

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет белорусской традиционной культуры и современного искусства  
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

С.В. Гутковская

\_\_\_\_\_ 2018 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

А.В. Сурба

\_\_\_\_\_ 2018 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**КУЛЬТУРА ТАНЦА**

для специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство,  
направлений специальности

1-17 02 01-04 Хореографическое искусство (народный танец),

1-17 02 01-05 Хореографическое искусство (балльный танец),

1-17 02 01-06 Хореографическое искусство (эстрадный танец),

1-17 02 01-10 Хореографическое искусство (современный танец)

Составитель: Бодунова И.И.

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета университета 22.10.2018 г.  
протокол № 3

**Составитель:**

*И.И. Бодунова*, доцент кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии

**Рецензенты:**

*Н.Е. Шелупенко*, доцент кафедры межкультурных коммуникаций учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии;

*Кафедра культурологии* ЧУО «Институт современных знаний имени А.М. Широкова», зав. кафедрой, доктор культурологии В.Ф. Мартынов.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>Содержание</b> .....	3
<b>1. Пояснительная записка</b> .....	4
<b>2. Теоретический отдел</b> .....	5
2.1 Тематика лекционных занятий.....	5
2.2 Конспект лекций.....	6
<b>3. Практический отдел</b> .....	76
3.1 Тематика семинарских занятий.....	76
<b>4. Раздел контроля знаний</b> .....	80
4.1 Перечень требований к зачету.....	80
4.2 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов по дисциплине.....	81
4.3 Задания для контролируемой самостоятельной работы.....	82
<b>5. Вспомогательный отдел</b> .....	83
5.1 Учебная программа.....	83
5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины.....	89
5.3 Список основной литературы.....	90
5.4 Список дополнительной литературы.....	92

## 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс «Культура танца» построен в соответствии с требованиями государственного образовательного стандарта профессионального высшего образования Республики Беларусь. Программа дисциплины излагается на основе учебной программы «Культура танца», согласно образовательному стандарту высшего образования. Первая ступень. Специальность 1 – 17 02 01 «Хореографическое искусство» (по направлениям).

Основная цель УМК дисциплины «Культура танца» – предоставить студенту полный комплект учебно-методических материалов для изучения дисциплины, дать рекомендации, позволяющие оптимальным образом организовать процесс усвоения учебного материала. УМК включает разделы: теоретический, практический, контроля знаний, вспомогательный, а также пояснительную записку.

Теоретический раздел УМК содержит материалы, которые знакомят студентов с текстами лекций по дисциплине в объеме, установленном учебной программой для направлений специальности «Хореографическое искусство».

Раздел контроля знаний УМК содержит материалы итоговой аттестации, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности студентов требованиям образовательных стандартов высшего образования.

Вспомогательный раздел УМК содержит элементы учебно-программной документации образовательной программы высшего образования, учебно-методической документации, перечень учебной литературы, рекомендуемой для изучения учебной дисциплины.

В процессе подготовки будущих специалистов в области хореографического искусства культурологическое исследование танцевальной культуры представляется чрезвычайно актуальным направлением в современной науке, поскольку представляет научный интерес с точки зрения ее системного строения, истории формирования, лексико-семантических отношений и когнитивных особенностей.

Материал курса «Культура танца» направлен на формирование базовых знаний в области теории культуры танца, ознакомление с основными направлениями методологии современного культурологического анализа танцевальной культуры.

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1 Тематика лекционных занятий

1. Культура танца как отрасль культурологических знаний.
2. Роль танца в эволюции человеческой культуры.
3. Теории происхождения танца.
4. Взаимосвязь танца с другими искусствами.
5. Танец как текст культуры.
6. Семантика сценического пространства.
7. Танец в контексте современной парадигмы.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

### Лекция 1. Культура танца как отрасль культурологических знаний

1. Структура культуры.
2. Определение танцевальной культуры.
3. Сущность культурологического образования в области хореографического искусства.
4. Цель и научные задачи культурологического образования хореографа.
5. Основные методы познания танцевальной культуры.
6. Принципы использования теоретических знаний о культуре и процессы социализации и инкультурации специалиста хореографа.

Структура культуры – термин употребляется для объяснения строения культуры, включающей элементы, которые отражаются в ее ценностях и нормах, функциональные элементы, характеризующие сам процесс культурной деятельности, различные ее стороны и аспекты. Структура включает в себя:

- систему образования;
- науку;
- искусство;
- литературу;
- мифологию;
- нравственность;
- политику;
- право;
- религию, сосуществующих между собой и составляющих единое целое.

Образование относится к важной области человеческой деятельности. Задачи и возможности образования рассматривают такие научные направления как философия образования, социология образования и новое направление знания культурология образования.

*Философия образования* исследует мировоззренческие и социальные цели образования, а также его ценностные основания.

*Социология образования* изучает образование как социальный институт (относительно устойчивую форму организации социальной жизни, обеспечивающую устойчивость связей и отношений в рамках общества).

*Культурология образования* изучает отрасль образования как институт культурного воспроизводства.

Предметом культурологии выступает понятие культуры. Объектом культурологии являются живые люди, творцы и носители культуры, а также культурные явления, процессы и учреждения. Культура тесно связана с обществом. Если под обществом понимается совокупность людей, то под культурой — совокупность результатов их деятельности.

К настоящему времени ученые насчитывают более 500 определений культуры. Они разбили их на несколько групп. В первую вошли описательные определения. Например, культура — это сумма всех видов деятельности, обычаев, верований. Во вторую — те определения, которые связывают культуру с традициями или социальным наследием общества. Культура — социально унаследованный комплекс практики и верований, определяющий основы нашей жизни. В третьей группе подчеркивалось значение для культуры правил, организующих человеческое поведение.

Репродуцирующий порядок всякой социально значимой деятельности называется словом «культура»:

- культура обработки земли (исторически устоявшимися способами);
- культура социального управления (на основании устойчиво повторяемых принципов и методов);
- культура социальной коммуникации (в основе которой лежит в основном язык и понятия с устойчивыми названиями);
- культура художественного творчества (основанная на традициях и правилах).

В конечном счёте культура – воспроизводство освоенных образцов как точное повторение (обычай, традиция, канон), так и развивающая (модернизация, трансформация, импровизация). Каждый народ обладает своими социально

приемлемыми формами поведения, интеллектуальной базой и художественными традициями, что обобщённо называется культурой (национальной или этнической). Культура накапливается исторически и поэтому она не может быть вне истории. Культура задает человеку общественно приемлемые образцы действий, уже получившие историческую апробацию. Человека, хорошо знающего и умеющего правильно применять эти нормы, мы называем «культурным». Первым учителем ребенка является семья, но по мере взросления подключаются специализированные институты (сад, школа, техникум, институт и т.д.).

Знаменитый римский оратор и общественный деятель Цицерон (106–43 гг. до н. э.) впервые использовал слово «культура» для описания духовного мира человека, начал говорить не только о материальной, но и духовной культуре. Ему принадлежит высказывание: «Культура ума есть философия». Разделение культуры на духовную и материальную подразумевается в определении, которую сформулировал Владимир Иванович Даль в «Толковом словаре живого великорусского языка»: культура – «обработка и уход, возделывание, возделка; образование умственное и нравственное».

Воспроизводство культуры (непрерывающаяся система её исторической передачи из поколения в поколение) является одной из важнейших функций жизнедеятельности человеческого общества.

Культурологическое изучение культуры танца во всей полноте ее проявлений и в ее сущности, во всем многообразии ее исторических формообразований и принципов современного функционирования. Именно переход от явлений (многообразия проявлений танцевальной культуры) к сущности (к принципам ее воспроизводства и существования), от описания и фактографии к анализу и синтезу позволяет теоретически охарактеризовать танцевальную культуру как самозначащую и самовоспроизводящую себя в историческом пространстве и времени систему.

Теоретические дисциплины в области хореографического образования реализуют сбалансированную программу по изучению хореографических, а также смежных искусств, осуществляя культурное воспроизводство, но не консервативное, а ориентированное на возможности развития и модернизации. Образование преподносит знания в наиболее систематизированном и научно обобщенном виде,

что делает процесс более эффективным. В процессе учебы изучаются результаты народного творчества, формируется методический потенциал для дальнейшего совершенствования в профессии. Благодаря качественному образованию, специалист обладает аналитическими знаниями для профессионального исторического социального воспроизводства знаний в области хореографического искусства, сохранения и передачи культурного своеобразия народа, а также прогрессивного развития.

В соответствии со сложившимися на сегодняшний день представлениями в культурологию как науку включают: теорию культуры; историю культуры (историческая культурология); прикладную культурологию. Осмысление культурной конкретики, т.е. всего многообразия танцевальной культуры относится к прикладной культурологии.

Проблемное поле культурологического образования хореографа охватывает именно культурные результаты в области хореографического искусства.

*Объектом* исследования культурологического образования хореографа является хореографическое образование во всей полноте своих социальных функций.

*Предметом* исследования культурологического образования хореографа процессы воспроизводства и сохранения хореографической культуры, её межпоколенной исторической трансляции, передача её ценностных и символических смыслов.

*Целью* культурологического образования хореографа как специального научного направления является формирование системных представлений о культурных задачах и возможностях хореографического образования. В перечень научных задач культурологического образования хореографа входят:

- культурно-моделирующая задача (определение культурных задач в области хореографического искусства в настоящий момент и в актуальной перспективе);
- культурно-мировоззренческая задача (формирование целостной социокультурной картины мира);

- культурно-просветительская задача (знание танцевального многообразного искусства мира и путях внутри культурных и межкультурных отношений);
- культурно-воспитательная задача (применение на практике полученных знаний (при работе с разными возрастными группами);
- культурно-идентификационная задача (знание основных отличительных признаков национальной культуры);
- культурно-институциональная задача (формирование профессиональных компетенций специалиста-хореографа на основе усвоения им универсальных навыков, формирующих его способности к организации практической деятельности в будущем).

Таким образом, образование хореографа осмысливается как важнейший канал трансляции знаний о хореографической культуре, а также как инструмент внедрения танцевальной культуры, культурных знаний и культурных норм в области хореографического искусства в массовое общественное сознание.

Значимым маркером культурно-воспитательной деятельности специалиста хореографа является воспитание в сознании людей в особенности молодого поколения положительных примеров и эталонов социально и нравственно предпочтительного поведения, укрепление национальной идентичности, формирование представления о национальной танцевальной культуре, признаках ее самобытности и воспитание гордости по поводу своей принадлежности к ней. Эта серьезнейшая тема поскольку она связана с проблемой полноценного «культурного воспроизводства» белорусского общества. В многонациональной Беларуси состояние многонациональных отношений в обществе, толерантность (*социологический термин, обозначающий терпимость к иному мировоззрению, образу жизни, поведению и обычаям*) и интолерантность (*нетерпимость*), процессы мультикультурализации (*политика, направленная на сохранение и развитие в отдельно взятой стране и в мире в целом культурных различий, и обосновывающая такую политику теория или идеология*) также злободневная тема. Специалист хореограф должен уметь проектировать посредством искусства танца свои методы участия в воспитании соответствующих социокультурных навыков населения в современных культурных реалиях.

Основные методы познания танцевальной культуры – структурно-функциональный (*выявление структуры системы, т.е. совокупности устойчивых отношений и взаимосвязи между ее элементами и их роли относительно друг друга*) семантический (*позволяет изучить знаковую структуру (систему) любого культурного объекта*), исторический (*анализ предпосылок, процесса возникновения, этапов развития изучаемого культурного явления*). Перечень вышеназванных методов можно продолжить, но необходимо помнить о том, что, изучая то или иное культурное явления, необходимо использовать не один, а несколько методов, которые будут дополнять друг друга.

Художественное образование современного специалиста ориентировано в первую очередь на воспроизводство культуры, которое включает освоение минувшей культуры и создание культуры грядущей. Образование высококвалифицированного специалиста в области хореографического искусства закладывает в его сознание отношение к танцевальной культуре как к социальному процессу, происходящему ежеминутно. Однако, культура – это и человеческие отношения, взаимодействия, нормы социального поведения. Культура – это не столько форма, сколько норма. Понимание и усвоение такого подхода к культуре обусловлена тем, насколько чёткая картина мира будет сформирована в сознании специалиста, насколько успешно будут социализированы и инкультивированы они на практике.

Поэтому, первостепенной образовательной задачей является формирование в сознании целостной *социокультурной картины мира* – представлений о сущностном единстве и культурном многообразии человечества, о закономерностях исторического развития, о социальных и культурных основаниях коллективного характера человеческой жизнедеятельности, о нормах социальных взаимодействий, о возможностях и путях внутри культурных и межкультурных коммуникаций.

*Социокультурная картина мира* должна основываться на:

- философских основаниях для осмысления социальной реальности;
- представлениях о структуре социокультурной картины мира;
- представлениях о культуре (танцевальной) как о языке, выражающем социальные смыслы;

- представлениях о культуре (танцевальной) как об историческом социальном опыте;
- представлениях о культурном единстве и культурном многообразии человечества;
- представлениях о исторической динамике человечества и её культурной обусловленности;
- представлениях о современности как об особом культурном состоянии общества.

*Процессы социализации и инкультурации* специалиста – это личное включение в практическое социальное функционирование, в эффективную социальную коммуникацию. Перечисленные необходимые условия для осмысления образования определяют уровень культурной компетентности специалиста, который должен соответствовать социокультурному типу, характерному для данного общества. Поэтому одной из самых сложных задач образования – адекватное понимание наиболее существенных типологических признаков и черт той культурно-ценностной системы, которая реально доминирует в обществе.

Очень значимой задачей в образовании является проблема формирования культурной идентичности современного человека. Образование в своей культурологической составляющей нацелено на ориентацию в соотношении национальной гражданской идентичности, на социокультурное становление и воспитание личности.

Итак, культурные функции образования хореографа не исчерпывают всего многообразия социальных функций образования; в целом они много шире. Однако иметь чёткие представления по поддержанию и обеспечению культурной составляющей социальной жизни общества специалисту необходимо.

## Литература

1. Давыдов, Ю.Н., Роднянская, И.Б. Социология контркультуры / Ю.Н. Давыдов, И.Б. Роднянская. – М.: Наука, 1980. – 263 с.
2. Запесоцкий, А.С. Формирование наук о культуре // Философия и социология культуры / А.С. Запесоцкий. – Санкт-Петербург : Наука. 2011. – 816 с.

3. Каган, М. С. Социальные функции искусства / М. С. Каган. – Л. : Знание, 1978. – 36 с.
4. Оганов, А.А., Хандельдиева, И.Г. Теория культуры / А.А. Оганов. – М. : Планета музыки, 2018. – 560 с.

## **Лекция 2. Роль танца в эволюции человеческой культуры**

1. Роль танца на первом этапе эволюции человеческой культуры.
2. Воззрения на природу танца в научно-исследовательской литературе.
3. Танец в трудах древнегреческих писателей и философов.
4. Основные фундаментальные научно-образовательные труды по теории танца.
5. Основные исторические этапы развития танцевальной культуры.
6. Процессы, обусловившие формирование нового хореографического искусства XXI века.

Осмыслить и понять эволюцию мы можем в том случае, если нам известно и прошлое, и настоящее. Знания о древнейшей культуре человека основываются на изучении материальных свидетельств его культурного пространства – каменных орудий, костных останков, фрагментов жилищ, домашнего очага, утвари и т. д. Огромную ценность в этом плане представляют предметы искусства, особенно содержащие изображения человека. Подавляющее большинство изображений человека в движении ученые трактуют, как фиксацию момента в танце, так как танец – самое распространенное явление человеческой культуры.

Российский исследователь танца, культуролог В.В. Ромм, изучая памятники искусства эпохи палеолита (фрагменты в древнейших изображениях) рассматривает танец как специфическую систему передачи информации. Изучение древних изображений используется для определения роли танца на первом этапе эволюции человеческой культуры. Разработка теоретических основ и практических исследований получила название – дансология (сумма знаний о танце). Через дансологический анализ появляется уникальная для культурологии возможность

заглянуть в те времена, когда зарождалась человеческая культура, проследить первые шаги ее эволюции. Большинство исследователей при анализе изображений танцевальных движений древнейшего человека склонялись к мысли, что танец был одним из составляющих элементов ритуалов в религиозных традициях. В Британской энциклопедии написано, что мы не знаем, как примитивный человек танцевал, но это может быть выведено из поведения примитивных племен, передающих сегодня ритмы через движения ног.

Изучение первобытного танца важно по нескольким причинам. Во-первых, как источник всех существующих ныне видов и форм танца как хореографического искусства, во-вторых, как прообраз, хотя и с большой натяжкой, танцевальных терапевтических и тренинговых групп. Ведь и для первобытного человека, и для участника таких групп танец – основная форма самовыражения и общения. Первобытный танец в литературе охарактеризован следующими чертами:

1. Танец – основная форма совершения обряда в первобытном обществе, отсюда его важная исключительная роль в жизнедеятельности древнего племени.

2. Нет строгой дифференциации между зрителем, исполнителем и сочинителем танца.

3. Основной формой исполнения первобытного танца был круг, который являлся, с одной стороны, наиболее удобной формой исполнения массового обрядового танца, а с другой стороны имел символический, магический смысл, связанный с культами Солнца и Луны. В различных племенах исполнение кругового танца относилось к предстоящей охоте, к вызываемому плодородию, к магии всеобщего благополучия, в некоторых случаях круговой танец символизировал брак и совершал его. Также есть сведения о существовании в первобытную эпоху парных или «любовных» танцев и даже индивидуальных танцев, в которых каждый исполнитель танцевал отдельно и в которых, однако, вырисовывалась форма круга.

4. Особое значение женских танцев. Согласно мифологическим представлениям первобытного человека, связь члена племени со своим тотемом происходила через женщину.

5. Первобытный танец – источник всех существующих ныне видов танца как хореографического искусства.

6. Полифункциональность первобытного танца. Танец, в зависимости от контекста его исполнения и разновидности, выполнял различные функции в жизни древнего общества: от психофизических и психофизиологических до социально-психологических.

Практические хореографы-постановщики в поисках семантической составляющей древних изображений руководствовались своими художественными интересами. Пластическое и образное содержание древних памятников будило их творческую фантазию и нередко становилось основой сюжетов концертных номеров и даже целых спектаклей.

