколов-Каминский (сост. и отв. ред.), Л. М. Ивлева. – СПб., 1991. – С. 29–51.

222. *Тайлор, Э. Б.* Первобытная культура : пер. с англ. / Э. Б. Тайлор ; предисл. и примеч. А. И. Першица. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.
223. Танец // БСЭ. – 2-е изд. – М., 1956. – Т. 41. – С. 594–595.
224. *Ткачоў, М. А.* Замкі і людзі / М. А. Ткачоў. – Мінск : Полымя, 1987. – 220 с.
225. Театральная Беларусь : энцыклапедыя : у 2 т. / пад агул. рэд. А. В. Сабалеўскага. – Мінск : Беларус. энцыкл., 2002–2003. – 2 т.
226. *Уральская, В. И.* Рождение танца / В. И. Уральская. – М. : Совет. Россия, 1982. – 143 с. – (Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности» ; № 18).
227. *Устьяхин, С. В.* Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / С. В. Устьяхин. – Саранск, 2006. – 190 л.
228. Философский словарь / А. В. Адо [и др.] ; под ред. И. Т. Фролова. – 4-е изд. – М. : Политиздат, 1980. – 445 с.
229. *Флоренский, П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.
230. *Фокин, М. М.* Против течения: Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М. М. Фокин ; вступ. ст. и коммент. Г. Н. Добровольской. – 2-е изд., доп. и испр. – Л. : Искусство, 1981. – 510 с.
231. *Фомин, А. С.* Понятие «танец» и его структура / А. С. Фомин // Народный танец: проблемы изучения : сб. науч. тр. / Всерос. науч.-исслед. ин-т искусствознания ; редкол.: А. А. Соколов-Каминский (сост. и отв. ред.), Л. М. Ивлева. – СПб., 1991. – С. 60–67.
232. *Фромм, Э.* Душа человека : сб. / Э. Фромм ; общ. ред., сост. и предисл. П. С. Гуревича. – М. : Республика, 1992. – 430 с.
233. *Фромм, Э.* Здоровое общество / Э. Фромм ; пер. с англ. Т. Банкетово́й. – М. : АСТ, 2011. – 446 с.
234. *Фрэзер, Д. Д.* Золотая ветвь / Д. Д. Фрэзер ; пер. с англ. М. К. Рыклина. – М. : АСТ, 2010. – 768 с.
235. *Фрэзер, Д. Д.* Фольклор в Ветхом завете [Электронный ресурс] / Д. Д. Фрэзер ; пер. с англ. Д. Вольпина ; предисл. и коммент. С. А. Токарева. – 2-е изд. – М. : Политиздат, 1990. – Режим доступа: http://www.gramotey.com/?open_file=1269027531. – Дата доступа: 23.10.2014.
236. *Хадыка, А.* Рыцарства, XVI стагоддзе / А. Хадыка // Спадчына. – 1991. – № 6. – С. 57–64.
237. *Хайдеггер, М.* Бытие и время [Электронный ресурс] / М. Хайдеггер ; пер. с нем. В. В. Бибихина. – М. : Ad Marginem, 1997. – Режим

доступа: <http://review3d.ru/xajdegger-m-bytie-i-vremya-heidegger-m-sein-und-zeit>. – Дата доступа: 23.23.2014.

238. *Хайдеггер, М.* Исток художественного творения / М. Хайдеггер // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. : трактаты, ст., эссе / Моск. гос. ун-т ; сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М., 1987. – С. 264–312.

239. *Хворост, И. М.* Белорусские танцы / И. М. Хворост ; ред. С. М. Гребенщиков. – Минск : Беларусь, 1974. – 96 с.

240. *Ходоров, Д.* Танцевальная терапия и глубинная психология: движущее воображение / Д. Ходоров ; пер. с англ. О. Шустова. – М. : Когито-Центр, 2009. – 236 с.

241. *Худеков, С. Н.* Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – М. : Эксмо, 2009. – 606 с.

242. *Целлариус, Г.* Руководство к изучению новейших бальных танцев = La danse des salons / Г. Целлариус ; пер. Ф. И. Я. – СПб. : В. Поляков, 1848. – 113 с.

243. *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. – 2-е изд., испр. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2011. – 540 с.

244. *Чернявская, Ю. В.* Белорусы. От «тутэйшых» – к нации / Ю. В. Чернявская ; под общ. ред. А. Е. Тараса. – Минск : ФУАинформ, 2010. – 511 с.

245. *Чернявская, Ю. В.* Этническая культурология: концепты, подходы, гипотезы / Ю. В. Чернявская. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – 262 с.

246. *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в среднеучебных заведениях : пособие для учителей / А. Д. Чистяков. – СПб. : Паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. – 189 с.

247. *Чурко, Ю. М.* Белорусский балет / Ю. М. Чурко. – Минск : Наука и техника, 1966. – 126 с.

248. *Чурко, Ю. М.* Белорусский балет в лицах / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1988. – 222 с.

249. *Чурко, Ю. М.* Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1983. – 183 с.

250. *Чурко, Ю. М.* Белорусский народный танец : ист.-теорет. очерк / Ю. М. Чурко. – Минск : Наука и техника, 1972. – 194 с.

251. *Чурко, Ю. М.* Белорусский сценический танец : ист.-теорет. очерк / Ю. М. Чурко. – Минск : Наука и техника, 1969. – 136 с.

252. *Чурко, Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность : субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. – Минск : Польша, 1999. – 221 с.

253. Чурко, Ю. М. Некоторые вопросы взаимодействия хореографического фольклора разных народов (на материале белорусской народной хореографии) / Ю. М. Чурко // Хореография: история, теория, практика. – № 3. – М. : Моск. акад. образования Н. Нестеровой, 2008. – 160 с.

254. Шершнева, А. Танцуй на здоровье / А. Шершнева // Союз. Государство. – 2013. – № 10. – С. 64–65.

255. Шкурко, Т. А. Основы танцевально-экспрессивного тренинга : программа спецкурса / Т. А. Шкурко. – Ростов н/Д : Рост. гос. ун-т, 2001. – 27 с.

256. Шкурко, Т. А. Психологические функции танца : метод. указания к спецкурсу «Основы танцевально-экспрессивного тренинга» / Т. А. Шкурко. – Ростов н/Д : Рост. гос. ун-т, 2003. – 23 с.

257. Шкурко, Т. А. Танцевально-экспрессивный тренинг как фактор динамики отношений личности / Т. А. Шкурко // Психол. вестн. Рост. гос. ун-та. – 1999. – № 4. – С. 260–270.

258. Шульгина, А. Н. Композиция и методика преподавания историко-бытового танца / А. Н. Шульгина. – М. : Совет. Россия, 1984. – 234 с.

259. Шыдлоўскі, С. А. Культура прывілеяванага саслоўя Беларусі: 1795–1864 гг. / С. А. Шыдлоўскі ; НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мінск : Беларус. навука, 2011. – 168 с.

260. Шыдлоўскі, С. А. Як бавіла час прывілеяванае саслоўе Беларусі ў першай палове XIX стагоддзя / С. А. Шыдлоўскі // Беларус. гіст. часоп. – 2007. – № 7. – С. 27–34.

261. Эванс-Причард, Э. Э. Танец / Э. Э. Эванс-Причард // Культурология : дайджест / Рос. акад. наук, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам. – М., 2000. – № 4. – С. 135–152.

262. Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию / У. Эко ; пер. с итал. В. Резник, А. Погоняйло. – СПб. : Symposium, 2006. – 543 с.

263. Элиаде, М. Аспекты мифа : пер. с фр. / М. Элиаде ; вступ. ст. Е. Строганова. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Акад. проект, 2001. – 239 с.

264. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде ; пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : Моск. гос. ун-т, 1994. – 144 с.

265. Элиас, Н. Придворное общество: исследования по социологии короля и придворной аристократии с введением: Социология и история / Н. Элиас ; пер. с нем. А. П. Кухтенкова [и др.]. – М. : Языки славян. культуры : Кошелев, 2002. – 367 с.

266. Эндрюс, Т. Магия танца: ваше тело как инструмент силы / Т. Эндрюс ; пер. с англ. А. П. Хомик. – М. : REFL-book ; Киев : Ваклер, 1996. – 247 с.

267. Энциклопедический словарь : в 86 т. ; под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского ; изд. Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб. : Семеновская типолитогр. И. А. Ефрона, 1890–1907. – Т. XXIII. – 1898. – 961 с.

268. Юнг, К. Г. Архетип и символ : перевод / К. Г. Юнг ; предисл. А. М. Руткевича ; примеч. В. М. Бакусева [и др.]. – М. : Ренессанс, 1991. – 297 с.

269. Юнг, К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / К. Г. Юнг ; пер. с англ. А. А. Юдина. – Киев : Port-Royal ; М. : Совершенство, 1997. – 383 с.

270. Юнг, К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг ; пер. с нем. С. Лорие. – СПб. : ЭКСМО-пресс, 2001. – 478 с.

271. Юнг, К. Г. Психология и поэтическое творчество / К. Г. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе : сб. / вступ. ст. Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской ; примеч. С. С. Аверинцева [и др.]. – М., 1991. – С. 103–129.

272. Якобсон, Р. Взгляд на развитие семиотики / Р. Якобсон // Язык и бессознательное : работы разн. лет : перевод / Р. Якобсон. – М., 1996. – С. 139–161.

