

О соотношении понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура»

Аннотация. В статье рассматривается соотношение понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура». Их объединяющим началом является танец. На ранних этапах человеческого бытия танец – компонент единой синкретичной повседневной жизни людей. Танцевальная культура еще не вычленена в отдельную сферу, она только формируется. На более поздних этапах происходят дифференциация и усложнение культуры. «Танцевальная культура» обозначает уже особую уникальную совокупность сложившихся танцевальных приемов, техник, их смыслов – танцевальную традицию, а также мастерство исполнителей. «Хореографическая культура» появляется как результат не только дифференциации единой синкретичной культуры, но и ее институционализации, появления профессионального сценического творчества. «Танцевальная культура» становится технико-технологической частью хореографической культуры и через нее включается в художественную культуру общества.

Ключевые слова: танец; функции танца; танцевальная культура; хореографическая культура; художественная культура

В многочисленных исследованиях термин «хореографическая культура» зачастую выступает синонимом категории «танцевальная культура». Существует неопределенность и многозначность в восприятии этих терминов, в частности встречаются такие определения, как «танцевально-музыкальная культура», «танцевально-пластическая культура», «народная танцевальная культура», «музыкально-хореографическая культура», «танцевально-хореографическая культура», и другие.

Подобная многозначность имеет свои основания. Вместе с тем научный понятийный аппарат требует большей конкретики и однозначности, если даже речь идет о гуманитарных науках.

Целью данной статьи является выявление соотношения понятий «танцевальная культура» и «хореографическая культура». Объединяющим их началом является танец. Он оказывается важным элементом жизни людей от архаики до современности. Но и сам танец, его суть и функции трансформировались в процессе развития культуры и общества.

Этимология русского слова «танец» связана с польским «*taniec*», которое вошло в обиход в России в середине XVII века. Но это вовсе не значит, что сам танец как социокультурный феномен не существовал до XVII века. Старопольская форма «*tanc*» близка к немецкому «*tanz*» (известно с XII века), которое восходит к франкскому «*danson*» (тянуть, вытягивать; выстраивать в линию (VI–VIII вв.)) и сопрягается с современным «*dance*».

Л. Т. Дьяконова определяет танец как «особый способ художественной рефлексии, в рамках которого посредством ритмо-пластически организованных в пространстве и во времени движений тела создается особый тип художественного языка» [6, с. 157]. Но это не только язык. С помощью телесного танцевального

* Людмила Анатольевна Мясникова, д-р филос. наук, профессор, профессор кафедры социально-культурного сервиса и туризма АНО ВО «Гуманитарный университет» (г. Екатеринбург).

Анна Сергеевна Полякова, старший преподаватель факультета современного танца АНО ВО «Гуманитарный университет» (г. Екатеринбург).

E-mail: postfolkdance@gmail.com.

языка создается особая картина мира, природы, человека, этноса в мире. М. С. Каган представлял танец как форму особого пластического, художественно-образного, практически-духовного способа освоения действительности. Танец рассказывает о «связях с миром, об общественной ценности природы и бытия самого человека» [8, с. 248].

На разных этапах существования человечества танец не выделяется в особую автономную отрасль культуры. Его даже можно назвать искусством (либо слову «искусство» следует придавать смысл, значительно отличающийся от современного понимания). Человеческая жизнь еще не была жестко дифференцирована: еще нет отделения от природы, не структурировано ее внутреннее многообразие. Человек как представитель рода (и этноса) живет в мифическом мире, где «всё во всем». Слово-дело-вещь тождественны и взаимозаменяемы, профанное и сакральное переплетены, утилитарно-практические действия имеют духовный смысл. Каждая особая этническая группа людей, живущая в определенной природной среде, формирует представления о мире, фиксирует их и передает своим потомкам предметно-символическим способом. Танец здесь является компонентом синкретичного миропонимания, мироосвоения и рассказа о мире. Его природа стихийна, коллективна, анонимна, в нем есть и профанно-прагматическое и сакральное одновременно. Ритмичные танцевальные движения вплетены в ритуалы обретения экстаза – особого способа «общения с духами». «Экстаз» предполагает ряд смысловых аспектов: 1) пребывание вне себя; 2) бессознательность, обморок, транс, каталепсию; 3) состояние восторга души при неспособности телесного ощущения; 4) экзальтированное состояние чувственности, исключающее рациональное размышление и оценку; 5) переживание ярчайших картин общения с духами. Экстаз достигается с помощью особых телесных практик (особые ритмичные и круговые движения, которые сейчас можно обозначить как танцевание), речитативы, звуки бубна или других инструментов, специальные дыхательные техники, огонь, опьяняющие снадобья, нередко сексуальные техники. В результате достигается состояние «священного безумия» (термин Д. Н. Овсяннико-Куликовского) – первой формы духовности человека, выходом из себя – животного на пути к себе – разумному [13, с. 90].

