

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ БЕЛГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

Трофимов Роман Викторович

**СТЕП-ТАНЕЦ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ
ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ ЕВРОПЫ И АФРИКИ**

Специальность 5.10.1– Теория и история культуры, искусства
(искусствоведение)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Буксикова Ольга Борисовна,
д-р искусствоведения,
профессор

Белгород,
2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА ПЕРВАЯ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ОСНОВЫ СТЕП-ТАНЦА	23
1.1. История изучения танцевальной культуры.....	23
1.2. Теоретическая база культурологического исследования степ-танца.....	38
ГЛАВА ВТОРАЯ. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОНЕНТОВ СТЕП-ТАНЦА В ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРАХ НАРОДОВ МИРА	51
2.1. Генезис степ-танца в истории традиционной танцевальной культуры народов Европы	51
2.2. Феномен степ-танца в контексте развития традиционной культуры народов Африки	92
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. МЕТАМОРФОЗЫ СТЕП-ТАНЦА И ЕГО БЫТОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ	130
3.1. Художественные особенности степ-танца: содержательность музыкально-ритмических компонентов пластического языка и их выразительные возможности.....	130
3.2. Современный степ-танец: стилевое своеобразие, виды и разновидности, перспективы развития	162
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	204
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	212
ПРИЛОЖЕНИЯ	229
Приложение 1. Наиболее известные формы и стили степ-танца.....	229
Приложение 2. Иллюстрации по теме диссертации.....	236

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы. Глубина заявленной темы имеет достаточные концептуальные основания, поскольку в сложившихся современных реалиях, утверждающих пафос глобализма и поиск рационального жизненного смысла, происходит разделение и переосмысление мировоззренческих интересов в обществе, оказывающих негативное влияние на устоявшиеся веками фундаментальные основы национальной идентичности многих народов мира. Очевидно, что современные тенденции постмодернистского либерализма, ставшего средством цивилизационного перекодирования ментальной сферы людей, смещают ценностные акценты, заложенные в традиционной культуре, ведут к утрате уникального культурного наследия и трансформации культурных форм.

Интеграция России в общемировые процессы обусловила проблему освоения культурных особенностей других стран. Вхождение в общее пространство невозможно без освоения его культурного контекста, без достижения понимания между носителями различных культур, ибо «способность одного народа осваивать достижения другого является главным показателем жизнеспособности его культуры, очевиднейшим индикатором прогресса культуры»¹.

Императивом культурной политики современной России становится утверждение в общественном сознании ценности накопленного прошлыми поколениями исторического и культурного опыта. В данном контексте степ-танец как искусство, представляющее в образах содержание конкретных культур, может стать одним из культурных «кодов», способным выступить посредником во взаимопонимании и объединении народов, содействовать сохранению корней многонациональных культур и аккумулировать лучшие образцы наследия хореографического искусства.

¹ Ойзерман Т.Н. Существуют ли универсалии в сфере культуры? // Вопросы философии. 1989, № 2. С. 54

Степ-танец как феномен культуры, отражающий на знаково-символическом уровне особенности традиций, обрядов и обычаев многих этносов, на сегодняшний день является малоизученным.

Комплексное исследование историко-культурных и семантических метаморфоз степ-танца в танцевальной культуре народов Европы и Африки, выявление его стилевых особенностей в творчестве российских и зарубежных хореографов будет способствовать полноценной систематизации знаний о данном феномене в научных полях культурологии и искусствоведения, глубокому осмыслению механизмов трансляции и трансформации культурного наследия в современном обществе. Данное исследование позволит определить важную роль искусства степ-танца в современных практиках и процессах межкультурной коммуникации.

Анализ современного состояния исследований по научной проблеме. В нашем исследовании историография феномена «степ-танец» условно делится на три основных периода.

• **Первый период:** с VII в. до н. э. до XVI в. Начало данного периода характеризуется становлением автохтонных культур европейских народов, в результате чего возникают предпосылки формирования аутентичных народных танцев. Развитие культур осуществляется в русле их взаимодействия и взаимовлияния, что приводит к постепенной трансформации выразительных средств существующей хореографии и зарождению новых синтетических форм.

В контексте исследования данного периода были изучены труды отечественных ученых, анализировавших общие черты и отличительные особенности древнейших культур на различных этапах исторического развития (Т.Н. Бороздина², О.Б. Буксикова³, Н.Н. Вашкевич⁴, Л.И. Гольман⁵,

² Бороздина Т. Н. Древне-египетский танец. – М. : Изд-во Д. Я. Маковский и Сын, 1919.– 36 с., 2 л. ил : ил.; 20 см.

³Буксикова О.Б. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация. Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. 186 с.

⁴Вашкевич, Н. История хореографии всех веков и народов / Н. Вашкевич. – Москва : И. Кнебель, 1908. – 79 с.

⁵ История Ирландии / Л. И. Гольман. А. Д. Колпаков, В. Э. Кунина [и др.].М. : Мысль, 1980. 390 с.

В.Б. Иорданский⁶, Р.Н. Исмагилова⁷, М.С. Каган⁸, Д.К. Кирнарская⁹, А.А. Коринфский, Э.А. Королева¹⁰, Ю.М. Лотман¹¹, В.В. Ромм¹²).

Среди зарубежных авторов следует отметить работу этнолога-культуролога Э.Б. Тайлора¹³ «Первобытная культура», в котором были проанализированы важные аспекты архаичной культуры человечества, в частности обрядовая и ритуальная культура народов, содержащая в себе шаманские танцы одержимости и пароксизма.

В исследовании истоков развития европейской танцевальной культуры мы опирались на труды Г. Биркхана¹⁴, Ф. Леру¹⁵, Д.А. Маккалоха¹⁶, А. Черинотти¹⁷, W.P. Corcoran¹⁸, D'Arbois de Jubainville¹⁹, Sarunas Milisauskas²⁰, которые выявляли аутентичные корни кельтской культуры, определяли особую роль друидизма и пути развития культуры в ретроспективе исторических эпох, вплоть до XVI века.

• **Второй период:** с XVI–XIX вв. Работоторговля, ставшая следствием европейской колониальной политики в отношении африканских стран, получила в XVI веке широкое распространение и привела к возникновению на территории Юга Северной Америки уникальной ситуации, которая ознаменовалась слиянием культур африканских и европейских народов.

⁶Иорданский В. Хаос и гармония. М. : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982. 343 с.

⁷Культуры Африки в мировом цивилизационном процессе / Р.Н. Исмагилова. М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. 335 с.

⁸Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. СПб. : Петрополис, 2001. 320 с.

⁹Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М. : Таланты–XXI век, 2004. 496 с.

¹⁰ Королева Э.А. Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977. 215 с.

¹¹Лотман Ю.М. Избранные статьи. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992.– 479 с.

¹²Ромм В.В. Тайны и секреты древних цивилизаций / Новосибир. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2002. 456 с.: ил.

¹³ Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Пер. с англ. М. : Политиздат, 1989. 573 с., с.489.

¹⁴Биркхан, Гельмут. Кельты: история и культура: пер. с нем. (Нины Чехонадской). М. : Аграф, 2007. 512 с. (Серия Наследие кельтов).

¹⁵ Леру Ф. Друиды / Перевод с французского Цветковой С.О. СПб.: Евразия, 2000. 288 с.

¹⁶ Маккалох Дж. А. Религия древних кельтов. –М., ЗАО Центрполиграф, 2004.– 334 с.

¹⁷ Черинотти Анджела. Кельты: первые европейцы / Пер. с итал. М. : Ниола-Пресс, 2008. 128 с.: ил. (Тайны истории).

¹⁸Corcoran W. P. Preface// Chadwick N. The Celts. London, 1970.

¹⁹ D'Arbois de Jubainville. Le druidisme irlandais Revue Archeologique. XXXIV, 1877.

²⁰Sarunas Milisauskas, European prehistory: a survey. – Springer, 2002.

Длившийся на протяжении трех исторических этапов, процесс метаморфоз культурных форм заложил основу зарождению и развитию исполнительской техники и выразительных средств степ-танца.

Исследуя особенности культурных форм народов Африки и Европы и их трансформацию, следует отметить особую значимость трудов отечественных ученых. В работах академика РАН В.С. Степина²¹ внимание было сконцентрировано на глубоком научно-теоретическом анализе философских и культурологических аспектов, связанных с причинами смены культурных парадигм в историческом развитии общества, а в трудах теоретика танца С.Н. Худекова²² рассмотрены ранние формы ирландской танцевальной культуры.

Среди зарубежных авторов особое внимание привлекла работа J.T. Gilbert²³, описавшего технику исполнения ранних ирландских танцев.

В ходе диссертационного исследования мы обнаружили, что рабы, завозимые на территорию Юга Северной Америки, имели собственную этническую музыкально-танцевальную культуру. Выявлением особенностей культурных традиций народов Африки занимались исследователи Philip D. Curtin²⁴, Dena J. Epstein²⁵, Le Roi Jones²⁶. Сущность и знаковые аспекты сакральных танцев поработенных народов Африки были выявлены в работах D.K. Chisiza²⁷, Clarke, Mary and Clement Crisp²⁸.

Особенности влияния африканского ритуального танца на европейскую танцевальную культуру в период работорговли описывали Emery и Lynne Fauley²⁹, Lisa Lekis³⁰, Roberts J. S.³¹ .

²¹Степин В.С. Философская антропология и философия культуры – М.: Академический проект; Альма Матер, 2015 – 512 с. – (Философские технологии: Избранные философские труды).

²²Худеков С. Н. Всеобщая история танца. –М. : Эксмо, 2010. 608 с. : ил. (Всеобщая история).

²³Gilbert J.T. *Ed A Iacobite Narrative of the War in Ireland, 1688–1691* (Shannon, Co. Clare: Irish University Press, 1971).

²⁴Philip D. Curtin, *The Atlantic Slave Trade: A Census* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1969).

²⁵Dena J. Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals* (Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 1977): 188.

²⁶Le Roi Jones, *Blues People: Negro Music in White America* (New York: Morrow, 1963).

²⁷ D. K. Chisiza, «The Temper, Aspiration and Problems of Contemporary Africa», *Nyasaland Economic Symposium*, July 18–28, 1962.

²⁸ Clarke, Mary and Clement Crisp. *The History of Dance*. London: Orbis Publishing Limited, 1981.

²⁹Emery, Lynne Fauley. *Black Dance in the United States from 1619–1970*. Palo Alto, CA – National Book Press, 1972.

Секуляризацию африканского танца, прошедшего путь от понятия «священный» до понятия «светский», раскрыли Edward R. Turner³², Fernando Ortiz³³, Katrina Hazzard-Gordon, Rupert Sargent Holland³⁴.

Большую значимость для нашего исследования представляют работы авторов, выявлявших эстетику и семантику танцевального языка в африканской этнической хореографии. Среди отечественных исследователей был отмечен труд Л.Н. Федоровой³⁵, среди зарубежных авторов значимыми стали труды Л. Сенгора³⁶, Cheryl Willis³⁷, Dianne McIntyre, Harold Courlander³⁸, Joseph E. Holloway³⁹, Kariamum Welsh Asante⁴⁰, Michelle Turenne⁴¹, Pearl Primus, Robert W. Nicholls. Импровизацию в африканском танце, повлиявшую на становление исполнительской техники степ-танца, анализировали Doris Green, Robert Farris Thompson⁴².

• **Третий период:** с середины XIX-XXI вв. Начало данного периода характеризуется возникновением в социокультурном пространстве США феномена степ-танца, а в первой четверти XX века его признают направлением танцевального искусства, которое успешно развивается в различных стилях и жанрах на современном этапе.

На протяжении всего XX века к степ-танцу проявлялся значительный интерес в культурном пространстве российского общества. Его изучению и

³⁰Lisa Lekis, *Dancing Gods* (New York: Scarecrow Press, 1960).

³¹Roberts J. S. *Black Music of Two Worlds*. New York, 1972.

³²Edward R. Turner, *The Negro in Virginia* (New York: Hastings House Publishers, 1940).

³³Fernando Ortiz, *Los Instrumentos De La Musica Afro-cubana*, vol. III (Publicaciones de la Direccion de Cultura Del Ministerio De Educacion, Habana, 1952).

³⁴Rupert Sargent Holland, ed., *Letters and Diary of Laura M. Towne, Written from the Sea Islands of South Carolina, 1862–1884* (Cambridge: Riverside Press, 1912).

³⁵Федорова Л.Н. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции. – М. : Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1986. 128 с. :ил.

³⁶Сенгор Л. Афро-негритянское искусство // Азия и Африка сегодня. 1966. № 3.– с. 34-35.

³⁷Cheryl Willis, *Tap Dance: Manifestation of the African Aesthetic* // Kariamum Welsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).

³⁸Harold Courlander, *Haiti Singing* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1939).

³⁹Holloway, Joseph E. (3 March 2019). «Africanisms in American Culture». Indiana University Press – via Google Books.

⁴⁰Kariamum Welsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002), p. 254.

⁴¹Turenne, Michelle. «Danse Africaine». *Reflex, Magazine de la Danse*, 1985.

⁴²Robert Farris Thompson, *African Art in Motion: Icon and Art* (Los Angeles: University of California Press, 1974).

анализу были посвящены труды отечественных авторов В.И. Кирсанова и Н.Е. Шереметьевской⁴³, осветивших историю зарождения и развития танца «чечетка» в России и проанализировавших технику первых отечественных степистов, дав характеристику некоторым американским стилям. Музыковеды Ю. Панасье и Е. Овчинников⁴⁴ раскрыли выразительные средства музыки джаз (перекрестные ритмы и свинг), повлиявшие на формирование основ степ-танца.

Основополагающими для исследования темы диссертации стали труды зарубежных авторов. Историю возникновения степ-танца в США и развитие его стилевых особенностей описала Valis Hill⁴⁵. Становление основ джаза в контексте сложившейся в Новом Орлеане историко-культурной ситуации рассмотрел Д.Л. Коллиер⁴⁶. Особенности ранней музыки джаз и ее направлений проанализировали А. Jones⁴⁷, D. Ewen⁴⁸, P. Foster⁴⁹. Важную роль в выявлении генетической связи джазового танца с техническими особенностями степ-танца сыграли труды Marshall Stearns и Jean Stearns⁵⁰.

Поликультурный фундамент феномена степ-танца тесно связан с ирландской традиционной танцевальной культурой. Ее исследованию посвящен ряд работ зарубежных авторов. Интерес для нашего исследования представляет работа Helen Brennan⁵¹, в которой автор проанализировал танцы Гэльской Лиги, давшие толчок развитию таких современных стилей ирландского степ-танца, как южный (Мюнстерский), западный (Коннахтский) и северный (Ольстерский). Важную роль в выявлении особенностей исполнительской техники первых американских степистов

⁴³Шереметьевская Н.Е. Прогулка в ритмах степа. М.: ПКФ «Печатное дело», 1996. 240 с.