Теоретики исследователи танца при обращении к древнейшим объектам искусства рассматривали только эстетическую или образную составляющую изображения древнейшего танца, поэтому в научно-исследовательской литературе встречаются различные взгляды на природу танца:

- Ч. Дарвин (английский натуралист и путешественник, одним из первых пришедший к выводу, и обосновавший идею о том, что все виды живых организмов эволюционируют во времени и происходят от общих предков) считал танец неотъемлемой частью физиологии человека, называл первопричиной появления пляски необходимость передачи человеком своих эмоций;

- С.Н. Худеков (драматург, беллетрист и либреттист, историк балета, редактор-издатель «Петербургской газеты», создатель Ерлинского и Сочинского парков-дендрариев) в своей фундаментальной «Истории танцев всех времен и народов», писал, что танец – первая глава человеческой культуры, возник раньше речи и способствовал ее появлению;

- В. Терри (американский историк танца, автор 15 книг о балете) доказывал, что искусство танца – деятельность более древняя, чем человек. Это неизмеримо древнее выражение инстинктивных чувств человека, энергии, ритма в форме ритмических движений;

- А. Мерей (американский историк танца) называл танец первым языком человека. Танец – средство выражения эмоций, как заменитель ещё не родившегося языка.

Архетипичность танца обнаруживается практически во всех древних мифах, легендах, во многих религиозных учениях и трактатах. Понятие «архетип» в

психологию ввел Карл Густав Юнг. Архетип – психическая структура, которая определяет содержание коллективного бессознательного: схемы образов, фантазий, сформировавшихся ещё в доисторические времена и являющихся общими для всех народов. Архетипы обнаруживаются в мифах, сновидениях, художественных символах.

По древнегреческой мифологии, мир был создан в результате танца богини Эвриномы и великого змея Офиона.

*«Вначале Эвринома, богиня всего сущего, восстала обнажённой из Хаоса и обнаружила, что ей не на что опереться. Поэтому она отделила небо от моря и начала свой одинокий танец, над его волнами. В своём танце она продвигалась к югу, и за её спиной возникал ветер, который ей показался вполне пригодным, чтобы начать творение. Обернувшись, она поймала этот северный ветер, сжала его в своих ладонях - и перед её глазами предстал великий змей Офион. Чтобы согреться, Эвринома плясала всё неистовей, пока не пробудилось в Офионе желание, и он обвил её божественные чресла, чтобы обладать ею. Вот почему северный ветер, который также зовётся Бореем, оплодотворяет: вот почему кобылы, поворачиваясь задом к этому ветру, рожают жеребят без помощи жеребца. Таким же способом и Эвринома зачала дитя. Затем превратилась она в голубку, села, подобно наседке, на волны и по прошествии положенного времени снесла Мировое яйцо. По её просьбе Офион обернулся семь раз вокруг этого яйца и высиживал его до тех пор, пока оно не расколосось надвое. И появилось из него всё то, что только существует на свете: солнце, луна, планеты, звёзды, земля и её горы, реки, деревья, травы и живые существа. Эвринома и Офион обосновались на Олимпе, но он обидел её, объявив себя творцом Вселенной. За это ударила она его пяткой по голове, выбила ему все зубы и изгнала в мрачные подземные пещеры. После этого богиня создала семь планетных сил, поставив во главе каждой титаниду и титана. Тейя и Гиперион владели Солнцем; Феба и Атлант - Луной; Диона и Крий – планетой Марс; Метида и Кой – планетой Меркурий; Фемида и Эвримедонт – планетой Юпитер; Тефия и Океан – планетой Венера; Рея и Крон – планетой Сатурн. Но первым человеком стал Пеласг, предок всех пеласгов; он вышел из земли Аркадии, а за ним пришли другие, которых он научил делать*

*хижины и питаться желудями, а также делать одежды из свиных шкур, в которых до сих пор ещё ходят бедняки Эвбеи и Фокиды».* [Роберт Грейвс, с. 37-38.]

Согласно древнеиндийским мифам Бог Шива в танце создаёт из Хаоса стремительным вращением Вселенную. *Шива – бог-созидатель и бог-разрушитель, ему чужды покой и гармония, он постоянно движется и заставляет двигаться все сущее. Шива танцует танец сотворения и смерти вселенной. Когда он делает шаг вперед, мир рождается, а шаг назад разрушает мир. Танцуя, бог уничтожает зло и несправедливость.*

В традиционных подходах к исследуемому феномену принимался в качестве истины лишь один путь развития: от примитивных танцев дикарей к вершине хореографического искусства – технике и эстетике классического танца.

Древнейший танец – интереснейший, сложный феномен культуры, обладающий своей специфической семантикой. Первобытный человек в своих танцах использовал самые разнообразные танцевальные «па» – проходки, пробежки, прыжки, наклоны, качания, повороты, вращения, а также сложные позы и движения похожие на базовые элементы из арсенала техники классического танца. Культурологический подход в осмыслении танца древнего человека позволяет сказать, что:

- танец – одна из древнейших невербальных знаковых систем человеческой культуры, анализ изображений которой позволяет реконструировать духовный (смысловой) мир древнего человека;
- танец – это пространственно-временное явление культуры, в котором посредством движений и пластики тела человека первоначальная идея, образ подвергаются определенной трансформации, с целью передать их другому человеку;
- сущность танца синкретична. Поэтому через его анализ возможен выход на познание иных явлений культуры древнего человека – ритм, музыку, ритуальные действия;
- особенности индивидуального исполнения того или иного танцевального движения жестко регламентированы, «привязаны» к конструкции двигательного аппарата человека, к его индивидуальным возможностям, воспитанности (тренированности) мышечной и связочной систем. Эта танцевальная

кинематика описывается законами биомеханики и поддается математическому расчету;

- семантика танца персонажей древнекаменного искусства раскрывается через комплексный анализ движенческо-пространственных составляющих запечатленного фрагмента танца.

Положение о том, что танец – один из первых жанров человеческой культуры, достаточно подтверждается уже тем фактом, что о танце остались материальные свидетельства на самых древних объектах искусства. Танец является очень древней невербальной системой общения людей. Выше было сказано, что танец – синкретический вид искусства. Сложные формы танца должны были сопровождаться достаточно развитыми музыкой, песней, словом. Танцевальные движения, па, танцевальные композиции настолько связаны с музыкальным темпом, ритмом, тактом, что позволяют получить представление друг о друге. Через танец возможен выход на получение сведений о сопровождающей его музыке.

На всех этапах человеческой эволюции танец использовался как могучее оздоравливающее и лечебное средство. Танцевальное искусство первобытного общества позволяло использовать эту функцию танца на полную мощь. Танец нормализовал дыхание, тренировал и стабилизировал сердечно-сосудистую систему, оказывал благотворное влияние на пищеварение, способствовал здоровому сну, укреплял позвоночник и лечил его искривления. Огромное значение имел танец для профилактики и лечения психических расстройств человека. Кроме того, танец позволял выработать стратегию и тактику предстоящей охоты или сражения. Позволял поддерживать физическую форму охотников и воинов. Эти стороны танца оказывают лечебное воздействие. В течение многих лет первобытные люди инстинктивно этим пользовались, но только в наши дни терапевтическое воздействие танца получило научное подтверждение.

Без танца в первобытности были бы невозможны ритуалы и обряды. Магические, заклинающие, ведовские, шаманские, религиозные танцевальные обряды и ритуалы позволяли первобытному человеку чувствовать свое единение с природой и ее силами, духами, с землей, космосом, воздухом, подземным миром. Ритмически организованный танец играл роль универсального языка понимания переживания, общения, обучения и познания.

Танец эволюционизировал и бурно развивался в сторону усиления выразительности, выразительности передачи содержания. Позами, жестами, мимикой, движениями, рисунком и композицией рассказывал, показывал, учил, воспитывал. Танец являлся транслятором, механизмом передачи жизненного опыта культурной системы.

Конечно, первобытный и античный танцы разделяют не одно тысячелетие, но если говорить о преемственности, то она проявлялась, во-первых, в значительной роли культовых, обрядовых танцев в жизни древних греков, во-вторых, в том значении, которое продолжает приписываться танцу. В Греции танцевали все: свободные граждане и рабы, философы и гетеры. Вместе с тем там возникает особый класс людей - скоморохов, клоунов, жонглёров, акробатов, буффонных плясунов, - впоследствии названных мимами, для которых танец являлся профессией. Известный теоретик классического танца Л.Д. Блок, анализируя технику античного танца мимов, делает вывод о том, что она построена на выворотности ног. Эта же выворотность является и основой современного классического танца. Таким образом, развитие танца, начиная с эпохи античности, идёт двумя путями:

- профессиональный, или «сценический» танец;
- непрофессиональный танец.

Классический период Древней Греции (V-IV в. до н.э.) характеризовался особыми условиями для свободного творчества и расцветом трагедии и комедии, где танец играл не последнюю роль. Великие поэты V в. до н.э., создавшие аттическую трагедию, Эсхил, Софокл и Еврипид так трактуют место танца в рамках древнегреческой трагедии. Эсхил рассматривает танец как средство усиления напряжённости драматического действия, Софокл - как выражение эмоциональной реакции на разворачивающиеся события, Еврипид использует танец как пантомиму, изображающую чувства и сопровождающую выступление хора. Греки верили, что танец подарен людям богами и что в момент пляски душа человека высвобождалась из оков телесной жизни и преображалась, вкушая блаженство вне телесного бытия, сливаясь с божественной силой природы. На собственном опыте человек убеждался в самобытности своей души, возможности для нее жить независимо от тела.

Поэтому греки не просто верили в бессмертие души, они знали, что их душа бессмертна.

Автор первого в истории трактата о танце Лукиан (II век), размышляя о танце в жизни человека и о том, какими качествами должен обладать танцор, писал так: «Искусство пляски требует подъема на высочайшие ступени всех наук: не одной только музыки, но и ритмики, геометрии и особенно философии, как естественной, так и нравственной... Танцору необходимо знать все!».

Мудрые эллины открыли для нас еще одно предназначение танца - воспитывать душу и тело. Они увидели, что танец способен пробуждать душу к жизни, давать человеку критерии Прекрасного, пробуждать лучшие качества — добродетели. Сократ первым заговорил о красоте внутренней и внешней, назвав ее калокагатией (калос — «прекрасный», агатос — «добрый»).

Платон, развивая это понятие, говорил о соразмерности душевной и телесной красоты. А мусическое искусство ((для досуга) мусические художественные искусства — музыка, танцы, поэзия), рассматривал как сильнейшее воспитательное средство: «оно всего более проникает в глубь души и всего сильнее ее затрагивает; ритм и гармония несут с собой благообразие, а оно делает благообразным и человека».

Когда человек танцевал? Как и во все времена — на праздниках. И праздники не только дарили чувство единения друг с другом, но и становились красивым воспитательным инструментом.

*«Боги из сострадания к человеческому роду, рожденному для трудов, установили взамен передышки от этих трудов божественные празднества, даровали Муз, Аполлона, их предводителя, и Диониса как участников этих празднеств, чтобы можно было исправлять недостатки воспитания на празднествах с помощью богов... Те же самые боги, о которых мы сказали, что они дарованы нам как участники наших хороводов, дали нам чувство гармонии и ритма, сопряженное с удовольствием. При помощи этого чувства они движут нами и предводительствуют нашими хороводами, когда мы объединяемся в песнях и плясках. Хороводы были названы так из-за внутреннего сродства их со словом «радость»» - пишет Платон в «Законах».*

В Средние века в русле развития непрофессионального танца на первый план выходят его катарсическая функция и функция общения. Танец становится подчас единственным способом выражения, выплеска несанкционированных, социально-нежелательных эмоций, средством нерегламентированного общения. В Средние века танец стал одним из основных элементов карнавальной культуры. Наряду с профессиональными танцорами (буффонами, жонглёрами, фиглярами) на площадь выходят люди всех возрастов, званий и сословий. Танцы той эпохи описаны как "экстатические", "разгульные", "экспансивные". Во время христианских праздников люди внезапно начинали петь и танцевать у храмов, мешая проходившей там службе. В Германии эти безумные танцы назывались "плясками св. Витта", в Италии - "тарантелла". Известен также "Танец смерти", распространившийся в Европе в XIV веке в период эпидемии чумы.

В средние века одни мыслители (Климент Александрийский, Василий Великий) считали танец символом единения с Богом, символом постижения его космического существа. Другие (Святой Амвросий, Августин Блаженный) осуждали танец, называя его порождением порока и роскоши, но, так как он был санкционирован священным писанием, запретить его не осмеливались.

Танец Средневековья многолик, и отношение к нему неоднозначно. Это народные танцы, сопровождавшие проведение всех народных праздников в городах и деревнях и тесно связанные с трудовой деятельностью крестьян и ремесленников. Так, французский народный танец бранль (участники танцуют, держась за руки и образуя закрытый круг), родившийся в эпоху раннего Средневековья, первоначально назывался "бранль прачек" и "бранль башмачников". Тот же жизнерадостный бранль исполнялся и аристократией во время балов, маскарадов и турниров, но манера его исполнения стала другой: более чопорной, торжественно-церемониальной, менее темпераментной. Этот танец считается первоисточником бальных танцев. И хотя жёстких различий между придворным танцем и танцем народным пока нет, всё же народный танец продолжает оставаться импровизированным, более спонтанным, а придворный танец формализуется, большое значение приобретают различные танцевальные фигуры, построения, появляются первые учителя танца. "Самопроизвольность миновала, - пишет в этой связи К. Закс (автор трудов по истории танца, в том числе монографии «Всемирная

история танца» (Берлин, 1933)), - придворный и народный танцы разделились навсегда. Они будут постоянно влиять один на другой, но их цели стали в самой своей основе различны".

Ренессанс танцевального искусства и дальнейшее разделение его на бытовой и дворцовый виды влечет за собой процесс дифференциации смысла танца. В XV - XVII веках танец был освещен во многих трактатах и учебниках (Гульельмо Эбрео, Маргарита Австрийская, Роберт Кали-ланда, Фабрицио Карозо, Туано Арбо).

Если в эпоху Средневековья танец, в первую очередь, выполнял катарсическую функцию, то в эпоху Возрождения функции танца изменились. Во-первых, он становится способом общественного развлечения и общения. Без него не обходятся маскарады, балы, домашние и уличные празднества. Возникают новые танцевальные формы. На смену круговым, хороводным танцам и танцам с линейно-шеренговой композицией приходят парные (дуэтные) танцы. Танцующие уже стоят близко друг к другу, соприкасаясь плечами, ведут активный и оживлённый танцевальный диалог. Во время танца мужчина и женщина осуществляют постоянный контакт глаз и рук. Во-вторых, танец в эпоху Возрождения превращается в самостоятельный вид искусства. Если ранее танцы исполнялись жонглёрами (XII век), морескьерами (XV век), арлекинами (панталонами) (XVI век) и баладенами (XVII век), то теперь исполнителями оказались король и цвет двора. "Большие балеты" исполнялись в масках и туниках - причём этот наряд был общим для всех исполнителей, что позволило танцу перейти от рассказывания реальных фактов к выражению отвлечённой мысли.

Особое значение в данном случае приобретают культурные, конвенционные формы танцевальной экспрессии, аккумулирующие в себе систему высших ценностей общества, которую транслирует танцовщик зрителю. Вершиной развития профессионального танца считают возникновение классического танца, в который танцевальные движения входят "не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде" (Л.Д. Блок). Классический танец прошёл большой путь: от "эпохи тальонизма" (о Марии Тальони говорили её современники: "Она танцевала то, о чём мыслил Кант, пел Новалис, фантазировал Гофман") до расцвета итальянской и русской школ классического танца. В начале XX века виртуозная техника классического танца вступила в противоречие с новыми

танцевальными формами. Одной из персон, знаменовавших собой это противоречие, была Айседора Дункан. По словам Л.Д. Блок, Дункан была "совсем не танцовщица, в руках её не было орудия всякого искусства, не было никакой техники, хотя бы новой, своей". Тем не менее, А. Дункан открыла целый мир возможностей: самовыражения исполнителя вне традиционных танцевальных форм, серьёзного отношения к танцу, возможности находить танцевальные образы на основе симфонической музыки.

В эпоху Просвещения благодаря прогрессивным идеям философов (Вольтер, Дидро, Руссо и др.), критиковавших существующий в то время балет, закладывается теоретический фундамент нового осмысления танца. Ж.-Ж. Новерр в своей работе «Письма о танце и балетах» рассматривает проблемы становления балета как самостоятельного вида искусства, то есть превращение его из пустой забавы знати в искусство, имеющее общественное призвание и признание. Первая публикация писем Ж.-Ж. Новерра в России была осуществлена при Александре I.

Потребность отойти от обезличенных форм танцевального искусства привела к созданию ключевых положений "нового", "современного" танца: спонтанность, аутентичность индивидуальной экспрессии, осознание тела, использование тем, которые затрагивают широкий спектр чувств и отношений. Источником вдохновения для современного танца стал первобытный ритуал. Процесс формирования нового хореографического искусства происходил почти одновременно в США (А. Дункан, П. Дэнис, Т. Шоун, Б. Ларсон) и в Европе (М. Уигман). Создаются школы современного танца. Таким образом, в обстановке кризиса формального танцевального искусства были созданы предпосылки для возникновения нового, так называемого "внутреннего" танца.

В статье «О смысле танца» русский поэт, художественный и литературный критик М. Волошин утверждает: «Танец – это такой же священный экстаз тела, как молитва – экстаз души. Поэтому танец в своей сущности самое высокое и самое древнее из всех искусств. Оно выше музыки, оно выше поэзии, потому что в танце вне посредства слова и вне посредства инструмента человек сам становится инструментом, песнью и творцом и все его тело звучит, как тембр голоса». В этом определении ощущается беспристрастный взгляд критика на танец, его высокое

отношение. Поэт и критик пишет о танце, как о древнейшем и высочайшем искусстве, передает этим его существенность и значительность для общественности.

Только просвещенный, образованный искусством танцор сможет воспитать просвещенного зрителя, который не будет довольствоваться изящными, но пустыми па, а будет жаждать истинной духовной пищи.

## Литература

1. Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 432 с.

2. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / В.М. Красовская. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2009. – 448 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1952>.

3. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / В.М. Красовская. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2008. – 320 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1960>.

4. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм / В.М. Красовская. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2008. – 512 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1953>.

5. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В.М. Красовская. – Санкт Петербург : Лань, Планета музыки, 2008. – 320 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1959>. – Загл. с экрана.

6. Новерр, Ж.Ж. Письма о танце / Ж.Ж. Новерр ; пер. с фр. А.А. Гвоздева. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. – 384 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1967>. – Загл. с экрана.

7. Ромм, В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры : автореферат дис. ... доктора культурологии : 24.00.01 / В. В. Ромм ; Алтайский

государственный университет. – Барнаул, 2006. – 48 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dlib.rsl.ru/01003262090>, свободный.

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

9. 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.

### Лекция 3. Теории происхождения танца

1. Психологические и социально-психологические теории происхождения танца.
2. Социальные теории происхождения танца.
3. Танец как форма невербального катарсиса.
4. Танец как вид невербального общения.
5. Танец как совокупность невербальных сигналов и знаков.
6. Танец как социокультурный феномен.
7. Танец как вид пространственно-временного искусства.

Главные вопросы современной теории танца – каковы причины его возникновения и что есть танец. Интерес к танцу обусловлен многими причинами. Одни исследователи танца относятся к нему как к *виду искусства*, причём к одному из первых его видов, в силу того, что на первобытных артефактах изобразительного искусства уже изображены танцы. Это предполагает, что когда первобытный человек научился рисовать, он уже давно умел танцевать.

Другие исследователи, анализируя народную танцевальную культуру и сравнивая танцы разных народов и разных эпох, подходят к танцу, как к *источнику изучения человека и человечества*.

Единой теории происхождения танца не существует, да и не может существовать до тех пор, пока учёные спорят о соотношении биологического и социального в природе человека. На настоящий момент существует весьма противоречивое представление о возникновении танца:

- русский художник и теоретик изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма **В.В. Кандинский** считал, что происхождение танца, по-видимому, чисто сексуального характера. Во всяком случае, мы еще и теперь видим, как этот первоначальный элемент танца открыто проявляется в народной пляске;

- историк балета **Л.Д. Блок** рассматривала танец как чисто человеческое приобретение, как особый социокультурный феномен;

- нидерландский историк культуры **Йохан Хейзинг** рассматривал танец как наиболее чистую и совершенную форму игры;

- группа историков и теоретиков балета – **А. Мерей, Р. Коллингвуд, А Хаскел** рассматривали танец как средство выражения эмоций, как заменитель ещё не родившегося языка.

Представители психологических и социально-психологических теорий танца высказывали другие мнения. Наиболее ярким и последовательным сторонником психологического подхода к танцу был известный немецкий историк культуры **Курт Закс**. В 1937 г. в Нью-Йорке была издана его «Всемирная история танца». Психологический подход К. Закса в изучении происхождения танца во всём – в определении танца, классификации танцев народов мира, привлечении известных психологических теорий для интерпретации танцевальных движений. Несмотря на то, что К. Закс подчёркивает социальную обусловленность танца, считает танец источником изучения человечества, он определяет танец через психофизиологические особенности его исполнителей: «Танец составляет не отдельные разрозненные движения, а движения человеческого тела, прежде всего определяемые всей натурой индивидуума и характером его нервных импульсов». Большой практический интерес представляет его классификация танцев народов мира, так как даёт критерии выделения разных видов танца, которые затем могут быть использованы в рамках танцевальной терапии.

В своём исследовании «Всемирная история танца» К. Закс делит танцы народов мира на негармоничные и гармоничные.

*Негармоничные* – это экстатические, конвульсивные танцы, исполненные бессознательно в состоянии пароксизма. Пароксизм (от др.-греч. *παροξυσμός* «раздражение, озлобление; поощрение»). Пароксизмы отражают наличие

дисфункции вегетативной нервной системы. При исполнении таких танцев полностью или частично утрачивается контроль над движениями тела. По мнению К. Закса, в негармоничных танцах выражается страдание. Киноиндустрия не раз обращалась к конвульсивным танцам, чтобы показать страдания и особо сильные переживания героя. Очень яркий пример из российского кино – танец, который танцевал Пётр Мамонов в фильме «Такси блюз».

*Гармоничные* танцы, согласно определению К. Закса, – ритмичны, жизнерадостны, несут в себе заряд мышечной энергии и доставляют большое удовольствие и зрителям, и исполнителям. Такие танцы являются эффективным проявлением человеческой энергии и одним из способов достижения экстатического настроения.

Психологическую теорию танца на 30 лет определила Айседора Дункан, создавшая новую хореографию, «новый танец», который определялся ею как движение, в совершенстве выражающее данное индивидуальное тело, данную индивидуальную душу.

Дальнейшее развитие теории происхождения танца всё дальше уходит от понимания танца как выражения эмоционального опыта индивида, его физиологических и психологических особенностей. В противовес идее, что танец – это порождение индивидуального, разрабатывается теория, в основе которой лежит представление о танце как порождении социального, о *танце как знаке культуры*. Её автор – американский учёный А. Ломакс, директор Института кантометрии и хореометрии при Колумбийском университете. А. Ломакс определяет танец как *эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространённые моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни людей данной культурной общности*. Хорошо известны фильмы А. Ломакса, в которых запечатлены разнообразные моторно-двигательные стили, характерные для танцев разных народов: танцы жителей Тибета, Индии, США, Афганистана, республик, входящих в состав СССР. За эти фильмы и комментарии к ним он неоднократно подвергался критике. Так, например, сольные танцы интерпретировались им как одиночество и отчуждение личности, повороты и вращения – как защитные механизмы, а пируэты символизировали радость. Конечно, современные представления далеко ушли от

однозначного толкования отдельных танцевальных движений. Но заслуга А. Ломакса в том, что он не только обозначил социокультурный подход к танцу как общественно значимому социальному явлению, но и разработал его метод анализа. Моторно-двигательные танцевальные образцы Ломакс анализирует через такие критерии, как:

- наибольшая распространённость;
- особое значение, придаваемое социальной группой;
- особые переживания при исполнении, кладутся в основу разрабатываемых понятий танцевально-экспрессивных стереотипов.

Метод А. Ломакса перспективен при изучении народных танцев и танцев разных эпох, а также современных молодёжных танцевальных стилей, которые являются неотъемлемым компонентом молодёжной субкультуры, а успех в их исполнении является своеобразным «пропуском» в определённую социальную группу.

В последнее время многие исследователи всё чаще обращаются к *социально-психологическим* аспектам танца. Идею о танце как особом знаке, в котором представлен внутренний смысл, как личностный, так и надличностный, и одновременно как о процессе, в ходе которого достигается единство внешнего и внутреннего, можно найти у М.М. Бахтина: «В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске всё внутренне во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь к бытию других; пляшет во мне моя наличность (утверждённая ценностно извне), моя софийность, другой пляшет во мне» [Бахтин, С. 127].

Приведённые выше представления о происхождении танца не исчерпывают всего многообразия взглядов. Кроме биологических, психофизиологических, психологических и социально-психологических функций танца, в научно-исследовательской литературе можно встретить идеи «космического», «сакрального», «эзотерического» смысла танца, которые основаны на понимании танца как «движения особого рода», выражающего ритмы Вселенной, ритмы самой жизни.

Таким образом, можно сделать вывод, что танец – это сложный и многогранный феномен, который может быть понят только в единстве биологического, психологического, социокультурного, социально-психологического и философского аспектов. Возникновение танца и его развитие на протяжении тысячелетий связано с его полифункциональностью, с тем, что он отвечает целому спектру потребностей человека и общества.

Итак, представления о танце как феномене, возникающем на пересечении социокультурных, социально-психологических и личностных координат, позволяет определить:

1. Танец как форму невербального катарсиса. С этой точки зрения танец выполняет следующие психофизиологические, психологические и психотерапевтические функции:

- функцию катарсического высвобождения сдерживаемых, подавляемых чувств и эмоций, в том числе и социально нежелательных;
- функцию моторно-ритмического выражения, разрядки и перераспределения избыточной энергии;
- функцию активизации организма;
- оздоровительную функцию.

2. Танец как вид невербального общения, наделённый всеми функциями общения:

- функцией познания людьми друг друга;
- функцией организации межличностного взаимодействия;
- функцией формирования и развития отношений.

3. Танец как совокупность невербальных сигналов и знаков, имеющих пространственно-временную структуру и несущих информацию о психологических особенностях личности и группы. С этой точки зрения танец выполняет следующие социально-психологические функции:

- функцию выражения чувств, отношений и взаимоотношений личности;
- функцию создания образа партнёра и группы;
- функцию понимания и взаимопонимания;
- функцию установления и регуляции отношений;

- функцию самопознания и познания других;
- функцию диагностики отношений.

4. Танец как социокультурный феномен, в котором находят своё выражение социальные ценности, общественные установки, отражающие социальные мотивы. Именно с этой точки зрения изучение танца, по словам К. Закса, приобретает особое значение для изучения истории развития человечества.

5. Танец как вид пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз.

6. Танец как символ Жизни и Всемирного движения.

Выделенные функции танца отражают его сложную природу и вместе с этим подчёркивают его социокультурный, социально-психологический и психологический статусы, определяющие роль танца в жизни человека и возможности его использования в рамках терапии и социально-психологического тренинга.

### Литература

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. Блок, Л.Д. Классический танец. История и современность / Л.Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 560 с.
3. Существующие теории о происхождении танца. Режим доступа: [https://studopedia.ru/7\\_12951\\_drevnyaya-greetsiya.html](https://studopedia.ru/7_12951_drevnyaya-greetsiya.html).

## Лекция 4. Взаимосвязь танца с другими искусствами

1. Историческая обусловленность взаимосвязи танца с другими искусствами.
2. Танец и поэзия.
3. Танец на холсте.
4. Танец в мраморе, фотоснимке, фарфоре, произведениях ювелирного искусства, парфюмерии, филателии.
5. Танец и мода.
6. Танец и кино.

### ТАНЕЦ И ПОЭЗИЯ

Балетным артистам посвящали свои стихи многие известные поэты. Поэтические восторги Константин Бальмонт посвящал Анне Павловой, есть балетное стихотворение у Иосифа Бродского, адресованное Михаилу Барышникову, Андрей Вознесенский и Белла Ахмадулина дарили свои поэтические откровения Майе Плисецкой.

Всем знакомы со школьной скамьи летящие строчки из «Евгения Онегина» **А.С. Пушкина**, посвященные танцовщице Авдотье Истоминой

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другую медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух из уст Эола;  
То стан совет, то разовьет,  
И быстрой ножкой ножку бьет.

В воспитанницу Шарля Дидло танцовщицу Екатерину Телешову (1804 – 1857) был влюблён **Александр Грибоедов**, в то время офицер гусарского полка, который посвятил ей стихотворение в связи с исполнением ею танца Золмиры в балете «Руслан и Людмила», поставленном на сцене 8 декабря 1824 года:

«О, кто она? – Любовь, харита,  
Иль пери для страны иной  
Эдем покинула родной,  
Тончайшим облаком обвита?  
И вдруг – как ветер ее полет!  
Звездой рассыплется мгновенно  
Блеснет, исчезнет, воздух вьет  
Стопою, свыше окрыленной...» (отрывок)

Стихи, пронизанные музыкой и танцем, и сегодня звучащие современно, красиво и театрально посвящали многие поэты знаменитой балерине Тамаре Карсавиной.

#### **Анна Ахматова**

Как песню слагаешь ты легкий танец –  
О славе он нам сказал, –  
На бледных щеках розовеет румянец,  
Темней и темней глаза. (отрывок)

#### **Николай Гумилев**

В синей тунике из неба ночного затянутый стан  
Вдруг разрывает стремительно залитый светом туман,  
Быстро змеистые молнии легкая чертит нога,  
– Видит, наверно такие виденья блаженный Дега. (отрывок)

#### **Петр Потемкин**

Кто Терпсихора меж людей? – Карсавина.  
Кто лебедь белых лебедей? – Карсавина.  
Тебя Прекрасной дамой роз изнеженных  
Не назовет какой злодей, Карсавина?  
Тебе подвластны все сердца, все радости.  
Рабами прелести владей, Карсавина! (отрывок)

#### **Георгий Иванов**

Вот, дорогая, прочтите глазами газели,  
Теми глазами, что весь Петербург чаровали  
В лунном сиянье последнего акта Жизели,

Или в накуренном, тесном, волшебном «Привале».

Имя Карсавиной... В этом сияющем звуке  
Прежнее русское счастье по-новому снится.

Я говорю Вам, целуя прекрасные руки:

– Мир изменился, но Вы не могли измениться.

Первой советской балериной, гастролировавшей за рубежом, в США, в 1934 году, была – Татьяна Вечеслова. Ее балетная карьера была яркой и краткой. Вечеслова оставила сцену в 43 года, это, редкий пример. Кроме изумительного актерского дара у Т. Вечесловой был еще один талант, она умела дружить. Среди ее друзей была и **Анна Ахматова**.

Дымное исчадье полнолуны,  
Белый мрамор в сумраке аллей,  
Роковая девочка, плясунья, лучшая из всех камней.  
От таких и погибали люди,  
За такой Чингиз послал посла,  
И такая на кровавом блюде  
Голову Крестителя несла.

### **ТАНЕЦ НА ХОЛСТЕ, В МРАМОРЕ, ФОТОСНИМКЕ**

Во все времена рядом с танцем был художник, стремящийся поймать, запечатлеть, сохранить облик самого эфемерного из искусств. Союз Терпсихоры и художника – один их самых давних и прекрасных.

#### **Эдгар Дега**

Балетом художник увлекся в 70-ые годы XIX века и до последних своих дней оставался верен этому влечению. Странно, так не любить женщин, презирать их и насмехаться над ними и создать балетный цикл, где царствуют танцующие дамы. Никто так пристально не изображал прозу балетной жизни: занятия в классе, репетиции, отдых между экзерсисами.

Первым большим полотном Дега, посвященным балету, стал *«Танцевальный класс Оперы»* (1872) – бытовая зарисовка, всего одно мгновение из жизни репетиционного класса. В картине танца нет, он только должен будет начаться.

Танец есть в картине *«Репетиции на сцене»* (1873 – 1874). Розово-серебристые, слегка размытые фигуры танцовщиц придают картине прозрачность. Создается впечатление, что это еще не совсем танец, скорее всего это черновой прогон. Еще одна репетиция на холсте *«Танцкласс»* (1874). В центре – балетмейстер Жюль Перро, вокруг – словно бабочки, легкие фигурки танцовщиц.

В балетном цикле Дега есть эпизоды сценического триумфа. В картине *«Прима»* (1876 – 1877) показаны грация и очарования балерины в момент исполнения сольного номера. Эффектна воздушная и прозрачная пачка балерины и искусственные цветы, украшающие ее наряд. Широкую известность получила картина *«Голубые танцовщицы»* (1899). Говорят, что размытость фигур и фона была не художественным решением Дега, а вызвана обострившейся болезнью глаз. Когда художник стал совсем плохо видеть, он стал лепить танцовщиц из глины и гипса и даже отливать фигурки в бронзе.

### Огюст Ренуар

Картина *«Бал в Мулен де ла Галетт»* основана на непосредственном наблюдении Ренуара за почти вульгарным весельем в дешевом баре под открытым небом. В картине выражены и опьянение танцем, и шум, и солнечный свет, и пыль, поднятая танцующими на открытом воздухе, и возбужденные лица, и расслабленные позы, и водоворот платьев, наслаждение и усталость.

Праздник жизни, волшебное кружение в танце запечатлены в серии из трех картин *«Танец в городе»* (1882), *«Танец в Буживале»* и *«Танец в деревне»* (1882 – 1883).

Изображённый на картине *«Танец в городе»* мужчина одет в чёрный костюм, а женщина — в бальное платье из белой сатиновой или шёлковой тафты. Женщина, позировавшая для картины – Сюзанна Валадон, в то время натурщица Ренуара, впоследствии ставшая известной художницей, а позирующим мужчиной был Поль Лот – близкий друг Ренуара, искатель приключений, журналист и писатель.

Картина *«Танец в Буживале»* точно передает внутреннее состояние пары танцоров. Опытный ловелас уверенно и страстно обнимает стан не менее опытной кокетки. Достойные партнеры украшают танцевальную площадку пригородного ресторана показной страстью и точными движениями. Зритель

убежден, что это далеко не первый танец этой пары. Оба играют в некую игру, правила которой понимают по-своему. В картине женщина повернута лицом к зрителю, в то время как верхняя часть лица мужчины закрыта полями его соломенной шляпы, так что видна только нижняя часть с бородой и усами. На заднем плане видны деревянные столики кафе и сидящие за ними люди. Фоновое изображение смазано, и это помогает передать ощущение «кружащегося» вокруг танцоров мира.

На картине *«Танец в деревне»* изображена пара, танцующая на открытой террасе ресторана, на фоне каштановых деревьев. Правее танцующих изображён столик, накрытый скатертью, за которым они, по-видимому, сидели перед танцем. Женщина, позировавшая для картины – Алина Шариго, будущая жена Ренуара, а позирующим мужчиной был Поль Лот – близкий друг Ренуара, искатель приключений, журналист и писатель.

### **Жорж Сера**

Художник был уверен, что его метод – пуантилизм (когда краски наносятся не мазками, а множеством маленьких точек) способен передать движение так же вдохновенно, как и покой. Канканные персонажи Сера исполняют точно прочерченный, резкий и пронзительный танец.

### **Джино Северини**

Пламенный пуантилист, а ещё футурист и абстракционист был рядом с танцем и в пору юности, и в годы зрелости, и в преклонные годы мастера. Сера итальянец околдован танцевальной стихией города искусств. В 1910 году Северини написал огромное полотно *«Танец пан-пан в Монико»*. Картина – сплошной танец, кипит, бурлит, пенится энергией. Танец заполняет всё пространство холста. Картина погибнет в годы Второй мировой войны. Северини восстановил по наброскам и фотографиям утраченное полотно. Ещё одна захватывающая картина *«Голубая танцовщица»* (1912). Танцовщица напоминает многорукую статуэтку, собранную из отдельных, будто разбитых осколков. Картина *«Одержимая балерина»* тоже как бы из осколков, только голубых и розовых. Ещё одно танцевальное полотно *«Танец в «Мулен Руж»»* (1913). Две разорванные, разбитые на углы и кубы фигуры слились в колючем танце. В картине *«Танцовщица-море»* (1913) танец предстаёт как самостоятельная стихия, в виде динамичных световых сполохов. В возрасте

восьмидесяти лет мастер поразил бурной энергией в картине **«Зелёный танцовщик»** (1963).