273. Якобсон, Р. Избранные работы : пер. с англ., нем., фр. / Р. Якобсон ; предисл. В. В. Иванова ; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. – М. : Прогресс, 1985. – 455 с.

274. Яницкая, М. Русский национальный танец: проблемы изучения / М. Яницкая. – СПб. : Искусство, 1991. – 163 с.

275. Aldrich, E. From the ballroom to hell: grace and folly in nineteenth century dance / E. Aldrich. – Evanston : Northwestern Univ. Press, 1991. – XIX, 225 p.

276. Arbeau, T. Orchesographie / T. Arbeau. – New York : Dance Horizons, 1925. – 104 p.

277. Bie, O. Der Tanz / O. Bie. – Berlin : Read Books Design, 2011. – 588 S.

278. Blasis, C. Traité de l'art de la danse / C. Blasis. – Rome : La Moderna, 2007. – 178 p.

279. Caroso, M. F. Il ballarino / M. F. Caroso. – New York : Broude Brothers, 1967. – 174 p.

280. Chodyński, A. R. Zbroje kolcze z gdańskiego dworu Artusa: z tradycji turniejowych w Polsce / A. R. Chodyński. – Malbork : Wydaw. Muzeum Zamkowe w Malborku, 1994. – 99 s.

281. Chybiński, A. O polskiej muzyce ludowej: wybór prac etnograficznych / A. Chybiński. – Kraków : Pol. Wydaw. Muz., 1961. – 538 s. – (Z pism Adolfa Chybińskiego ; t. 2).

282. *Clarke, M.* The history of dance / M. Clarke, C. Crisp. – New York : Crown Publ., 1981. – 256 p.
283. *Ebreo, G.* On the practice of the arte of dancing / G. Ebreo, B. Sparti. – Oxford : Oxford Univ. Press ; New York : Clarendon Press, 1993. – XVI, 269 p.
284. *Feves, A.* Fabritio Caroso and the changing shape of the dance, 1550–1600 / A. Feves // *Dance Chronicle*. – 1991. – Vol. 14, № 2/3. – P. 159–174.
285. *Haskell, A. L.* The story of dance / A. L. Haskell. – London : Rathbone Books, 1960. – 93 p.
286. *Jaques-Dalcroze, E.* Rhythm / E. Jaques-Dalcroze. – London : Music a. Education, 1980. – 334 p.
287. *Laban, R. von.* Choreutics / R. von Laban. – Alton : Dance, 2012. – 121 p.
288. *Laban, R. von.* Ein Leben für den Tanz / R. von Laban. – Bern ; Stuttgart : Haupt, 1989. – 261 S.
289. *Laban, R. von.* Modern educational dance / R. von Laban, L. Ullmann. – London : MacDonald & Evans. – 1975. – IX, 141 p.
290. *Łoziński, W.* Życie polskie w dawnych wiekach (wiek XVI–XVIII) / W. Łoziński. – Lwów : H. Altenberg ; Warszawa : E. Wende i S-ka, 1907. – 232 s.
291. *Morawska, K.* Historia muzyki polskiej / K. Morawska. – Warszawa : Sutkowski Ed., 1998. – 461 s.
292. *Preston-Danlop, V. M.* Dance and the performative: a choreological perspective – Laban and beyond / V. M. Preston-Danlop, A. Sanchez-Colberg. – London : Verve, 2002. – 307 p.
293. *Reyna, F.* Des origines du ballet / F. Reyna. – Paris : A. Tallone, 1955. – 201 p.
294. *Richardson, P. J. S.* The history of English ballroom dancing / P. J. S. Richardson. – London : H. Jenkins, 1946. – 167 p.
295. *Sachs, C.* Eine Weltgeschichte des Tanzes / C. Sachs. – Hildesheim : Olms, 1992. – XI, 325 S.
296. *Sachs, C.* Rhythm and tempo: a study in music history / C. Sachs. – New York : Norton, 1953. – 391 p.
297. *Silvester, V.* The art of the ballroom / V. Silvester, P. J. S. Richardson. – London : H. Jenkins, 1936. – 263 p.
298. *Stęszewska, Z.* Tancy. Muzyczne silva rerum z XVII wieku: rękopis 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej / Z. Stęszewska. – Kraków : Pol. Wydaw. Muz., 1970. – XLIII, 132 s.
299. *Szweykowski, Z.* Z dziejów polskiej kultury muzycznej : w 2 t. / Z. Szweykowski. – Kraków : Pol. Wydaw. Muz., 1958–1966. – T. 1 : Kultura staropolska. – 1958. – 357 s.

300. *Żórawska-Witkowska, A. Palestrina a Polska / A. Żórawska-Witkowska // Polska kultura muzyczna a Europa: z badań nad recepcją muzyki. – 1995. – Z. 5. – P. 1–25.*

301. *Żygulski, Z. Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu / Z. Żygulski. – Warszawa : Państw. Wydaw. Nauk, 1982. – 335 s.*

Иллюстративный материал заимствован из общедоступных ресурсов интернета, не содержащих указаний на авторов этих материалов и каких-либо ограничений для их использования.

АВТОРСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ

1. *Бодунова, I. I. Асаблівасці музычнага суправаджэння ўрокаў беларускага народна-сцэнічнага танца / I. I. Бодунова // Музычнае суправаджэнне ўрокаў беларускага народна-сцэнічнага танца : для аматарскіх харэаграфічных калектываў / укл. I. М. Галавач. – Мінск, 2018. – С. 4–6.*

2. *Бодунова, И. И. Актуальные функции и формы перцепции исторического европейского танца / И. И. Бодунова // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2013. – № 1. – С. 47–51.*

3. *Бодунова, И. И. Бал как компонент белорусской культуры / И. И. Бодунова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2018. – № 2 (30). – С. 44–55.*

4. *Бодунова, И. И. Белорусский народный танец: эволюция теоретико-методологических исследований / И. И. Бодунова // Традиційная культура і дзеці: праблемы этнавыхавання : матэрыялы V Рэсп. навук.-практ. канф. (г.п. Акцябрскі Гомельскай вобласці, 20 чэрвеня 2018 г.) / укл. А. Ю. Лозка ; М-ва культуры Рэспублікі Беларусь [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 86–92.*

5. *Бодунова, И. И. Влияние европейских рыцарских традиций на белорусскую культуру / И. И. Бодунова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2010. – № 2. – С. 23–28.*

6. *Бодунова, И. И. Военно-исторические клубы как вид молодежной субкультуры / И. И. Бодунова // Менталитет славян и интеграционные процессы: история, современность, перспективы : материалы VII Междунар. науч. конф., Гомель, 26–27 мая 2011 г. : в 2 ч. / Гомел. гос. техн. ун-т ; под общ. ред. В. В. Кириенко. – Гомель, 2011. – Ч. 2. – С. 155–156.*

7. *Бодунова, И. И. Возможности семиотического исследования старинного танцевального текста / И. И. Бодунова // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2012. – № 1. – С. 41–45.*

8. *Бодунова, И. И. Возникновение теории европейского танца / И. И. Бодунова // Культура. Наука. Творчество : материалы IV Меж-*

дунар. науч.-практ. конф., Минск, 20–23 апр. 2010 г. : сб. науч. ст. / Беларус. гос. акад. музыки [и др.] ; науч. ред. С. П. Винокурова. – Минск, 2011. – С. 150–152.

9. Бодунова, И. И. Возникновение теории светского танца / И. И. Бодунова // Институт белорусской культуры и становление науки в Беларуси : материалы Междунар. науч. конф., Минск, 8–9 дек. 2011 г. / Ин-т истории НАН Беларуси [и др.] ; редкол.: А. А. Коваленя [и др.]. – Минск, 2012. – С. 498–503.

10. Бодунова, И. И. Временная составляющая танца / И. И. Бодунова // Культура и цивилизация. – 2012. – № 2/3. – С. 123–130.

11. Бодунова, И. И. Европейский бальный танец в контексте белорусской культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / И. И. Бодунова ; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – 24 с.

12. Бодунова, И. И. Европейский бытовой бальный танец в социокультурной деятельности / И. И. Бодунова // Науковы пошук у сферы сучаснай культуры і мастацтва: матэрыялы навук. канф., Мінск, 28 лістап. 2013 г. / Беларус. дзярж. ун.-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2014. – С. 182–186.

13. Бодунова, И. И. И бал блесит во всей красе / И. И. Бодунова // Нёман. – 2018. – № 12. – С. 163–169.

14. Бодунова, И. И. Игнат Буйницкий в отечественной фольклористике / И. И. Бодунова // Традыцыйная культура і дзеці: праблемы этнавыхавання: матэрыялы VI Рэсп. навук.-практ. канф. (10 ліп. 2020 г., г. Мінск) / укл. А. Ю. Лозка, М. А. Козенка ; рэдкал.: В. М. Грышкевіч [і інш.]. – Мінск, 2020. – С. 113–116.

15. Бодунова, И. И. Использование жанра вальса в оформлении урока классического танца / И. И. Бодунова, Р. В. Стародубцева // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2016. – № 4. – С. 8–13.

16. Бодунова, И. И. Истоки европейской бальной культуры / И. И. Бодунова // Бъдешите изследвания – 2014 : материалы за X Междунар. науч. практ. конф., София, 17–25 февр. 2014 г. / ред. М. Т. Петков. – София, 2014. – Т. 35 : Музыка и живот. – С. 51–56.