⁴⁴ Овчинников Е. История джаза. М. : Музыка, 1994.– 238 с.

⁴⁵Tapdancing America: a cultural history/ Constance Valis Hill, p. cm.

⁴⁶ Коллиер Д.Л. Становление джаза. М. : Радуга, 1984.– 392 с.

⁴⁷ Jones A. M. Studies in African Music. London, 1959.

⁴⁸ Ewen D. The Life and Death of Tin Pan Alley. New York, 1964.

⁴⁹ Foster P., Stoddart T. Pops Foster. Berkeley, 1971.

⁵⁰Marshall and Jean Stearns, Jazz Dance (New York: Macmillan, 1968).

⁵¹Helen Brennan, The Story of Irish Dance. Published in the United States and Canada by Roberts Rinehart Publishers, An Imprint of The Rowman & Littlefield Publishing Group 4720 Boston Way Lanham, MD 20706, 2001.

ирландского происхождения сыграли труды Jack Donahue, Jim Haskins, Noel Carroll, N.R. Mitgang⁵².

Таким образом, проведенный анализ научной литературы позволяет констатировать, что большинство работ по степ-танцу носит описательный характер, а сведения о танцевальной культуре народов, имеющих в своей основе трансляцию ритма, представлены в большинстве случаев с позиции истории и этнографии.

Вследствие этого возникает необходимость системного культурологического анализа историко-культурных предпосылок формирования компонентов степ-танца в традиционных культурах народов мира через исследование аспектов танцевальной культуры в предметных полях культурологии – этнологии, антропологии, этнографии, этнопсихологии, фольклористики и пр. Актуальным является и научно-теоретическое осмысление историко-культурных основ и трансформации танцевального языка степ-танца как механизма трансляции человеческого культурного опыта в современном социокультурном пространстве, а также выявлении метаморфоз степ-танца в современной художественной культуре.

Проблема исследования заключается в том, что на сегодняшний день отсутствует системное культурологическое исследование такого феномена, каковым является степ-танец с присущими ему техническими особенностями исполнения и уникальными выразительными средствами, которые берут свое начало из древнейших культовых практик и религиозных обрядов, объединяющих в едином культурном пространстве народы Европы и Африки.

Объект исследования: историко-культурные метаморфозы танцевальной культуры народов Европы и Африки.

Предмет исследования: степ-танец.

⁵²Jim Haskins and N. R. Mitgang, Mr.Bojangles: The Biography of Bill Robinson (New York: William Morrow, 1988).

Цель: исследовать степ-танец в русле историко-культурных метаморфоз танцевальной культуры народов Европы и Африки.

Основные задачи исследования:

- рассмотреть историю изучения танцевальной культуры;
- разработать теоретическую базу культурологического исследования степ-танца;
- исследовать генезис степ-танца в истории традиционной танцевальной культуры народов Европы;
- изучить феномен степ-танца в контексте развития традиционной культуры народов Африки;
- проанализировать художественные особенности степ-танца: содержательность музыкально-ритмических компонентов пластического языка и их выразительные возможности;
- рассмотреть современный степ-танец, определить стилевое своеобразие, виды и разновидности, перспективы развития.

Хронологические рамки исследования заданы необходимостью проследить генезис и развитие танцевального направления «степ-танец» с XVI-XXI вв.

Территориальные границы исследования определяются спецификой танцевального направления степ-танец как феномена культуры и охватывают ряд европейских (Швейцария, Англия, Шотландия, Ирландия, Греция, Италия), африканских (Египет, Бенин, Нигер, Конго, Чад, Мали) стран и США, где происходило зарождение и развитие исполнительской техники и выразительных средств.

Источниками исследования послужили видеоматериалы с концертов и репетиций всемирно известного шоу Майкла Флэтли «Риверданс» и австралийской шоу-группы «Tap Dogs»; фильмы с участием Фрэда Астера и Джинджер Роджерс, Джина Келли, Аркадия Насырова, Дональда О'Коннора, Дебби Рейнолдса и др.; интервью с выдающимся исполнителем и хореографом-постановщиком В.И. Кирсановым, поведавшим о своей

творческой биографии; анализ конкурсных программ К. Невретдинова «Золотая набойка».

Важное значение в достижении цели исследования имели просмотренные нами видеointервью с писателем-историком Жаном Маркале, культурологом Фабианом Ренье и археологом Andre Heidender, исследовавших раскопки эпох Гальштата и Ла-Тен. Полученная информация позволила ознакомиться с особенностями развития древних кельтских культур, проследить их преемственность и трансформацию в последующих веках, увидеть сформировавшуюся современную культуру европейских народов, в частности ирландцев, которые внесли в становление направления «степ-танец» колоссальный ценностный культурный вклад. Особо значимыми для исследования стали видеоматериалы со знаменитыми исполнителями чечетки Филом Блэком, Ральфом Брауном, Чаком Грином, Джимми Слайдом, Лэнгстоном Хьюзом, Грегори Хайнцом, которые осветили исполнительскую технику и стили первых американских степистов.

Применяемые в исследовании методологические подходы и методы.

Методология научной работы основана на комплексном использовании принципов философии, теории культуры, семиотики, антропологического, исторического, археологического, биографического подходов, позволивших осуществить анализ особенностей возникновения и развития танцевального направления «степ-танец» в различных странах и регионах мира, выявить истоки и предпосылки возникновения этого феномена.

В нашей работе использовались следующие методы:

- антропологический метод, который позволил рассмотреть культурный опыт народов Африки и Европы: традиции, религиозные верования, обычаи, мифы, трудовые навыки и практическую деятельность, в основе которой лежит ритм – основа степ-танца.
- компаративный метод способствовал исследованию культуры европейских народов на диахроническом и синхроническом уровне, а также

выявлению оригинальных черт танцевального языка в изучаемых культурах. В диахроническом измерении была проанализирована аутентичная культура кельтов в эпоху Гальштата и выявлены особенности развития культурных форм в историко-культурном контексте. На синхроническом уровне были выявлены метаморфозы культурных форм, которые произошли вследствие тесного взаимодействия кельтов, греков и римлян в эпоху Ла Тен, сформировавших в будущем основу для становления и развития такого культурного явления, каким является степ-танец.

В исследовании типов африканских и европейских культур мы также опирались на теоретические сведения культур-философской компаративистики. С ее помощью стало возможным осуществить анализ культурной реальности, складывающейся на протяжении XVII-XX вв. на Юге Северной Америки и в ситуации исторического процесса сосуществования многообразных обособленных типов африканских культур, а также их слияния в процессе реафриканизации и дальнейшего синтеза с культурой европейских народов, вылившегося в последующие трансформации.

- семиотический метод позволил провести углубленный анализ танцевальных культур народов Африки и Европы в русле такого междисциплинарного направления семиотики, как семантика.

Семиотический метод способствовал также объединению методологических установок в контексте всестороннего познания объекта темы исследования, преодолев, таким образом, ограниченность отдельных подходов. С его помощью мы приблизились к пониманию степ-танца как текста культуры, а именно, как художественного текста, содержащего ключевые коды традиционных культур народов Африки и Европы.

- типологический метод дал возможность сравнить музыкально-ритмические и ритмопластические особенности танцевальных культур народов Африки и Европы, выявить, общие родственные элементы в выразительных средствах, представляющие художественно-образные

знаковые системы. В рамках данного подхода мы также классифицировали основные типы и виды традиционных африканских и ирландских танцев и выявили крупные периоды эволюции традиционных народных танцев, имеющих в своей основе трансляцию ритма.

- историко-генетический метод позволил проанализировать этапы развития культур в конкретные исторические периоды, выявить культурные формы и изучить реальные исторические явления и причины, повлиявшие на их метаморфозы. С помощью данного метода мы выявили в современных стилях степ-танца этнические особенности кинетики и эстетики традиционных танцев, определили в них тип племенного сообщества, основанный на кровно-родственных связях.

Научная новизна исследования:

- рассмотрена история изучения танцевальной культуры;
- сформулировано авторское определение сущности танцевальной культуры как живой, находящейся в постоянном развитии, невербальной знаковой системы выразительных средств, которая произрастает на почве художественного творчества народа, детерминированного ценностными нормами и идеалами определенного историко-культурного периода;
- разработана теоретическая база культурологического исследования степ-танца на основе выработанных научной практикой трех теоретических уровней – культурологическом, философском и искусствоведческом, включившая в себя ряд научных методов исследования: антропологический, компаративный, семиотический, типологический и историко-генетический;
- исследован генезис степ-танца в истории традиционной танцевальной культуры народов Европы, начавшийся с момента возникновения процесса взаимодействия кельтской и греко-римской культуры, давшего толчок длительной межкультурной коммуникации народов, в результате которого возникли ритмотранслирующие стили традиционного ирландского танца;
- изучен феномен степ-танца в контексте развития традиционной культуры народов Африки, выявлена семантика выразительных средств,

восходящая к воплощению божественного начала в человеке, раскрывшаяся в музыкальных ритмах и танцевальном языке, которые были доступны только посвященным (вождям племени, шаманам);

– проанализированы художественные особенности степ-танца, формирование которых происходило в условиях культурно-исторического процесса слияния музыкально-танцевальных африканских и европейских форм, возникшего в начале XVI века в «Новом Свете»;

– исследованы музыкально-ритмические компоненты пластического языка степ-танца, позволившие выявить явную историко-генетическую связь с ритуальными плясками древних людей в обрядовых палеолитических практиках, таких, как культы анимизма, тотемизма и шаманизма.

– рассмотрен современный степ-танец как универсальная форма культуры, востребованная обществом, вобравшая в себя историко-культурный опыт народов и поколений, нашедшая собственную оригинальную форму, в которой воплотилась эстетически содержательная лексика и исполнительская техника, основанная на полиритмии, полицентрии и импровизации, сформировавшая богатое стилевое своеобразие;

– определена перспектива развития степ-танца в области вспомогательной медицины (ритмотерапия), в сфере социокультурного пространства, хореографического искусства и образования.

Положения, выносимые на защиту.

1. В ситуации дефинитивной неопределенности понятия «танцевальная культура» в современной научной литературе нами обосновано его концептуальное содержание, через исследование аспектов танцевальной культуры в предметных полях культурологии: этнология, антропология, этнография, этнопсихология, фольклористика, прикладная культурология.

Являясь важным сегментом художественной культуры, танцевальная культура, представляющая собой сложную, иерархическую, самостоятельную, саморазвивающуюся, самодостаточную, оригинальную

структуру, имеющую конкретно-исторический, социально-стратификационный характер, стала сферой полупрофессионального и профессионального художественного творчества.

В область полупрофессионального художественного творчества вошли этнический танец, фольклорный танец, национальный танец и историко-бытовой танец, а сферу профессионального художественного творчества составили народно-сценический танец, классический танец, балльный танец и современные направления хореографии (современный танец, эстрадный танец и степ-танец).

Каждая из систем имеет вполне определенную образно-семантическую природу, жанрово-видовой состав, выразительные средства, формы социального функционирования.

2. Искусство степ-танца, вместившее в себя многие виды этнической хореографии, формировалось в Соединенных Штатах Америки в течение трех исторических периодов с XVII-XX вв.

Становление и развитие народного ирландского танца проходило в русле генезиса европейской танцевальной культуры, начиная с эпохи античности (V в. до н.э.).

Став наследником кельтских традиций и впитав часть новой греко-римской культуры, ирландская культура сформировала собственные выразительные средства и технические особенности национального танца. Важным выразительным средством танца стал рисунок, в котором отразились древние представления человека о мироустройстве.

Значимую роль в разработке танцевальной лексики сыграла религия друидов, обожествлявшая природу и тотемных животных (лошадь, олень и др.). Это выразилось в характерных движениях и в выбивании ритмов ступнями ног. Эстетика бытовавших движений способствовала возникновению различных видов джиги и в дальнейшем отразилась в технике полиритмии народных степ-танцев. Компонент импровизации, исторически вышедший из ритуально-магических обрядов кельтских

друидов, стал характерной технической особенностью современного ирландского национального танца.

3. Формирование выразительных средств степ-танца происходило под влиянием аспектов традиционной культуры народов Африки. Формы африканской культуры на территории Америки претерпевали ряд метаморфоз, вызванных изменением понимания африканцами понятий «священный» и «светский», что приводило к трансформации религиозных церемониалов поклонения, способствовавших возникновению афроамериканских светских социальных танцев (vernacular dance).

Семантические аспекты африканского этнического танца выявляются в музыкальных ритмах, которые были доступны только посвященным (вождям племени, шаманам). Сакральный смысл музыкальных ритмов получает в Америке дальнейшее развитие и служит тайным языком для передачи закрытой информации в общении между людьми.

Семантика танцевального языка восходит к воплощению божественного начала в человеке. Характерная лексика отражается в угловатых асимметричных позах, присогнутых коленях, прыжках, активной мимике, насмешливом характере танцев. Стремительные вращения ассоциируются с ментальными воззрениями человека о круговороте жизни, символическим очищением и духовным перерождением. Ритмы, выбиваемые ступнями ног, ассоциируются с космологическими представлениями о связи человека с землей и являются важным компонентом этнических танцев.

4. Художественные особенности степ-танца связаны с музыкально-ритмическими компонентами пластического языка, история зарождения которых уходит к древним обрядовым практикам эпохи верхнего палеолита, когда в распространенных культах анимизма, тотемизма и шаманизма древние люди исполняли ритуальные пляски.

Значимым фактором формирования современных основ степ-танца стало слияние музыкально-танцевальных форм Африки и Европы в «Новом Свете», началом которому положила появившаяся в XVI веке работоторговля.

Привезенные беженцами в XVII веке из Ирландии танцы «джига» и «рилл» получили повсеместное распространение в Америке и в начале XIX века слились с сакральным западноафриканским танцем Джубой (жиубой).

В результате произошедших историко-культурных трансформаций возник феномен степ-танца. Ярким выразительным средством степ-танца в XX веке стала джазовая музыка – сложный синтез двух направлений – африканских фольклорных традиций и креольской европеизированной музыки.

5. Современный степ-танец является универсальной формой культуры, востребованной обществом, вобравшей в себя историко-культурный опыт народов и поколений, нашедший собственную оригинальную форму, в которой воплотилась эстетически содержательная лексика и исполнительская техника, основанная на полиритмии, полицентрии и импровизации.