### **Тулуз-Лотрек**

Сначала художник написал картину **«Занятия Валентена с новыми девушками в Мулен Руже»**. Лотрек восхищался бешеным танцем танцовщицы Ла Гулю (прозвище – Обжора). Девушка не отличалась примерным поведением, имела невероятный аппетит, допивала остатки спиртного из чужих стаканов, но в танце преображалась. На картине её партнёр по прозвищу Бескостный в цилиндре, надвинутом на мрачное лицо, оттеняет взрывной танец Ла Гулю. Настоящий успех пришёл к Лотреку когда он создал знаменитую афишу **«Мулен Руж – Ла Гулю»**. Афиша поразила современников экспрессией и пульсирующей извивающейся, как змея, линией.

На картине **«Танцующая Джейн Авриль»** Лотрек изобразил одну из любимых своих моделей. Её облик словно вычерчен острым энергичным карандашом. По просьбе танцовщицы Лотрек создал для неё афишу. Эта одна из самых известных афиш Лотрека.

Ещё одна увлечённость Лотрека танцовщица Фуллер. Её танец обрёл жизнь в цикле литографий **«Лой Фуллер»** (1893).

### **Эмиль-Антуан Бурдель**

Американская босоножка, исповедующая свободный танец, – Айседора Дункан и русский артист балета, воспитанный в строгих классических балетных канонах Вацлав Нижинский. Такие разные... Их соединил французский скульптор Эмиль-Антуан Бурдель в рельефе **«Танец»**, украсившем открывшийся в 1913 году в Париже Театр Елисейских полей.

### **Анри Матисс**

Заказ на декоративное панно с танцевальной темой Матисс получил в 1908 году от предпринимателя и коллекционера Сергея Щукина. Что бы напитаться танцем Матисс часто заходил в **«Мулен де ла Галет»** и смотрел на танцующих. Особенно ему нравилась фарандола. **«Танец»** написан тремя красками. Синий цвет передаёт небо, розовый – тела танцоров, а зеленым цветом изображён холм. В этих

красках столько радости, бьющейся энергии в кружащемся хороводе, словно она вырывается за рамки полотна.

Танец для Матисса продолжился и в балетном театре. В 1920 году он создаёт декорации и костюмы к балету Л. Мясина «Песнь соловья» на музыку И. Стравинского (русский балет С. Дягилева). Затем в 1939 году пишет декорации к балету Л. Мясина «Красное и чёрное» (позже переименованном в «Странную фарандолу») на первую симфонию И. Шостаковича.

### **Лев Бакст**

В 1909 году парижан покорила оформленный (декорации и костюмы) балет «Клеопатра» на музыку А. Аренского. Год спустя Париж восхитился буйством красок в балете «Шехерезада». Декорации и костюмы Бакста в «Шехерезаде» произвели настоящий фурор и затмили собой всё, что показывал Парижу С. Дягилев. Пабло Пикассо назвал «Шехерезаду» шедевром. Театральный стиль Бакста захватил в плен парижских модниц. Появился новый стиль одежды – дамские туалеты из ярких шелков, восточные тюрбаны, украшенные драгоценностями.

В 1913 году Бакст создал декорации и костюмы к балету В. Нижинского «Игры». Бакст не только создавал декорации и костюмы, но и придумывал грим, например, для В. Нижинского к балету «Нарцисс».

### **Пабло Пикассо**

У Пикассо есть работы, непосредственно посвящённые танцу: картина «Танец с покрывалами» (1907) собранная из острых углов и линий, сумеречный и печальный «Деревенский танец» (1922 – 1923), нервный и болезненный «Танец» (1925) с деформированными фигурами, прерывистый и пульсирующий «Танец с бандерильями».

У Пикассо очень много карандашных портретов артистов Дягилевских сезонов: барственный, в цилиндре Сергей Дягилев, печальный и почти трагический портрет Сержа Лифаря, портреты Игоря Стравинского, Льва Бакста, карикатуры на балерин Лидию Лопухову и Тамару Карсавину.

Пабло Пикассо тесно сотрудничал с Дягилевым. Занавес Пикассо к балету Брониславы Нижинской «Голубой экспресс» можно сказать спас скромные декорации и костюмы (Шанель) спектакля. До этого был занавес к балету Л. Мясина «Парад» – манифесту современного кубизма. В 1919 году Пикассо оформлял балет

С. Мясина «Треуголка» – занавес, удачные белые, розово-голубые декорации и костюмы. В 1920 году Пикассо делал сценографию балета «Пульчинелла», в 1921 – «Квадро фламенко».

### **Валентин Серов**

Афиша, написанная Валентином Серовым, стала поэтичным символом дягилевского сезона 1909 года. Плакатный облик Анны Павловой в трепетном арабеске из «Сильфиды» пользовался большим успехом, чем живой танец балерины.

В том же году художник написал портрет Тамары Карсавиной, ещё один графический портрет Анны Павловой, удивительно тонкий по точности портрет Вацлава Нижинского.

В 1910 году Серов пишет портрет Иды Рубинштейн, который поверг современников в шок. Серов был сильно впечатлён обликом танцовщицы и актрисы. Сеансы проходили под покровом тайны в холодной и пустынной церкви Шатель. На всемирной выставке в Риме картина вызвала скандал. Лишь после смерти Серова отношение к экстравагантному портрету экстравагантной дамы изменилось. Зрители восхищаются портретом Иды Рубинштейн, покорившей Париж в балетах «Клеопатра» «Шехеразада».

### **Зинаида Серябрякова**

В жизнь художницы балет вошёл в 20-е годы 20-го века. С 1920 по 1924 годы Серябрякова создала серию балетных картин «Балетные уборные», «Снежинки из балета «Щелкунчик»», «Вальс из первого акта «Лебединого озера», «Дочь фараона», «Пахита». Чтобы лучше понять искусство классического танца Серябрякова облачалась в балетный наряд (балетные туфли и пачку) и стоя перед зеркалом искала необходимую позу или ракурс.

Писала Серябрякова и портреты балерин – Лидию Иванову, Марию Добролюбову и др.

В начале 1960-х годов уже в преклонном возрасте по приглашению Сержа Лифаря она сделала несколько портретов французских балерин.

### **Савелий Сорин**

Художник писал артистов балета: Михаила Фокина, Ирину Баронову, Тамару Карсавину, Анну Павлову. Портрет Анны Павловой (1922) был приобретён французским правительством для Люксембургского музея. Этот портрет вызвал

восторг у поэта Константина Бальмонта. Он пишет стихотворение «К Анне Павловой кисти Сорина» – это посвящение и балерине, и художнику.

### **Джон Сингер Сарджент**

Самые знатные аристократические семейства считали за честь быть изображёнными на его портретах. Художник запечатлел углём Вацлава Нижинского в партии раба из «Павильона Армиды». С этим портретом связана детективная история. Портрет был украден в Париже и только через 30 лет появился на выставке портретов работы Сарджента в Богемском клубе в Сан-Франциско.

### **Жан Кокто**

Любовь к балетному театру у Кокто присутствовала всю его жизнь. Он умел и любил удивлять, румянился, красил губы, курил опиум. Сотрудничая с С. Дягилевым Кокто, присутствовал почти на всех репетициях. Талантливый французский поэт и художник, драматург и театральный режиссёр, эссеист и кинорежиссёр он хотел творить во всех видах искусства.

Русский балет приводил Кокто в восхищение. В балет «Парад» Кокто ввёл авангардную живопись Пикассо, синтезировал все популярные формы парижских развлечений; элементы цирка и мюзик-холла. В 1911 году Кокто создаёт афиши для «Призрака розы», запечатлев на них Карсавину и Нижинского. Кокто пишет сценарии для балета «Синий бог», «Голубой экспресс», «Парад».

Среди самых значительных балетных работ Кокто – созданный вместе с начинающим хореографом Роланом Пети в 1946 году спектакль «Юноша и смерть» на музыку «Пассакалии» и «Фуги си-минор» Баха. Эта пантомимно-драматическая композиция и в наши дни не потеряла своей нервной притягательности.

Помимо балетных сценариев Кокто оставил множество рисунков: артисты Русского балета, С. Дягилев, И. Стравинский и др. Больше всего рисунков Кокто посвятил В. Нижинскому, изображая его то томным загадочным юношей, то забавным и угловатым в карикатурном облике.

В уникальном Музее Жана Кокто в Ментоне представлены керамические тарелки на которых чувственный танец и беззаботный, и радостный, и страстный.

### **Дитер Блюм**

Говоря об обнажённом фотобалете знаменитого немецкого фотографа Дитера Блюма стоит вспомнить историю. В 1961 году Ричард Аведон в своей парижской

студии сделал обнажённые фотографии Рудольфа Нуриева. Эти фотографии появились лишь через 6 лет в журнале «Вог». С середины 80-х годов 20-го века голландский хореограф и фотограф Ханс ван Манен создаёт свои прославленные фотоэтюды Обнажённых артистов Нидерландского театра танца. Кстати, именно Ханс ван Манен первым в балетном театре создал «па де де» для мужчин.

Не многие артисты советского балета понимали, что главное в танце – это тело. Вахтанг Чабукиани, Владимир Васильев, Марис Лиёпа первыми стали одевать под балетное трико не трусы, а бандаж.

Дитер Блюм был потрясён искусством звёзд советского балета Майи Плисецкой и Александра Годунова, которые некоторым образом и подтолкнули его к танцевальной тематике. В Москве он представил серию работ «Тело и вдохновение», запечатлевших танец обнажённых артистов Штутгартского балета.

### **Говард Шатц**

Фотограф живет и работает в Нью-Йорке, в фотостудии в Манхэттене. Для Говарда Шатца фотография – это не просто увлечение, а всепоглощающая страсть. Фотоинтересы Шатца распространяются в основном на спортсменов, моделей, звезд шоу-бизнеса и танцоров.

«Я хочу смотреть в объектив камеры и влюбляться в то, что я там вижу: я хочу смотреть в объектив и видеть то, что я не видел до этого», — говорит Шатц. Всё, что делает талантливый американец, с головы до ног излучает любовь к своему делу. Это сумасшедшая энергетика, буря чувств и драйв! Фотограф уверен, что танец способен все несовершенства человеческого тела сделать идеальными.

### **ТАНЕЦ В ФАРФОРЕ**

Балетная тема очень популярна на фарфоровых заводах, начиная с 19 века, но в полную силу зазвучала в 20-ом веке. Настоящим бестселлером стала статуэтка Тамары Карсавиной в балете «Шопениана» (автор – Серафим Судьбинин). Очень популярны фигурки Карсавиной в образе Жар-птицы и Михаила Фокина в роли Ивана-царевича (автор – Дмитрий Иванов).

Художница Наталья Данько создала балетную серию – «Вацлав Нижинский», «Анна Павлова», «Софья Федорова 2-я».

Одно из первых мест по фарфорово-балетным вариациям занимает скульптор Елена Янсон-Манизер. Скульптура Галины Улановой в роли Одетты, многократно

увеличенная и отлитая в бронзе, была установлена в 1984 году в Стокгольме, ещё при жизни Улановой, перед единственным в мире Музеем танца.

## ТАНЕЦ И МОДА

Официальное «бракосочетание» балета и моды произошло 12 марта 1832 года на сцене Парижской Опера в балете «Сильфида», когда на сцене появилась белоснежная пачка (автор – Эжен Лами, художник и модельер) – символ романтического балета. Сценическое рождение балетной пачки связано с именем Марии Тальони.

Очередной взрыв произошёл в 1910 году в Париже после премьеры балета «Шехеразада» (художник – Лев Бакст).

Не у всех прославленных кутюрье складывались отношения с балетным театром. Коко Шанель, которая дружила с С. Дягилевым, помогала материально русскому балету, попыталась создать костюмы к балету «Голубой экспресс». Костюмы в сущности представляли собой не более чем модные купальные и спортивные костюмы.

Нечто подобное произошло и с Кристианом Диором. В 1947 году в Театре Елисейских полей состоялась премьера балета Ролана Пети «Тринадцать танцев», в котором Диору принадлежали не только эскизы костюмов, но и музыка. Костюмы, кстати при первых движениях балерин стали лопаться, и их приходилось зашивать при каждом выходе на сцену.

Успешной была работа в балете Джанни Версаче. Самые эффектные сценические наряды прославленный кутюрье создал для Мориса Бежара.

Изумительным по творческой насыщенности был союз Ива Сен-Лорана и Ролана Пети. Сен-Лоран одевал как мюзик-хольные постановки Пети, так и балетные «Сирано де Бержерак», «Собор Парижской Богоматери». Изысканный и элегантный наряд создал Лоран для М. Плисецкой, танцевавшей в балете Р. Пети «Гибель розы».

Ещё один великолепный балетно-модный союз между М. Плисецкой и Пьером Карденом. Карден создал и подарил Плисецкой костюмы к балетам «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой».

## **ТАНЕЦ И ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА**

Балерины-броши от ювелирного Дома Van Cleef & Arpels, созданные в сороковые годы, стали сенсацией в ювелирном мире – «Испанская танцовщица», «Камарго», «Балерина». Благодаря знакомству балетмейстера Джорджа Баланчина с ювелирными украшениями Дома Van Cleef & Arpels появился, пожалуй, один из самых известных и драгоценных в прямом и переносном смысле балетов Баланчина «Драгоценности». Балет, посвящённый изумрудам, рубинам и бриллиантам, блистал на лучших сценах мира.

Ювелирный Дом Van Cleef & Arpels создал много балетных коллекций, в центре каждой из них – брошь-балерина.

Многие дизайнеры ювелирных украшений стали создавать своих балерин: среди них француз Марсель Буце, греческий ювелир Илиас Лалаунис.

## **ТАНЕЦ И ПАРФЮМЕРИЯ**

Существует легенда, что С. Дягилев опрыскивал духами театральный занавес, придавая сценическому действию особое звучание.

В 2010 году в лондонском музее Виктории и Альберта проходила грандиозная выставка, посвящённая 100-летию Русских сезонов – «Дягилев и золотой век русского балета». К её открытию были выпущены коллекционным тиражом изысканные духи Diaghilev (парфюмер – Роже Дав). В Москве утончённый и богатый аромат Diaghilev Roja Dove был представлен в 2012 году во время гастролей Гамбургского балета под руководством Джона Ноймайера на спектакле «Нижинский».

Именные духи «PAVLOVA. Paris. 1922» (парфюмер – Надя Пайо) появились ещё при жизни балерины. Под впечатлением превосходного тела Павловой в отлучии от лица, которое выдавала её возраст (40 лет) и сильную усталость Пайо создала специальную программу, включающую сорок два упражнения для лица.

Ароматная история связана с именем Джорджа Баланчина. Хореограф дарил своим балеринам духи, в соответствии с обликом и характером.

Выпускавшиеся в СССР духи «Балет» и «Пируэт» в историю не вошли и уже давно не выпускаются.

Есть духи «Пируэт» у испанского дизайнера Ангела Шлессера. В 1989 году появились духи, посвящённые Михаилу Барышникову «Misha». Модный Дом Юбера де Живанши впустил духи «Dance with Givenchy» и «Prima Ballerina».

Больше всего в балетной парфюмерии отличилась балерина Карла Фраччи, которая создала свою парфюмерную марку. Ароматы были связаны с творчеством балерины – «Жизель», «Одетта», «Аврора», «Медея», «Саломея», «Гамлет». Все ароматы Карлы Фраччи обладают удивительной стойкостью.

### **ТАНЕЦ И ФИЛАТЕЛИЯ**

И танец, и его выдающиеся представители запечатлены на почтовых марках. В СССР первая балетная марка появилась в 1958 году в честь 1-го Международного конкурса имени П.И. Чайковского (сцена из балета «Лебединое озеро» с М. Плисецкой и Ю. Кондратовым). В 1961-62 годы – серия из четырёх марок «Советский балет». Были марки, посвящённые танцу в 1969, 1970, 1992, 1993, 1995, 1997, 2000, 2003 годах. В 2008 году вышел блок из шести марок «270 лет Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой».

В 2009 году в Бельгии выпустили почтовую марку, посвящённую Морису Бежару.

### **ТАНЕЦ И КИНО**

Союз танца и кино сложился ещё во времена «великого немого» и с годами становился всё более крепким и эффектным. Нет такого танца, который не был исполнен на киноэкране.

В 1961 году кинофильм «Вестсайдская история» (хореограф Джером Роббинс, композитор Леонард Бернстайн) покорила весь мир. Картина получила 10 «Оскаров». Спустя 20 лет фильм добрался до СССР.

Благодаря нежному и мужественному танцу в фильме «Грязные танцы» Патрика Суэйзи называли лучшим танцором конца 1980-ых годов. Мюзикл «Поющие под дождём» был призван главным мюзиклом всех времён и народов.

В 1934 году началась работа над фильмом «Красные туфельки». Предполагалось воссоздать на экране безумие Нижинского, картины из частной жизни Сергея Дягилева и Леонида Мясина и т.д. В США фильм произвёл фурор и оказал огромное влияние на развитие американского киномюзикла. В 2009 году отреставрированную версию фильма показали на Каннском кинофестивале. Многие

находки фильма были использованы кинорежиссёром Дареном Ароновски в фильме «Чёрный лебедь» с Натали Портман в главной роли.

Пожалуй, один из самых известных кинотанцевальных эпизодов конца XX – начала XXI века считается танец Траволты и Турман из «Криминального чтива». После этого фильма Траволта будет танцевать в кинолентах: «Лихорадка», «Бриолин», а в фильме «Остаться в живых» выступит в роли профессионального танцовщика».

### Литература

1. Котыхов, В.Л. Танцы + / В.Л. Котыхов. – М. : Редакция журнала «Балет», 2014. – 223 с.
2. Красовская, В.М. Русский балетный театр начала XX века. *Танцовщики* / В.М. Красовская. – М. : Планета музыки, 2018. – 528 с.
3. Танец в живописи. Танцы народов мира. – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/2010239/post389808094>.
4. Танец в живописи и поэзии. Режим доступа: <https://ok.ru/group57981911564341/topics>.