17. Бодунова, И. И. Историко-бытовой танец: специфика преподавания для студентов-заочников и научно-методическое обеспечение / И. И. Бодунова // Удасканаленне дзейнасці кафедраў па прафесійнай падрыхтоўцы спецыялістаў на факультэце завочнага навучання : матэрыялы навук.-метадыч. канф., Мінск, 2 лют. 2012 г. / Беларус. дзярж. ун.-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Ю. П. Бондар (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 42–47.

18. Бодунова, И. И. Исторический бальный танец в европейской культуре / И. И. Бодунова // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2010. – № 1. – С. 74–78.

19. Бодунова, И. И. Исторический бальный танец как объект семиотического исследования / И. И. Бодунова // Культура. Наука. Творчество : XII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 3 мая 2018 г. : сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств ; редкол.: А. А. Корбут [и др.]. – Минск, 2018. – С. 93–97.

20. Бодунова, И. И. Исторический европейский бальный танец как феномен культуры и особенности его преподавания в рамках вузовского курса / И. И. Бодунова // Актуальные проблемы педагогики искусства : материалы II Междунар. науч.-практ. конф., Могилев, 22–23 апр. 2010 г. / Могилев. гос. ун-т ; ред. совет: Г. В. Ананченко [и др.]. – Могилев, 2010. – С. 63–66.

21. Бодунова, И. И. Исторический европейский бальный танец: культурологический аспект / И. И. Бодунова // Роль культуры в формировании личности: новые подходы : сб. ст. молодых ученых / Моск. гос. ун-т культуры и искусств ; под науч. ред. А. А. Жарковой, В. А. Тихоновой, Д. А. Сторублевцевой. – М., 2013. – С. 85–92.

22. Бодунова, И. И. Исторический танец в контексте современной парадигмы / И. И. Бодунова // Вестн. Полоц. гос. ун-та. Сер. Е, Пед. науки. – 2012. – № 7. – С. 114–119.

23. Бодунова, И. И. Коммуникативная природа танца: взаимосвязь пространства и времени / И. И. Бодунова // Мастацкая і музычная адукацыя. – 2018. – № 5 (35). – С. 15–18.

24. Бодунова, И. И. К проблеме исследования полиэтнических истоков образования белорусских артистов балета / И. И. Бодунова // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. пр. удзельнікаў XIII Міжнар. навук. канф., Мінск, 26–28 крас. 2019 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (старш.), В. В. Калацэй, С. К. Канановіч. – Мінск, 2019. – С. 124–126.

25. Бодунова, И. И. Особенности преподавания историко-бытового танца в рамках университетского курса [Электронный ресурс] / И. И. Бодунова // Непрерывное технологическое и эстетическое образование: тенденции, достижения, проблемы: материалы I Междунар. науч.-практ. конф., Барановичи, 29–30 сент. 2011 г. / Баранович. гос. ун-т ; редкол.: З. В. Лукашэня (гл. ред.), А. Э. Руднева (отв. ред.), З. Н. Кветко. – Барановичи, 2011. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

26. Бодунова, И. И. Особенности преподавания историко-бытового танца в учреждениях образования / И. И. Бодунова // Культура: откры-

тый формат – 2016 : сб. науч. ст. VI Междунар. заоч. науч. конф. / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2017. – С. 454–457.

27. *Бодунова, И. И.* Отражение популярных мотивов европейского бального танца в фортепианной музыке М. К. Огинского / И. И. Бодунова // История и культура на стыке эпох и цивилизаций: историко-культурное наследие как ресурс и результат развития общества: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 25–26 сент. 2015 г. / редкол.: И. И. Калачева [и др.]. – Минск, 2015. – С. 154–156.

28. *Бодунова, И. И.* Реконструкция исторической хореографии в белорусской культуре XXI века / И. И. Бодунова // Вести Ин-та соврем. знаний. – 2011. – № 1. – С. 54–57.

29. *Бодунова, И. И.* Реконструкция исторической хореографии на современном этапе в Республике Беларусь / И. И. Бодунова // Сучасны культурны працэс: праблемы, перспектывы, метады даследавання: XXXVII навук. канф. студэнтаў, магістрантаў і аспірантаў БДУКМ (18–19 крас. 2012 г.) : зб. навук. артыкулаў / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў. – Мінск, 2012. – С. 13–19.

30. *Бодунова, И. И.* Роль историко-бытового танца в подготовке специалистов-хореографов / И. И. Бодунова // Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання : зб. навук. прац. удзельнікаў V Міжнар. навук. канф., Мінск, 29 крас. – 1 мая 2011 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: М. А. Мажэйка (старш.), В. В. Калацэў, С. К. Канановіч. – Мінск, 2011. – С. 124–126.

31. *Бодунова, И. И.* Роль ценностно-целевых ориентиров в формировании профессиональных компетенций у студентов-хореографов в процессе освоения учебной дисциплины «историко-бытовой и современный бальный танец» [Электронный ресурс] / И. И. Бодунова // Практико-ориентированный подход в подготовке специалистов сферы культуры : материалы науч.-метод. конф. профессорско-преподавательского состава, 1 февр. 2018 г. / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. ; редкол.: А. А. Корбут [и др.]. – Минск, 2018. – 1 электронный оптический диск (CD-ROM). – Библиогр.: 4 назв. – Депонировано в БГУКИ 19.12.2018, № 03551912201829.

32. *Бодунова, И. И.* Современное существо танца / И. И. Бодунова // Мастацкая і музычная адукацыя. – 2018. – № 3 (33). – С. 6–9.

33. *Бодунова, И. И.* Сценическая интерпретация форм исторического танца / И. И. Бодунова // Традыцыйная і сучасная культура Беларусі: гісторыя, актуальны стан, перспектывы : матэрыялы навук. канф., Мінск, 6 снеж. 2012 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 148–151.

34. *Бодунова, И. И.* Танец как пространственно-временное явление культуры / И. И. Бодунова // Универсальное и национальное в культу-

ре : по материалам Междунар. науч. конф., Минск , 20–21 апр. 2012 г. / Беларус. гос. ун-т ; редкол.: Э. А. Усовская (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2012. – С. 305–310.

35. *Бодунова, И. И.* Танец как самобытный атрибут рыцарской культуры на белорусских землях в XIV–XVI вв. / И. И. Бодунова // Новая пед. думка. – 2012. – № 2. – С. 213–215.

36. *Бодунова, И. И.* Танец как стимул жизни и движения / И. И. Бодунова // Матэрыялы XIX Міжнародных Кірыла-Мяфодзіеўскіх чытаньняў, прысвечаных Дням славянскага пісьменства і культуры, Мінск, 22–24 мая 2013 г. : у 2 ч. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: В. Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – Ч. 2. – С. 5–8.

37. *Бодунова, И. И.* Текстологический феномен в танце / И. И. Бодунова // Искусство и культура. – 2014. – № 4. – С. 88–94.

38. *Бодунова, И. И.* Темпорально-историческая природа и сущность танца / И. И. Бодунова // Весн. Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2012. – № 1. – С. 37–43.

39. *Бодунова, И. И.* Теоретико-методологическое обеспечение учебной дисциплины «Историко-бытовой и бальный танец» / И. И. Бодунова // Непрерывное технологическое и эстетическое образование: тенденции, достижения, проблемы : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., Барановичи, 30 сент. 2016 г. / Баранович. гос. ун-т ; редкол.: З. В. Лукашениа (гл. ред.), Н. Г. Дубешко, А. Э. Руднева. – Барановичи, 2017. – С. 24–28.

40. *Бодунова, И. И.* Ю. М. Чурко – основатель отечественной школы высшего хореографического образования / И. И. Бодунова // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання (памяці антрапалага Зінаіды Мажэйкі) : зб. навук. пр. удзельнікаў XII Міжнар. навук. канф. / М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў ; рэдкал.: Языковіч В. Р. (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2018. – С. 94–95.

Учебные издания

1. *Бодунова, И. И.* Историко-бытовой и бальный танец : учеб. программа / И. И. Бодунова. – Минск : БГУКИ, 2010. – 13 с.

2. *Бодунова, И. И.* Историко-бытовой и современный бальный танец. Бальный танец XIX века : учеб.-метод. пособие / И. И. Бодунова ; М-во культуры Респб. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2020. – 224 с.

3. *Бодунова, И. И.* Историко-бытовой и современный бальный танец : учеб. программа / И. И. Бодунова. – Минск : БГУКИ, 2017. – 14 с.

4. Бодунова, И. И. Историко-бытовой и современный бальный танец : учебно-методический комплекс для специальности 1-17-02 01 Хореографическое искусство (по направлениям) / И. И. Бодунова. – Электронные текстовые данные. – Минск, 2017. – 34 с. : табл. – Библиогр.: с. 32–33. – Заглавие с экрана. – Депонировано в БГУКИ 22.09.17, № 005022092017.

5. Бодунова, И. И. Историко-бытовой танец : программа для ссузов / И. И. Бодунова. – Минск : Белорус. гос. ин-т проблем культуры, 2006. – 13 с.

6. Бодунова, И. И. Историко-бытовой танец : программа для хореогр. шк. и шк. искусств с отд. хореографии / И. И. Бодунова. – Минск : Белорус. гос. ин-т проблем культуры, 2006. – 16 с.

7. Бодунова, И. И. Культура танца : учеб. программа / И. И. Бодунова. – Минск : БГУКИ, 2019. – 14 с.