Шаманы, маги, участники вакханалий используют многие компоненты способов вхождения в экстаз, появившихся на ранних этапах становления человеческого мира и самого человека. Танец – один из центральных компонентов ритуала. Ритуально-магическая суть танца прослеживается и в охотничьих танцах-ритуалах, описание которых мы встречаем у культурных антропологов (Б. Малиновского, Э. Канетти и других). В танце-ритуале охотник также «выходит из себя», как бы «превращается», например, в антилопу, которую намеревается убить («я чувствую полосы антилопы на своем лице», «я чувствую кровь антилопы, текущую по ее ногам»). Это возможность соприсутствия иному существу и возможность магического воздействия на природный мир.

Другим аспектом магического присвоения мира, воздействия на него являлись танцы-ритуалы высвобождения и возбуждения сексуальной энергии, либидо. Они, как правило, совпадали с особыми календарными периодами. Когда группа парней и девушек как бы соревновались друг с другом, танцуя и воспевая (иногда иронизируя) сексуальные способности и половые органы, нередко с их демонстрацией – они включались в процесс творения – плодородия и чадородия, стремились сексуальной энергией обогатить мир. Эти танцы трансформировались, но из народной культуры не исчезли (русская пляска, нередко дополненная «срамными частушками», карнавальными танцевальными шествиями, представлениями шутов и другие также преследуют эти функции).

С помощью танца выражался и миропорядок, его ритмы, темпоральность и т. п. (русские хороводы, круговые коллективные танцы многих народов). Это ли не чудо, это ли не колдовство: человек, ощущая себя частичкой и воплощением всеобщности мира, природы, с помощью своего тела воздействовал на мир, управлял им, был его со-творцом. Ф. В. Ницше подчеркивал, что в танце тело человека становится произведением: «Его телодвижениями говорит колдовство» [14, с. 23].

На ранних этапах существования человечества сформировался культуроцентризм, противопоставление «мы» – «не-мы», «мы» – «чужие». «Мы» – представители своего рода-племени, этноса – считали себя настоящими людьми (что фиксируется в самоназваниях многих народов). «Не мы» же мыслились чужаками, не совсем полноценными людьми, может быть и сверх-людьми и не-до-людьми. Границы «своего» обозначались, фиксировались, соблюдались. И танец (а это именно народный танец) у разных групп людей, разных этносов складывался особым образом. История народного танца представляет полноту вариаций, смыслов, языков, образов жизни, миропредставлений. Итак, на ранних этапах становления человека и его мира есть танец, но вряд ли корректно говорить об особой танцевальной культуре как о какой-то автономной сфере этнической культуры. Она еще должна была выкристаллизоваться. Танец был частью повседневности и, вместе с тем, способом выхода из нее. С появлением государственности формировались и особые институты, религии, идеологии, познания и искусства и др., миф как основная мировоззренческая форма уже распадался, порождая иные формы, и существовал в них в превращенном виде. Танец тоже включался в иные мировоззренческие типы. На наш взгляд, именно в этот период и оформляется «танцевальная культура», предполагающая набор основных движений (язык танца), техники их исполнения, смыслов. Народный танец, народное искусство были естественной формой бытия людей. Но сакральные смыслы присвоила религия. Именно она устанавливала связь между профанным чувственным и сакральным мирами. Религиозные мистерии предполагали танцы. Существовали уже особые исполнители храмовых танцев, танцев увеселения правителей. Понятием «танцевальная культура» здесь можно обозначить все формы бытия танца. Но вряд ли корректно говорить о хореографической культуре.