### Лекция 5. Танец как текст культуры

1. Сущность понятия «хореографическое произведение».
2. Танец как знаково-семиотическая система.
3. Знаковые системы вербального и графического представления танцевального текста.
4. Основные знаки танцевального текста (естественные, функциональные, иконические, конвенциальные, вербальные).
5. Ассоциативный способ при реконструкции-расшифровке танцевального текста.
6. Разновидности неассоциативного способа расшифровки танцевального текста.
7. Необходимые условия грамотной реконструкции старинного танцевального текста.

С точки зрения культурологии любое произведение хореографического искусства может рассматриваться как артефакт. Большое значение при культурно-антропологическом аспекте исследования имеет выявление структурных особенностей и семантических функций данного артефакта. Одним из наиболее важных аспектов изучения хореографического произведения является проблема понимания и интерпретации танцевального текста. Под хореографическим произведением мы разумеем, *соединенные определенным образом танцевальные движения и позы, имеющие рисунок построения и передвижения, исполняемые в определенном ритме и выражающие эмоциональное состояние человека.*

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». В свою очередь, всякий коммуникативный акт предполагает понимание, не столько языка, сколько смыслов, выраженных на нем. Но и смыслы становятся и понимаются как таковые, будучи семантически связаны реалиями, которые сегодня исследуются как тексты. Универсальность и актуальность этого

тезиса подтверждают положения, согласно которым практически каждый культурный феномен может быть рассмотрен в качестве самобытного текста.

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 буквально очевидностью предъявления некоего текста культуры обязательно обнаруживается его панкультурное значение, то есть проблематика его соотнесения не только с личностными, но и с надличностными 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».

Развитие танцевального искусства невозможно представить без системы хранения танцевальных текстов (устной или письменной) и передачи данной информации следующему поколению. Хранение, передача и получение информации составляют основу его дальнейшего развития.

Танец как средство коммуникации, опираясь на семиотические и феноменологические качества танцевального искусства, создает визуальные (зрительные), звуковые (речевые, музыкальные, шумовые) и кинетические (движения в динамике и статике) образы. Тело человека, которое в результате танцевального культуротворчества служит субстратом (т.е. основой, питательной средой), 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.

Вместе с тем понимание природы танцевального знака невозможно без выяснения его первоначального значения. Ретроспекция (т.е. обращение к прошлому) объясняет, что танцевальный знак в форме ритмического движения был

присущ человеку на первой ступени его 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.

В танце как в достаточно сложном культурном феномене выделяются знаки – *естественные, функциональные, иконические, конвенциональные, вербальные*, а также 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 разнообразные лексические движения и положения человеческого тела, дополняемые эмоционально окрашенной ритмической пластикой. 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, движение 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, народно-сценическом, 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.

Исследование показывает, что почти все или большинство танцевальных текстов были определенным способом зафиксированы. Анализ истории системного подхода к созданию надежной танцевальной информации, обнаруживает, что запись танцевальных текстов (бытовых бальных танцев) ведется с XV века. Начало было положено Маргаритой Австрийской, которая, фиксируя комплексное движение, дала его во временной длительности (Бургундский манускрипт бассдансов (*basses danses*)). Известные в истории итальянские теоретики танца Доменико да Пьяченца, Фердинандо Рейна, Гульельмо Эбрео, Антонио Корнозано, Фабрицио Карозо и Чезаре Негри также дали возможность провести определенный анализ фиксации танцевальных текстов в историческом разрезе.

В XVI веке французский каноник Туано Арбо в своём труде «Орхезография» дал словесные указания на движения правой и левой ноги, направление движения и более точную временную длительность его исполнения. Принципы Туано Арбо фиксации бытовых танцев как аристократических, так и крестьянских, нашли отражение в работах русских ученых исследователей историко-бытовых танцев Николая Ивановского и Маргариты Васильевой-Рождественской.

В XVII веке учителя Парижской Академии танца Пьер Бошан и Рауль Оже Фейе впервые зафиксировали абстрактными знаками движения классического танца, соединили танцевальные движения во временной длительности с движением в пространстве сценической площадки.

Большая значимость искусства танца в мировой культуре вызвала к жизни различные способы и системы фиксации танцевального текста, которые в последствии стали называться нотацией. С конца XIX века профессиональные нотаторы в основу своей работы кладут тщательный научный анализ движений человеческого тела. Наиболее значимыми и востребованными в мире являются системы **Рудольфа Лабана и Рудольфа и Джоан Бенеш.**

**Рудольф Лабан** – танцовщик и педагог, создатель (вместе с М. Вигман) предтечи танца модерн – «экспрессивного танца». Как теоретик создал методику анализа движения (кинетография Лабана) и разработал собственную систему записи

движений человеческого тела – лабанотацию, что сделало его одной из ключевых фигур современного танца.

**Рудольф и Джоан Бенеш** в 1955 году изобрели свою систему нотации, со временем ставшую официальной системой записи Королевского балета. Несмотря на ряд практически свойств, делающих запись в этой системе более компактной и быстрой, она не произвела переворота в теории танца. Система Бенеша стала называться «хореологией». В ней пятилинейный стан для записи движений (с помощью условных обозначений положений частей тела по отношению к сценическому пространству) помещается под нотным станом.

Однако проблема нотации танцевальных текстов была и остается актуальной и в XXI веке. Еще в 1940 году известный русский балетмейстер Р.Захаров писал, что *отсутствие общепринятых средств фиксации танца отрицательно влияет на историческую, теоретическую, практическую и научно-исследовательскую стороны этого искусства.*

Большую роль в истории танцевальной культуры сыграло появление и развитие знаковых систем вербального и графического представления танцевального текста. Проанализировав основные системы нотации, рассмотрим применение различных подходов к расшифровке зафиксированного танцевального текста. Записи танцев, которые существуют на сегодняшний день, каждый постановщик-реконструктор расшифровывает по-своему, в меру своего вкуса создавая вариации на тему, свойственной ему как творческому человеку. Профессиональная же расшифровка танцевальной информации требует понимания знака или группы знаков, что является фундаментальным понятием семиотики, которую называют наукой о знаковых системах. Передающий и получающий танцевальную информацию должны в одинаковой степени знать эту систему, понимать значение знаков и основополагающие принципы этой системы. Знак может носить *абстрактный и неабстрактный характер*. Абстрактный знак не связан с ассоциативной деятельностью человека, а неабстрактный знак связан. На практике при реконструкции-расшифровке танца используют такие способы как *ассоциативный и неассоциативный*, которые являются наиболее распространенными.

В основе *ассоциативного способа* лежит знак, определяющий облик человека, его движения и статику, эмоциональное состояние. Данный способ имеет несколько конфигураций таких как: рисунок, барельеф, скульптура. Они фиксируют достаточно точно статическое положение начала и конца движения, происходящее в кратчайший период времени – доли секунды, т.е. практически, по отношению к процессу движения, вне времени, что на языке танца соотносится с понятием позы или одного из многочисленных положений движения. Статическая поза фиксирует эмоциональное состояние танцующего, сохраняет информацию о стиле и характере танца. Например, положение танцующей пары на титульном листе книги Туано Арбо информирует о стиле и манере танца XVI века, выражении чувств и отношений партнеров друг к другу. Графические рисунки танцующих пар в пособиях по народно-сценическому танцу показывают национальную окраску при исполнении народных движений, положения танцующих в паре. Можно сказать, что рисунки, запечатлевшие танцующих дают нам информацию о народности, характере, времени и т.д.

К ассоциативному способу расшифровки также относятся современные инновационные средства (фотосъемка, киносъемка и видеосъемка, компьютерные программы), которые фиксируют как статическое положение, так и сам процесс движения во времени и трехмерном пространстве. Это особенно важно, так как даёт уникальную возможность увидеть исполнительскую манеру лексического материала, передать эмоциональное состояние танцующих. Приведём несколько ярких примеров из исторической бальной хореографии:

- Танец «Вольта», из исторической драмы «Елизавета» (режиссёр Ш. Капур (Великобритания)), отразил психологический настрой королевы в разные годы правления. В данном случае современный реконструктор Диана Скривенер впечатляюще объединила в танце чувственное и рациональное, интуитивное и логическое, представив человека – Елизавету и её положение в окружающем мире;
- Разнообразные европейские придворные танцы из исторического фильма «Тюдоры» (режиссёры Ч. Мак Дугалл и С. Шилл (США)) показали роль танца в социально-бытовом укладе жизни высшего общества. Фактологическая лексика, скрупулезно и профессионально исполненный танцевальный текст, дополненный изумительными историческими костюмами и инструментальной

музыкой, сами того не сознавая, актуализируют исследование разнообразных художественно-стилистических особенностей танцев XVI века;

- Архетипические образы бала из фильма «Война и мир» (режиссёр Ф.Бондарчук (Россия)) «...дамы в белых, голубых, розовых платьях, с бриллиантами и жемчугами на открытых руках и шеях», музыка, цветы – образуют «жизненный мир» пространственно-временного континуума начала XIX века.

Следующий способ расшифровки танцевального текста *неассоциативный*. Его основу составляет абстрактный знак, не имеющий никаких ассоциаций с человеческой личностью и движениями человека. Неассоциативный способ не способен решить задачу фиксации эмоционального состояния. Однако, абстрактными знаками выделяются в парном танце дама и кавалер. Своеобразной разновидностью неассоциативного способа нотации можно назвать графический рисунок танца, который даёт информацию реконструктору о движении человека в пространстве сценической площадки. Плавные линии графического рисунка придворного группового танца, выполненного Фабрицио Карозо в XVI веке, говорят о особенностях перехода танцующих из одного положения в другое. Графические рисунки историко-бытовых танцев XVI-XIX веков, собранные в учебниках по танцу Николаем Ивановским и Маргаритой Васильевой-Рождественской, дают возможность понять и раскрыть специфические перестроения танцев, отделённых от нас целым рядом столетий. Графические обозначения перестроений в книгах по белорусскому народному танцу, например, у С.С. Гребенщикова, Ю.М. Чурко показывают танцевальные рисунки, характерные для белорусской хореографии.

Наиболее распространенной разновидностью неассоциативного способа расшифровки является словесный, базирующийся на вербальной знаковой системе, в основе которой лежит слово. Словом возможно зафиксировать весь процесс движения во времени и в пространстве, передать эмоционально состояние, стиль, характер, манеру исполнения. Однако, если танцевальный текст популярного в XVIII веке менуэта зафиксирован, к примеру, на французском языке, то русский человек, незнающий французского языка, не сможет его прочесть. Для него французское слово не является неассоциативным знаком. Словесный способ фиксации несет в себе свойства и ассоциативного способа, так как описывает

движения и в то же время является непонятным неассоциативным знаком для многих других людей.

Следует отметить, что важным дополнением в расшифровке танцевального текста служит понимание использованных терминов. В классическом танце практически все движения имеют свои термины. Эти же термины использовались при записи старинных бальных танцев как в Европе, так и в России. Расшифровать такие танцевальные тексты может только специалист.

Таким образом, все рассмотренные нами способы расшифровки танцевального текста заслуживают внимания, однако, для наиболее полного прочтения-понимания старинного танца необходимо знание и использование совокупности нескольких способов.

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 своё мироощущение специфическим языком хореографии (через телодвижения и перемещения в пространственно-временном континууме). Оставаясь семантически полноценным, при реконструкции он наполняется новым содержанием, становится явлением современной культуры.

Знаковый язык танца (как способ коммуникации) с помощью движений человеческого тела и взаимодействий последнего с другими структурными элементами данного культурного образца осуществляет формализацию процесса человеческого мышления. Как известно, эмоциональный жест в невербальной связи является отражением чувственных порывов человека. Именно он первым доходит до партнера, прежде чем тот получит вербальное сообщение. Танцевальное (хореографическое) претворение реальной жизненной пластики, которая может органически соединиться с образностью лексики подчёркивают эстетический и обыденный аспекты восприятия. По словам одного из крупнейших лингвистов XX века, оказавшим влияние на развитие гуманитарных наук, 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» [Р. Якобсон, С. 367].

Необходимо отметить, что нередко использование танца происходит в рамках театрального перформанса (*англ. performance* – представление, спектакль), то есть зрелища, созданного по театральным законам. Перформанс является распространенной формой современного искусства, в которой произведение составляют действия художника или группы в определенном месте и в определенное время. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую *четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношения художника и зрителя*. Особенностью, театрального перформанса, есть создание модели действительности, которая отличается от обычной среды. Зрители подключаются к законам театральной игры, которые предлагают хореографы. Данный приём часто используют реконструкторы-хореографы для проведения заключительного бала современных фестивалей средневековой культуры.

Учитывая, что самые яркие впечатления от танца можно получить только при его исполнении, зрители, эмоционально реагируя, выходят на уровень непосредственного контакта с другими участниками перформанса. Если рассматривать данное действие в поле зрения семиотики, дополнив его законами восприятия, символы исполняемого танцевального текста роднятся с символами, которые распознают в танце зрители. В данном случае, танец универсально и полно отражает эмоционально-психологическую сферу, как отдельного человека, так и большой общественной формации. Многоуровневый процесс материализации, эмоционально воздействуя, втягивает всех участников постановки, которая проявляется во всех способах выразительности, присущих данному зрелищу (игра, пение, танец). По мнению американского философа Э. Фромма, сформулировавшего типологию человеческих потребностей, наличие творческих сил в каждом индивиде позволяет разорвать рамки пассивности его существования, почувствовать себя действительно свободным человеком.

Как ранее было отмечено, зрительское восприятие танцевального текста обязательно выделяет его эстетический аспект. Вместе с тем, исполнение, например, старинного танца ставит проблему соответствия его оригиналу. Вопрос заключается в том, достаточно ли передать непосредственно зафиксированный танцевальный текст, или следует искать его эмоциональное соответствие в нематериальных идеях

и образах. Естественно, что танец 1912 года, который производил сильное впечатление в то время, не вызовет тех же эмоций сегодня.

Если при повторной постановке танца вы концентрируетесь на идентичности текста, то таким образом утрачиваете оригинальный импульс. Если ищете новый способ воплощения последнего, возвращается индивидуальность танца. Задача специалистов – воссоздавать все формы и функции танцевального наследия и современных хореографических композиций (переносы, реконструкции, репродукции и т.д.).

В данном контексте правомерна мысль о том, что первоосновы танца, найденные в старинных манускриптах и рабочих записях мастеров прошлых лет, должны реконструироваться и сценически воплощаться в полемике с сегодняшней модой. Синтез старинного танца с современными, техническими и хореографическими возможностями бесспорно интересный импульс для нового зрительского восприятия. Известный педагог и балетмейстер XIX века Фёдор Лопухов сказал: «Я стою за прогресс, за вечное обновление искусства, но без отказа от завоеванных позиций...Долг преемников заключается в том, чтобы беречь образцы наследия как самые большие и невозстановимые драгоценности в сокровищнице нашего искусства».

Рассматривая старинный танец как элемент знаковой системы, мы видим, что он основан на стилевых кодах, одним из которых является исполнительская лексическая практика. Танец, как средство коммуникации, опираясь на семиотические и феноменологические качества танцевального искусства, создаёт визуальные (зрительный), звуковые (речевые, музыкальные, шумовые) и кинетические образы.

С учётом данных исследований мы показали, что бесценным материалом по осмыслению пластического воплощения старинных танцевальных текстов являются аналитические работы выдающихся зарубежных (Фабрицио Карозо, Чезаре Негри, Туано Арбо) и русских теоретиков-хореографов (Н.П. Ивановский, М. Васильева-Рождественская). Перспективный или последовательный путь развития танца, выстроен в определённом порядке, художественное содержание танцевальных текстов мыслится в едином контексте с поступательным движением культуры в целом и соответствует изменениям социальных отношений в обществе. Так танец,

воссоздавая «живые картины» культуры прошлого и существовавшие нормы, естественным образом вводит нас в исторический контекст, знакомит с художественным опытом различных народов.

Анализ современной актуализации всех видов хореографии позволяет нам рассматривать реконструкцию танца как процесс культуротворчества. Культурогенез танца отражающий семантическое перспективное развитие культуры в целом дает человеку постоянное чувство всестороннего духовного становления. Кроме того, реконструкция старинных танцевальных текстов имеет большое значение для сохранения и популяризации европейских и отечественных традиций.

Необходимым условием грамотной реконструкции старинного танцевального текста является наличие у реконструктора интеллекта, эрудиции, художественного вкуса, глубоких и значительных познаний в области танцевальной и музыкальной культуры. Наряду с названными качествами он должен знать танцевальную терминологию, владеть вопросами истории, обладать знаниями в живописи, литературе. Без полного знания изложенных взаимодополняющих компонентов появляется вероятность некачественного практического воплощения, подчинение дилетантизму и безграмотности. Необходимость профессионального образования в области танца, обусловлено тем, что первоначальным этапом этого сложнейшего творческого процесса является изучение основ танца, его истории, обязательных дисциплин хореографического профиля, а также предметов музыкального цикла. Интеграция изучения блока специальных дисциплин в высших учебных учреждениях культуры является теоретическим и практическим фундаментом образования в области хореографического искусства. Наряду с профессиональной ориентацией, будущий специалист-хореограф, изучает дисциплины общественно-политические и общеобразовательные. Формирование целостного представления о танцевальной культуре эпохи требует присутствия профессиональной компетентности, т.е. наличия глубоких знаний в области хореографии. Понятие профессиональная компетентность тесно переплетается с понятием интеллигентности, что подразумевает умственную развитость и высокую культуру поведения. Высоквалифицированный специалист хореограф должен знакомиться с новейшими достижениями мировой и национальной культуры,

изучать видеоматериалы с классическими образцами хореографии, посещать театры, музеи, много читать, что бесспорно дополнит конкретные представления о культуре эпохи, её стилях, вкусах, а также обогатит зрительные впечатления. Детальное изучение особенностей быта, костюма и этикета изучаемой эпохи позволит прояснить влияние данных компонентов на характер и манеру исполнения.

Процесс реконструкции танца динамично развивается в контексте универсальных тенденций современности. Объединение достижений культуры прошлого и настоящего позволяет расширить содержание танцевальной культуры и обогатить наше представление о ней. Поэтому каждый танцевальный текст уникален и одновременно типичен не только в хореографическом, но и в социокультурном отношении, что дополнительно стимулирует его компаративное изучение и требует более глубокого теоретического осмысления танцевального искусства.