Становление стилевых особенностей степ-танца осуществлялось пионерами, представленными в хронологическом порядке: Уильямом Генри Лейном (стиль «Джуба»), Стивом Кондосом (стиль «Hoofin»), Биллом Робинсоном (стиль «Time steps»), Джоном Саблеттом Бабблзом (стили «Rhythm tap», «Challenge Tap»), Фредом Астером (стили «Outlaw style», «Ballroom tap», «Cane tap»), Растусом Брауном (стиль «Buck dancing»). Первыми российскими степистами стали Николай Чубаров, Н. Виниченко, А. Триллинг, В. Скопин и С. Деляр. Танцовщики синтезировали американские стили в соответствии с эстетикой и тенденциями советской эстрады и создавали неповторимый стиль отечественной чечетки. Популяризировали степ-танец в СССР и в современной России известные хореографы, артисты и педагоги Н. Фореггер, А. Насыров, К. Невретдинов, В. Кирсанов, и др.

Перспектива развития степ-танца определилась в области вспомогательной медицины (ритмотерапия), в сфере социокультурного пространства, хореографического искусства и образования.

Теоретическая значимость исследования.

Полученные в ходе исследования результаты позволят углубить культурологическое, философское и искусствоведческое понимание феномена степ-танца, его сущностных черт, семантики, эстетических характеристик, стилевых особенностей, принадлежности к танцевальной культуре и трансформации в современные культурные практики.

В работе исследованы сущностные особенности танцевальной культуры, определены ее компоненты и представлена схема места танцевальной культуры и ее компонента «степ-танец» в общей культуре. В диссертации раскрываются механизмы метаморфоз культурных форм, что позволяет на более глубоком научно-теоретическом уровне осмысливать сущность культурных процессов и их результаты.

Полученные результаты исследования могут быть использованы в качестве материала для генетического направления современной морфологии культуры, а также при разработке понятийного аппарата в хореологии.

Практическая значимость исследования.

Результаты диссертационного исследования могут быть использованы в качестве теоретической основы в перспективных междисциплинарных исследованиях феномена степ-танца в контексте историко-культурных метаморфоз танцевальной культуры народов Европы и Африки.

Основные выводы и идеи диссертации могут применяться в разработке политики в сфере культуры, направленной на сохранение культурного наследия.

Предлагаемое данным исследованием научное направление является необходимым на современном этапе мирового развития, так как открывает широкие перспективы по внедрению накопленных знаний в область вспомогательной медицины (ритмотерапии), в социокультурное пространство, с целью межкультурных коммуникаций и противодействию процессам глобализации, а также в сферу хореографического искусства и образования.

Результаты исследования имеют прикладное значение в системе высшего образования в преподавании социально-гуманитарных дисциплин (философии, культурологии, антропологии, и т.д.).

Материалы и выводы диссертации могут быть использованы в учебных курсах: «Историческая культурология», «История художественной культуры», «История хореографического искусства», «Современный танец».

Результаты исследования могут быть применены для создания новых творческих работ в сфере синтеза различных видов искусств и степ-танца.

Личный вклад соискателя состоит в постановке проблемы осмысления историко-культурных основ и метаморфоз танцевального языка степ-танца как механизма трансляции и трансформации человеческого культурного опыта в современном социокультурном пространстве. Именно в данной работе акцент сделан на межкультурных взаимодействиях как факторе, оказывающем влияние на формирование и функционирование культурных форм.

В ходе исследования определены и проанализированы общее и особенное в выразительных средствах и технике исполнения афроамериканского и европейского стилей степ-танца, выявлена семантика движений, передающая на знаково-символическом уровне особенности традиций, обрядов и обычаев различных этносов.

Личный вклад состоит в осмыслении степ-танца как интеграции разных видов искусства, музыки, театра, кино, ядром которого выступает хореография, а также в обосновании теоретической и научно-практической значимости работы, внедрении её результатов, в подготовке научных публикаций.

Практический вклад состоит в реализации полученных теоретических знаний в постановках авторских сценических хореографических произведений в ансамбле степ-танца «Новые ритмы» кафедры актерского искусства Белгородского государственного института искусств и культуры, художественным руководителем которого является диссертант.

Соответствие диссертации паспорту специальности.

Сформулированные в диссертации положения соответствуют специальности 5.10.1– Теория и история культуры, искусства, в следующих пунктах: 1. Понятие культуры. Культура и цивилизация; 5. Морфология и типология культуры, ее функции; 8. Культурогенез и антропогенез, эволюция культурных форм; 10. Принципы периодизации и основные периоды в историческом развитии культуры; 15. Возникновение и развитие исторически удаленных и современных феноменов культуры; 21. Миф в системе культуры; 25. Искусство как феномен культуры; 33. Культура и этнос. Культура и нация. Этническая и национальная культура; 37. Личность и культура. Индивидуальные ценности. Творческая индивидуальность; 41. Диалог культур и их взаимообогащение. Культурные контакты и взаимодействие культур народов мира; 72. Семиотика культуры. Ее принципы и подходы; 77. Культурология и искусствоведение. Общие и частные методы наук; 86. Антропологические подходы к изучению культуры; 112. Природа искусства. Сущность художественного образа; 127. Современный художественный процесс.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена спецификой объекта и предмета темы диссертации, а также исследовательскими задачами. В своем исследовании мы опирались на комплексное использование принципов философии, теории культуры, семиотики, антропологического, исторического, археологического, биографического подходов, позволивших выявить истоки и предпосылки возникновения феномена степ-танца, осуществить анализ особенностей развития данного танцевального направления в различных странах и регионах мира. В ходе работы диссертант применял следующие методы научного исследования: антропологический компаративный, семиотический, типологический и историко-генетический.

По теме исследования опубликовано 23 научных работы. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 4 статьях,

напечатанных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, в 1 издании Scopus, в 1 издании WOS и других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседаниях кафедры философии, культурологии, науковедения ГБОУ ВО «Белгородский государственный институт искусств и культуры».

Положения и выводы диссертации были изложены на 5 научных конференциях разного уровня, среди которых наиболее значимые:

«Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики» (Белгород, 8 февраля 2019 г.; Белгород, 10 февраля 2021 г.; Белгород, 2 февраля 2023 г.); «Междисциплинарные исследования: опыт прошлого, возможности настоящего, стратегии будущего» (Австралия, Мельбурн, 20 февраля 2021 г.); «Дуэтно-классический танец: история, теория и методика, практика» (Казахстан, Алматы, 3 апреля 2021 г.); «Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям» (Белгород, 28 апреля 2021 г.; Белгород, 28 апреля 2022 г.); «Современные проблемы и тенденции развития хореографического образования» (Белгород, 10 декабря 2021 г.; Белгород, 16 декабря 2022 г.) и др..

Апробация результатов исследования также осуществлялась в проведении ряда мастер-классов и курсов повышения квалификации по степ-танцу для преподавателей и студентов колледжей и вузов культуры, детских школ искусств и руководителей любительских хореографических коллективов:

- мастер-класс «Техника и манера исполнения цыганской чечетки», г. Белгород, БГИИК, 2020 г.;
- мастер-класс «Технические особенности исполнения степ-танца в стиле «Balroom-tar», г. Белгород, БГИИК, 2021 г.;

- мастер-класс «Кинетика движений стиля «Military tap» в искусстве современной хореографии», г. Белгород, БГИИК, 07.10.2022 г., в рамках проведения X Областного фестиваля науки;

- курсы повышения квалификации по дополнительной профессиональной программе «Современные тенденции обучения в классе хореографии», на тему «Художественный ритм в структуре музыкально-хореографического синтеза движений степ-танца», проводимых ОБОУ ДПО УМЦ Министерством культуры курской области, 21-22 мая 2024г.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования и состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, приложений. Общий объем диссертации 251 страница.

Список литературы включает 199 наименований, в том числе 109 исследований на иностранных языках. В приложении представлена классификация стилей степ-танца, фотоматериалы по теме исследования.

ГЛАВА ПЕРВАЯ. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАК ОСНОВЫ СТЕП-ТАНЦА

1.1. История изучения танцевальной культуры

Современной наукой накоплен значительный объем культурологических и искусствоведческих работ, освещающих различные сферы культуры человечества. История данных исследований обусловлена развитием научной мысли о культуре, а также той реальностью, которая складывалась в ходе историко-культурных процессов, происходящих в обществе.

Актуальной проблемой культурологии, обозначившейся на сегодняшний день, является недостаточная исследованность танцевальной культуры как важного сегмента общей художественной культуры человечества в таких предметных полях культурологии как этническая культура, традиционная культура и телесная культура. Отмечается отсутствие теоретико-методологических изысканий, а также недостаточная разработанность научных подходов к изучению.

В современной науке исследованию танцевальной культуры посвящено небольшое количество работ. Среди значимых трудов по осмыслению данного феномена можно выделить монографии В.М. Боковой, О.Ю. Захаровой, Ю.М. Лотмана, А.В. Колесниковой, Н.А. Марченко, С.Н. Шубинского.

В последнее время особый интерес представляет концепция, представленная Е.В. Самойленко в работе «Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX-XXI вв.)». По мнению автора, танцевальная культура, тесно связанная с бытом людей, исходит из культуры повседневности, которая является предметным полем прикладной культурологии.

Вместе с тем, в искусствоведении наряду с недостаточной исследованностью танцевальной культуры с позиций философии, можно отметить положительные результаты в историческом ее описании (Л.Д. Блок, В. Красовская, С.Н. Худеков и др.).

Обнаруженные нами неизученные лакуны позволили приблизиться к пониманию сущности и значимости танцевальной культуры как компонента общей культуры человечества и сделать его объектом комплексного культурологического исследования.

Первые определения понятию «культура» были даны римлянами, ставшими приемниками философских традиции античных греков [23, С.4]. Произошло это задолго до становления культурологии как науки, основы которой заложил английский этнолог, культуролог Э.Б. Тайлор. В большинстве случаев, принятые научным сообществом определения произрастали из частных, специальных гуманитарных наук.

Для нас основополагающим является понимание культуры, сформулированное Н.С. Злобиным в поле предметно-ценностной концепции, сформировавшейся в рамках классификации концепций культуры в советской науке.

Как отмечает М.С. Каган, Н.С. Злобин дает следующее определение культуры – «культура – это творческая деятельность человека – как прошлая (зафиксированная, «опредмеченная» в культурных ценностях), так и настоящая, основывающаяся на освоении, распредмечивании этих ценностей» [23, С.15].

Культурные ценности являлись предметом анализа культурологической науки в XX веке. А.Я. Флиер характеризует культурные ценности как своеобразное «ядро» социальной культуры, обеспечивающее возможность установления культурной идентичности народа, которая складывается из различных компонентов культуры, представляющих исторически сложившиеся ценностные нормы и идеалы, отраженные в

произведениях интеллектуального и художественного творчества, а также в шедеврах искусства [71, С.364].

По мнению А.Я. Флиера, художественное творчество, воплощенное в *народном (фольклорном) искусстве и профессиональном искусстве*, является частью художественной культуры.

Художественная культура – одна из специализированных сфер культуры, функционально решающая задачи интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах, а также различных аспектов обеспечения этой деятельности [74].

М.С. Каган выявляет в художественной культуре «динамическую форму – танец» и развивает мысль А.Я. Флиера о спектре художественного творчества человека. В данном случае танец, являясь продуктом творческой деятельности, лучшие образцы которого обретают форму искусства, объективируются с понятием «танцевальная культура».

Культуролог Е.А. Никулина, также указывает: «Танец во все эпохи являлся частью художественной культуры» [50, С.55].

Исследователи Т.И. Бакланова, А.Н. Брусницына, А.Б. Вац, С.В. Гутковская, З.М. Кешева, Л. Сяочжень и др. отождествляют танцевальную культуру с народной танцевальной традицией, которая, по своей сути, является элементом художественной культуры. Связь традиции с аспектами художественной культуры рассматривают в своих трудах Е.Л. Антонова, М.С. Каган, Ю.М. Лотман, Ю.В. Чернявская, и др.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что танцевальная культура, основанная на народных традициях и ценностных ориентациях, является частью народной художественной культуры.

Исследователь Е.Л. Антонова указывает, что народная художественная культура – это универсальный способ самовыражения и художественного самообслуживания народа, а в настоящее время – сфера *полупрофессионального художественного творчества*. Именно поэтому в народной культуре художественное начало занимает особое место [1, С.20].

Не вызывает сомнений и то, что сфера полупрофессионального художественного творчества базируется на народном (фольклорном) искусстве и включает в себя этнический (фольклорный) танец и национальный танец, которые характеризуются стихийным началом и импровизационным характером, образуя важный сегмент танцевальной культуры. Исследованию этнического (фольклорного) и национального танца посвящены работы Г.Ф. Богданова, И.И. Веретенникова, В.Е. Гусева, М. Жорницкой, О. Князевой, А.В. Рудневой, Т.А. Устиновой и др.

Танец, являясь составной частью синкретического первобытного искусства, с течением времени перерос в отдельный вид художественного творчества – *народный танец*, обладающий своими собственными выразительными средствами – особым пластическим языком, традиционными орнаментальными построениями, а на ментальном уровне – сохраняющий этнические ценности, утверждающий духовно-нравственные идеалы социума, хранящий лучшие образцы народного художественного творчества. Народный танец является ядром хореографической культуры. Исследователь Т.И. Бакланова заостряет внимание на том, что понятия «хореографическая культура» и «танцевальная культура» синонимичны [3, С.339].

Исследуя танцевальную культуру с позиции этнологии, обратимся к научной теории диффузионизма немецкого этнолога Ф. Ратцеля, с помощью которой, на наш взгляд, возможен наиболее глубокий анализ историко-культурных аспектов данного феномена.

Сущность подхода Ф. Ратцеля заключается в выявлении ведущей роли географической среды в формировании культур. Автор теории считает, что передвижение народов является основополагающим фактором истории человечества, повлиявшим на приспособление и адаптацию обществ к новым условиям, давшим толчок дальнейшему развитию культуры.

В рамках собственной теории Ф. Ратцель дает характеристику генезису культуры, отождествляя его с процессом, в котором элементы культуры

распространяются из одного или нескольких центров. Возникшая на основе теории диффузионизма теория культурных кругов Ф. Гребнера, В. Копперса, Л. Флобениуса, В. Шмидта, дает представление об очагах первобытной культуры и распространении ее элементов в другие ареалы. Из этого следует, что танцевальная культура, запечатленная на многочисленных петроглифах, в скульптурах палеолита и неолита, является составной частью художественной культуры первобытного человека.