Народный танец выполнял следующие функции:

- способ осуществления связи со «священным» (ритуальная/сакральная функция) – танец как первично-условный язык самовыражения человека, дающий «поток экстатическое переживание, выходящее за пределы “эго”, возможность быть очень разным, быть партнером в общем танце космических сил» [9, с. 53];

- способ освоения мира, выявления его значимых событий и их духовных ценностей-смыслов, что нераздельно с самовыражением человека (функции художественного освоения мира: познавательная, ценностно-интерпретационная, оценочная, проективная, экспрессивная – ее можно рассматривать и отдельно, как особую; см. далее);

- способ общения людей (коммуникативная функция) – танец всегда являлся способом духовного сближения, обмена информацией, взаимосвязи и общения людей. «Танец как таковой представляет собой эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространенные моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни большинством людей данной культурной общности», – отмечал А. Ломакс [22, р. 223];

- способ телесного (чувственного) выражения себя (экспрессивная функция) – внимательно наблюдая и улавливая впечатления от меняющегося окружающего мира, а также замечая различные события, связанные с присутствием себя в этом

мире, человек отмечал в себе эти эмоции, выражая их в различных телесных паттернах, демонстрирующих цельность человеческой природы. Танец как игра и свободное, естественное самовыражение: «танец – это не действие, это присутствие... где главным действующим лицом является человек» [12, с. 11];

- способ коллективной суггестивности и накопления энергии;

- средство эмоциональной разгрузки (восстановительная функция) – танцуя, человек воспроизводил свою внутреннюю, духовную жизнь, со всеми ее чувствами, энергиями, ритмами, при этом освобождаясь от физического и эмоционального напряжения;

- способ собственной идентификации и индивидуализации (идентификационная функция) – телесная пластика является «частью бессознательно-чувственного, субъективно-эмоционального и интенционального опыта, приобретенного человеком (народом) на протяжении всей жизни. То есть танец не что иное, как репрезентация личности в пространстве» [20], где каждый танцующий идентифицирует свое «я» (кто я, какой я, к какой социальной группе, нации, культуре я принадлежу и пр.).

Э. А. Королева отмечает, что по форме бытия художественных образов, то есть по своему онтологическому статусу, танец является видом пространственно-временного искусства, художественные образы которого создаются «средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз» [10, с. 21]. Возникший как чувственно-эмоциональная, еще точнее – духовно-психосоматическая реакция на происходящие события, тесно перекликающаяся с обрядом и ритуалом, танец является зеркалом, «в которое культура смотрится, познавая в нем себя и... вместе с собою... отражаемый мир» [7, с. 15].

Итак, в своем полифункциональном художественно-творческом качестве танец проявился, прежде всего, как компонент танцевальной культуры.

Категория «танцевальная культура» в специализированной и иной литературе не разработана. В различных словарях [3, с. 603; 17, с. 339] танцевальная культура относится к множеству объектов и понятий, соотносимых с понятием «танец». Чаще всего под танцевальной культурой понимают: либо «грамотно выстроенное, наученное тело танцовщика» – то есть определенную технологическую характеристику исполнителя, и, как писала Л. Д. Блок, «как только мы имеем дело с разработанной танцевальной культурой – выворотность¹ налицо» [2, с. 17]; либо характеристику традиционной танцевальной культуры определенного народа, то есть ту уникальную совокупность сложившихся танцевальных традиций, выраженных в особой координации движений и приемов их соотношения с музыкой². Существует также понимание танцевальной культуры как системы, в «общем виде представляющей собой способ бытования танца в повседневной культуре, то есть принадлежащей иерархии культура – культура повседневности – танцеваль-

¹ Выворотность – способность танцовщика к свободному разворачиванию ног наружу от бедра до кончиков пальцев (стопа параллельно линии плеч). Выворотность – необходимое условие исполнения классического, характерного и народно-сценического танцев.