8. Бодунова, И. И. Культура танца : учебно-методический комплекс для специальности 1-17-02 01 Хореографическое искусство (по направлениям) / И. И. Бодунова. – Электронные текстовые данные. – Минск, 2018. – 93 с. : табл. – Библиогр.: с. 90–93 (38 назв.). – Заглавие с экрана. – Депонировано в БГУКИ 09.01.2019, № 035909012019.

9. Бодунова, И. И. Методика преподавания спецдисциплин : учебно-методический комплекс для специальности 1-17-02 01 Хореографическое искусство (по направлениям) / И. И. Бодунова, С. В. Гутковская, И. В. Коновальчик. – Электронные текстовые данные. – Минск, 2017. – 174 с. : табл. – Библиогр.: с. 170–173. – Заглавие с экрана. – Депонировано в БГУКИ 08.11.2017, № 020608112017.

10. Бодунова, И. И. Хореографический тренаж : учебно-методический комплекс для специальности 1-17-02 01 Хореографическое искусство (по направлениям) / И. И. Бодунова. – Электронные текстовые данные. – Минск, 2017. – 52 с. : табл. – Библиогр.: с. 50–51. – Заглавие с экрана. – Депонировано в БГУКИ 19.01.2018, № 025119012018.

11. Программы общеобразовательных школ (классов) с хореографическим направлением / И. И. Бодунова [и др.]. – Минск : Нац. ин-т образования, 2005. – 100 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А

ОТДЕЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЕВРОПЕЙСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

XIV–XVII вв.

Вольта
Гальярда
Куранта
Павана

XVIII в.

Гавот
Контрданс
Менуэт

XIX в.

Вальс
Лансье
Мазурка
Полонез
Полька
Французская кадрили

БАС-ДАНС



Бас-данс – собирательное название придворных танцев в умеренном или умеренно-медленном темпе, распространенных во Франции, Италии, Нидерландах в XIV–XVI вв. Вследствие отсутствия быстрых и прыжковых *pas*, характерных для «высоких танцев», бас-дансы (басдансы) часто называли «променадными».

Композиционный рисунок танца мог строиться в виде хоровода или шествия. Бас-дансы представляли собой нечто вроде небольшой хореографической композиции, в которой танцующие демонстрировали себя собравшемуся обществу, подчеркивая свое богатство, пышность нарядов и благородство манер.



1515 г.

ПАВАНА



Павана – излюбленный танец XVI–XVII вв., в котором танцующие блистали изяществом, утонченностью манер и грацией движений. Происхождение танца вызывает споры. Одни исследователи считают ее итальянским изобретением, возникшим в Падуе и названным в честь этого города. Другие объявляли местом рождения паваны Испанию, производя ее название от латинского слова *pavo*, что означает павлин. Третьи настаивают на французском происхождении танца. Так или иначе, это танец парадный, величавый с характером неспешной чинной процессии.

Павана – исключительно придворный танец, в народе его не знали. Бал открывался исполнением паваны королем и королевой, затем танцевал дофин, вслед за ним другие знатные особы. На протяжении всего танца используется только одно *pas* – шаг паваны, который может быть простым или двойным и делаться вперед, назад или в сторону. Считается, что шаги паваны дожили до нынешних дней как «нерешительные шаги» в церемонии бракосочетания.



КУРАНТА



Оживленный подвижный манерный танец итальянского происхождения рубежа XIV–XVII вв. представлял собой горделивое шествие, чередующееся с легким подобием прыжков. Название танца происходит от *corrente* (итал.) – течение воды. И действительно, движения танца, плавные и равномерные, эмоционально, чувственно настраивают на их нескончаемость.

Куранту называли «танцем манеры». Т. Арбо говорил, что кавалер в куранте исполнял «коленца». Очевидно, это значило, что он делал более сложные движения, чем в простой, прогулочной куранте. Куранта много раз меняла свой музыкальный размер. Вначале он был на $\frac{2}{4}$, позднее стал трехдольным.

В 1697 г. на свадьбе герцога Бургундского бал открывался курантой. В начале танца был поклон и реверанс всем присутствующим, который занимал два такта. Затем на протяжении двух тактов танцующие делали поклоны друг другу. Реверансы и поклоны должны были точно совпадать с музыкой. Очень часто в куранте превалировали глиссирующие шаги.



ГАЛЬЯРДА



Гальярда – это старинный танец итальянского происхождения, распространенный в Италии, Англии, Франции, Испании, Германии. Он берет свое начало в народной хореографии, хотя наибольшую популярность получил у привилегированных классов. Уже в начале XVI в. музыка гальярды приобрела популярность в широких слоях французского общества. Гальярда называлась еще «пять па», или «романеска». В основу танца положены пять движений: четыре небольших шага и прыжок. Как утверждает ряд исследователей, именно прыжки и способствовали успеху гальярды. Легкость и живость, с которой исполнялся танец, не исключали известной изысканности. Придворное общество танцевало гальярду в пышных парадных одеждах.

В крупнейших трудах по истории танца значительное место отводится гальярде. Ее описание мы находим в работах Р. Фелье, Ж.Ф. Рамо, Ф. Маньи, Ф. Карозо. Особенно подробно на гальярде останавливается Т. Арбо. И это объяснимо, так как в гальярде, как ни в каком другом танце, содержится много движений, перешедших в новые танцевальные формы.

ВОЛЬТА



Старинный европейский танец в быстром или умеренно быстром темпе, который изначально был народным танцем, а позднее стал исполняться на придворных балах. Во второй половине XVI – первой половине XVII в. танец приобрел большую популярность в европейских странах, особенно во Франции и Англии. Обычно вольта

исполняется одной парой, но число танцующих может быть и большим. Начинался танец с поклона кавалера и реверанса дамы. Характерным движением вольты был подъем дамы в воздух. Кавалер проворно и резко поворачивал в воздухе свою партнершу, что требовало от него большой силы и ловкости, ведь подъем должен выполняться достаточно высоко, четко и красиво.

Французские хореографы доказывают связь живой и веселой провансальской вольты с вальсом. Вначале в вольте преобладали прыжки и весьма энергичные подъемы ног. Позднее появились элементы вращения, даже в старинных описаниях вольты указывается, что «пары вертелись как одно целое». Изначально танец назывался «вольт», что в переводе означает «быстрый поворот».

К середине XVI в. вольтой был увлечен весь Париж. Танец благополучно пережил трех Генрихов (II, III и даже вспыльчивого Генриха IV), но, по настоянию всем известного кардинала Ришелье, усмотревшего в нем подрыв устоев религии и общества, был категорически запрещен Людовиком XIII. Продолжая жить в народе, танец перешагнул границы и начал быстро распространяться в других странах Европы.

МЕНУЭТ



Родина менуэта – французское местечко Пуату, расположенное в Бретани. Как и многие другие бальные танцы, менуэт родом «из крестьян», в своей первоначальной форме был связан с песнями и бытовым укладом данной местности. Свое название он получил от *pas menus*,

маленьких шагов, характерных только для менуэта: танцующие двигаются маленькими шажками, кавалер изящным движением снимает шляпу, кланяется, дама церемонно приседает в глубоком реверансе.

Классические художественные формы менуэта обнаружили возможность молчаливого «танцевального объяснения в любви». Кавалер и дама исполняют танец, по сути дела, раздельно, лишь иногда касаясь друг друга кончиками пальцев. Движения медлительны, *pas* изысканны. Педантичная деликатность в обращении мужского пола к женскому вызвала особенное изящество и благородство движений во время танцев, потому хореография эпох Людовика XIV и Людовика XV получила своеобразно изысканный оттенок. По своей форме и содержанию менуэт отвечал придворно-аристократическому стилю культуры эпохи, соответствовал капризам аристократического вкуса. Галантно-почтительный характер танцевального диалога был украшен богатой хореографической интерпретацией поз танца, выразительными манерами, изысканными и грациозными движениями. Трудно давалась особая манера исполнения менуэта: все переходы должны совершаться мягко, округло, без рывков, плавно вытекая один из другого. Некоторые из его фигур вошли в основу классического балета, поэтому менуэт до сих пор изучается во всех хореографических академиях.



ГАВОТ



Изящный и радостный танец, известный с XVI в. Гавот появился в Лионе на основе французского народного танца. Исполнялся легко и грациозно под народные песни и волынку и был хороводным танцем. В XVIII в. он становится популярным придворным парным танцем и существенно изменяет свой первоначальный характер. Теперь он становится жеманным и манерным – стиль рококо в хореографии.

Усложняется танцевальный язык: легкие скользящие движения сочетаются с изысканными реверансами, изящными вычурными позами, разнообразными движениями рук. Гавот, как правило, исполняется одной парой. Танец сложный, характеризуется быстрым темпом и отличается большим количеством прыжков и заносок, выполнение которых требует особой тренировки.

Основные движения:

pas chassé,
pas balance,
pas glissade,
pas assemble,
pas jeté,
pas emboite,
entrechat.



Современники отмечали, что гавот походит на маленький балетный спектакль для двух исполнителей. Благодаря сочетанию превосходной музыки с изысканной хореографией гавот по праву считается образцом исторической хореографии «галантного» XVIII в.

ПОЛОНЕЗ



Торжественный танец-шествие в умеренном темпе, который открывал бал, подчеркивая торжественный характер праздника. Танцующие пары в полонезе двигаются по установленным геометрическим фигурам.