Из вышеизложенного можно сделать такие выводы:

- реконструкция танца должна основываться на тщательной и глубокомысленной обработке архивных записей, а также на консультации специалистов-хореографов, компетентных в данной области;
- для наиболее полного прочтения-понимания старинного танца необходимо знание и использование совокупности нескольких способов расшифровки, таких как: ассоциативный (рисунок, скульптура, киносъемка т.д.) и неассоциативный (графический рисунок, словесное описание, танцевальные термины и т.д.);
- реконструкция обладает значительным культуротворческим потенциалом, где основными категориями являются совокупность таких качеств как интеллект, эрудиция, художественный вкус реконструктора-хореографа и психоэнергетическая и мотивационная деятельность увлечённых людей;
- реконструкция танцевального текста, его новый способ воплощения должны подразумевать элементы адаптации к современным условиям;
- современная реконструкция старинного танца во многом зависит от личной точки зрения реконструктора, от его субъективного подхода и объёма накопленных знаний;

- перспективы дальнейшего развития профессиональной и грамотной реконструкции старинной танцевальной культуры базируются на интеграционном блоке специальных дисциплин, которые изучаются в учебных заведениях соответствующего профиля.

Итак, в соответствии с диалогичностью бытия танец предстает своеобразным индикатором социокультурной динамики, поскольку всякое изменение в танцевальном тексте за многие поколения – следствие глубинных общекультурных трансформаций в целом. 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.

Знаково-семантическая и лингвистическая природа 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, конвенциональных, вербальных, а также через системы записи танцевального текста. Прочтение 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.

### **Литература**

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс. – 1974. – 386 с.

2. Вихрева, Н.А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии: методы фиксации и расшифровки / Н.А. Вихрева. - М. : ГИТИС, 2008. - 269 с.
3. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 476 с.
4. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
5. Якобсон, Р. Взгляд на развитие семиотики / Р. Якобсон // Язык и бессознательное : работы разн. лет : перевод / Р. Якобсон. – М., 1996. – С. 139–161.
6. Якобсон, Р. Избранные работы : пер. с англ., нем., фр. яз. / Р. Якобсон ; предисл. В. В. Иванова ; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. – М. : Прогресс, 1985. – 455 с.

#### **Лекция 6. Семантика сценического пространства**

1. Трёхмерное пространство по декартовой системе координат.
2. Физические и психические ценностные координаты.
3. Концепция структуры сценического пространства.
4. Геометрические построения сценического пространства.
5. Основные законы расположения танцующих в сценическом пространстве.
6. Целостность сценического пространства.

*Семантика – раздел языкознания, изучающий значение единиц языка. Методология по исследованию взаимодействия людей с миром, их реакции на мир, собственные реакции и реакции других людей.*

*Семантика сценического пространства – виртуальное пространство моделирования с расположенными в нём трёхмерными объектами*

Сцена – сценическое пространство, которое отличается от пространства реального своей иррациональностью, т.е. иллюзорностью. Между художественным пространством сцены и реальным всегда есть граница. Эффект отстранения сцены от зрителя усиливают некоторые факторы: приподнятая площадка, рампа, занавес и

т.п. В концертном зале, как правило, все зрители обозревают сценическое действие практически одинаково, с одной стороны, что способствует одинаковому прочтению визуальных образов. Структурирование сценического пространства в хореографическом произведении, его наполнение балетмейстер строит по строго определённым законам – законам зрительного восприятия. Иным словом, он должен на сцене спроецировать то пространство, которое понятно зрителю.

В реальной жизни мы живём в трёхмерном пространстве по декартовой системе координат. *Центр* – мы сами, наше самосознание «Я» или «Его». Ещё существует *верх и низ, правая и левая* стороны, направления *вперёд и назад*. Также мы живём в двух мирах: реальном, физическом и нереальном, психическом, пользуемся оценочными категориями; высшие и низшие чувства, хорошие и плохие мысли, хорошие и плохие поступки. Всё строго разграничено. Даже в сказках многих народов прописаны негласные правила: правое и левое существуют как правда и кривда, идя налево нельзя рассчитывать на хорошее, идя вперёд не стоит оглядываться назад, вознестись можно в райские кущи, а провалиться в Тартар, плевать надо через левое плечо, а вставать с правой ноги и т.д.

Восприятие трёхчастности нашего мира характерно и для современного человека, что не удивительно, так как наш внутренний мир существует по своим законам, не зависящим от нас. Исходя из этого, можно построить систему для человека, совмещающую физические и психические ценностные координаты: направление – вниз, влево, назад устремляется к полюсу зла (тьмы), а направление – вверх, вправо, вперёд – к полюсу добра (света). Такое распределение исторически отражено в традиционных культурах: в русской избе красный угол – правый верхний, с иконами, левый сзади за печкой – с домовым, в церкви картины Страшного суда и Геенны огненной всегда за спинами молящихся.

Трёхчастное деление реального мира переносится и на сценическое пространство, в силу этого разные части сцены воспринимаются зрителем не равноценно. Позитивная или негативная роль персонажа на сцене, его этическая характеристика определяется зрителем из зрительного зала основываясь на трёхмерном восприятии пространства.

На концепции структуры сценического пространства базируется предложенная А.Я. Вагановой (российская и советская артистка балета,

балетмейстер и педагог, основоположник теории русского классического балета) схема сценической площадки или балетного класса. Анализируя сценографию известных классических балетов, можно видеть, что отрицательные персонажи тяготеют к правой стороне сцены, а левая сторона притягивает героев с более высокой нравственной позицией. Система ценностных координат выстраивается в двух направлениях: для актёра, работающего на сцене – своя и для зрителя, сидящего в зале – своя. Таким образом, у танцующего на сцене, вверх – вправо – высший полюс, а вниз – влево – низший. У зрителя, смотрящего из зала на сцену справа будет низший полюс, а слева – высший.

Сценическое пространство организуют и геометрические построения: круги, диагонали, колонны и т.д. Возможность максимального расширения пространственной композиции имеет конечно диагональ. Во-первых, она самая длинная линия сценической площадки, во-вторых, при участии нескольких действующих лиц в диагонали наилучшая видимость и наконец диагональ способна показать трёхмерную организацию сценического пространства.

Приоритет диагональных композиций и ракурсов, присущий сценическим видам искусства, с позиций теории зрительного восприятия важен прежде всего своей эстетической ценностью. Тот самый *épaulement*, о котором писала А.Я. Ваганова: «*Épaulement* – первая черта будущего артистизма». Это положение придаёт объёмность любой позе, а движение по диагонали воспринимается как бы одновременно с нескольких точек.

Если обратимся к истории искусства Древнего мира, то заметим, что в Египте при изображении человеческой фигуры на плоскости стремились показать каждую часть человеческого тела в самом выгодном ракурсе: глаз – *en face*, голову и ноги – в профиль, а торс – *épaulement*.

Подведём итог. Балетмейстер должен знать, что:

- поза, расположенная на сцене по диагонали, обладает особой выразительностью и эстетической привлекательностью;
- диагональ максимально информативна для понимания зрителя;
- зрительное восприятие противоположных диагоналей неравнозначно (учитывая трёхмерность пространства);
- диагональные построения придают танцу особую

выразительность.

Рассмотрим центр сцены. Центр – место пересечения четырёх главных линий (вертикаль, горизонталь, диагонали). Как правило, это место для трюковых комбинаций, которые требуют концентрации внимания зрителей. В центре все силы уравновешены. Значение объекта чем ближе он к центру, тем он важнее. Объект можно также усилить цветом, размером и т.д. Также следует учитывать:

- то, что происходит выше сценической площадки больше привлекает внимание зрителя. Усилением доминанты верха, визуальным акцентом могут быть верхние поддержки;
- при равных условиях, танцор, имеющий больший объём (рост, пышность и яркость костюма) важнее чем другие танцующие. В современных постановках исполнители в одинаковых костюмах выглядят равноправно;
- яркие цвета важнее тёмных, а красный цвет тем более;
- солист либо группа, выделенная из общей массы воспринимаются зрителем более ярко;
- если часть танцующих построит рисунок правильной формы (линия, круг, каре) она привлечёт большее внимание;
- концентрация танцующих вокруг центра, например, компактный и плотный круг будет всегда доминировать на сцене;
- важны пространственные направления «визуальные линии», создаваемые танцующими – взгляд, направление рук.

В сценическом пространстве есть «мёртвые зоны» или «зоны спокойствия», в которых фигура танцовщика слабо прочитывается. Это место между линиями креста и диагональю.

Таким образом, хореографу-постановщику необходимо знание законов расположения танцующих в сценическом пространстве. Наиболее энергичным и значимым будет движение по диагоналям, проходящим через центр к углам сцены. Также значимы линии, образующие крест, середина которого совпадает с центром. Целостность сценического пространства – одна из важнейших проблем, стоящая не только перед хореографами, но и перед всеми участниками хореографического сценического действия: танцорами, костюмерами, осветителями и т.д.

## Литература

1. Ваганова, А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – Л. : Искусство, 1980. – 192 с.
2. 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.
3. Лебедева, Г. Балет: семантика и архитектоника / Г. Лебедева. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2007. – 159 с.

### Лекция 7. Танец в контексте современной парадигмы

1. Актуальное понимание природы, места и роли танца.
2. Аспекты, характеризующие танец как средство и как содержание культурно значимой информации, субстрата коммуникации (семиотический, лингвистический, символический, феноменологический, текстологический).
3. Танец – своеобразный индикатор социокультурной динамики.
4. Танец в качестве донора и реципиента в контексте активной межкультурной коммуникации.
5. Ориентация танца на медиасреду.
6. Система подготовки специалистов хореографов и повышение их квалификации в Республике Беларусь.

*«Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» - Р. Барт.*

*Парадигма – совокупность фундаментальных научных установок, представлений и терминов.*

Актуальное понимание природы, места и роли танца, танцевальной культуры ориентирует на изучение его глубинных смыслов, особенностей знаково-символического построения и воздействия на зрителя с учетом всего его культурологического насыщения, самобытности происхождения, специфики интеллектуального и эмоционального воздействия. В рамках этих концепций, танец,

устоявшийся за многие поколения, исследуется с эстетических, хореографических, искусствоведческих точек зрения.

Естественно, что такие мировоззренческие позиции обусловлены пониманием бытия человека и культурогенеза (*процесса появления и становления культуры любого народа и народности, в общем, и появления культуры как таковой в первобытном обществе*). На данный момент не существует единой теории появления культуры в целом. В историческом контексте научно-теоретические и художественные мышления могут быть, например, выстроены в следующей последовательности:

1. Архаическое мышление, всецело основанное на синкретизме (слитности, нерасчленённости, характерной для первоначального состояния в развитии чего-н). мифологического мышления и соответствующей картине мира.

2. Классическое, соответствующая интенции (*направленность сознания*) примата идеи и доминирующая в «высокой» культуре, начиная от античного типа мышления.

3. Модерновое – в качестве отклика на понимание мира, как становления и поиска опоры не в высоте разумного, а в глубине бессознательного.

Отсюда своеобразный мощный импульс хореографических нововведений-поисков, ознаменованный появлением большого числа танцевальных направлений и стилей, оригинальных и претендующих на свое специфическое выражение. Понятие «модерновое» в танцевальной стилистике, пришло вслед за тем, как в начале XX века в Германии и США сформировалось новое танцевальное направление (модерн), основанное на свободной пластике тела. Осмысление нового феномена связано с такими именами как: Мэри Вигман, Марта Грехем, Хосе Лимон, Айседора Дункан, Мерс Каннингем, Рут Сен-Дени, Дорис Хэмфри и др. Все они утверждали свободную пластику тела, позволяющую передать в полной мере эмоции и чувства человека

В любом случае, сегодня, оно не совсем точно характеризует современную картину мира, которую уже принято назвать постмодернистской (и даже постпостмодернистской). **Постмодернизм** (*фр. postmodernisme — после модернизма — термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века и XXI века: он употребляется как для*

характеристики постнеклассического типа философствования, так и для комплекса стилей в художественном искусстве. Постмодерн — состояние современной культуры, включающее в себя своеобразную философскую позицию, допостмодернистское искусство, а также массовую культуру этой эпохи. Постмодернистские парадигматические идеи достаточно прочно укоренились во всех сферах культуры. В том числе и в танцевальной культуре, привнеся и в нее характерные ценностные доминанты и творческие ориентиры. В частности, утверждение изначальных, более важных, чем любые интересы государства, прав человека и зарождающееся гуманное отношение ко всем сферам бытия человека, его культуры.

Хореографические откровения, конца XX начала XXI вв. способны эмоционально взбудоражить мысль зрителя, и в результате актуализировать глубинный интерес к самопознанию и самоосуществлению личности, повышенную чувствительность и обостренное восприятие тонких и хрупких межличностных отношений и связей. Постмодернистская культура не стремится к созданию абсолютно нового и поворачивается к прошлому, к разным эпохам; - для нее характерен стилистический плюрализм. Следствием этого является сочетание элементов, взятых из разных культурных традиций, разнообразие стилей и соединение различных техник современного танца. Простая, логичная, ясная пластика, самобытный симбиоз классики, модерна, минималистских жестов, включение собственных парафраз на известные танцевальные мотивы — все наполнено мыслью и дает возможность пониматься таким известным мастерам балета (хореографии) как: Джорж Баланчин, Иржи Килиан, Трей (Дайян) Макинтайр, Джон Ноймайер, Алексей Ратманский, Матс Эк, Уильям Форсайт.

Богатый диапазон подходов к исследованию танца выделил несколько концепций онтологии (учение о бытии) танца: от биологического эволюционизма и происхождения от «танцев» животных (У Сорелл), обоснование «физиологической» природы танцевальных движений (Р. Арнхейм) до космологической концепции (Х. Эллис), определения танца как модели «жизненно необходимой коммуникативной связи» (А. Ломакс) и в итоге до философского рассмотрения танца (Ф. Спаршот).

Тем не менее, при существенной, казалось бы, разнице все эти подходы имеют единый фундаментальный знаменатель — коммуникацию, передачу

информации от человека к человеку, а также взаимодействие в обществе посредством обмена информацией, точнее осмысленной, имеющей значение и значимость информации, то есть к общению посредством сообщений.

После выхода в свет капитальных научно-прикладных работ, где, в частности обосновывается тезис: «культура есть коммуникация» и «коммуникация есть культура» (Э. Холл «Беззвучный язык», 1959, «Спрятанные измерения пространства», 1966), Э. Холл и В. Трагер «Культура как коммуникация», 1954г.) все сферы культуры стали трактоваться в контексте этого глобального процесса. Отсюда закономерно и продуктивно выглядит рассмотрение танца «как формы коммуникации в социокультурном пространстве» и утверждение что движения тела в танце характеризуются определенной коммуникативной направленностью.

Поэтому сегодня так актуально и правомерно выглядят обращения к мыслителям прошлого, отмечающим эти коммуникативные, смыслопередающие качества танца. Так, примечательны размышления Лукиана, автора одного из первых трактатов – «О пляске», специально посвященных танцу: он неизменно обнаруживает и ум танцора, и напряженность его телесных упражнений. Здесь, видимо, не случайно «ум» поставлен на первое место. Ведь и многие другие древнегреческие авторы видели в танце средство развития и тела, и души (Гомер, Эсхил, Софокл). Этим констатировалось, что танец априори содержит в себе нечто принципиально более существенное, нежели просто телодвижения пусть даже и экспрессивные, выразительные. А именно: определенную мысль, сообщение, предъявленное лукиановому «уму». В наше время этот своеобразный постулат не только не устарел, но и находит все более широкое исследовательское освещение.

Таким образом, с современных позиций танец служит как средство и одновременно как содержание культурно значимой информации, субстрата всякой коммуникации, что обуславливает следующие аспекты:

1. Семиотический. (*Семиотика – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем*) Танец как участник коммуникации способен накапливать, хранить и предавать определенный поток информации. А ее функционирование в обществе, возможно исключительно как системный семиотический и лингвистический процесс, имеющий знаковую природу и предназначение. Субстратом, придающим смысл танцевальным знакам, служит тело человека, которое

в результате его культуротворчества оказалось возвысившимся до величия знака. Причем, знака, имеющего амбивалентное проявление, потому как структурообразующим принципом является понимание тела как инструмента идеи, средства невербального смысловыражения, способного на сцене создать четкие и непосредственно доступные символы. Ведь тело в танце, согласно М. Мерло-Понти (французский философ, один из представителей феноменологии (описание феномена (явления, события, опыта)), – одновременно видящее и видимое. Благодаря этому, танцевальные телодвижения позволяют рассматривать феномен танца вне сферы антропологии (науки о биологической природе человека). Так как это двухвекторное видение предполагает особое мышление, спровоцированное телом. Иначе говоря, танцевальные знаковые движения воздействуют на процесс мышления, то есть танец, по принципу «обратной связи», действует на ум через психосоматическое состояние познающего субъекта. В результате человек способен выйти за пределы своей телесности, материальной ограниченности посредством танцевальных телодвижений, как взглядом или слухом.

2. Лингвистический. (*Лингвистика – наука, изучающая языки*) Осмысленная коммуникация и понимание передаваемой информации возможны лишь в структуре языка. А воззрение на танцевальную культуру как на предмет и сферу многоуровневой культурной коммуникации согласуется с современными лингвистическими концепциями, где языку отводится прерогатива в формировании образа мыслей, в написании картины мира. Поэтому современные исследователи и практики танца пытаются найти лексические и стилистические закономерности «родного» для танца языка. В частности, предлагается выделять минимальную дискретную единицу танцевального искусства – пластический мотив (интонацию). *Пластический мотив – это небольшая группа движений, обладающая относительной значимостью.* По мнению российского исследователя Н.В. Атитановой, эта единица, во-первых, отбирается из множества реальных жизненных движений, во-вторых, обобщает и заостряет свою характерность и выразительность, в-третьих, организуется по законам ритма и симметрии, орнаментального узора, декоративного целого. Эти рассуждения стали продолжением достаточно активной дискуссии, где одни исследователи понимали под данными единицами характерно-выразительные элементы, другие – определенное по рисунку и

ритму движение человеческого тела, третьи называли пластическую интонацию танцевальным оборотом, состоящим из нескольких движений, имеющих выразительное значение.