² В таком значении категория «танцевальная культура» встречается в многочисленных диссертационных работах, в том числе: Гутковская С. В. «Народная танцевальная культура белорусского Поднепровья» (1994); Лукина А. Г. «Традиционная танцевальная культура якутов: проблемы сохранения и развития» (1994); Мун Бюн Нам «Танцевальная культура Кореи: история и современность» (2001); Мухассеб Хуссам Элдин Хассан «Народная танцевальная культура Египта: проблема сохранения традиций» (2001); Кешева З. М. «Танцевальная и песенно-музыкальная культура кабардинцев во второй половине XX века» (2004); Белова А. С. «Межкультурные контакты Сирии и России: национальные традиции и классика в становлении и развитии сирийской танцевальной культуры» (2012); Чойган Херел-ооловна «Семантика традиционной танцевальной культуры тувинцев» (2021) и др.

ная культура, где танцевальную культуру следует считать микрокультурой в границах повседневной культуры» [16, с. 6].

Как уже отмечено ранее, танцевальная культура формировалась на ранних этапах истории человечества, где она была непосредственно вплетена в жизнь людей (ее ритуально-сакральная основа, традиционность и преемственность в передаче опыта и т. п.). Она предполагала как технологические элементы (в частности, танцевальный язык), так и особые смыслы (в том числе танец в совокупности с народным костюмом, структурой обряда и т. п.) и выражала коллективное состояние, актуальную на тот момент «картину мира», воспринятую коллективом и доносимую до других, которая не всегда даже осознавалась. Танцевальная культура – культура непосредственного исполнения танца, т. е. танцевания (его способы, средства, традиции, сохраняющие все это, и все, что обеспечивает воспроизводство, сохранение и развитие). Институционализация на ранних этапах еще отсутствовала и танец традиционно передавался из поколения в поколение. Вся танцевальная культура рождается из танца и обеспечивает воспроизводство и развитие его в народных (фольклорных) формах. Постепенно, под все большим отторжением человеческого общества от природы, выходом к автономизации, танцевальная культура перешла в технологические приемы и исполнительское мастерство, то есть став больше технологической характеристикой. С появлением сценического танца (то есть с профессионализацией танца) танцевальная культура становится частью хореографической культуры, внутри которой взаимодействует с другими ее компонентами и искусствами.

Хореографическая культура связана, прежде всего, с превращением стихийно-народно-синкретического, вплетенного в обыденность танцевания, в некую специальную деятельность, в которой появляются: специальные приспособления для нее (включая управляющих субъектов – балетмейстеров и хореографов, педагогов и т. п. – то есть тех, кто занимается организацией и постановкой этого танцевального действия); институциональные формы; активные взаимодействия с другими формами – близкими, родственными сценическому искусству и т. п. Хореографическая культура – культура хореографической деятельности: творчества, трансляции, сохранения, восприятия и развития танцевальных постановок, любых сочинений для танцевального исполнения.

Хореографическая культура является подсистемой художественной культуры и представляет собой весь комплекс, связанный с танцевальным искусством: исполнительские и хореографические практики (творчество) разных видов и типов, их практическое мастерство, а следовательно – различные технологии и техники (средства) хореографического и танцевального творчества; методики преподавания танцевальных дисциплин (танцевальная педагогика), систему хореографического воспитания и подготовки специалистов (исполнителей, педагогов, хореографов и балетмейстеров, продюсеров, менеджеров); науку записи танца³; науч-

³ На сегодняшний день нет общепринятого термина, обозначающего систему записи танцевальных движений. Начиная с 1700 года (термин «хореография» был введен еще французским учителем танцев Р. Фёйе) предпринимались различные попытки обозначить область данной дефиниции (1852 год – в книге «Стенохореография...» балетмейстер А. Сен-Леон попытка зафиксировать развитие танца в пространстве, включив понятие «кулис» и дав некоторые определения для каждого движения ног, рук, головы и корпуса; в 1890 году А. Цорн в своем труде «Грамматика танцевального искусства и хореографии» усовершенствовал некоторые положения, данные А. Сен-Леоном; в начале XX века артист петербургского балета В. Степанов предложил осуществлять фиксацию движений с помощью нотной записи (когда определенные знаки располагались на нотном стане), с ее помощью были записаны более 26 балетов Мариинского театра; в 1926 году танцовщик и основатель направления «экспрессивный танец» Рудольф фон Лабан создал свою систему записи танца – лабанотацию («лабанотейшен»), в основе которой была теория выразительного жеста Ф. Дельсарта; в 1940 году в СССР вышла книга С. Лисициан «Запись движения», где зафиксирована авторская система наиболее простой и полной записи

ные исследования по вопросам теории, истории и практики танца; формы междисциплинарных связей (коллаборации с другими видами искусств – театром, музыкой); формы и способы организации всех видов деятельности в сфере танцевального искусства (институты хореографической культуры).