Теория культурных кругов находит отражение в работе Р.Н. Исмагиловой «Культуры Африки в мировом цивилизационном процессе», где автор рассматривает распространение африканского культурного наследия в странах Карибского бассейна, Латинской Америки и на территории США, а также анализирует влияние элементов культуры на современные социокультурные процессы. Данная теория легла в основу научных изысканий этнологов Д' Арбуа де Жубэнвиля и Э.Б. Тэйлора, исследовавших истоки кельтской культуры и особенности ее экспансии по европейской территории.

Этнологические исследования обозначили круг интересов в научной деятельности культуролога В.В. Ромма, посвятившего труды изучению древнейшего танца и реконструкции танцевальной составляющей первобытной культуры по сохранившимся артефактам. Став автором палеохореографического подхода к интерпретации палеохореографических композиций (С.М. Белокурова), В.В. Ромм выявляет место древнего танца в палеологической культуре древнего человека, определяет его характер и содержание.

Разработанный этнологами Б. Малиновским и Р. Турнвальдом функциональный подход к изучению культуры раскрывает функции различных культурных явлений и объясняет их неповторимое своеобразие, которое сохраняется в первозданном состоянии в каждой локальной этнической группе.

Следуя теоретическим выводам авторов, очевидным является то, что наиболее устойчивые и консервативные признаки танцевальной культуры проявляются в этническом танце. Исследованию аутентичной этнической хореографии и выявлению в ней устойчивых признаков посвящены труды Э.А. Королевой, исследовавшей древнейшие формы танца, М.Я. Жорницкой, описавшей танцевальную культуру коренных народов Севера, Х. Суна, рассмотревшей народный латышский танец, О.Б. Буксиковой, проанализировавшей танцы и игры народов Сибири, Ю.М. Чурко, выявившей значимые аспекты танцевально-игровой культуры белорусов, Х. Бреннан, проанализировавшей танцевальную культуру народов Ирландии и Шотландии.

Исследование танцевальной культуры с помощью антропологического подхода лежит в русле анализа аспектов народной художественной культуры, а именно изучения особенностей человеческих рас, физического строения человека, его умственных способностей и морали, а также традиций языка [3, С.17].

Данный подход стал основой современных научных исследований к изучению народной художественной культуры и ее компонентов через призму философского осмысления общих проблем человека. Знаковым в этой области стал труд культуролога В.С. Степина «Философская антропология и философия культуры», в котором автор рассматривает культурные явления с позиции кардинальных цивилизационных перемен, происходящих на современном этапе истории человечества.

Антропологический подход в исследовании танцевальной культуры отмечается в трудах Э.А. Королевой, В.В. Ромма, М. Скотта, Л.Н. Федоровой, Pascal James Imperato, R. Reddock, Roger Dorsinville, Robert Farris Thompson. Выводы данных работ представляют собой научный интерес, поскольку раскрывают сущностные особенности танцевальной культуры различных этносов.

Таким образом, применение антропологического подхода в культурологических исследованиях позволяет рассматривать феномен танцевальной культуры в более широком философско-историческом контексте.

Танцевальная культура, компонентом которой является народный танец, тесно связана с этнографией. Этнографические исследования народной художественной культуры стали научной базой данных, анализ фактов которой приблизил ученых к осмыслению художественных аспектов жизни и быта различных народов, в том числе дал возможность проанализировать танец как живую систему, соединившую в себе разнообразные самобытные формы народного творчества.

Этнографический материал лег в основу исследования этнической танцевальной культуры. Значимыми в этой области стали труды В.Е. Баглая, Е.В. Герцман, Н.И. Заикина, М.П. Мурашко, В. Ниннина, Т.С. Ткаченко, С.Н. Худекова, Ф. Шуанбая, John Martin, Kariamuwelsh Asante, Michelle Turenne и др.

Изучение танцевальной культуры в русле этнопсихологии приобретает в настоящее время особую актуальность, особенно при анализе современной хореографии, основы которой во многом основываются на психопрактиках и психоанализе, что не умаляет значимость этнопсихологии в народном танцевальном творчестве и искусстве.

Роль этнопсихологии как науки заключается, прежде всего, в исследовании психологических особенностей различных народов, исторической динамики и закономерностей развития этнического самосознания, этнических моделей, а также стереотипов поведения в природной и социальной среде.

Важную роль в развитии этнопсихологических исследований сыграли труды Г.Д. Гачева, Г. Лебона, Г.Г. Шпета, К.Г. Юнга, в которых авторы осмысливают аспекты культуры в русле этнической психологии, раскрывая

сущность национальных миров с позиции единства местной природы, характера народа и его мышления.

Исследование танцевальной культуры с позиций этнопсихологии осуществлялось такими авторами, как М. Грэм, А.Ф. Лосев, Н.В. Соковикова, Art O' Brien, Clarke Mary, Clement Crisp, Doris Green, G. Maspéro, George W. Cable, G. O'Keefe, Н. Kees, Н. Junker, Helen Brennan, Jean Stearns, Katrina Hazzard-Gordon, Marshall Stearns, Richard Farris Thompson и др.

В исследовании танцевальной культуры на современном этапе все большее значение приобретает фольклористика. Целью данного предметного поля культурологии является сбор, изучение и систематизация фольклора.

Фольклор – это часть народной художественной культуры и результат художественного творчества, получившего статус вербальной культуры как универсального выразителя духа народа [1, С.26].

В конце XIX века в научном кругу английского фольклорного общества исследователями были даны определения понятиям «фольклор» и «фольклорный танец», а также выявлены две сущностные сферы фольклора:

- первая сфера сопряжена с обычаями и традициями, восходящими к древней культуре;

- вторая сфера связана с семиотическим характером фольклора, который проявляется в различных формах деятельности человека на протяжении всей эволюции культуры. Как первая, так и вторая сфера приобрели одинаковую значимость в сущностном анализе фольклорного танца.

Определение, данное Е.Л. Антоновой, раскрывает вербальное свойство фольклора, вместе с тем, семиотический характер танцевального фольклора, выраженный в образах, интонациях, жестах, мимике, пантомимике, представленный в виде художественного текста, наделяет фольклор невербальным свойством.

Концептуализация феномена фольклора, состоявшаяся в XX веке под влиянием исследований в межпредметных науках культурологии, осветила в

числе прочих вопросов важность происхождения и сущности художественного текста, являющегося семиотическим языком фольклора.

Понятие «художественный текст» в культуре, определяется как организованное единство составляющих его элементов, связная, компактная и воспроизводимая последовательность знаков или образов, развернутая во времени, выражающая некоторое содержание и обладающая доступным пониманию смыслом [69, С.417].

Изучением знаковых систем в культуре, а также выявлением их семантики занимается наука семиотика. Основоположниками семиотической концепции культуры являются В.В. Иванов, Ю.М. Лотман, А.М. Пятигорский, В.Н. Топоров, Б.А. Успенский.

Фольклор как знаковую систему рассматривают в своих трудах А.Я. Гуревич, Ю.М. Лотман, В.Я. Пропп и др.

Среди значимых исследований в области танцевального фольклора можно отметить труды И.И. Веретенникова, В.М. Захарова, О.Н. Князевой, И.А. Моисеева, М.П. Мурашко, А.В. Рудневой, Ю. Скотта, Т.А. Устиновой, Л.Н. Федоровой, Doris Green, Kariamuwelsh Asante, Lisa Lekis, Robert Farris Thompson и др.

Особый интерес вызвали труды О.Б. Буксиковой, выявлявшей семантику движений традиционных танцев Белгородчины, а также танцев и игр народов Сибири, применяя семиотический подход, разработанный в культурологии для декодирования знаковых систем, представляющих, по сути, художественный текст танца.

Рассматривая танцевальную культуру как творческую художественную деятельность человека, инструментом которой является тело, многие современные исследователи приходят к мысли о необходимости применения культурологического подхода в изучении телесности и телесной культуры.

Телесная культура – это система норм, ценностей и представлений, стандартов, связанных с телесной (физической) компонентой бытия человека [195, С.529].

Телесная культура стала объектом пристального внимания ученых и общества в конце XX века, в условиях сформировавшейся культуры потребления. По мнению К. Шеллинга, тело приобрело особый смысл в качестве носителя символической ценности.

С позиции мировоззренческих оснований, существенным фактором позиционирования телесной культуры в общекультурном контексте, начиная с эпохи Средневековья и до конца XX века, являлась ориентация на дихотомию «дух – тело», в которой приоритет, по многим причинам, отдавался первому. К телу, как и ко всему телесному началу человека, отношение было пренебрежительным. Вместе с тем, для танцевального искусства, получившего в XVIII веке самостоятельный статус, телесность имела первостепенное значение. Выковывая образцы хореографического искусства в виде балетных спектаклей, балетмейстеры воспитывали тело исполнителей как инструмент. Отсюда можно сделать вывод, что в отличие от многих сфер жизни человека, проблема телесности была широко востребована в сфере профессионального искусства.

В современных социокультурных условиях, по мнению А. Франка, происходит «возвращение к телу». К числу факторов, ускоривших поворот общественного сознания и наук к проблеме телесной культуры, можно отнести рост значимости здоровья, повышение ценности человеческой индивидуальности, обостренное восприятие всего, связанного с самовыражением. В настоящее время все означенные факторы чрезвычайно востребованы как в танцевальном творчестве, так и хореографическом искусстве.

Значительный вклад в исследование гуманитарного знания о теле человека внесли представители разных эпох М.М. Бахтин, Ж. Вигарелло, Г.Д. Гачев, Ж. Ле Гофф, А. Корбен, В.А. Подорога, М. Фуко, К. Шеллинг и др.

Проблематику телесности в танцевальной культуре исследовали в своих трудах Т.А. Акендинова, М.В. Бадудина, Е.В. Буренкова, Т.В.

Гордеева, С.В. Лаврова, И.В. Курюмова, М. Мосс, Ю.О. Новик, С. Пэкстон, И.Е. Сироткина, Д. Уильямс, Ж.Г. Хаас, Д. Ходгсон и др.

История искусствоведческого исследования танцевальной культуры, основывается на трудах, анализирующих танец как профессиональное исполнительское искусство.

Анализу танца как искусства посвящались труды античных авторов (Диодор Сицилийский, Либаний, Лукиан, Платон, Полибий, Плутарх). Эпоха Возрождения представила миру новых исследователей, описывающих танцы и разрабатывающих каноны как необходимые компоненты искусства (Доменико да Пьяченца, Туано Арбо, Фабрицио Карозо да Сермонета, Ф. Рабле и др.). В эпоху Просвещения значимыми стали труды К. Блазиса, К.В. Глюка, Ж.Ж. Новерра, Г. Перселла, Ж.Ф. Рамо и др.

В XIX веке искусствоведение оформилось в самостоятельную науку. В это время сформировались собственные школы и направления, выработались научные подходы к изучению танца.

Исследуемые в рамках искусствоведения виды эстетического творчества, в том числе и танец, рассматривались в двух направлениях – историческом и философском. По мнению историка искусства Эрнста Гроссе: «История и философия искусства вместе составляют то, что теперь называют наукой об искусстве [12, С.2].

Эрнст Гроссе указывает, что историческое направление искусствоведения занимается описанием искусства и деятельности его представителей, а также состоянием искусства на различных культурно-исторических этапах. Философское направление раскрывает сущность искусства, его цели и функции. В настоящее время исследование искусства осуществляется комплексно, и вышеозначенные направления практически не отделены друг от друга.

Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что философское направление в искусствоведении, использующее собственные научные

теории анализа искусства, близко по своей сущности к культурологии, которая в исследованиях культуры использует философские подходы.

Сам автор занимался изучением происхождения и развития танцевальных форм на ранних стадиях первобытной культуры, описывая танцевальные искусство австралийских и африканских племен, одновременно раскрывая их сущность.

Искусствоведческому анализу истоков танцевальной культуры посвящены труды К. Бюхера и Г.В. Плеханова. Ученые рассматривали труд и трудовые процессы, как основу танцевальной культуры и искусства.

Значимый вклад в освещении исторических корней танца как искусства внесли также советские искусствоведы А. Столяр, исследующий художественную деятельность первобытного человека с точки зрения психофизиологических механизмов, и М.С. Каган, выявивший синкретизм первобытного художественного действия в зарождении танца.

Вместе с тем, значимую роль в изучении первобытного танца сыграли труды зарубежных искусствоведов К. Закса, А. Ломакса, Р. Крауса, У. Сорелла, Х. Эллиса и др.

Следует отметить, что в некоторых работах по искусствоведению понятие «танец» отождествляется с понятием «танцевальная культура», что на наш взгляд, не отражает истинной картины. Существует ряд исследователей, таких, как О.Б. Буксикова, А.Г. Лукина, Ю.М. Чурко и др., которые рассматривают танцевальную культуру как комплексный феномен и анализируют с точки зрения этнографии, этнопсихологии и прочих наук. В трудах исследователей происходит глубокий анализ этнической хореографии, что является синонимом народного танца, традиционного танца, фольклорного танца.

Отметим, что этническая хореография является частью региональной танцевальной культуры России. Ее исследованием занимались Г.Ф. Богданов, А.А. Борзов, К.Я. Голейзовский, М.Я. Жорницкая, Н.И. Заикин, В.Н. Захаров,

А.А. Климов, М.П. Мурашко, Н.Н. Надеждина, А.В. Руднева, В.И. Уральская, Т.А. Устинова, Н. Эльяш и др.

Народный танец как искусство ближнего и дальнего зарубежья рассматривали Р. Акопян-Шупп, В.Е. Баглай, Л.Д. Блок, Т.Н. Бороздина, Н.Н. Вашкевич, В.Б. Иорданский, В.М. Крассовская, Т.Н. Тищенко, Т.С. Ткаченко, Л.Н. Федорова, С.Н. Худеков и др.

Классический танец и современные направления хореографии анализировали Г.В. Бурцева, Е.В. Васенина, В.М. Гаевский, И.А. Герасимова, С.Л. Григорьев, А.С. Гиршон, Р.В. Захаров, А.П. Кириллов, Н.В. Курюмова, Ф.В. Лопухов, Л.Ф. Мясин, В.Ю. Никитин, И.Е. Сироткина, Ю.А. Смирнов, Н.В. Соковикова, Е.Я. Суриц, Н.В. Шереметьевская и др.

Значимый вклад в исследование танцевальной культуры внесли также зарубежные искусствоведы. Область народного танца рассматривали Л. Сенгор, Д. Сигельман, М. Скотт, Д. Эймс, Cecily Dell, Clarke Mary, Clement Crisp, Emery Lynne Fauley, Hanna Judith Lynne, Helen Brennan, H. Kees, H. Junker, Joann W. Kealiinohomoku, John Martin, John Playford, Larry Lynch, Lisa Lekis, Marshall and Jean Steams, Patrick Kennedy, Pascal James Imperato, Roger Dorsinville, Turenne Michelle и др.