Возник в Польше приблизительно в XV в. и назывался *chodzony*. Именно этот величественный полонез открывал танцы на любом народном празднике. В конце XV – начале XVI в. «ходзоны» начал распространяться и в среде мелкой шляхты. В замки магнатов полонез проник только к концу XVI в., превратившись в пышный дворцовый танец.

Французские балетмейстеры «приспособили» полонез для торжеств, в результате чего он стал элементом придворного церемониала, своеобразным парадом вельмож перед сюзереном.

В XVII в. танец стал популярным во всей Европе и получил свое нынешнее название – полонез. Незамысловатый народный танец приобрел звучное имя, сделался более сложным, превратившись в танец элиты, привилегированных классов.

ВАЛЬС



Возник на рубеже XVIII и XIX вв. До сих пор исследователи немецкой школы утверждают, что вальс произошел от австрийского народного танца лендлера, распространенного в Австрии и Южной Германии. Народность и простота вальса долго препятствовали этому «неблагопристойному» танцу проникнуть в великосветское общество. Стремление выйти за рамки былых строгих нормативных отношений на балах, равенство танцующих и увлекательное многолюдное действие постепенно сделали вальс невероятно популярным.

Развитие музыкальной формы вальса как бытового танца связано с именами родоначальников вальсовой династии И. Ланнера, И. Штрауса-старшего и особенно И. Штрауса-младшего. Величайшие композиторы В. А. Моцарт, И. Гайдн, К. Вебер, Ф. Шопен, М. Глинка, П. Чайковский, И. Глазунов и многие другие вводят мелодии вальса в свои оперы и в фортепианные произведения.



Вальс покорила весь танцевальный мир. Это единственный исторический европейский танец, который вошел в десятку обязательной программы спортивных бальных танцев.

МАЗУРКА



В XIX в. широкое распространение получила мазурка. Название ее происходит от народности мазуров, проживающих в польской Мазовии. В XIX в. мазурку танцуют по всей Европе, она любима в различных слоях общества, хотя изучение этого танца требует гораздо больше времени, терпения и искусства, чем освоение других танцев. Одним из доказательств популярности в России этого жизнеутверждающего и радостного танца служат воспоминания Анны Григорьевны Достоевской:

«...Федор Михайлович под звуки органчика танцевал со мной кадрили, вальс и мазурку. Муж мой особенно любил мазурку и, надо отдать справедливость, танцевал ее ухарски, с воодушевлением...».

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы;
Теперь не то: и мы, как дамы,
Скользим по лаковым доскам.
Но в городах, по деревням
Еще мазурка сохранила
Первоначальные красы:
Припрыжки, каблуки, усы
Все те же: их не изменила
Лихая мода, наш тиран,
Недуг новейших россиян
А. Пушкин



ПОЛЬКА



Быстрый, живой танец, а также жанр танцевальной музыки. Музыкальный размер польки – $2/4$. Полька появилась в середине XIX в. в Богемии (современная Чехия).

Она, пожалуй, лучше, чем какой-либо другой танец передавала лихорадочный дух буржуазного Парижа середины столетия. Темпераментный танец оценили и композиторы-классики: Б. Сметана, А. Дворжак, И. Штраус-отец, И. Штраус-сын и другие.

Популярность польки была необычайна. Увлечение ее оживленным, безудержно прямолинейным ритмом одно время заслонило страсть к вальсу. В 1845 г. в Париже была поговорка: «Скажи мне, как ты полькируешь (то есть танцуешь польку), и я скажу, как ты умеешь любить!»

Ни один великосветский прием XIX в. не обходился без исполнения польки.



КАДРИЛЬ



Популярный бальный танец XVIII–XIX вв., разновидность контрданса. Музыкальный размер чаще $\frac{2}{4}$, темп подвижный. Перед кадрилию обыкновенно звучат восемь или шестнадцать тактов (ритурнель), которые уведомляют танцующих, что им пора занять свои места. После того, как все стали по своим местам, исполняется интродукция (8 тактов). Такую интродукцию играли перед каждой фигурой кадрили.

Кадриль – танец, распространенный по всей Европе и получивший свое название благодаря тому, что группы танцующих образовывали маленькие «четырёхугольники» из двух пар каждый (каре). Родина танца – Франция, где он был особенно популярен в эпоху Наполеона. В то время французская кадриль, исполнение которой было серьезным испытанием для самолюбия танцующих, состояла из 5 фигур и была центром внимания и основой каждого бала. Техника исполнения была доведена до совершенства, а движения были идеально законченными и выверенными. Хореографические фразы поочередно исполнялись разными парами, а каждая фигура заканчивалась общим движением, соединяющим всех участников танца.

В начале XIX в. французская кадриль появилась и в других европейских странах.

ЭВОЛЮЦИЯ КОСТЮМА КАК КОМПОНЕНТА СЕМИОСФЕРЫ ЕВРОПЕЙСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ БАЛЬНЫЙ КОСТЮМ



Для костюма эпохи Средневековья характерны вытянутые пропорции, устремленность вверх, сложность и изящество формы



Реконструкция мужских костюмов эпохи Средневековья

Чтоб в замке
поддержать веселье,
Искуснейшие
менестрели,
Пленяя пеньем и игрой,
Собрались пестрою толпой.
Гостям готовят развлеченье
По силе своего уменья
Певцы, рассказчики, танцоры,
И акробаты, и жонглеры.
Те принесли с собою ноты,
Те арфы, дудочки и роты,
Тут звуки скрипки и виолы,
Там флейты голосок веселый,
А там девичий круг ведет
По залу легкий хоровод.

Французский поэт, XII в.

БАЛЬНЫЙ КОСТЮМ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ



Костюмы этой эпохи выполнялись из разнообразных тканей и характеризовались вычурными фасонами и обилием украшений



Модный кружевной воротник ограничивает подвижность головы
и формирует горделивую осанку

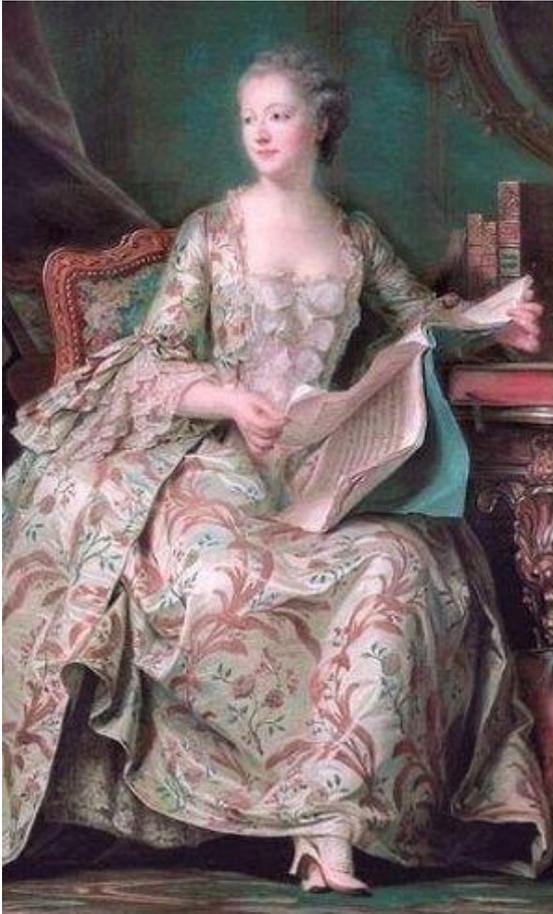


Ренессансная мода, как утверждали ее теоретики и, главным образом, женщины, прежде всего, должна была быть богатой

БАЛЬНЫЙ КОСТЮМ XVIII в.



Художественное направление XVIII в. представляет собой последний этап развития аристократической культуры, нашедшей выражение в стиле рококо, который завершил развитие стиля барокко



Идеальный силуэт изысканного платья дополняли шелковые или лайковые туфельки на французском каблуке, который делал женскую ножку маленькой

БАЛЬНЫЙ КОСТЮМ XIX в.

В начале XIX в. в искусстве появился стиль ампир, выражавший эстетические вкусы крупной буржуазии. В первой половине XIX в. бальный костюм демонстрирует новое художественное направление – романтизм.



Реконструкция бального костюма XIX в.



В середине XIX в. наступает время господства безмерной роскоши, подчеркивающей классовые привилегии буржуазии (реконструкция бального костюма XIX в.)



Пик моды на необычайно широкие кринолины относится к 1856–1860 гг. (реконструкция бального костюма XIX в.)



Центрами моды 70–80 гг. XIX в. стали буржуазные салоны. Существовала некая демонстрация стоимости вещей, украшений, одежды. Одним из самых популярных слов этого времени становится слово «шик» (реконструкция бального костюма XIX в.)



Направления в моде бального костюма XIX в. определяют Великобритания и Франция (реконструкция бального костюма XIX в.)



Реконструкция бального костюма XIX в.

**ФОРМЫ ПРАКТИЧЕСКОГО ПРИМЕНЕНИЯ ЕВРОПЕЙСКОГО
БАЛЬНОГО ТАНЦА В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ДИНАМИКЕ
РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**

- балетмейстерские концертные номера и программы;
- благотворительные и Рождественские балы;
- детские балы;
- европейский бальный танец в балетных, оперных и драматических спектаклях;
- европейский бальный танец в историко-культурной реконструкции в военно-исторических клубах;
- конкурсы исторического танца;
- социально-психологическая реабилитация людей с ограниченными возможностями;
- учебная дисциплина хореографических школ, средних, средних специальных и высших учебных учреждений культуры;
- фестивали и конкурсы по спортивному бальному танцу;
- фестивали средневековой культуры.

**ЕВРОПЕЙСКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ
БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ В БАЛЕТЕ**



Сцены из балета «Ромео и Джульетта» (С. Прокофьев)



Фрагменты европейского бального танца из балетных спектаклей

**БАЛЕТМЕЙСТЕРСКИЕ КОНЦЕРТНЫЕ НОМЕРА
И ПРОГРАММЫ**



Афиша концертной программы «Полацкі сшытак»
Белорусского государственного хореографического ансамбля «Хорошки»



Фрагменты из концертной программы «Полацкі сшытак»
Белорусского государственного хореографического ансамбля «Хорошки»

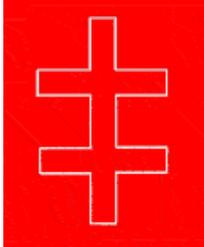


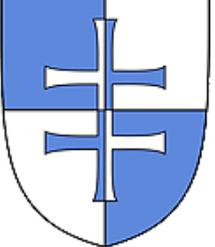
Фрагменты из концертной программы «Полацкі сшытак»
Белорусского государственного хореографического ансамбля «Хорошки»

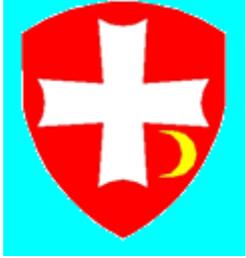
**ВОЕННО-ИСТОРИЧЕСКИЕ КЛУБЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ,
ПОПУЛЯРИЗИРУЮЩИЕ РЕКОНСТРУКЦИЮ ЕВРОПЕЙСКОГО
БАЛЬНОГО ТАНЦА**



	<p>Княжий Гуф Дата основания: 11.05.1999 г. Руководитель: Михеев Федор Анатольевич (князь Федор). Информация о клубе: изучение истории и реконструкция доспехов, костюмов и предметов быта Великого Княжества Литовского времен XIV–XVI вв.</p>
	<p>Орден Северного Храма Дата основания: 12.03.1996 г. Руководитель: Нестюк Дмитрий Николаевич (магистр Годфруа де Монмирай). Информация о клубе: реконструкция истории Франции XIII в. и Ордена Тамплиеров времен крестовых походов</p>
	<p>Hoggspjot (Конь) Дата основания: 1998 г. Руководитель: Шкред Александр (Magnus Harfagr). Информация о клубе: реконструкция культуры викингов и окружавшего их населения Балтийского моря, точнее северной и восточной его частей в VIII–XI вв. Клуб постоянно участвует в исторических фестивалях на территории Беларуси, России и Польши, а также в культурной жизни города Минска и республики</p>
	<p>Дикая охота Дата основания: 1999 г. Руководитель: Шебеко Сергей (сэр Роланд МакГир). Информация о клубе: реконструкция Великого Княжества Литовского, Западной Европы 2-й половины XIII – первой половины XV в., воссоздание духа романтизма средневековья, традиций и обычаев в их лучших проявлениях, а также реконструкция доспехов и костюма тех времен</p>
	<p>Кольный город Дата основания: октябрь 2002 г. Руководитель: Барашков Николай Викторович (Таран Каменецкий). Информация о клубе: изучение истории ВКЛ XIV–XVI вв. и реконструкция доспехов, костюмов и предметов быта</p>

	<p>З<i>аславская хоругва</i> Дата основания: 10 октября 2002 г. Руководитель: Гаткевич Дмитрий Александрович (Хоружий бояр Змитер). Информация о клубе: изучение истории ВКЛ и реконструкция доспехов, костюмов и предметов быта Великого Княжества Литовского времен XIV–XVI вв.</p>
	<p>Б<i>ерестейская хоругва</i> Дата основания: 15 августа 1998 г. Руководитель: Фомичев Николай. Информация о клубе: реконструкция ВКЛ XIV–XVI вв., Грюнвальдской битвы и периода с XIII по XVI вв.</p>
	<p>Х<i>оругва святого Юрия</i> Дата основания: апрель 2002 г. Руководитель: Комягина Ольга. Информация о клубе: реконструкция костюмов, доспехов и быта западной Европы и ВКЛ на рубеже XIII–XIV вв.</p>
	<p>О<i>йра</i> Дата основания: 2000 г. Руководитель: Станислав Сухов (Станиш Белогорич). Информация о клубе: реконструкция материальной и духовной культуры славянского поселения IX–XI вв. с наемной варяжской дружиной</p>
	<p>Б<i>ерестейское командорство Ордена Северного Храма</i> Дата основания: октябрь 1999 г. Руководитель: Осмоловский Андрей Николаевич (Andreas von der Rassenberg). Информация о клубе: реконструкция Ордена Тамплиеров конца XIII в.</p>
	<p>Б<i>ылина</i> Дата основания: 29 августа 2003 г. Руководитель: Панкевич Юрий Анатольевич (Юранд). Информация о клубе: занимается ролевыми играми, реконструкцией ВКЛ XIV–XVI вв.</p>

	<p>Чорны Война Дата основания: 05.03.1998 г. Руководитель: Сергей Балай. Информация о клубе: реконструкция доспехов, предметов одежды и быта XIV–XVI вв. на территории Центральной и Западной Европы</p>
	<p>Генрип Дата основания: 20 октября 2002 г. Руководитель: Андрей Кушнеров (Малдор). Информация о клубе: реконструкция костюма и защитного вооружения наемного европейского отряда XIV–XV вв. А так же изучением истории и менталитета жителей средневековья</p>
	<p>Тевтоника Дата основания: 1.10.2000 г. Руководитель: Пархимович Вадим (Ingvald von Sonnenburg). Информация о клубе: реконструкция истории и быта территории Пруссии XIV–XV вв.</p>
	<p>Кастешиа Дата основания: 14.11.2003 г. Руководитель: Кутергин Юрий Николаевич. Информация о клубе: реконструкция исторических событий Великого Княжества Литовского XIV–XVI вв.</p>
	<p>Terra Domini Дата основания: 08.09.2004 г. Руководитель: Успенский Владимир Валерьевич (Князь Януш). Информация о клубе: восстановление и сохранение социально-культурного наследия народа, проживавшего в XIV–XV вв. на территории современной Беларуси, изучение быта и образа жизни наших предков</p>

	<p>Золак Дата основания: сентябрь 2001 г. Руководитель: Антон Королев-Козловский. Информация о клубе: реконструкция исторических событий XIV–XV вв.</p>
	<p>Tarnawa Дата основания: 2006 г. Руководитель: Ратабор. Информация о клубе: реконструкция ВКЛ XIV в.</p>
	<p>Белы Ліс Дата основания: 2004 г. Руководитель: Радимир. Информация о клубе: возрождение рыцарских традиций средневековой Беларуси, популяризация истории Беларуси, реконструкция и изучение вооружения, одежды, предметов быта средневековья</p>
	<p>Кридни Мстислава Глебовича Дата основания: 21 февраля 2004 г. Руководитель: Марина и Алексей Сергеевы (Любава и Дзей). Информация о клубе: историческое моделирование материальной городской культуры южнорусских княжеств середины XIII в.</p>

КОНКУРСЫ ИСТОРИЧЕСКОГО ТАНЦА



Фрагменты выступлений на конкурсах исторического танца

ФЕСТИВАЛИ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ

«**Белый замок**» международный фестиваль средневековой культуры и музыки. Существует с 1997 г., проводится ежегодно в Острошицком Городке Минского района Минской области на территории историко-культурного центра «Рыцарский замок» и считается одним из главных событий в жизни рыцарских клубов Беларуси.

«**Каменецкая вежа**» – фестиваль средневековой культуры. Существует с 2009 г, проводится в г. Каменец Брестской области.

«**Логожеское княжество**» – фестиваль средневековой культуры. Существует с 2011 г, проводится в г. Логойске Минской области.

«**Наследие веков**» – международный фестиваль исторической реконструкции средневековья. Существует с 2011 г., проводится на территории замково-паркового комплекса «Мир» (Кореличский район Гродненской области).

«**Гольшанский замок**» – фестиваль средневековой культуры. Существует с 2010 г., проводится в агрогородке Гольшаны, Ошмянского района Гродненской области.

«**Рубон**» – фестиваль средневековой культуры. Существует с 2012 г., проводится в г. Полоцк Витебской области.

«**Наш Грюнвальд**» – международный рыцарский фестиваль. Существует с 2009 г., проводится на территории музейного комплекса «Дудutki» (Минская область, Пуховичский район, деревня Птичь).

«**Кревский замок**» – фестиваль средневековой культуры (воссоздание исторического события – подписания Кревской унии – договора об объединении Великого Княжества Литовского и Королевства Польского под властью князя Ягайло). Проводится в деревне Крево Сморгонского района Гродненской области.

«**Меч Лидского замка**» – международный фестиваль средневековой традиции и культуры. Существует с 2000 г., проводится в г. Лида Гродненской области.

«**Новогрудский замок**» – международный фестиваль средневековой культуры. Существует с 2000 г., проводится в г. Новогрудок Гродненской области.

«**Менск старажытны**» – международный исторический фестиваль. Существует с 2018 г., проводится в г. Минск.

«**Сульский замок**» – международный фестиваль средневековой культуры. Существует с 2018 г., проводится в деревне Сула, Столбцовского района Минской области.