В различных исследованиях термин «хореографическая культура» определяется по-разному. По мнению И. В. Степанюк, хореографическая культура является «целостной системой художественных смыслов с соответствующей логикой культурно-исторического процесса, которая обращена к человеческой субъективности... она предстает... как палитра связей с другими видами искусства; как исполнительская культура и развитие хореографических умений и навыков; как импровизация формы и интерпретация художественно-эстетического содержания музыкально-танцевальных произведений, выявление специфики образного языка искусства художественных форм» [18, с. 12]. Во многом можно согласиться с предложенным автором определением, но в нем отражены не все аспекты хореографической культуры. Н. А. Терентьева придерживается той точки зрения, что «хореографическая культура – это часть художественной (музыкально-театральной) культуры, обособленная системой создания и трансляции художественных ценностей и представляющая специфику формирования и функционирования субъектно-содержательных компонентов балетного искусства... есть категория, распространяемая на профессиональное, субъектно-содержательное поле балета» [19, с. 247]. Данное определение включает в себя иные аспекты, не рассмотренные предыдущим исследователем. Но оно не включает в себя область народной (традиционной) танцевальной культуры, а также область современной хореографической культуры. То есть, по мнению автора, термин «хореографическая культура» сводится только к области балетного искусства. Но это не так. К тому же оно почему-то сводит профессиональную культуру к «субъектно-содержательной» стороне, забывая об объективных (надличных) формах ее существования и функционирования.

Хореографическая культура как единая художественная система включает в себя духовно-содержательный, морфологический и институциональный аспекты.

Духовно-содержательное измерение хореографической культуры базируется на духовных представлениях культуры определенного времени и типа, разделяемых танцевальным сообществом, и обуславливается содержательными социально-духовными целями искусства, конкретными задачами художественно-творческого преобразования-освоения мира. Процесс художественной трансформации включает в себя познание «картины мира», ее ценностное осмысление и, как следствие, формирование у каждого автора собственного творческого метода освоения («авторского языка»), а в целом – определение какого-либо танцевального направления (стиля) в хореографическом искусстве. Во многом на формирование духовно-содержательного аспекта хореографической культуры влияет идеологическая составляющая. К примеру, балетный театр в России (условно с XVIII века) активно поддерживался государственными структурами, где искусство не только «содержалось», но и рекомендовались идеи и направления для хореографических постановок и т. д. В эпоху соцреализма хореографическая культура беспредельно подчинялась диктату идеологии «научного коммунизма».

С точки зрения морфологического измерения хореографическая культура представляет собой пространство, где взаимодействуют различные виды искусства (музыка, литература, архитектура, пантомима и т. п.), каждый из которых «поставляя» свои «идеи, чувства, взгляды на мир и на человека, идеалы» [21,

человеческого телодвижения – кинетография; в том же 1940 году, но уже в Нью-Йорке, было организовано Бюро записи танца, на базе которого в 1956 году опубликована система условных обозначений положений тела в сценическом пространстве Дж. Бенеша.

с. 45], «внедряет» их в хореографическую культуру. Но центром и доминантой выступают языки и формы самого танцевального искусства. В результате этого сложного процесса творческих коллабораций появляются уникальные художественные произведения (от танцевальных миниатюр до полноформатных спектаклей).

Институциональный характер хореографической культуры включает в себя различные институции (от небольших танцевальных студий, компаний до театров и фестивалей, хореографических школ, училищ, вузов), основной задачей которых является создание условий для творческого производства (хореографического обучения, создания спектаклей, трансляции хореографических работ и т. п.) и художественного потребления (организация форм восприятия публикой этих хореографических творений). В частности, формирование придворного балета в России явилось первичной специализированной институционализацией. Уже в XXI веке институциональность хореографической культуры выражена в двух направлениях (профессиональном и самодеятельном/любительском): студии, танцевальные компании, ансамбли танца, детские хореографические школы, колледжи и вузы, театры балета, фестивальное движение, танцевальные лагеря и т. п.