Современный балет исследовали Н. Аловерт, Р. Бакл, Р. Ван Данциг, Р. Лабан, К. Мак Кэнн, Э.К. Олбрайт, Ш. Схейен, А. Труайя, Д. Хоманс, D. Cayon, F. Traguth, H. Gunter, M. Sheets и др.

В ходе исследования истории изучения танцевальной культуры мы пришли к выводу о том, что *танцевальная культура* – это живая, находящаяся в постоянном развитии, невербальная знаковая система выразительных средств, которая произрастает на почве художественного творчества народа, детерминированного ценностными нормами и идеалами определенного историко-культурного периода. Это также важный сегмент художественной культуры, ранние формы которой запечатлены на палеолитических и неолитических петроглифах.

Являясь сферой полупрофессионального и профессионального художественного творчества, она тесно связана с этнической культурой, традиционной культурой и телесной культурой.

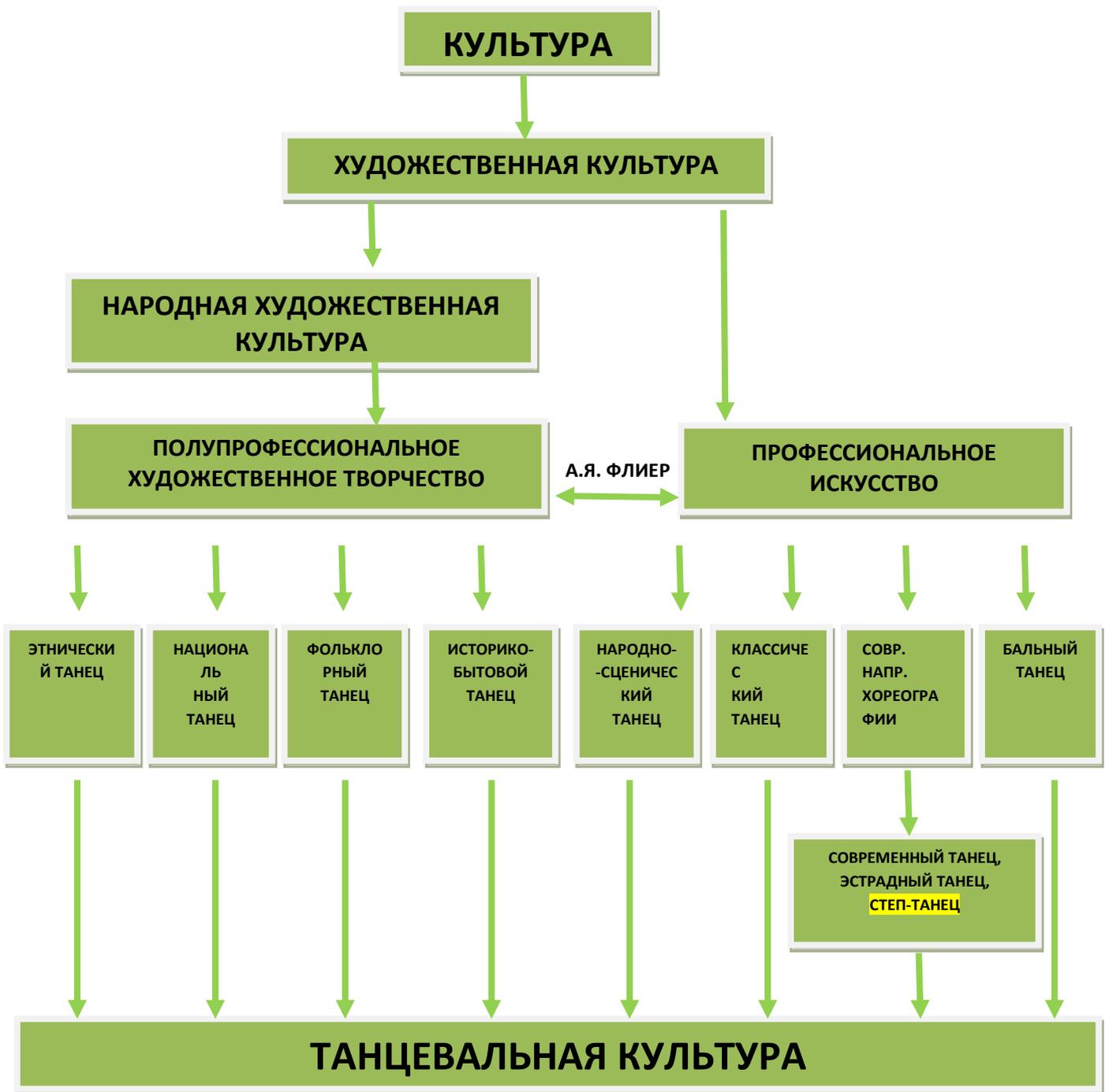
Базируясь на художественных аспектах жизни и быта различных народов, танцевальная культура вбирает в себя самобытные формы народного танцевального творчества и входит в сферу научных интересов этнографии.

Ее сущностные особенности раскрываются в рамках наук антропологии, проблемной сферой которой является исследование особенностей человеческих рас.

Формирование и развитие танцевальной культуры, оперирующей художественными образами и представляющей собой художественный текст, происходит под влиянием психологии этносов, исторической динамики и закономерностей развития этнического самосознания, этнических моделей, стереотипов поведения в природной и социальной среде.

В ходе работы нами было определено место танцевальной культуры в общей культуре (см. схему).

Схема места танцевальной культуры в общей культуре



1.2. Теоретическая база культурологического исследования степ-танца

В истории мировой культуры на протяжении всего XX века и до сегодняшнего дня развивалось и продолжает совершенствоваться такое оригинальное, выросшее из народного танца, современное направление хореографии, как «степ-танец».

Наш выбор в исследовании данного феномена обусловлен существующими пробелами в «знаниевом» поле истории мировой культуры о различных аспектах его становления и развития, особенностях формирования комплекса выразительных средств, что весьма заметно, прежде всего, в хореографическом языке.

Проблема заключается и в том, что до настоящего времени степ-танец был лишь объектом описания с позиции истории, а также служил материалом для некоторых методических разработок к практическому освоению дисциплины в трудах зарубежных и частично российских исследователей. Что же касается освещения предыстории искусства, предпосылок его возникновения, сформировавшихся в русле *культурных форм*, сложившихся на различных этапах истории, анализ *метаморфоз культурных форм*, повлиявших на развитие искусства, то на современном этапе в предметных полях культурологии и искусствоведения данные вопросы остаются неисследованными.

Интерес возник и к серьезному научному осмыслению новых *стилей* степ-танца, возникших в процессе генезиса данного направления. Важным, в этом случае, для нас стало выявление семантики выразительных средств танцевального языка, углубленное изучение творческого преломления подлинных истоков, профессиональный анализ исполнительской техники, а также различных современных течений мировой танцевальной культуры, повлиявших на историко-культурную трансформацию степ-танца.

Существующие в искусствоведении современные практики позиционируют степ-танец как отдельное направление хореографического

искусства. Необходимо отметить, что возникший в конце XIX века в социокультурном пространстве США феномен степ-танца, причисляли к музыкальному искусству из-за его особенности, связанной с выбиванием ритмов (перкуссией) ступнями ног и нередко называли джазом или джазовым танцем. Но уже в начале XX века степ-танец (tap dance) был признан самостоятельным видом танцевального искусства.

В современной морфологии художественной культуры существует множество дефиниций понятию «танец».

Для нашего исследования важным является определение, данное М.С. Каганом: «Танец – это моделирование духовной жизни в опосредованной форме искусственных знаковых систем, воплощающих такие аспекты связи субъекта и объекта, которые не поддаются выражению присущими самому человеку естественными средствами» [22, С.359].

С точки зрения искусствоведения наиболее точным, на наш взгляд, является определение, сформулированное Л.Т. Дьяконовой: «Танец является видом искусства, обладающим особым способом художественной рефлексии, в рамках которого посредством ритмо-пластически организованных в пространстве и во времени движений тела создается особый тип художественного языка» [13, С.155].

В научный тезаурус искусствоведения термин «степ-танец» (tap dance) вошел относительно недавно и обрел конкретные понятия.

Американский исследователь Марк Кноулсс характеризует степ-танец как ударную форму американского танца, отличающегося взаимодействием ритмов, звук которых усилен ногами, имеющего четкую родословную от английских, ирландских и африканских музыкально-танцевальных традиций [149, P.26].

В России степ-танец называют чечеткой. Известный исполнитель степа В.И. Кирсанов толкует значение слова «чечетка» как танец с частым дробным выстукиванием, ссылаясь на словарь русского языка С.И. Ожегова [26, С.8].

В англо-русском словаре Н.В. Адамчика понятие «tap dance» характеризуется как «чечетка», где слово «tap» переводится как стук, или легкий удар [189, С.716].

Особая выразительность степ-танца наглядно проявляется в четком исполнении ритмов и способах самовыражения исполнителя, создающего художественные образы средствами оригинальных, сотканых воедино ритмо-пластических орнаментов. Варьирование ритмического рисунка танца прослеживается в перекрестных ритмах и синкопах, объективизирующих обобщенную образность симфонически развитого направления.

Степ-танец, исторически сформировавшийся на фундаменте народной танцевальной культуры, содержит в себе элементы сценической пластики, которые возникли в быту и стали своеобразной основой для творческой интерпретации балетмейстера в создании новых танцевальных форм.

На современном этапе развития степ-танец вступает в активный синтез со смежными видами искусств, что приводит к обогащению его жанровой палитры. Используемые постановщиками приемы эксцентрики, гротеска, циркового искусства и аутентичной хореографии способствуют театрализации танцевального произведения.

Возвращаясь к неосвещенным вопросам категориального аппарата теоретической базы нашего исследования, рассмотрим такие важные понятия, как «культурные формы», «метаморфозы» и «стиль», требующие своего анализа с точки зрения культурологии, философии и искусствоведения.

Анализируя понятие «культурные формы», обратимся к мнению культуролога Н.В. Григорьева, раскрывшего значение термина в науке.

С точки зрения ученого, культура есть опредмеченное человеческое сознание. Исходя из этого, форма, с одной стороны, является актуальностью опредмеченности, а с другой – моментом явления культурного смысла, но лишь в том качестве, которое есть конкретная предметность [11, С.7].

Иными словами, человеческое сознание, опредмеченное в таком нематериальном продукте деятельности, как танец (в широком понимании – танцевальная культура), является частью общей культуры, или одной из культурных форм, которая актуальна на момент своего возникновения и несет определенный культурный смысл.

Определив танцевальное искусство как часть танцевальной культуры, мы приходим к выводу о том, что направления танцевального искусства, в том числе и степ-танец, представляют собой самостоятельные культурные формы.

Известно, что танец выражает не только внутреннее состояние человека, его эмоции, переживания и мысли, но еще и ценностные доминанты эпохи, в которой он существует. Находясь в постоянной динамике исторического процесса, танец естественным образом видоизменяется, трансформируются его выразительные средства, в частности танцевальный язык, приобретая новую окраску, отражающую духовно-эстетическую суть времени.

Н.В. Григорьев указывает, что фиксация уровней свободного развития формы будет являться моментом ее метаморфозы. При этом ученый отмечает, что изменение формы – это либо приобретение новых признаков, либо упразднение некоторых старых. Исходя из этого, трансформация танца как формы культуры во времени являет собой целый ряд метаморфоз.

Метаморфоз (греч. превращение) – фундаментальное свойство культуры, выражающееся в преобразованиях смыслов, образов, форм и функций, которые совершались и совершаются в ее пространстве [63, С.7].

Н.В. Григорьев также считает, что явное проявление метаморфоз наблюдается в эволюции художественных стилей. Мысль ученого стала для нас своеобразным вектором, указавшим путь для исследования художественных стилей степ-танца, в которых вот уже на протяжении полутора веков прослеживаются наглядные метаморфозы.

С позиции культурологии стиль определяется как особый феномен, в котором органично взаимодействуют духовные основы бытия человека, культурные формы их выражения и культурно-психологические механизмы их существования: создания, распространения, восприятия.

По мнению Н.В. Григорьева, метаморфозы стилей осуществляются в три этапа.

На первом этапе происходит адаптация стиля к сложившимся внешним социокультурным условиям (изменение и усложнение условий труда, межкультурные коммуникации, появление новой музыки и т.п.).

На втором этапе отмечается дезидентификация стиля (утрачиваются некоторые старые движения и появляются новые).

Третий этап ознаменовывается рождением нового стиля.

В современных условиях понятие «стиль» широко используется в различных сферах жизни человека, в науке, искусстве, образовании и пр. Междисциплинарный и межотраслевой характер, который приобрело понятие сегодня, требует пристального изучения термина в рамках интересующих нас областей культурологии и искусствоведения.

История возникновения термина «стиль» связана с античностью, и происходит от греческого «stylus» – заостренный прутик, используемый для письма на воске. По мнению представителя американской культурной антропологии А. Кребера, стиль выражается в характерной, особенной манере письма [138, Р.3].

Первые попытки научного осмысления понятия и установления его более четкого понятийного содержания происходят в области философии Нового времени (Г.В. Гегель, И.В. Гёте, Ф.В. Шеллинг).

В искусствоведении термин «стиль» в качестве основного понятия впервые использует И.И. Винкельманн, представляя в 1763 году труд «Истории искусства древности».

В культурологии XX века значимым становится исследование О. Шпенглера «Культурная морфология», в котором автор пытается обосновать

понятие «стиль культуры». Интересна также его идея «исторического стиля», выдвинутая в книге «Закат Европы».

В начале прошлого века в искусствоведении известность приобретают труды Г. Вёльфлина и А. Ригля, выдвинувших на основе данного понятия принцип исторического изучения искусств. Интересна идея Ю.Б. Борева о стиле в искусстве как о наборе «генов» культуры.

Важными для изучения искусства на сегодняшний день являются труды А.Ф. Лосева и М.А. Тахо-Годи, которые ввели в научную терминологическую базу понятие «художественный стиль», а также идея В.Г. Власова о применении понятия «стиль» к художественному творчеству, в том числе и к танцу.

Рассматривая танец в качестве объекта исследования, отметим, что на сегодняшний день в научной практике выработались три теоретических уровня его изучения – философский, искусствоведческий и культурологический. Анализируя объект с указанных позиций, попытаемся приблизиться к более широкому осмыслению степ-танца как феномена культуры.

На культурологическом уровне важным для исследования стал антропологический подход, сущность которого заключается в признании самоценности культуры каждого народа, которая лежит в основе образа жизни и отдельного человека, и целых обществ.