«**Меч Брачыслава**» – фестиваль средневековой культуры. Существует с 2011 г., проводится в г. Браслав Витебской области.

ЛЕГЕНДА ОЖИВАЕТ



19–21 АВГУСТА

историко-культурный центр “Рыцарский Замок”

XII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ И МУЗЫКИ

БЕЛЫЙ ЗАМОК 2011

Турнир лучников, Конкурс фейер-шоу, Пеший рыцарский турнир, Конный рыцарский турнир,
Конкурс исторического костюма, Бугурты, Концерты, Ярмарка

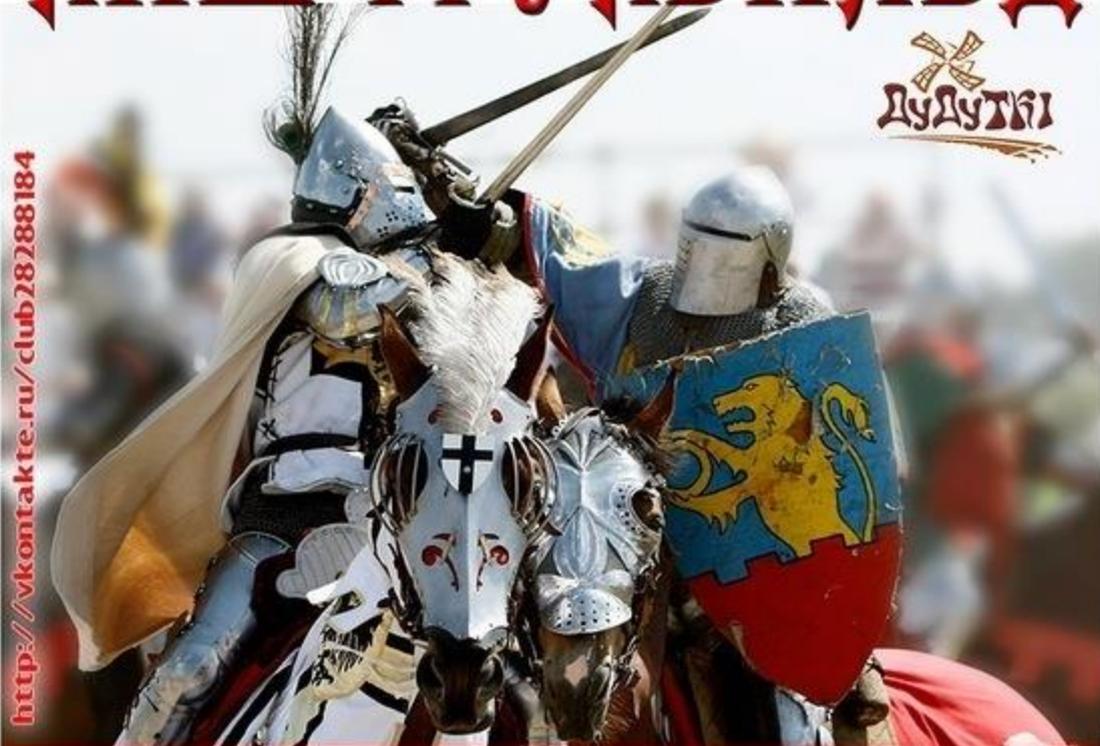
Справки и заказ билетов по тел: +375(44)7-500-800 Подробности на www.ritterburg.by



Афиша фестиваля средневековой культуры и музыки «Белый замок 2011»

траці фестываль славы беларускай зброі

НАШ ГРУНВАЛЬД



<http://vkontakte.ru/club28288184>

30-31.07 ДУДУТКІ

Реконструкцыя Грюнвальдскай бітвы + бугурты
Пешы рыцарскі турнір + турнір лучнікоў
+ штурм Замка + конны рыцарскі турнір
Концэртная праграма (folk, rock) fire show
срэдневекавая ярмарка + камандны турнір



Афіша фестывалю славы беларускага зброі «Наш Грюнвальд»

Международный фестиваль средневековой культуры

НАСЛЕДИЕ ВЕКОВ



Мирский Замок
8-10 июля

Более 800 участников из 6 стран
Неший Рыцарский турнир
Массовые сражения
Турнир лучников
Музыка и танцы
Ярмарка
Военное шоу

Концерты:
Testamentum Terrae (Тестаментум Терра)
Стары Ольса

Организаторы:
МОО "Живая История"
При поддержке «La GrandCompagnie de la Russie»

Информация:
Телефон: +375 044 550 40 50
E-mail: Mirskuzatok@knight.by
mir.knight.by

Заказ билетов:
Телефон: +375 17 296 61 21
+375 29 115 00 90
E-mail: k@vk.by



УНН191276961

Афиша международного фестиваля средневековой культуры
«Наследие веков»

БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЕ И РОЖДЕСТВЕНСКИЕ БАЛЫ



Выпускники кафедры хореографии БГУКИ – организаторы и участники
Большого новогоднего бала в Большом театре Беларуси
(в центре, слева направо – С. В. Гутковская, П. С. Стрельченко, 2013 г.)



Торжественный полонез.
Большой новогодний бал в Большом театре Беларуси



«Бальный зал казался мне всегда волнующей оранжереей,
чудесным зимним садом, в котором, как яркие и нежные цветы,
в переливах огней, в волнах музыки мелькают благоуханные девушки».

Константин Веригин



Променад участников Большого новогоднего бала
в Большом театре Беларуси



Торжественный полонез. Первый Республиканский новогодний бал для молодежи с участием Президента во Дворце Независимости Республики Беларусь (2018)



Фрагмент танцевального действия
Первого Республиканского новогоднего бала для молодежи с участием
Президента во Дворце Независимости Республики Беларусь (2018)



Первый Венский бал во Дворце Независимости Республики Беларусь (2019)



Полонез дебютантов. Первый Венский бал
во Дворце Независимости Республики Беларусь (2019)



Преподаватели и студенты кафедры хореографии БГУКИ – организаторы и участники Первого Венского бала во Дворце Независимости Республики Беларусь (в центре, слева направо – П. С. Стрельченко, С. В. Гутковская, И. И. Бодунова, 2019 г.)



Организаторы и участники Белорусского новогоднего бала во Дворце Независимости Республики Беларусь (в центре, слева направо – И. И. Бодунова, А. М. Маркевич – Министр культуры Республики Беларусь, Н. В. Карчевская – ректор БГУКИ, 2020 г.)



Студенты 1 курса кафедры хореографии
на Новогоднем балу во Дворце Независимости (2021)



Фрагмент Новогоднего бала во Дворце Независимости (2021)



Детские балы являются уникальной возможностью для родителей правильно сформировать духовный и культурный мир своего ребенка и сохранить в его памяти историю и традиции

КОНКУРСЫ ПО СПОРТИВНОМУ БАЛЬНОМУ ТАНЦУ



Афиша международного чемпионата по спортивным бальным танцам

ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК СРЕДСТВО СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ РЕАБИЛИТАЦИИ

Главный тренер международной программы по обучению спортивным бальным танцам на инвалидных колясках – доцент кафедры хореографии БГУКИ Е. М. Шилкина.



Общественное объединение «Белорусский фонд помощи спортсменам-инвалидам» Республики Беларусь создан 3 июня 1991 г. Главная цель фонда – реализация программы социальной реабилитации через танцы, труд и общение с природой (программа утверждена постановлением Совета Министров Республики Беларусь №1126 от 29 июля 2010 г.).

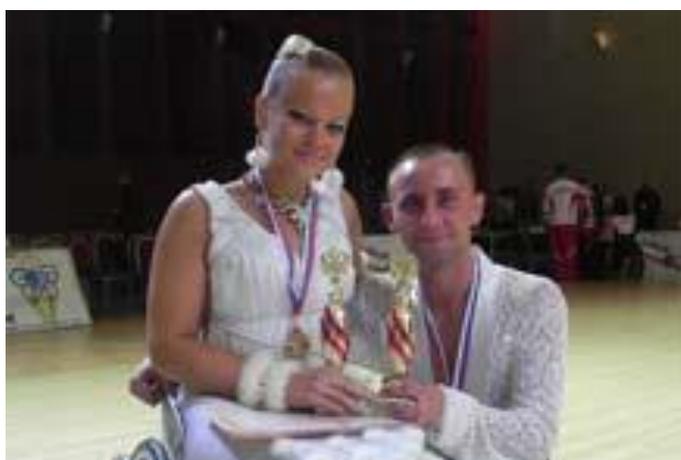
Танцевальный центр «Белорусского фонда помощи спортсменам-инвалидам» является учебной базой для прохождения практики студентами кафедры хореографии БГУКИ



Выпускник кафедры хореографии БГУКИ – Ярмошко Евгений



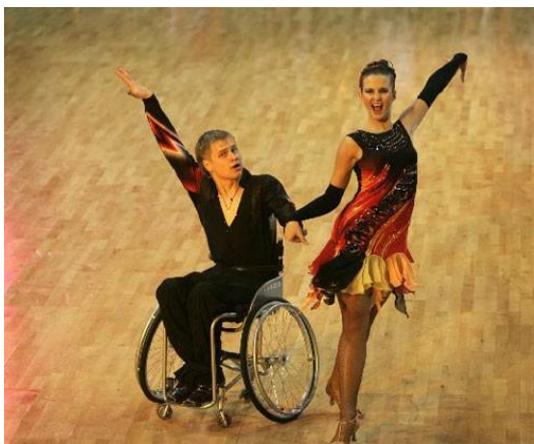
Выпускник кафедры хореографии БГУКИ – Кулешов Игорь



Выпускник кафедры хореографии БГУКИ – Усманов Роман



Считается, что в современном обществе каждый десятый – человек с ограниченными возможностями здоровья. Инвалидов-колясочников в Беларуси более 20 тысяч. И их число с каждым годом увеличивается.