В частности, художественное производство, выражающееся в организации и существовании всевозможных хореографических институций разного уровня (студии, компании, театры), предполагает сотворческий процесс между хореографом и танцовщиками, педагогами и танцовщиками, продюсерами, менеджерами и хореографом и т. д. Результатом их деятельности являются художественные произведения (спектакли, миниатюры, перформансы и т. п.) – художественные ценности хореографической культуры.

Созданные в сотворческом процессе художественные ценности демонстрируются публике на сценических площадках разного уровня. Таким образом, происходит процесс художественного потребления, в котором, в том числе, идет процесс формирования широкой зрительской аудитории с соответствующим типом мышления, мировоззрения. Зрительский отклик, в свою очередь, влияет на дальнейшую жизнь каждого художественного произведения.

Коммуникативная составляющая выражена в создании условий для взаимодействия зрителя (публики) и тех, кто работает над созданием спектакля. Так, в современной хореографической культуре активно используется прием «обсуждение после просмотра» — по окончании спектакля каждый зритель волен высказать свое мнение по поводу увиденного, дать ему художественную оценку, сформировать свое отношение. Данная форма коммуникации нацелена на «информационный обмен и общение между творцами и зрителями; творцами и критиками; творцами и творцами; творцами и театральными продюсерами, менеджерами, спонсорами; творцами и представителями государственных структур управления художественной культурой» [11, с. 100].

Процесс осмысления художественных ценностей обнаруживает всё новые интерпретации происходящего, обеспечивая не только их уяснение и обновление, но и их преемственность.

Необходимо проследить и различные взаимодействия хореографической (и включенной в нее танцевальной) культуры с другими видами искусства.

В частности, взаимодействуя с философией и эстетикой, танцевальное искусство обращает внимание на способность к чувственному восприятию, осмыслению, познанию мира, художественную интерпретацию и оценку. Накапливая и сохраняя исторический опыт, прослеживает взаимосвязь процессов развития танцевального искусства на разных культурно-исторических этапах, перерабатывая этот опыт в разных хореографических практиках, сопрягая танцевальное действие со средствами других искусств. Отдельные математические понятия легли в осно-

ву системы классического танца (а впоследствии характерного танца, народно-сценического танца и других танцевальных направлений): счет (расклад движения на составные части согласно музыкальному размеру) и описание танцевальной комбинации по счету (всегда кратно восьми), градусы⁴, положение тела в пространстве (позы⁵), план класса⁶, уровни⁷ и другие. А в композиции танца основные геометрические фигуры стали применяться при описании расположения исполнителей по сценической площадке (круг, треугольник, диагональ, квадрат и т. п.). Знания анатомии и биомеханики стали основой исполнительской техники, где «достижение выразительности движения лежит через точное координированное его исполнение, через идеальное владение мышечным (двигательным) аппаратом» [15, с. 65]. В области педагогики эти взаимовлияния проявились в одном из ярких направлений хореографической культуры – танцевальной педагогике, а во взаимодействии с психологией – в танцевально-двигательной терапии. Тесная связь хореографической культуры прослеживается с изобразительным искусством и архитектурой, причем не только в театральном-декорационном искусстве – сценографии. Часто картина, скульптура являются для авторов и исполнителей визуально эстетическими образами, побуждающими к творчеству и эксперименту. Ярким примером может стать спектакль «Триптих на темы Родена» (или «Роденовский цикл») хореографа Л. Якобсона, премьера которого состоялась в 1958 году на сцене Кировского (Мариинского) театра. В этой связи отдельно хотелось бы выделить хореографическое искусство XX века, когда к работе над созданием балетных спектаклей привлекались художники (в частности, Н. К. Рерих, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, С. Б. Вирсаладзе и многие другие)⁸, отчего представление о танце «как движущейся живописи было созвучно идее цвета в движении, в непрерывном его изменении в зависимости от мизансцены, фона, освещения, взаимодействия с другими элементами» [4, с. 315]. Нельзя не отметить связь музыки и хореографического искусства, которое предполагает их тесное взаимодействие и взаимопроникновение, где каждый из них, сохраняя свою относительную автономность, не только обогащает другое и придает ему неповторимую окраску, но и влияет на художественную составляющую в целом. К примеру, «симфонический танец» [5, с. 25] – подобный симфонической музыке, их сходство выражается в поэтической обобщенности лирико-драматического содержания, в полифонической структуре тематической разработки и динамической композиции форм. Здесь необходимо выделить такие творческие объединения композитора и балетмейстера, как союзы П. И. Чайковского и М. И. Петипа, И. Ф. Стравинского и М. М. Фокина и др. А также понятие «танцевальный симфонизм» – направление, о котором впервые заговорил балетмейстер Ф. В. Лопухов, которое можно оха-