Антропологический подход является общенаучным подходом и представляет собой совокупность методов получения, обработки, систематизации, проверки знаний, используемых и в естественных, и в гуманитарных науках [65, С.71].

Разработка теоретических основ антропологической парадигмы осуществлялась в русле философских воззрений Георга Вильгельма Фридриха Гегеля и Карла Маркса в конце XIX начале XX вв. Философские идеи Гегеля об объективном Духе стали двигательной силой в исследованиях

динамики культурного процесса, сопряженного с многообразными видами сознательной деятельности человека.

Возникшая ситуация послужила стимулом для становления деятельностного подхода в культурологии, на основе которого К. Маркс начал разработку деятельностной природы культурных феноменов. Философские труды ученых существенным образом расширили изучение специфических человеческих форм активности, в том числе и танца.

Антропологический подход к изучению культуры стал широко применяться в конце XIX века. Значимыми в этой области стали труды М. М. Ковалевского, Дж. Мак-Леннана, Л. Моргана, Дж. Лаббока, Э. Б. Тайлора. В настоящее время научная база пополнилась трудами М.С. Кагана и Э.С. Маркаряна.

Антропологический подход, используемый в трудах Г. Биркхана, Т.Н. Бороздиной, Г. Вейса, В.Б. Иорданского, Д.А. Маккалоха, способствовал освещению культурного опыта народов Африки и Европы: традиций, религиозных верований, обычаев, мифов, трудовых навыков и практической деятельности, в основе которой лежит ритм, что составляет основу степ-танца.

Следующим важным культурологическим методом для нашей работы стал компаративный метод, сущность которого заключается в сравнении культур по какому-либо признаку, в выявлении сущностных характеристик изучаемых культур и их неповторимых черт, а также в изучении динамики культур, приводящей к метаморфозам культурных форм.

Теоретико-методологическая разработка модели компаративного метода в гуманитарной науке началась в конце XVIII века вместе с формированием имплицитных когнитивных практик осмысления культурного разнообразия [54, С.82].

На протяжении XIX века и до середины XX века происходило утверждение сравнительно-исторической и этнографической моделей исследования культуры. Среди ярких представителей можно отметить О.

Шпенглера, сторонника концепции локальных цивилизаций и культурно-исторических типов, а также диффузионистов Ф. Гребнера, В. Копперса, Г.Э. Смита, П. Шмидта, предложивших модель культурных кругов, а также А. Тойнби, представившего концепцию локальных цивилизаций и пр.

Компаративный метод, используемый в нашем исследовании, дал возможность рассмотреть и проанализировать культуру европейских народов на диахроническом и синхроническом уровне, а также выявить оригинальные черты танцевального языка в изучаемых культурах.

В диахроническом измерении были проанализированы особенности аутентичных культур кельтов, греков и римлян в эпоху Гальштата и выявлены особенности развития культурных форм в историко-культурном контексте.

Основой для анализа послужили труды авторов Г. Биркхана, Л.И. Гольмана, Д. де Жюбенвилля, В. Коркорана, Ф. Леру, Д. Маккалоха, К. Маркса, Дж. П. Мэллори, А. Черинотти, Ф. Энгельса.

На синхроническом уровне были выявлены метаморфозы культурных форм, которые происходили в следствии тесного взаимодействия кельтов, греков и римлян в период латена и сформировали в последующих эпохах основу для становления и развития такого культурного явления, каковым является степ-танец.

На данном этапе исследования мы опирались на труды Н.Н. Вашкевича, Г. Вейса, Е.В. Герцман, Либания, Лукиана Самосатского, А. Хайдендера, Р. Хеда, Т.А. Хлебновой, С.Н. Худекова, А. Янга, Helen Brennan, Joseph C. Walker, Joann W. Kealiinohomoku, P. Kennedy, V. Hill.

В исследовании типов африканских и европейских культур важное значение для нашей работы приобрели теоретические сведения культур-философской компаративистики (Г. Кейзерлинг, А. Кребер, Ф. Нортроп, А. Тойнби и др.), являющейся приоритетным направлением теоретических исследований в сфере культуры и искусства XX века.

Метод культур-философской компаративистики, ориентированный на поиск конструктивного диалога культурных традиций Востока и Запада, позволил осуществить анализ культурной реальности, складывающейся на протяжении XVII-XX вв. на Юге Северной Америки.

Данный метод позволил детально разобраться в механизмах слияния африканских культур в процессе их реафриканизации, а также проанализировать дальнейший синтез афроамериканской культуры с культурой европейских народов, вылившийся в последующие трансформации.

Принципиальную роль для нашего исследования сыграла семиотическая методология (Р. Барт, Ю. Лотман, У. Эко) как интегративная область гуманитаристики, объединившая в себе проблемные сферы ряда дисциплинарных областей философии, культурологии, истории, антропологии, психологии и социологии.

С точки зрения семиотики, танцевальная культура (танец) является системой определенных кодов, зашифрованных в выразительных средствах хореографического языка, что вызвало у нас особый научный интерес к исследованию движений, жестов, поз, мимики и др.

Важным полем исследования, которое приблизило нас к более широкому пониманию обозначенных выразительных средств, является невербальная семиотика (Г.Е. Крейдлин) и такая, входящая в нее дисциплина, как кинесика, цель которой заключается в изучении невербальной коммуникации между людьми, явившейся неотъемлемой частью жизни человека и получившей проекцию в танцевальном искусстве.

Семиотика – это наука о знаках, которая располагает над целым спектром гуманитарных (и не только гуманитарных) наук, оперирующим понятием знака [53, С. 7].

В связи с этим, применяемый нами семиотический метод, позволил провести углубленный анализ танцевальных культур народов Африки и

Европы в русле такого междисциплинарного направления семиотики как семантика (Ч. Моррис, Ч. Пирс).

Семантика (франц. *semantique*, от греч. *semantikos* – обозначающий, *sema* – знак), раздел семиотики и языкознания, исследующий значения знаков и знаковых систем [191, С.372].

Анализ семантики двигательной лексики открыл сакральные смыслы и идеи, связанные с культурными кодами изучаемых народов.

Танец в данном контексте выступил в качестве «знаковой системы, которая способна объективировать культурные смыслы определенной эпохи» [56, С.119].

Семиотический метод способствовал также объединению методологических установок в контексте всестороннего познания объекта темы исследования, преодолевая, таким образом, ограниченность отдельных подходов. С его помощью мы приблизились к пониманию степ-танца как текста культуры, а именно как художественного текста (Г.И. Фазылзянова), содержащего ключевые коды традиционных культур народов Африки и Европы.

С точки зрения искусствоведения любое художественное произведение, в том числе и танец, представляет собой художественный текст, выраженный в последовательной системе знаков.

Данное положение возникло на основе сложившейся во второй половине XX века тенденции в русле марксистской эстетической мысли рассматривать искусство как особую знаковую систему (Ю. Лотман, Б. Успенский).

По мнению А. Арто, танцевальный язык – это своеобразный текст, отражающий культуру народа, в котором человеческое тело «возвышается до величия знака» [2, С.102].

Подобную идею высказывал М.С. Каган, говоря о том, что каждый вид искусства представляет собой самостоятельную и достаточно своеобразную систему образных знаков [22, С.280].

В связи с этим, перед нами возник закономерный вопрос о внутренней типологии художественно-образных знаковых систем и применении типологического метода исследования танцевальной культуры, без которого в современных условиях не мыслима ни одна гуманитарная дисциплина.

Отметим, что на понятии типа как основного теоретического конструкта, создающего понятие «культура», в конце XIX века были заложены основы философии культуры.

Основополагающими в научной сфере признаны труды Н.Я. Данилевского, выявившего культурно-исторические типы; А. Тойнби, выдвинувшего теорию о локальных цивилизациях.

По утверждению культуролога М.Л. Магидович, на базе типологического подхода становится возможным сравнение, сопоставление и установление родства между художественными системами, не имеющих видимых наглядных взаимосвязей.

В частности, при сравнении различных видов искусств типологический принцип предусматривает рассмотрение таких универсальных слагаемых художественного языка, как изображение, ритм, пространственно-временные характеристики [40, С.9].

В современных условиях использование типологического метода в научной сфере происходит преимущественно на индивидуальном опыте исследователей в рамках выработанных теорий собственной научной специализации.

Использование типологического метода в нашем исследовании позволило сравнить музыкально-ритмические и ритмопластические особенности танцевальных культур народов Африки и Европы, выявить общие родственные элементы в выразительных средствах, представляющие художественно-образные знаковые системы.

В рамках данного подхода стало возможным осуществить классификацию основных типов и видов традиционных африканских и

ирландских танцев, а также выявить крупные периоды эволюции традиционных народных танцев, имеющих в своей основе трансляцию ритма.

Исследование генезиса изучаемых нами культур, предопределило использование историко-генетического метода культурологии (И.Д. Ковальченко). С его помощью мы проанализировали этапы развития культур в конкретные исторические периоды и выявили интересующие нас культурные формы (музыка, танец), а также изучили реальные исторические явления и причины, повлиявшие на метаморфозы исследуемых форм.

Важно и то, что историко-генетический метод позволил выявить в современных стилях степ-танца этнические особенности кинетики и эстетики традиционных танцев, увидеть в них тип племенного сообщества, основанный на кровно-родственных связях.

Изучение танцевальной культуры требует не только фиксации сведений из научных источников и констатации фактов из практики, но и эмпатии и сотворчества исследователя.

Постижение семантических аспектов культуры невозможно без поиска нового творческого взгляда на сложившиеся стереотипы в представлении уже известных элементов культуры. В нашей работе подобный творческий поиск осуществился в рамках применения метода реконструкции, на основе материалов, полученных в ходе комплексного теоретико-методологического исследования, который позволил воссоздать исчезающие образцы старинной хореографии.

Итак, в ходе разработки теоретической базы культурологического исследования степ-танца, мы обосновали важность выбора темы о метаморфозах танца в истории культуры. Определилось это тем, что на современном этапе в предметных полях культурологии и искусствоведения остаются неисследованными вопросы, связанные с предысторией степ-танца, вызванной трансформацией танцевальных культур, а также вопросы развития данного направления в различных стилях.

В процессе исследования и интерпретации категориального аппарата в современной морфологии художественной культуры были раскрыты такие понятия, как «танец», «степ-танец», «культурные формы», «метаморфозы», «семантика танца», «стиль».

Комплексное изучение объекта и предмета темы диссертации осуществлялось на выработанных научной практикой трех теоретических уровнях – культурологическом, философском и искусствоведческом. Разработанная на этой основе теоретико-методологическая база исследования, включила в себя ряд научных методов исследования: антропологический, компаративный, семиотический, типологический и историко-генетический.

ГЛАВА ВТОРАЯ. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОНЕНТОВ СТЕП-ТАНЦА В ТРАДИЦИОННЫХ КУЛЬТУРАХ НАРОДОВ МИРА

2.1. Генезис степ-танца в истории традиционной танцевальной культуры народов Европы

Искусство танца, являясь неотъемлемым структурным и полисемантическим компонентом культуры человечества, на протяжении всей истории образно отображает важные аспекты жизни и деятельности индивидуума и общества в общем прогрессе цивилизации. Исторически обусловленная связь танца с ускоряющимся темпом развития различных процессов, происходящих в социокультурной среде, закономерно предопределяет возникновение новых направлений в хореографическом искусстве. В связи с этим, творческая деятельность человека, реагируя на все изменения, подвергается внесению различных корректив, что в конечном итоге способствует появлению новых танцевальных жанров, стилей и направлений в искусстве. Знакомство с конкретным танцевальным направлением сводится к глубокому историко-культурному анализу причин его возникновения и развития. Наше исследование направлено на изучение такого феномена хореографии, как степ-танец, или tap dance, «чечетка», который возник как новый вид танцевального искусства во второй половине XIX века. Известный танцовщик и исследователь хореографии Джери Эймс говорит о том, что tap dance для американцев был и остается способом вырваться из повседневной рутины, дающим стимул к жизни и приводящим к познанию самого себя и своих еще не раскрытых способностей.

Степ-танец, вместивший в себя многие виды этнической хореографии различных народов мира и имеющий на сегодняшний день собственную школу и методику, сформировался в Соединенных Штатах и стал предметом

непрекращающихся дискуссий среди многочисленных знатоков о первенстве и месте своего появления. О своей причастности к истокам зарождения степ-танца заявляют многие этнокультурные группы. В их числе, как коренные афроамериканцы, ставшие свидетелями самой ранней истории своего государства, так и переселившиеся в Америку из стран Европы многочисленные народы, имеющие в своих культурных традициях ритмообразующие танцы ног.

Степень, в которой различные формы танца в течение длительного времени влияли друг на друга, также является предметом постоянных споров среди культурологов и академических историков танца.

Исследователь степ-танца и автор книги «Tap dancing America» Уолес Хилл указывает, что история танца связана с тремя историческими этапами, которые характеризуются, в первую очередь, межафриканским слиянием многочисленных этнических культур на территории Северной Америки, а затем межкультурным слиянием народов афро-американского и европейского, преимущественно ирландского, шотландского и британского населения на Юге США.

Первый этап сложного межкультурного слияния происходил в течение 1600-х годов, благодаря взаимодействию ирландских наемных слуг и порабощенных африканцев, преимущественно из государств западного побережья континента.

Второй этап активного взаимодействия проходил в 1700-х годах в южной части Соединенных Штатов между афроамериканским населением и ирландскими рабочими.

Третий этап характерен для 1800-х годов, когда на Юге Северной Америки появились свободные афроамериканцы, переходившие в большие города, такие, как Новый Орлеан, и соединявшиеся в своем танцевальном творчестве с ирландскими исполнителями. Благодаря этому трехсотлетнему музыкальному и социальному обмену, с его устойчивой схемой подражания,

ассимиляции и трансформации таких ударных танцев-соревнований, как «Джигга», «Джуба» и др., появился танец чечетка [179, Р.12].

По мнению историков американского искусства Alain Locke, Marshall and Jean Stearns, Richard Farris Thompson, Roger Abraham, Zora Neale Hurston, именно в XVIII веке началось зарождение степ-танца в том виде, каким он предстал в первых менестрельных шоу XX века. Привезенные беженцами из Ирландии джигга и рилл, получили повсеместное распространение в первой половине XVIII века, а уже в начале XIX века соединились с сакральным западноафриканским танцем «Жиуба» (джуба), в результате чего появился новый, особенный стиль танца, названный «buck and wing», означающий в дословном переводе «олень» и «крыло». В данном случае название стиля танца, по всей видимости, исходит из следующего: речь идет о смешении ирландского стиля, выработанного в подражательной эстетике почитаемого священного животного оленя, с оригинальными ударами в разножке «wing», напоминающими взмах крыльев, сформировавшимися на основе техник африканских танцев, в том числе и джубы.