Спортивные танцы на коляске исполняются в стиле комби (от слова комбинированный). В паре участвуют танцор – пользователь коляски и танцор неинвалид

Борис Бачковский

Из состояния глубокой депрессии после травмы позвоночника Бориса вывели систематические занятия танцами на колясках. 27.02.1998 г. он стал первым чемпионом мира по танцам на инвалидных колясках (Макухари, Япония). Б. Бачковский закончил университет, является лауреатом международной премии «Филантроп».



Елена Серкульская

Занимаясь фристайлом, получила тяжелую травму позвоночника, 10 лет не выходила из квартиры. Увлечшись танцами, стала 3-кратной чемпионкой мира и 2-кратной чемпионкой Европы, преподает в этом виде спорта, тренирует детей-инвалидов.



Ирина Гордеева

Прошла 14 курсов по обучению танцам на инвалидных колясках в Танцевально-оздоровительном центре Общественного объединения «Белорусский фонд помощи спортсменам-инвалидам», чемпионка Российской Федерации по спортивным танцам на колясках, чемпионка мира.



Анна Горчакова

Руководитель школы танца «Дар» – чемпионка мира и Европы по спортивным танцам на инвалидных колясках, пятикратная победительница Кубка мира, победительница Кубка Азии и Кубка континентов, мастер спорта международного класса, лауреат международной премии «Филантроп».



Сиротюк Анна

Чемпионка Европы 2009 г., бронзовый призер чемпионата мира 2010 г., серебряный призер чемпионата мира 2019 г. Награждена дипломом «Человек года 2009» в номинации «Физическая культура, спорт и туризм», инструктор в танцевально-оздоровительном центре.



Ирина Мажарова

Занималась народными танцами. После травмы 7 лет находилась в состоянии глубочайшей депрессии. Познакомилась с программой по обучению танцам на инвалидных колясках. В 48 лет стала победителем Кубка мира (Нидерланды), победителем Кубка Континентов (Россия), а также серебряным призером чемпионата мира в Европейской программе танцев в Ганновере (Германия).



Андрей Цибульский

Из состояния глубокой депрессии после тяжелой травмы позвоночника вывели систематические занятия спортивными танцами на инвалидных колясках. Завоевал бронзовую медаль на чемпионате Европы 2007 г. в Варшаве и 2 бронзовые медали на чемпионате мира 2008 г. в Минске.



Спортивные танцы на колясках способствуют семейной адаптации. Мужество и целеустремленность инвалидов-колясочников сделали их жизнь гармоничной: в ней есть любимое дело и семья, хобби и отдых. Сотни инвалидов, пройдя реабилитационные курсы в танцевальном центре, обрели непреодолимое чувство любви и жажды жизни.

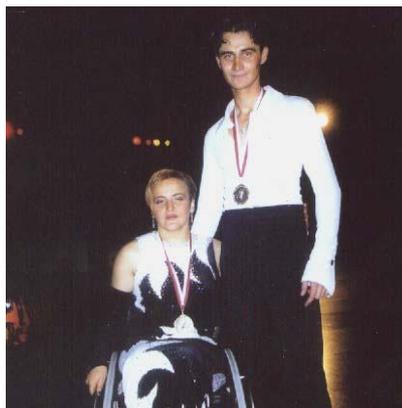
Вероника Касач и Александр Махортов

Познакомились на реабилитационных курсах по спортивным танцам на инвалидных колясках и создали семью. Вероника – победительница Кубка мира, чемпионка мира по спортивным танцам на инвалидных колясках. Александр – серебряный призер чемпионата Республики Беларусь по спортивным танцам на инвалидных колясках.



Елена Серкульская и Владимир Зяблов

3-кратные чемпионы мира, 2-кратные чемпионы Европы, победители Кубка мира по спортивным танцам на инвалидных колясках.



Олег Зырянов и Галина Касперович

При поддержке «Белорусского фонда помощи спортсменам-инвалидам» Олег стал 3-кратным чемпионом Беларуси по танцам на колясках. Галина закончила педагогический университет. Работает учителем в районной школе.



Люба Мамчиц

Призер чемпионатов Республики Беларусь по спортивным танцам на колясках. После прохождения курсов реабилитации по танцам в ней проснулось чувство радости жизни, она вышла замуж, родила сына и дочь.



Людмила Волчек

Двукратная чемпионка Республики Беларусь по спортивным танцам на колясках, чемпионка Паралимпийских игр в зимних видах спорта.

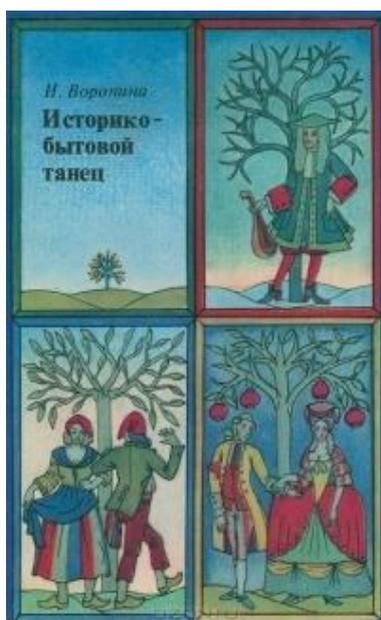
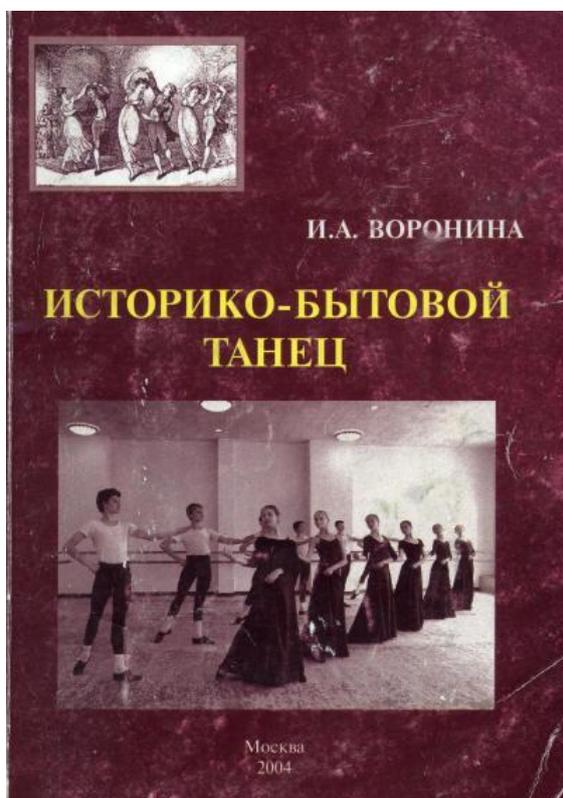


Ирина Кузьмич

Неоднократная чемпионка Республики Беларусь по танцам на колясках.



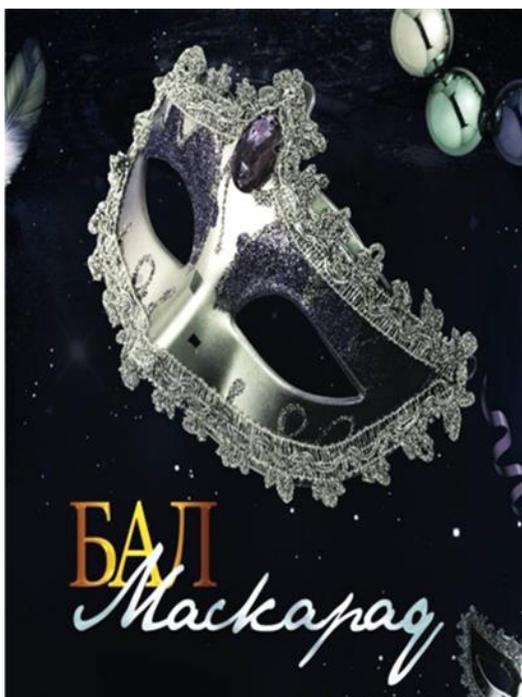
**ЕВРОПЕЙСКИЙ БАЛЬНЫЙ ТАНЕЦ КАК КОМПОНЕНТ
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ»
В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ШКОЛАХ, СРЕДНИХ
СПЕЦИАЛЬНЫХ И УЧРЕЖДЕНИЯХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**



Учебно-методическая литература по
дисциплине «Историко-бытовой
танец»



Фрагменты дисциплины «Историко-бытовой танец»



Афиша театрализованного представления студентов кафедры хореографии



Студенты кафедры хореографии – участники театрализованного представления на основе исторической хореографии «Бал-маскарад» (2018)

Научное издание

БОДУНОВА Ирина Иосифовна

КУЛЬТУРА ЕВРОПЕЙСКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦА

Редактор Е. А. Добрицкая
Технический редактор Л. Н. Мельник
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 11.08.2022. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 15,64. Уч.-изд. л. 12,98. Тираж 100 экз. Заказ 766.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