⁴ В классическом танце данный термин условно означает угол, образованный поднятой ногой по отношению к вертикальной оси тела. Одно из наиболее распространенных положений – нога, отведенная до уровня бедра (образующая прямой угол), поднята на 90° (об этом см.: [1, с. 75]).

⁵ Поза – определенное положение корпуса, ног, рук и головы. Основные позы классического танца: *croisée*, *effacée*, *écartée* и четыре *arabesques*. Позы разделяются на большие и малые в зависимости от того, поднята отведенная нога или находится на полу (об этом см.: [1, с. 215]).

⁶ Понятие, означающее систему нумерации сторон и углов танцевального класса (являющегося прообразом сцены) и служащее для точности определения положения танцовщика в пространстве сцены. Общепринятой является нумерация А. Я. Вагановой (об этом см.: [1, с. 210]).

⁷ Понятие «*demi*» (*фр.* полу-, наполовину) – термин указывает на исполнение только половины движения, и «*grand*» (*фр.* большой) – обозначает максимально выраженную сущность движения.

⁸ Прежде всего, это художники объединения «Мир искусства», в том числе: Н. К. Рерих, А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, В. А. Серов, А. Я. Головин, Н. С. Гончарова, М. Ф. Ларионов и другие. Позже, в сотрудничестве с балетмейстером Ю. Н. Григоровичем активно работал художник С. Б. Вирсаладзе.

рактировать как явление, где композиция и в целом построение танцевальных форм основывается на принципах музыкального формообразования.

В заключение отметим, что танцевальная культура складывалась на ранних этапах истории человечества, где танец был непосредственно вплетен в жизнь людей. С дифференциацией и усложнением жизни людей, их мира и мировоззрения танцевальная культура уже существует: через вплетенный в повседневность танец, через танцы, включенные в религиозные социальные институты, и через более специализированную деятельность танцоров при дворцах правителей. Постепенно танцевальное искусство выделяется в более или менее автономную сферу жизни людей. С появлением сценического танца (то есть с профессионализацией танца) танцевальная культура становится частью хореографической культуры, внутри которой взаимодействует с другими ее компонентами и искусствами. Под «танцевальной культурой» понимается определенная техническая характеристика танцовщика либо характеристика традиционной танцевальной культуры определенного народа (то есть уникальная совокупность сложившихся танцевальных традиций, выраженных в особой координации движений и приемах их соотношения с музыкой). Хореографическая культура представляет собой автономную систему, определяемую социокультурным и художественным контекстом эпохи в общей эволюции культуры, и связана, прежде всего, с превращением стихийно-народно-синкретического, вплетенного в обыденность танцевания в некую специальную деятельность: творчества, трансляции, сохранения, восприятия и развития танцевальных постановок, любых сочинений для танцевального исполнения.