Исследователи также отмечают популярность на тот момент времени английской чечетки «клог», завезенной из графства Ланкашир, которая повлияла на развитие таких стилей степ-танца как «pedestal», «trick», «statue», «waltz clog» и др.

Российский педагог В.И. Кирсанов указывает, что клог зародился как кантри тэп (народный степ-танец) и в аутентичном виде исполнялся на сцене наряду с джиггой и хорнпайпом вплоть до 1840 года, после чего стал приобретать синкопированные ритмы. Известным стало и то, что клог являлся единственным танцем, который не включал в себя элементы иных стилей. Данный валлийский сельский танец исполнялся в деревянных башмаках и был популярен среди рудокопов и фермеров. Он имел соревновательный характер и был наполнен сложными фигурами с элементами акробатики.

Подходя к анализу исторического процесса, ознаменованного слиянием культур, возникает ряд закономерных вопросов.

1. Каким образом в лоне европейской культуры в ходе историко-культурных процессов формировались особенности танцевальной культуры Ирландии, и какие факторы оказали влияние на ее развитие?

2. Что представляла собой ирландская танцевальная культура в момент ее слияния с афроамериканской, и какие особенные черты она имела?

Начнем исследование ирландской танцевальной культуры с анализа этапов развития культур европейских народов в конкретные исторические периоды, начиная с их зарождения. Выявим культурные формы и изучим реальные исторические явления и причины, повлиявшие на их метаморфозы. Использование в нашей работе историко-генетического подхода поможет провести описание и объяснение фактов, выяснить причины возникновения форм и особенности их развития, а также определить последствия в историко-культурном контексте.

По мнению ученого Л. И. Гольмана, корни ирландской культуры следует искать в эпохе верхнего палеолита, когда на территории ирландских островов были отмечены первые древние поселения человека. Коренным народом, населявшим эти места, были Эйре, на древнекельтском языке они именовали себя Eire. Само слово Eire происходит от древнеирландского Ériu, символизирующего имя гельской богини. Принято считать, что Эриу являлась богиней матрон Ирландии или просто богиней земли [193, С.194].

Современники считают, что название Ireland или Ирландия было образовано от слова Эйре, которое означает «земля эйре». О культуре первых поселенцев Ирландии практически ничего неизвестно, за исключением того, что они оставили после себя несколько уникальных мегалитических сооружений.

Одним из таких памятников является Нью-Грейндж – старейшая достопримечательность Ирландии, возведенная в 3600 году до нашей эры. Высота строения составляет тринадцать с половиной метров, а диаметр –

восемьдесят пять метров. Данное сооружение старше Стоунхеджа и Египетских пирамид. По мнению ученых, мегалитическое культовое сооружение являлось храмом Солнца, так как выполнено в круглой форме, а найденные рисунки на стенах в виде спиралей и кругов, соответствуют изображению светила.

Античные греческие и римские авторы, ставшие первопроходцами в изучении и описании кельтской культуры, не оставили точных сведений, освещающих исторический путь развития коренных обитателей Ирландии. Но в научных кругах точно известно, что с IX по IV вв. до н. э. (галыштатская культура), происходило заселение территории кельтскими племенными союзами, пришедшими с материка из Галлии, самым крупным из которых были скотты.

В результате слияния кельтов с более древним доиндоевропейским населением Ирландии и другими этническими элементами образовалась древнеирландская народность и гэльский язык [20, С.7].

Кельты – это древние племена и племенные союзы индоевропейского происхождения, которые в первом тысячелетии до новой эры проживали на северо-западе от Альп и распространились по Европе, сумев сблизить Среднюю Европу с южной средой. Первая волна кельтов, направившись в южном направлении, постепенно смешиваясь с племенами иберов, иллирийцев, лигуров, фракийцев, бойев, лингонов и др., дошла до Фракии на севере Греции, вторглась в Северную Италию, даже заняла Рим и проникла далеко к самой Сицилии. В то же время, другая волна направилась в Карпатскую котловину, на Балканы и в Малую Азию [80].

В Ирландию, вероятно, они двигались двумя потоками – из Северной Галлии и Северной Британии. Первыми завоевателями Ирландии считают кельтское племя гоиделов, за ним следовали скотты, белги, бритты, пикты и др. Новые пришельцы, в отличие от применявшего орудия из бронзы местного населения, пользовались орудиями из железа. К началу нашей эры они, очевидно, завладели всем островом. Из хроник известно, что около 10 г.

I в. н.э. в Ирландии произошло восстание людей плебейского происхождения, которым удалось расправиться со всей знатью. «Это указывает на господство завоевателей-скоттов над более древним населением», – замечает по поводу этого события Ф. Энгельс. Исследователь заостряет внимание и на том, что уже к V в. н.э. кельты-скотты смешались с местным населением и сложился гоидельский язык как особый диалект кельтских языков, а жители стали называть себя гоидедами (в англизированной форме – гэлы) [42, С.510].

Принятый в научном мире факт появления нового языка, позволяет нам говорить об отдельной этнической группе – ирландском народе, который имеет в своих корнях культурные традиции как древних эйре, так и многочисленных кельтских племен. В этнографии принято, что критериями этноса могут считаться различные культурные параметры: наряду с одеждой и украшениями, кулинарными традициями, прическами, типами домов, музыкой и танцами, религиозными представлениями, важным также является язык [153, Р.21].

Племена кельтов, в общем и целом, отличались от племен других народов единой материальной и духовной культурой. Они создали уникальную цивилизацию. Крупный английский археолог В. Коркоран полагал, что технологический уровень кельтов в период Ла Тен, следующий после гальштатского, за немногими исключениями был равен, а в некоторых отношениях даже превосходил технологический уровень римлян [92, Р.38].

В повседневной жизни кельты, прежде всего, были земледельцами и скотоводами, но важным занятием также являлась война и охота. Выполняя функцию пополнения кухни мясом диких животных и птиц, охота способствовала тренировке молодых людей, готовящихся к военным походам, в обращении с оружием. Из всех античных произведений, только труд Юлия Цезаря «О гальской войне» наиболее полным образом раскрывает культуру и жизнь кельтов.

Впервые обозначение этнической кельтской группы было сделано греческим географом Гекатом Милетским в 517 году до н. э. [172, Р.363].

Греческие писатели обычно называли их Κελτοί (Keltoi). При том, что Цезарь и Павсаний утверждали, что это было само название кельтов, так как, по некоторым древнеирландским источникам, они сами называли себя «ceilid». Этимология термина «Keltoi» – неясна. Возможные корни включают индоевропейский *kel* «скрывать», или же *kel* «жар», или *kel* «принуждать, побуждать» [198, Р.371].

В начале III в. до н.э. в греческих текстах появилось новое обозначение кельтов – галаты (Galatae). Римляне континентальных кельтов называли галлами (Galli). Кельтов Британских островов античные писатели называли британцами, бритами, используя различные формы этого названия: Bretavoi, Brittani, Brittones.

Античные историки не разделяли кельтов и галатов (галлов). У них было представление о том, что кельты и галлы фактически являются различными обозначениями одного и того же народа. Это отчетливо заметно, например, в речи Полибия: если он следует греческим источникам, то он говорит о кельтах, если римским – то о галлах [4, С.59].

Сегодня, опираясь на современные методы исследования древних артефактов, стало очевидным, что культура кельтов была более развитой, чем у автохтонов Ирландии. С течением времени культура коренного народа ассимилировалась, а также частично поглотилась, а в некоторых случаях, и полностью заменилась на пришедшую, о чем свидетельствует повсеместно распространившийся кельтский язык (гэльский). Но можно также выделить и общие элементы, присутствующие в обеих культурах. Похожие черты культур древних эйре и кельтов, а возможно и некая преемственность, отражаются в рисунках в виде кругов и спиралей, существующих как на барельефах древнего храма Нью-Грейндж, так и на кельтских украшениях. Кельты в то время использовали один очень известный символ – тройная спираль, означающий три базовых элемента: вода, земля и воздух, которые

находятся в постоянном движении и символизируют вселенную. Данный факт говорит о том, что пришедшие на острова кельты заимствовали некоторые элементы культуры древних Эйрэ.

Выявленные нами сведения о культуре народа Эйрэ, позволили дать характеристику типу древней ирландской культуры островитян с помощью типологического метода исследования, разработанного социологом Николаем Данилевским. Следуя теории автора, на начальном этапе ирландскую культуру можно отнести к типу локальных этнических культур. По концепции ученого, данный тип культуры имеет некоторые особенности, которые наглядно проявляются и в культуре автохтонов Ирландии, а именно, бережное отношение людей к природе, сакральный характер знаний и каноничность искусства, которое запечатлено на таких памятниках как Нью-Грейндж, а также религиозные ритуалы, проводившиеся, по всей видимости, в этом храме. С пришествием на острова кельтских племен, локальная культура древних Эйрэ заменилась на региональную культуру.

Самым многочисленным племенем кельтов, расселившихся впоследствии на территории Ирландии, стали скотты.

Скотты (лат. *scotti*) – группа кельтских племен. Название в переводе означает «владелец». Первоначально скотты обитали в Ирландии и на островах Мэн, а затем, в ходе многочисленных набегов на соседей, обосновались на Британских островах и дали название современной Шотландии. В римских источниках Скотией называют обычно Ирландию. Имя племен увековечено в названии Шотландии (*Scotland* – страна скоттов) [196].

Следуя вышеизложенному, мы пришли к пониманию, что наряду с культурой древнего народа эйре, доминирующей на острове стала кельтская. В связи с этим возникает вопрос: что представляла собой культура кельтов, и какие ее ценностные компоненты отразились в танце? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нам необходимо:

1) определить исторический этап, когда культура кельтов являла аутентичный характер, и выявить характерные признаки данной культуры, которые повлияли на зарождение и развитие традиционного танца;

2) определить исторические этапы, когда культура кельтов развивалась под влиянием культур иных народов, с которыми взаимодействовали кельты;

3) выяснить, каким образом происходило взаимопроникновение и взаимодействие культур, и какие аспекты, в частности, выразительные средства и технические особенности танцев других народов, были заимствованы кельтами и повлияли на дальнейшее развитие собственной танцевальной культуры;

4) определить, какие аспекты кельтской культуры присущи ирландскому народу, и как кельтские традиции, а также традиции иных народов повлияли на становление музыкально-танцевальной культуры Ирландии;

5) выявить состояние ирландской танцевальной культуры в XVI веке, когда начало происходить слияние ирландских и африканских танцевальных традиций на территории Северной Америки.

В научном мире кельтскую цивилизацию соотносят с двумя археологическими культурами, представляющими европейский железный век: с гальштатской культурой (датируется временем с VIII до V в. до н.э.), названной по могильнику, обнаруженному возле небольшого городка Гальштат в Юго-Западной Австрии, и с латенской культурой (V–I вв. до н.э.), получившей название от стоянки Ла-Тен на берегу швейцарского озера Невшатель [36, С.235].

В последнее время возможность считать гальштатскую культуру кельтской исходит из того, что и последнюю фазу культуры полей погребений позднего бронзового века также считают кельтской и поэтому говорят даже о кельтском тысячелетии (с 1000 года до н.э.) [4, С.55].

Гальштатская культура обладает всеми признаками аутентичной культуры, потому что, найденные в ходе археологических раскопок многочисленные артефакты, не обнаруживают в себе черты иных культур.

В связи с этим, проведем углубленный анализ кельтской культуры периода Гальштата, применив компаративный метод исследования, а именно, проанализируем на диахроническом уровне особенности развития культуры и ее форм. Выясним, что представляли собой выразительные средства танца, перед тем, как в V веке до н.э. наступила эпоха Ла-Тен – период активного взаимодействия с культурными традициями других европейских народов.

Сведения о данной эпохе достаточно скудны, по сравнению со сведениями о развитых древнейших цивилизациях. Сегодня мы в достаточном объеме владеем знаниями о танцах Древнего Египта и Древней Греции, потому что осталось множество письменных доказательств об их существовании в виде дошедших до нас пергаментов, каменных барельефов, фресок и множества других артефактов. В культуре кельтов, основанной на ином философском мировоззрении, запись исторических фактов и вообще передача знаний с помощью письменности была запрещена.

Юлий Цезарь в труде о галльской войне указывает на то, что кельтские верховные жрецы друиды наложили запрет на распространение информации подобным образом [14].

Кельты не оставили после себя письменных источников, хотя найденные в Галлии артефакты свидетельствуют о том, что кельты имели собственную галльскую письменность, которую многие античные авторы дешифровывали и переводили на греческий язык. Известный исследователь кельтской культуры Франсуаза Леру, изучив тексты античных авторов, делает вывод, что и в Галлии, и в Ирландии друиды и их ученики прекрасно умели читать и писать [36, С.204].

Друид (druī – druis, генитив – druad – druidas) в современном ирландском языке означает «колдун» [93, P.223].

Основываясь на всех имеющихся этимологических формах, можно предположить, что на пракельтском языке это слово звучало как «dru-wid-s» (мн. ч. «druwides»), что означало «тот, кто знает дуб» [190].

Друиды составляли духовную элиту всего кельтского мира, обладая высоким социальным статусом и политическим могуществом. Но прежде всего, они являлись педагогами и наставниками. Ими была разработана целая система прекрасного образования и воспитания. Молодые аристократы приобщались друидами к священным тайнам природы (в частности, у друидов были глубокие познания в астрономии и астрологии) и человеческой жизни. ученики узнавали о своих обязанностях, главная из которых состояла в том, чтобы стать воином и уметь умирать (*metu mortis neglecto*) [36, С.10].

Образование друидов охватывало всю сферу мыслимых в те времена познаний. В течении срока обучения, рассчитанного на двадцать лет, обучающиеся овладевали такими дисциплинами, как литература, история, теология, философия, естественные науки, математика, география, астрономия и др. [36, С.96].

Догматическое обучение друидов строилось на запоминании легенд и исторических сведений и их устной передаче. Кельты отказались от записи сведений, затрагивавших сакральные моменты их жизни.

Этому факту есть свое объяснение. Дело в том, что друиды верили в магическое свойство записанного текста, придавая ему особое значение. В их представлениях запись текста могла осуществляться только для закрепления определенного религиозного положения, чтобы навечно, статически продлевать действие той или иной формулы, погребальной надписи, обязательства или проклятия, *defixio* или *гейса* [36, С.206].