Априори, язык танца основан не на словах. Именно благодаря отсутствию слова, развивается пластическая выразительность движений, выражаются чувства труднодоступные слову. Иногда танец может выразить то, что бессильно сказать слово. Осмысленное чувство становится основой для танцевально-пластического языка.

3. Символический. (*Символ – это знак, изображение какой-нибудь вещи или животного для означения качества предмета*) Человеческий мир – сфера символического, которая обретается в языке, в преисполненном им художественном творчестве, благодаря чему мир человека превосходит границы его реального, «однозначного» существования. Творчество в целом связано с символическим характером языка и речи, культуры в целом. Соединяя в человеке субъективно-личное начало, первобытный танец, как форма существования и движения символов, соответствует его стремлению к целостности. Основу сложного символизма древних танцев составляло сверхъестественное состояние танцоров, обеспечивающее единство с природными стихиями и невидимыми силами космоса. Подобное преобразование, отражающее созидательные и деструктивные качества, присущи индуистскому покровителю танца Шиве и основателю буддизма Будде.

4. Феноменологический. (*Феномен – необычное явление, редкий факт, то, что трудно постичь*) Коммуникационное содержание танца, состоящее из многоуровневой семантики телодвижений – феномен, зародившийся в древнейших пластах культуры в качестве проторечевого, невербального способа осмысленного общения. Поэтому в проблематике танцевальной телесности возможно выделение «природного тела», «социального тела» и «культурного тела», что обеспечивает рассмотрение танца не только в хореографическом отношении, но и как реально социального и культурологического феномена. Исходная символичность танца, передающая не формализуемые мысли, чувства, настроения, видения, обязывает относиться к нему как явлению феноменологическому, что, в свою очередь, требует не только сугубо аналитической процедуры, не только собственно понимание «разумом», но и восприятия «душой». В этой связи новые подходы и методы эстетического и художественного воспитания (обучение музыке, пению,

хореографии и т. д.), ориентированные на изучение человека открывают уровни воображаемого, в частности, язык танца вписывает реальность в план символического.

Именно это объединяет танец со всеми другими компонентами культуры, где также феноменологические явления и смыслы обретают важное гносеологическое значение.

5. Текстологический. Как и любое культурное явление, танец онтологически зиждется на отборе, сохранении и исторической трансляции своих наиболее принципиальных универсалий и достояний – на традиции. Благодаря этому, он собственно и принадлежит общечеловеческой языковой сети, окутывающей мир коммуникационными связями. В свою очередь, всякий коммуникационный акт предполагает понимание, не столько языка, сколько смыслов, выраженных на нем. Но и смыслы становятся и понимаются как тексты. Универсальность и актуальность этого тезиса подтверждают положения, согласно которым практически каждый культурный феномен есть и может быть рассмотрен в качестве самобытного текста.

Примечательно, что текстологическую природу танца отстаивали не только философы академического направления, но и мыслители-мистики. Так, Г. Гурджиев, полагал, что музыка, танец представляли закодированной системой древних знаний, «формами письма», а потому в подлинном искусстве нет ничего случайного, его необходимо «уметь читать». Более того, уже в античности отдавали отчет, что в танце, помимо телесной напряженности заявляет о себе и «ум танцора». То есть способность понимать то, что необходимо «уметь читать» практически каждому зрителю и участнику танца.

Таким образом, диапазон влияния танца-текста охватывает и индивидуально-личностный, и общий социальный уровень. Ведь за видимостью и буквально очевидностью его предъявления в качестве некоего текста обязательно обнаруживается его панкультурное значение, то есть проблематика соотнесения танца не только личностными, но и с надиндивидуальными духовными структурами: религией, искусством, философией, наукой – со всем богатством контекстуального самоопределения человека в мире.

Здесь, естественно, возникает проблема понимания и интерпретации старинного танцевального текста, что предпосылается понятиями смысла, знака,

образа, символа, порядка, выражения, подражания, которые специфически осуществляются танцем.

При этом вполне закономерно существование в современном тексте танца так называемого неявного знания, его содержания в силу принадлежности реконструктора к другой культуре, культурной эпохе. И это не является обреченным явлением, поскольку этот реконструктор открывает новые семантические горизонты и символические глубины, которые закладывались самими авторами и затем по-разному открываются в той или иной культуре. Причём собственными раскрываемыми смыслами обладают и автор, и сам танец, и воспринимающий его зритель. Таким образом, понимание произведения, в данном случае, старинного танцевального текста, его социокультурная объективация есть одно из проявлений диалогичности бытия.

В соответствии с диалогичностью бытия танец предстает своеобразным индикатором социокультурной динамики, поскольку всякое изменение в танце за многие поколения – следствие глубинных общекультурных трансформаций в целом.

Сегодня, как никогда ранее, наблюдается активная содержательная и стилевая трансформация танца. Постмодернистская стратегия к ретроспекции, к использованию всего предшествующего танцевального и культурного опыта со своеобразной ностальгией по ушедшему, архаическому. Динамичный дух творческих поисков порождает коннотацию – вечный порыв к определению сущности творчества человека, его утверждение в мире. Главное не потерять опору – цель, ту теологическую парадигму, понимание того, что нашу самобытность определяет то многое, что осталось в общем человеческом прошлом.

Отсюда мысленное самоопределение человека, актуализация разнообразных подвижных творческих исканий. Так, объяснимо, почему в танцевальной культуре сохраняется танец, который мы называем традиционным, фольклорным, имеющим достаточно богатую историю своего развития и становления, дошедший к нам стараниями многих собирателей фольклора и ассоциируемый с конкретным этносом, народом, нацией.

Следовательно, и сегодня он заслуживает не только уважения, сохранения, но и своеобразного развития, посредством творческой ассимиляции в сфере насущных

запросов танцевальной культуры, достаточно полно отражающей изменения и тенденции социокультурной динамики в целом.

В этой связи закономерно обращение к фольклорному достоянию, открывающее оригинальные возможности для создания современных, инновационных форм танца, синтезирующих фольклорный материал с идеологией и техникой танца модерн. Общим для этого направления стало включение в танцевальный текст интерпретированных фольклорных движений, пластических мотивов и традиционных тем и сюжетов. Хотя каждое ответвление этого направления, основываясь на авторском видении, по-разному относится к интерпретации, включению фольклора в содержание своего текста. Поскольку хореограф-постмодернист имеет практически неограниченную свободу выбора методов и приемов своего творчества, что определяет разнообразие трансформаций фольклорного материала. Хореографический язык в этой ситуации представляется как поле всевозможных творческих операций, а «фолк» оказывается содержательной и уникальной практикой.

В результате специфика нового направления заключается, с одной стороны, в танцевальной интерпретации идеи «фолк» в контексте массовой культуры конца XX - начала XXI века, ориентированной на смешение культурных пластов, с другой – в субъективно-интерпретационных возможностях работы с культурным текстом и фольклорным материалом.

В этой проблематике был выявлен специфический синтез танцевальных этнических, фольклорных и национальных культур в рамках танца модерн, с последующим определением дифференцированных задач уже внутри явления – культурных, политических, образовательных и других. Идут творческие поиски и их теоретическое осмысление в так называемом «фолк-модерне», что свидетельствует об оригинальной интерпретации идеи «фолк» и возможностей ее репрезентации через снятие ряда оппозиционных значений, что собственно и обуславливает их изучение теории и практики фолк-модерн танца.

Это явление в танцевальной культуре заявило о себе как о танце, художественные принципы которого позволяют современному хореографу более свободно пользоваться достигнутым танцевальным опытом. В результате предпринимается попытка российских исследователей самостоятельного выведения

категории «фолк-модерн танец» из соотношения фольклорной традиции и современного танца (contemporary). Для этого потребовалось обращение к обширному теоретическому материалу по исследованию категорий «фольклор» и «традиция».

Итак, становление сначала идеи модерн в танцевальной культуре, а потом и постмодернистской парадигмы в общекультурном масштабе сказались и на танце, провоцируя и подвигая его идейно-ценностные и сугубо хореографические инновации и трансформации. В результате танец оказался вовлеченным в своеобразную аккультурацию в контексте активной межкультурной коммуникации. При этом танец выступает в двух ипостасях:

1. Донором, который экстравертивно обеспечивает инновацию в танце на собственной доминирующей основе. Примером здесь, служит использование классического танца в балетном и оперном спектаклях, сценическая интерпретация форм исторического бального танца профессиональными хореографическими коллективами.

2. Реципиентом, интровертивно принимающим нововведения в собственную структуру, допуская в разной степени отдельные инновации и аранжировки. Это нашло отражение, в частности, в реконструкции исторического бытового танца, современные хореографические постановки на основе народного танцевального фольклора, воспроизведением современного танца в рамках театральных явлений как перформанс, инсталляция, флэш-моб и др.

В любом случае, танец сохраняется не только свою узнаваемость в синкретичном танце, но он придает свойственные ему темы, образы, технику, идейно-художественную и культурную пластическую выразительность. Более того, укрепляется и его исходная стратегия, благодаря которой он выступает как охраняемое культурное достояние, как знаменательный и неподдельный культурный раритет.

Идейно-художественная и культурная стратегия танца – такая же реальность, как и непосредственный опыт. Феномен танца, выступает как охраняемое культурное достояние.

Функционирование танца в пространстве современной культуры ориентировано на медиасреду — на то, чтобы быть более зрелищным, интересным в

визуальном плане. И, в то же время, направленность танца на массового потребителя приводит к облегчению танцевального текста и использованию упрощенной техники. Популяризация современного танца нацелена на достижение коммерческого успеха, поэтому применяются все возможные средства, от которых это зависит: танцевальная музыка (особенные тексты песен, ритм и мелодия), внешнее оформление (одежда и аксессуары, место проведения «батлов»), социальные элементы, проявляющиеся в речи танцоров, в их статусных ролях. Все эти элементы и их взаимодействие как составляющие танцевального образа являются средствами коммуникации. Через них закодированная в танцевальном тексте информация передается зрителю. Это гарантирует общую доступность искусства, расширяет целевую аудиторию, что, в конечном счете, ведет к успешному продвижению хореографического продукта на рынке.

Танцевальный язык современных уличных танцев складывается из многих элементов, помогающих определить ценностную направленность танца и мировоззренческие установки современных танцоров, в соответствии с которыми он внутренне и формируется. Основные составляющие словаря современного танца - это, прежде всего, движения в определенном стиле и ритм как структурно-образующий принцип танца. Ритмическое начало определяет суть танца как явления, в котором все подчиняется правилам ритма и метра, соотносится с общими законами гармонии и формы и соподчинения части целому. В современной танцевальной культуре ритм обладает самодовлеющим характером, превалируя над мелодикой и оркестровкой - он становится самостоятельной величиной, подавляя другие музыкальные составляющие. Кроме того, для современной молодежной танцевальной культуры ритм обладает особым значением, поскольку соотносится с состоянием современного человека и соответствует его стилю жизни, способствует снятию нервного напряжения и удовлетворяет архетипическую потребность единения в танце. Об этом в одном из своих интервью говорит М. Бежар: «Всегда делаю ставку на ритм древних ритуальных танцев. Этот ритм напоминает биение сердца. Именно поэтому древние танцы гипнотизируют, почти вводят в транс... Да, сейчас мы живем в цивилизации. Но есть еще генетическая память, и именно она просыпается, когда люди смотрят мои балеты».

В современном мире многие творческие арт-проекты по своему существу являются коммерческими медиапроектами. Коммерциализация и ориентация на массовую культуру являются важной чертой искусства постмодерна, вследствие чего особенное внимание при создании любого произведения уделяется его популяризации. С этим связано также понятие «креатива» — это не только творчество, но и понимание того, как подать информацию, чтобы привлечь как можно большее внимание для успешного продвижения медийного продукта. Его потребление обеспечивается медиасредствами, способствуя популярности на рынке, где становится возможным «продать» танец.

Медиакультура усиливает роль визуального, что определяет соответствующие характеристики современных проектов, в которых танец стремится к зрелищности и созданию узнаваемых образов; он превращается в коммерческий проект, ориентированный на массовое производство.

Любое шоу - это, прежде всего, медиапроект. Танцевальными проектами медиакультуры являются многочисленные танцевальные шоу, такие как «Короли танцпола» и их аналоги: украинское шоу «Танцуют все», российское шоу «Большие танцы» и т. п. Танцевальные шоу популяризируют танец во всех его стилях и техниках, делают его массовым продуктом. Танец также часто используется как рекламный ход (чаще всего в рекламе спортивной одежды). С расширением пространства медиакультуры, последовательно вовлекаясь в эти процессы, танец становится медиафеноменом.

Подводя итоги вышеизложенному, можно сделать вывод о том, что современная постмодернистская научно-познавательная парадигма, новый тип мышления позволяет и обязывает рассматривать танец в качестве многопланового культурологического феномена и активного агента глобальной межкультурной коммуникации.

Коммуникационная природа, предназначение и специфика танца требует также специфической, адекватной методологии его исследования. В частности, посредством последовательного выделения в этой процедуре взаимосвязанных аспектов: семиотического, текстологического.

Таким образом, результатом такого культурного процесса-подхода становится интерпретация танца в неразрывном контексте социокультурной динамики, в

мегаисторическом тексте, что позволяет проследить и понять принципиальные технические и содержательные трансформации традиционных танцев.

Профессиональное хореографическое образование Беларуси, активно используя лучшие творческие и методические достижения мировых школ, создает собственную систему подготовки специалистов в сфере танцевального искусства. Включение на всех уровнях системы хореографического образования (хореографическая школа – колледж искусств - вуз) основных направлений хореографического искусства в процесс обучения является важным и необходимым этапом на пути развития и профессионализации современной хореографии, способствующей повышению уровня хореографического искусства Беларуси в целом.

В республике существует сеть учреждений для получения среднего специального хореографического образования:

- УО "Белорусская государственная хореографическая гимназия-колледж";
- УО "Минский государственный колледж искусств";
- УО "Витебский государственный колледж культуры и искусств»;
- УО "Пинский государственный колледж искусств";
- УО "Гомельский государственный колледж искусств им. Н.Ф. Соколовского";
- УО "Гродненский государственный колледж искусств";
- ГУО "Гимназия-колледж искусств г. Молодечно";
- УО "Могилевский государственный колледж искусств";
- УО "Государственная средняя школа-колледж искусств г. Бобруйска".

В республике существует сеть учреждений для получения высшего хореографического образования:

- УО "Белорусская государственная академия музыки";
- УО "Белорусский государственный университет культуры и искусств";
- УО "Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка".

Подготовка специалиста-хореографа с высшим образованием по данной специальности предполагает формирование определенных профессиональных компетенций, включающих знания и умения по исполнению партий в хореографических постановках; режиссуре хореографических спектаклей и концертных номеров; использованию приемов репетиционной работы в области хореографии; проведению научно-методической работы; преподаванию учебных дисциплин и организации учебных занятий; управлению учреждениями и их подразделениями в сфере культуры, искусства и образования и др.

### Литература

1. Бодунова, И.И. Европейский балльный танец в контексте белорусской культуры: дис. ... канд. культур. наук : 24.00.01 / И.И.Бодунова. – Минск, 2015. – 220 с.
2. Кузьмініч, М.Л. Гісторыя харэаграфічнай і музычнай адукацыі: вучэб. дапам. / М.Л. Кузьмініч. – Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2007. – 163 с.
3. Морина, Л. П. Танец и бытие человека [Электронный ресурс] /Л. П. Морина // Санкт-Петербургский университет. –2013. – № 10. – Режим доступа: <http://journal.spbu.ru/?p=10944>, свободный.
4. Садыкова, Д. А. Эволюция танца в современной культуре / Д. А. Садыкова // Омский научный вестник. – 2014. – № 4 (131). – С. 214-217. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=22566317&>.
5. Трофимов, М.Ю. Основы коммуникативной культуры / М.Ю. Трофимов. – М. : Планета музыки, 2018. – 184 с.

### **3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

#### **3.1 Тематика семинарских занятий**

##### **Семинар 1. Культура танца как отрасль культурологических знаний**

1. Структура культуры.
2. Определение танцевальной культуры.
3. Сущность культурологического образования в области хореографического искусства.
4. Цель и научные задачи культурологического образования хореографа.
5. Культура танца как отрасль теоретических и практических знаний, которая определяет механизмы освоения, сохранения, обогащения и популяризации ценностей танцевальной культуры.
6. Культура танца как отрасль культурологии, раскрывающая методологические основы, закономерности, методы и формы вовлечения человека в мир танцевальной культуры.
7. Принципы использования теоретических знаний о культуре и процессы социализации и инкультурации специалиста хореографа.
8. Социализация как процесс включения личности в социум.
9. Инкультурация как процесс включения личности в мир культуры, в систему знаний о ценностях отечественной и мировой культуры.

##### **Семинар 2. Роль танца в эволюции человеческой культуры**

1. Роль танца на первом этапе эволюции человеческой культуры.
2. Сущность дансологического анализа.
3. Культурологический подход в осмыслении танца древнего человека.
4. Полифункциональность первобытного танца.
5. Архетипичность танца.
6. Воззрения на природу танца в научно-исследовательской литературе.

7. Танец как неотъемлемая часть системы общественного воспитания и социализации личности. Танец в трудах древнегреческих писателей и философов.
8. Танец как пропаганда здорового образа жизни, процесс самореализации творческого потенциала личности.
9. Основные исторические этапы развития танцевальной культуры.
10. Основные фундаментальные научно-образовательные труды по теории танца.
11. Процессы, обусловившие формирование нового хореографического искусства XXI века.

### **Семинар 3. Теории происхождения танца**

1. Танец – источник изучения человека и человечества.
2. Психологические и социально-психологические теории происхождения танца (К. Закс, А. Дункан и др.).
3. Социальные теории происхождения танца (А. Ломакс, М. Бахтин и др.).
4. Танец как форма невербального катарсиса: его функции.
5. Танец как вид невербального общения: его функции.
6. Танец как совокупность невербальных сигналов и знаков, несущих информацию о психологических особенностях личности и группы: его функции.
7. Танец как социокультурный феномен.
8. Танец как вид пространственно-временного искусства.
9. Роль танца в терапии и социально-психологических тренингах.

### **Семинар 4. Взаимосвязь танца с другими искусствами**

1. Историческая обусловленность взаимосвязи танца с другими искусствами.
2. Танец и поэзия.
3. Танец на холсте,

4. Танец в мраморе, фотоснимке, фарфоре, произведениях ювелирного искусства, парфюмерии, филателии.
5. Танец и мода.
6. Танец и кино.