Литература

1. Балет. Танец. Хореография : краткий словарь танцевальных терминов и понятий / сост. Н. А. Александрова. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2008. – 414 с.
2. Блок Л. Д. Классический танец : история и современность / вступ. ст. В. М. Гаевского. – М. : Искусство, 1987. – 556 с.
3. Большой толковый словарь русского языка : современная редакция / Д. Н. Ушаков. – М. : Дом Славянской кн., 2008. – 959 с.
4. Бочкарева О. В. Диалог видов искусства в «Русских сезонах» С. П. Дягилева // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 6. – С. 314–318
5. Ванслов В. В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета. – Л. : Музыка, 1980. – 191 с.
6. Дьяконова Л. Т. Танец как феномен культуры // Общество. Среда. Развитие. – 2011. – № 3. – С. 155–158.
7. Каган М. С. Искусство как феномен культуры // Искусство в системе культуры. – Л. : Наука, 1987. – С. 15.
8. Каган М. С. Эстетика как философская наука : унив. курс лекций. – СПб. : ТК «Петрополис», 1997. – 543 с.
9. Козлов В. В., Гиршон А. Е., Веремеенко Н. И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. – СПб. : Речь, 2006. – 286 с.
10. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Кишинев : Штиинца, 1977. – 216 с.
11. Курюмова Н. В., Коротаева Е. В. Фестиваль современного танца как способ существования и развития современного танца в России // Вестник Гуманитарного университета. – 2019. – № 1 (24). – С. 90–102.
12. Мельдаль К. Поэтика и практика хореографии / пер. с англ. И. Богданова, О. Мичковского. – Екатеринбург : Москва : Кабинетный ученый, 2015. – 104 с.
13. Мясникова Л. А. Духовность // Философская антропология : Актуальные понятия : учеб. пособие под общ. ред. д. ф. н., профессора Е. С. Черепановой ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Урал. федер. ун-т. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. – С. 90.

14. Ницше Ф. В. Полное собрание сочинений : в 13 т. Т. 1/1 : Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. / пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др. ; общ. ред. И. А. Эбаноидзе. – М. : Культурная революция, 2012. – 416 с.
15. Пыжикова В. В. История и состояние проблемы анатомии движения в педагогике хореографического искусства // Вестник Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого. – 2014. – № 79. – С. 64–68.
16. Самойленко Е. В. Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX–XXI вв.) : отчет о НИР. – Екатеринбург : ФГАОУ ВПО «Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина», 2012. – 137 с.
17. Словарь русского языка : в 4 т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; гл. ред. А. П. Евгеньева. – 2-е изд., испр. и доп. – Т. 4 : С-Я. – М. : Русский язык, 1988. – 800 с.
18. Степанюк И. В. Хореографическая культура как феномен народной культуры // Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы. – 2015. – № 3 (12). – С. 12–15.
19. Терентьева Н. А. Концептуализация понятия «хореографическая культура»: содержательно-субъектное поле балетного искусства // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2012. – № 9. – С. 242–250.
20. Удовыдченкова М. А. Искусство танца как знаковая система в идентификации этноса // Inter-Cultur@l-Net. – 2010. – № 9. – URL: [https:// my-luni.ru/journal/clauses/26/](https://my-luni.ru/journal/clauses/26/) (дата обращения: 20.07.2021).
21. Художественная культура в докапиталистических формациях: структурно-типологическое исследование / под ред. М. С. Кагана. – Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1984. – 303 с.
22. Lomax A. Folk Song Style and Culture. – Washington, 1968. – 386 p.

Lyudmila Anatol'evna Myasnikova,

Dr. Sci. (Philosophy), Professor, Professor at Tourism and Hospitality chair, Liberal Arts University – University for Humanities (Yekaterinburg)

Anna Sergeevna Polyakova,

Senior lecturer of Contemporary Dance Department, Liberal Arts University – University for Humanities (Yekaterinburg)

On the Relationship between the Concepts of Dance Culture and Choreographic Culture

Abstract. The article examines the relationship between the concepts of dance culture and choreographic culture. Their uniting principle is dance. In the earliest stages of human history, dance used to be a component of a single syncretic everyday life of people. Dance culture had not been isolated into a separate sphere yet; it was under formation. At later stages, there occurred a differentiation and complication of culture. «Dance culture» already denoted a unique set of established dance techniques, actions, their meanings – the dance tradition, as well as the skill of the performers. Choreographic culture does not appear as a result of the differentiation of a single syncretic culture. It also stems from its institutionalization and the emergence of professional performing art. Dance culture has become a technical and technological part of the choreographic culture. And through it, it is included in the artistic culture of society.

Keywords: dance; dance functions; dance culture; choreographic culture; art culture