### **Семинар 5. Танец как текст культуры**

1. Произведение хореографического искусства как артефакт.
2. Сущность понятия «хореографическое произведение».
3. Танец как знаково-семиотическая система.
4. Значимые аспекты семиотического механизма танцевальной культуры.
5. Системы хранения танцевальных текстов.
6. Знаковые системы вербального и графического представления танцевального текста.
7. Основные знаки танцевального текста (естественные, функциональные, иконические, конвенциальные, вербальные).
8. Ассоциативный способ при реконструкции-расшифровке танцевального текста.
9. Разновидности неассоциативного способа расшифровки танцевального текста.
10. Реконструкция танца как процесс культуротворчества.
11. Необходимые условия грамотной реконструкции старинного танцевального текста.

### **Семинар 6. Семантика сценического пространства**

1. Трёхмерное пространство по декартовой системе координат.
2. Физические и психические ценностные координаты.
3. Концепция структуры сценического пространства.
4. Геометрические построения сценического пространства.
5. Основные законы расположения танцующих в сценическом пространстве.

6. Целостность сценического пространства.

### **Семинар 7. Танец в контексте современной парадигмы**

1. Актуальное понимание природы, места и роли танца.
2. Аспекты, характеризующие танец как средство и как содержание культурно значимой информации, субстрата коммуникации (семиотический, лингвистический, символический, феноменологический, текстологический).
3. Танец – своеобразный индикатор социокультурной динамики.
4. Танец в качестве донора и реципиента в контексте активной межкультурной коммуникации.
5. Ориентация танца на медиасреду.
6. Система подготовки специалистов хореографов и повышение их квалификации в Республике Беларусь.

# 1. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

## 4.1 Перечень требований к экзамену

### Вопросы к зачету

1. Культура танца как отрасль культурологических знаний.
2. Принципы использования теоретических знаний о культуре и процессы социализации и инкультурации специалиста хореографа.
3. Роль танца в эволюции человеческой культуры.
4. Основные исторические этапы развития танцевальной культуры.
5. Основные фундаментальные научно-образовательные труды по теории танца.
6. Процессы, обусловившие формирование нового хореографического искусства XXI века.
7. Теории происхождения танца.
8. Танец как вид пространственно-временного искусства.
9. Роль танца в терапии и социально-психологических тренингах.
10. Взаимосвязь танца с другими искусствами.
11. Танец как текст культуры.
12. Сущность понятия «хореографическое произведение».
13. Системы хранения танцевальных текстов.
14. Необходимые условия грамотной реконструкции старинного танцевального текста.
15. Семантика сценического пространства.
16. Трехмерное пространство по декартовой системе координат.
17. Танец в контексте современной парадигмы.

#### 4.2 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов по учебной дисциплине

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов разработаны с учетом многолетней практики проведения зачетных сессий по общепрофессиональным и специальным учебным дисциплинам. Критерии контрольно-оценочной системы создавались в соответствии со стандартом, утвержденным Министерством образования Республики Беларусь.

Зачет является итогом работы студента по учебной дисциплине за семестр. Зачет складывается из:

- аналитической оценки педагогом участия студента при обсуждении тем дисциплины;
- итогов семинарских занятий;
- итогов собеседований по темам самостоятельной работы.

### 4.3 Задания для контролируемой самостоятельной работы

Самостоятельная работа студентов – обязательная часть основной профессиональной образовательной программы. Целью самостоятельной работы студентов по дисциплине «Культура танца» является расширение профессионального кругозора в области теории культуры танца, ознакомление с основными направлениями методологии современного культурологического анализа танцевальной культуры.

Самостоятельная работа направлена на закрепление умения аналитического поиска, накопления и обработки научной информации. Необходимым условием для выполнения самостоятельной работы является изучение рекомендуемой основной и дополнительной литературы, что несомненно будет способствовать лучшему усвоению дисциплины.

#### **Примерный список тем для самостоятельной работы**

1. Структура и морфология танцевальной культуры.
2. Формы и практики различных танцевальных культур мира.
3. Эволюция отечественной и зарубежной танцевальной культуры в исторической динамике.
4. Характерные особенности танцевальных культур стран мира и доминирующие в них ценности.
5. Основные методы современной культурологической науки в учебно-исследовательском процессе.

#### **Письменная работа «Взаимосвязь танца с другими искусствами»**

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

### 5.1 Учебная программа

#### Учебная программа для высших учебных заведений

#### «Культура танца»

#### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Программа составлена на основе образовательного стандарта высшего образования. Первая ступень. Специальность 1 – 17 02 01 «Хореографическое искусство» (по направлениям).

Предлагаемый курс носит инновационный характер, поскольку его содержание представляет собой специальную подготовку в области культурологии танца на основе современного теоретизирования. Знания в области культурологии танца ориентированы на формирование у современного студента устойчивого интереса для изучения всего комплекса общественных и гуманитарных наук. Материал курса может послужить методологическим ориентиром для исследования танцевальной культуры как целостного явления, выполняющего важнейшие функции культурной адаптации, социализации, коммуникации и социокультурной интеграции.

Данная учебная дисциплина осваивается на 4 курсе (8 семестр) и включает лекционные и семинарские занятия, а также контроль за самостоятельной работой студентов. Рекомендованная форма контроля знаний – зачет.

На лекционных занятиях представляется теоретический материал по курсу; семинары представляют собой теоретический анализ и осмысление пройденного материала, доклады студентов по пройденным темам, дискуссии по актуальным проблемам теории, истории и современности танцевальных культур мира.

Самостоятельная работа студентов в рамках чтения курса «Культура танца» предполагает изучение рекомендованной литературы и освоение тем для самостоятельного изучения.

*Главная цель курса:* сформировать базовые знания в области теории культуры танца, ознакомить с основными направлениями методологии современного культурологического анализа танцевальной культуры.

В итоге изучения дисциплины дипломированный специалист должен

*знать:*

- структуру и морфологию танцевальной культуры;
- методы изучения культурных форм, процессов и практик танцевальной культуры;
- формы и практики различных танцевальных культур мира;
- эволюцию отечественной и зарубежной танцевальной культуры в исторической динамике;

*уметь:*

- теоретически демонстрировать освоенное знание;
- выделить особенности танцевальных культур стран мира и доминирующих в них ценностей;
- использовать основные методы современной культурологической науки в учебно-исследовательском процессе;
- обеспечивать межкультурный диалог посредством танцевальной культуры в самостоятельной профессиональной деятельности в динамично изменяющемся мультикультурном социуме.

Освоение курса «Культура танца» должно способствовать формированию у студента следующих групп компетенций специалиста (специальность 1 – 17 02 01 «Хореографическое искусство» (по направлениям)).

*Академические компетенции:*

АК – 1. Уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК – 3. Владеть исследовательскими навыками.

АК – 4. Уметь работать самостоятельно.

АК – 5. Быть способным порождать новые идеи (обладать креативностью).

АК – 6. Владеть междисциплинарным подходом при решении проблем.

*Социально-личностные компетенции:*

СЛК – 7. Быть способным осмысленно воспринимать и бережно относиться к отечественному и мировому танцевальному наследию.

СЛК – 11. Активно участвовать в творческих мероприятиях, как местного (студенческие, научные, общественные), так и общенационального (фестивали, пленумы и т.д.) значения.

*Общекультурные компетенции:*

ОК – 1. Владеть культурой мышления, способностью к обобщению, анализу, восприятию информации, постановке цели и выбору путей ее достижения.

ОК – 2. Анализировать мировоззренческие, социально и лично значимые философские проблемы.

ОК – 3. Понимать значение культуры как формы человеческого существования и руководствоваться в своей деятельности современными принципами толерантности, диалога и сотрудничества.

ОК – 14. Толерантно воспринимать социальные и культурные различия, уважительно и бережно относиться к историческому наследию и культурным традициям.

При реализации программы предусмотрено использование активных форм и методов обучения как в рамках лекционных занятий: презентация отечественных и зарубежных видеоматериалов, раскрывающая проблемное поле дисциплины, так и в рамках практических занятий: дискуссии, дебаты, обсуждение результатов самостоятельной работы.

В соответствии с учебным планом программа рассчитана на 38 часов, в том числе 18 – лекционные занятия, 16 – семинарские занятия, 2 – контролируемая самостоятельная работа, зачет – 2.

## **СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

### **Введение**

Актуальность, цель и задачи учебной дисциплины «Культура танца». Связь дисциплины с социально-гуманитарными, общенаучными, общепрофессиональными и специальными дисциплинами. Место учебной дисциплины в системе профессиональной подготовки студентов и приобретаемые ими компетенции. Учебно-методическое и информационное обеспечение учебной дисциплины. Формы контроля.

## **Тема 1. Культура танца как отрасль культурологических знаний**

Структура культуры. Определение танцевальной культуры. Сущность культурологического образования в области хореографического искусства. Цель и научные задачи культурологического образования хореографа. Культура танца как отрасль теоретических и практических знаний, которая определяет механизмы освоения, сохранения, обогащения и популяризации ценностей танцевальной культуры. Культура танца как отрасль культурологии, раскрывающая методологические основы, закономерности, методы и формы вовлечения человека в мир танцевальной культуры. Принципы использования теоретических знаний о культуре и процессы социализации и инкультурации специалиста хореографа. Социализация как процесс включения личности в социум. Инкультурация как процесс включения личности в мир культуры, в систему знаний о ценностях отечественной и мировой культуры.

## **Тема 2. Роль танца в эволюции человеческой культуры**

Основы знания о древнейшей культуре человека. Роль танца на первом этапе эволюции человеческой культуры. Сущность дансологического анализа. Культурологический подход в осмыслении танца древнего человека. Полифункциональность первобытного танца. Архетипичность танца. Воззрения на природу танца в научно-исследовательской литературе. Танец как неотъемлемая часть системы общественного воспитания и социализации личности. Танец как пропаганда здорового образа жизни, процесс самореализации творческого потенциала личности. Основные исторические этапы развития танцевальной культуры. Танец в трудах древнегреческих писателей и философов. Основные фундаментальные научно-образовательные труды по теории танца. Процессы, обусловившие формирование нового хореографического искусства XXI века.

## **Тема 3. Теории происхождения танца**

Танец – источник изучения человека и человечества. Психологические и социально-психологические теории происхождения танца (К. Закс, А. Дункан и др.). Социальные теории происхождения танца (А. Ломакс, М. Бахтин и др.). Танец как

форма невербального катарсиса: его функции. Танец как вид невербального общения: его функции. Танец как совокупность невербальных сигналов и знаков, несущих информацию о психологических особенностях личности и группы: его функции. Танец как социокультурный феномен. Танец как вид пространственно-временного искусства. Роль танца в терапии и социально-психологических тренингах.

#### **Тема 4. Взаимосвязь танца с другими искусствами**

Историческая обусловленность взаимосвязи танца с другими искусствами: танец и поэзия; танец на холсте, в мраморе, фотоснимке; танец в фарфоре; танец и мода; танец и произведения ювелирного искусства; танец и парфюмерия; танец и филателия; танец и кино.

#### **Тема 5. Танец как текст культуры**

Произведение хореографического искусства как артефакт. Сущность понятия «хореографическое произведение». Танец как знаково-семиотическая система. Значимые аспекты семиотического механизма танцевальной культуры. Системы хранения танцевальных текстов. Знаковые системы вербального и графического представления танцевального текста. Основные знаки танцевального текста (естественные, функциональные, иконические, конвенциальные, вербальные). Ассоциативный способ при реконструкции-расшифровке танцевального текста. Разновидности неассоциативного способа расшифровки танцевального текста. Реконструкция танца как процесс культуротворчества. Необходимые условия грамотной реконструкции старинного танцевального текста.

#### **Тема 6. Семантика сценического пространства**

Трёхмерное пространство по декартовой системе координат. Физические и психические ценностные координаты. Концепция структуры сценического пространства. Геометрические построения сценического пространства. Основные законы расположения танцующих в сценическом пространстве. Целостность сценического пространства.

## **Тема 7. Танец в контексте современной парадигмы**

Актуальное понимание природы, места и роли танца. Аспекты, характеризующие танец как средство и как содержание культурно значимой информации, субстрата коммуникации (семиотический, лингвистический, символический, феноменологический, текстологический). Танец – своеобразный индикатор социокультурной динамики. Танец в качестве донора и реципиента в контексте активной межкультурной коммуникации. Ориентация танца на медиасреду. Система подготовки специалистов хореографов и повышение их квалификации в Республике Беларусь.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 5.2 Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Контролируемая самостоятельная работа
	Лекционные занятия	Семинарские занятия	
Введение	1		
Тема 1. Культура танца как отрасль культурологических знаний	2	2	
Тема 2. Роль танца в эволюции человеческой культуры	2	2	
Тема 3. Теории происхождения танца	2	2	
Тема 4. Взаимосвязь танца с другими искусствами	2	2	Письменная работа
Тема 5. Танец как текст культуры	3	2	
Тема 6. Семантика сценического пространства	3	2	
Тема 7. Танец в контексте современной парадигмы	3	4	
Всего	18	16	2

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### Литература

#### Основная

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс. – 1974. – 386 с.
2. Варпаховский, Л.В. Наблюдения. Анализ. Опыт / Л.В. Варпаховский. – М. : ВТО, 1978. – 278 с.
3. Вихрева, Н.А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии: методы фиксации и расшифровки / Н.А. Вихрева. - М. : ГИТИС, 2008. - 269 с.
4. Запесоцкий, А.С. Формирование наук о культуре // Философия и социология культуры / А.С. Запесоцкий. – Санкт-Петербург : Наука. 2011. – 816 с.
5. Каган, М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 476 с.
6. Каган, М. С. Социальные функции искусства / М. С. Каган. – Л. : Знание, 1978. – 36 с.
7. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / В.М. Красовская. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2009. – 448 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1952>.
8. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / В.М. Красовская. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2008. – 320 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1960>.
9. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм / В.М. Красовская. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2008. – 512 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1953>.

10. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века / В.М. Красовская. – Санкт Петербург : Лань, Планета музыки, 2008. – 320 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1959>. – Загл. с экрана.
11. Кузьмініч, М.Л. Гісторыя харэаграфічнай і музычнай адукацыі: вучэб. дапам. / М.Л. Кузьмініч. – Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2007. – 163 с.
12. 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.
13. Лебедева, Г. Балет: семантика и архитектоника / Г. Лебедева. – СПб. [и др.] : Планета музыки : Лань, 2007. – 159 с.
14. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
15. Морина, Л. П. Танец и бытие человека [Электронный ресурс] /Л. П. Морина // Санкт-Петербургский университет. –2013. – № 10. – Режим доступа: <http://journal.spbu.ru/?p=10944>, свободный.
16. Ромм, В. В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры : автореферат дис. ... доктора культурологии : 24.00.01 / В. В. Ромм ; Алтайский государственный университет. – Барнаул, 2006. – 48 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dlib.rsl.ru/01003262090>, свободный.
17. Садыкова, Д. А. Эволюция танца в современной культуре / Д. А. Садыкова // Омский научный вестник. – 2014. – № 4 (131). – С. 214-217. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=22566317&>.
18. Якобсон, Р. Взгляд на развитие семиотики / Р. Якобсон // Язык и бессознательное : работы разн. лет : перевод / Р. Якобсон. – М., 1996. – С. 139–161.
19. Якобсон, Р. Избранные работы : пер. с англ., нем., фр. яз. / Р. Якобсон ; предисл. В. В. Иванова ; сост. и общ. ред. В. А. Звегинцева. – М. : Прогресс, 1985. – 455 с.

## *Дополнительная*

1. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
2. Блок, Л.Д. Классический танец. История и современность / Л.Д. Блок. – М. : Искусство, 1987. – 560 с.
3. Бодунова, И.И. Европейский бальный танец в контексте белорусской культуры: дис. ... канд. культур. наук : 24.00.01 / И.И.Бодунова. – Минск, 2015. – 220 с.
4. Ваганова, А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. – 192 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1937>. – Загл. с экрана.
5. Волошин, М. Лики творчества «Литературные памятники» / М. Волошин. – Л. : Наука, 1988. – 848 с.
6. Грейвс, Р. Мифы Древней Греции / Р. Грейвс. – М. : Прогресс-Традиция, 2001. – 432 с.
7. Давыдов, Ю.Н., Роднянская, И.Б. Социология контркультуры / Ю.Н. Давыдов, И.Б. Роднянская. – М.: Наука, 1980. – 263 с.
8. Иванов, В.Г. Лукиан и его трактат «О пляске» / В.Г. Иванов. – Пермь, 2009. – 146 с.
9. Котыхов, В.Л. Танцы + / В.Л. Котыхов. – М. : Редакция журнала «Балет», 2014. – 223 с.
10. Новерр, Ж.Ж. Письма о танце / Ж.Ж. Новерр ; пер. с фр. А.А. Гвоздева. – Санкт-Петербург : Лань, Планета музыки, 2007. – 384 с. ; То же [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/1967>. – Загл. с экрана.
11. Оганов, А.А., Хандельдиева, И.Г. Теория культуры / А.А. Оганов. – М.: Планета музыки, 2018. – 560 с.
12. Основы теории и истории искусств. Изобразительное искусство. Театр. Кино. (3-е изд. под общей ред. Т.С. Паниотовой). – М. : Планета музыки, 2018. – 456 с.
13. Основы теории и истории искусств. Музыка. Литература. (3-е изд. под общей ред. Т.С. Паниотовой). – М. : Планета музыки, 2018. – 456 с.

14. Платон. Законы. М. : Мысль, 1999. – 832 с.
15. Существующие теории о происхождении танца. Режим доступа: [https://studopedia.su/7\\_12951\\_drevnyaya-greetsiya.html](https://studopedia.su/7_12951_drevnyaya-greetsiya.html).
16. Трофимов, М.Ю. Основы коммуникативной культуры / М.Ю. Трофимов. – М. : Планета музыки, 2018. – 184 с.
17. Флиер, А.Я. Некультурные функции культуры. Очерки/ А.Я. Флиер. – М. : МГУКИ, 2008. – 272 с.
18. Юнг, К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг ; пер. с нем. С. Лорие. – СПб. : ЭКСМО-пресс, 2001. – 478 с.
19. 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.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