Описание всего того, что касается творческой деятельности человека, заключающейся в отражении реальной, активной, динамической мысли, имеющей собственный индивидуальный взгляд и воплощение в жизни, было под запретом. Друиды верили в то, что использование письменности может привести к фиксации описываемого момента времени и убить то, что должно

развиваться в поколениях, дополняться эстетическими аспектами меняющихся эпох и постоянно возрождаться вечно. Иными словами, искусство должно постоянно развиваться, в противном случае погибнет.

Необходимо отметить, что орден друидов имел сложную структурную организацию, в которой имела собственная иерархия, где каждый член этого ордена был причислен к определенному рангу и отвечал за предназначенный ему круг обязанностей.

Вопросами, связанными с культурным пространством, в корпорации друидов занимались поэты-филиды, их еще называли бардами. Они отвечали за создание эпосов, музыки, песен и танцев. Филиды исполняли такие жреческие функции, как прорицание и пророчество. В данной ситуации они носили одежды из птичьих перьев, как это делали сибирские шаманы, когда посредством ритуала и танца вели свою аудиторию в путешествие в другой мир [36, С.29-30].

Исходя из сказанного, можно предположить, что ритуальный танец, имея сугубо функциональное значение, являлся средством перехода в иное психическое и физическое состояние, следовательно, исполнявшиеся движения и сама композиция танца способствовали эффективному вхождению человека в измененное состояние.

Из описанных ирландскими монахами саг выявляется общий смысл, который заключается в отражении событий и героев, выражающих идеал и фундаментальные представления. Данными представлениями руководствовалось все сословие друидов, формировавших ментальные установки кельтского общества. Современные исследователи кельтской культуры отмечают, что по ирландским сагам можно также изучать магию и ритуалы друидов. Отметим тот факт, что ирландские монахи являлись преемниками филидов, начиная со времени распространения христианской религии, начиная с V века н.э.

Филиды, транслируя передаваемые из поколения в поколение творческие произведения, не имели права изменять по своему усмотрению их

суть и смысл. Лишь рассказчикам саг, основанных на легендах и мифах, разрешалось для усиления художественного впечатления приукрашивать ситуации и сильные стороны героев, не меняя главного, а именно, места, времени и исхода события. Франсуаза Леру пишет о том, что ирландский сказитель не имел права изобретать что-то новое: его повествование было передано ему священной традицией, которую он воспринимал и передавал далее. Вдобавок к этому отметим, что Ирландия жила за счет бесконечно повторяющихся тем, в которых ничего не менялось за исключением имен персонажей и подробностей места и времени [36, С.189].

Из этого можно сделать вывод, что культурные традиции кельтов гальштатской эпохи и периода Ла Тен, передаваясь друидами и филидами на протяжении многих поколений, дошли до своего описания и фиксации ирландскими монахами в V веке н.э. практически без изменений. Филиды, являясь главными хранителями и трансляторами духовных ценностей культуры, побуждали своих летописцев-преемников (в начале распространения христианства ими были монахи, т.е. принявшие обращение филиды) изображать в своих описаниях архаическое и анахроническое общество. Благодаря их усилиям, научному любопытству и объективности, сохранилась память о религиозной структуре, о многочисленных традициях, обрядах и ритуалах, а также внушительное собрание древних островных кельтских саг [4, С.18].

Сегодня мы располагаем теми знаниями о древней культуре Ирландии, которые дошли до нас через многочисленные пересказы кельтских филидов и бардов, ставших в раннем христианстве ирландскими монахами, описавшими основные аспекты культуры, которые её знали изнутри. Поэтому, полученные нами основные исторические сведения от многочисленных греческих, римских авторов, а также от филидов и средневековых монахов о развитии культуры Ирландии, в частности, сведения о музыкальных и танцевальных традициях, которые в разных источниках не противоречат друг

другу, будем считать достоверными и в дальнейшем нашем исследовании опираться на них.

Французский исследователь кельтской мифологии и друидизма Дарбуа де Жюбенвилль (D'Arbois de Jubainville) считал, что друиды и филиды в Ирландии выполняли приблизительно одинаковые функции, хотя между ними существовало соперничество. Данное соперничество к моменту принятия христианства в V веке н.э. уничтожило друидов в Ирландии [93, P.221-222].

Таким образом, друиды играли важную роль в кельтском обществе и способствовали развитию культуры, которая на тот момент времени являлась аутентичной, а высокий уровень развития научных знаний способствовал становлению творчества и искусства.

Анализируя аутентичные аспекты культуры, отражавшиеся в древнем танце, отметим, что важную роль в формировании выразительных средств танцевального языка как знаковой системы, играли менталитет, религия, трудовая и иная деятельность человека.

Выразительные средства танца, состоящие из движений, жестов, поз и мимики, представленные в виде последовательно организованных художественных знаков, являли собой определенный текст культуры, который был доступен пониманию его носителям.

В контексте этого перед нами возник вопрос о возможности прочтения архаичного танца как художественного текста, который содержит в себе ключевые традиционные коды культуры. Одним из инструментов стал семиотический метод исследования, позволивший не только решить назревший вопрос, но и провести комплексный анализ танцевальной культуры в русле такого междисциплинарного направления семиотики, как семантика.

В ирландской культуре танцевальный язык формировался в большей степени на представлениях об эстетическом идеале человека. Рассмотрим критерии эстетического идеала мужчины того времени. Основными видами

деятельности кельтов являлись земледелие и война, и конечно же, лучшие качества красоты проявлялись во втором случае.

Кельтские представления о мужской красоте были выработаны женщинами – жрицами культов – задолго до наступления периода Ла Тен. В их представлениях мужчина должен обладать качествами героя и соответствовать данному образу. Писатель Жан Маркале отмечает, что военная, магическая и сексуальная инициация ирландского героя Кухулина, равно как и гальского Перидора или кельтского Персеваля производилась женщинами, жившими за морем в Шотландии. Именно там происходило посвящение героя в тайны магии и военного искусства, чтобы он стал непобедимым [15].

Ритуал посвящения в кельтской традиции является магическим действием, в котором символ границы имеет сакральное значение. В мифологии загробный рай ассоциируется с островами и новой счастливой жизнью, достичь которых мог только человек-герой, перейдя границу между жизнью и смертью. Ю.М. Лотман отмечает: «Сюжет мифа как текста весьма часто основан на пересечении героем границы «темного» замкнутого пространства и переходе его во внешний безграничный мир» [38, С.64].

Герой в кельтской традиции – это мужчина-воин, обладающий нечеловеческими возможностями и магическими способностями, которые он при желании может приобрести в течение жизни, совершенствуя борьбу как боевое искусство и применяя ее в боях против врагов.

Исторические артефакты указывают на то, что во всех племенах мальчики и юноши с раннего возраста овладевали премудростями кельтской борьбы. Ее правила во многом были связаны с представлениями и взаимодействием с потусторонним миром. В кельтском обществе с его многочисленными ритуалами существовали собственные виды борьбы. Их суть отличалась от греческой и римской стилистики, направленной на зрелищные и соревновательные аспекты. Кельтская борьба заключалась в выявлении лучшего воина, который мог бы возглавить военную организацию

племени и передавать свои лучшие качества и способности остальным воинам, не допуская при этом убийства соплеменников. В борьбе происходило столкновение не только между людьми, но и взаимодействие с потусторонними силами. Кельты верили, что окружены чем-то невидимым, что управляет всеми процессами, в том числе и взаимоотношениями между людьми. Они были твердо убеждены в том, что, побеждая в битвах и питаясь силой поверженных противников, воин постепенно приобретал возможность вступать в контакт с потусторонними силами и получал магические способности. Человек, который никогда не проигрывал в сражениях, становился героем, ему приписывали нечеловеческие способности, а после смерти о нем слагали легенды [15].

Интерпретируя образ героя в художественном воплощении, в частности в танце, ирландцы наделили исполнителей эффектными позировками и положениями рук, скульптурно отражающими такие конкретные военные действия, как бросок копья, натяжение тетивы лука, ношение щита, показ доспехов и т.д.

Сегодня подобные художественно-воплощенные образы можно увидеть в стилизованной реконструкции исторических событий Ирландии, представленной во всемирно известных хореографических степ-шоу Майкла Флэтли «Riverdance», «Lord of the Dance», «Feet of Flames», «Tiger show». Исполнители роли героев активно применяют живописные гротескные позы, сопровождающиеся не менее эффектными положениями рук (прил. 2.1 – 2.5). Хотя здесь необходимо отметить, что любые движения рук в ирландском танце, в том числе и в женском, сегодня воспринимаются как не эстетичные, но этот аспект вошел в танцевальную культуру Ирландии гораздо позже, а именно, с пришедшим на остров в V веке христианством. Существует мнение, что именно по причине недовольства церкви движениями рук в дальнейшем их исключили из хореографии танца вообще.

В формировании эстетики женских движений, которые сегодня мы наблюдаем в ирландских танцах, важную роль, по всей видимости, сыграли

тотемные танцы. Танцевальная лексика, наиболее ярко отраженная в пластике тела и работе ног, состоит из многочисленных замысловатых проходов, пробежек, галопов, подскоков, прыжков, поворотов, сложных шагов и ударов, копирующих движения животных, которые в древние времена являлись священными. Подтверждают данную гипотезу предметы культов, найденные при археологических раскопках и свидетельствующие о поклонении ирландских кельтов множеству богов, олицетворяющих животных. Признавая красоту и грацию животных, ирландский народ проецировал эстетику их пластики в создаваемых ритуальных плясках, формируя тем самым самобытные черты и основу национальной танцевальной культуры.

В ирландском друидизме существовал культ оленя. Бог с оленьими рогами изображен на многих барельефах. Вероятно, по представлению людей, он был связан с подземным миром. Олень, как любитель поедать пшеницу, считался воплощением духа зерна и был связан с областью «под землей», откуда выростала пшеница. В народе также поклонялись богине Эпоне (галльское «эпос», «лошадь») – покровительнице лошадей, о чем свидетельствуют барельефы, на которых она изображена верхом на кобыле с жеребенком, или находящейся среди лошадей, или кормящей лошадей (прил. 2.6) [51, С.410].

Богиня, которая способствовала плодовитости кобыл, легко ассоциируется с богинями плодородия. В ту пору многие ирландские кланы носили имена, связанные с животными; одни группы назывались «телятами», другие – «грифами», третьи – «красными оленями» и т.п. [24, С.183-184].

Преемственность древних культов почитания, отражаясь в танцевальной культуре народа, формировала специфический хореографический язык. Эстетика бытовавших движений вошла в многочисленные виды народной джиги. Самым узнаваемым видом женской джиги, сохранившим память о древних традициях, сегодня, на наш взгляд, является слип-джига (The Slip Jig) – медленный танец, который исполняется

на очень высоких «полупальцах» и часто называется «ирландским балетом» из-за его изящных движений. В данном танце много таких характерных специфических движений, как «олений прыжок», «качалочка» на полупальцах и пальцах, скольжения, пируэты и прыжки, а также выразительные паузы-замирания. Данный танцевальный язык указывает на свое тотемное происхождение. Девушки исполняют джигу в легкой манере и только в мягкой обуви.

Анализируя движения ног в бытующих сегодня танцах, следует отметить, что в них также ярко отражен как повседневный уклад жизни людей, так и особенности творческой деятельности, в частности – сходство траекторий движений с рисунками кельтских орнаментов. Примером является распространенное в ирландском танце движение, типа веревочки, когда исполнитель движением ног словно залетает косу или рисует узор, похожий на плетение. Сегодня подобные движения, стилизованные характерной лексикой степ-танца, широко используются в репертуаре знаменитого ирландского шоу «Riverdance», транслирующего ирландские традиции, основанные на кельтской культуре.

В кельтской художественной культуре, а именно в произведениях декоративно-прикладного искусства, мы можем отметить преобладание плетеных узоров. Исследователь кельтских орнаментов Генри Секстон Кроуфорд подробно описывает древние узоры, существующие еще с дохристианских времен, которые были найдены на могильных каменных кельтских крестах, на чеканках, оружии, на украшениях и множестве иных, дошедших до нас артефактов. В предметах ранних культур отражено сакральное представление человека об окружающем мире, что соответствует принятому в науке положению о существующем мифологическом сознании предков, которое выражалось в создании подобного рода творчества.

Ирландцы, трансформируя характерные эстетические черты плетеных узоров в танцевальные движения, создали собственный лексический язык и неповторимый национальный хореографический стиль.

Анализируя аутентичную танцевальную культуру ирландских кельтов, необходимо отметить, что танцевальный язык древнего человека, независимо от места его проживания и этнической принадлежности, являлся отражением его повседневной жизни и быта и был наполнен особым смыслом, который выявлялся во всех танцах и делал их созвучными во многих компонентах.

Одним из таких компонентов является способность к импровизации, которая высоко ценилась в кельтском обществе и наиболее ярко проявилась в творчестве бардов и филидов. Сочиненные ими эпосы и иные литературные произведения в форме стихов, связанные с музыкой и пением, воспринимались народом в некоторых случаях как магические заклинания, имеющие непреодолимую силу.

Импровизация была также присуща ритуально-магическим техникам кельтских друидов в сиюминутном сочинении заклинаний для магических действий, выраженных в различных заклятиях и прорицаниях. Среди многих примеров подобных действий наиболее эффективным являлось *glam dicinn*, «импровизированное проклятие», которым, к примеру, угрожает филид Кайрпре перед решающим сраженьем: «Врагов проклянута я (*glam dicinn*) и стану хулить да порочить, так что властью своей отниму у них стойкость в сраженьем» [36, С.163].

Во многих ритуалах филиды в сатирической стихотворной форме проклинали врага, для того чтобы лишить его силы и храбрости перед битвой. Как отмечает Диодор Сицилийский, поэт волен хвалить и порицать. Сатира – это магическое изречение, произносимое друидом или чаще филидом против человека, преступившего то или иное правило своей общины [36, С.178].

Выявленный нами компонент импровизации, проявившийся особым образом в искусстве филидов, стал также характерной чертой современного ирландского национального танцевального творчества и отразился в сольных и групповых соревновательных импровизированных выступлениях, таких, как «сет танцы».

Магия заклинаний друидов и филидов, совершаемая в ритуалах с применением характерных движений, жестов и поз, сыграла важную роль в формировании традиционной танцевальной лексики. Исследователь друидизма Джон Маккалох описывает позу, в которой друид наделяет сверхъестественной силой слова заклинания, обращенные к врагам перед сражением. Была принята особая поза: стоя на одной ноге, вытянув одну руку и закрыв один глаз [41, С.278].

Подобными позами наделены сегодня исполнители роли героев в ирландском народном танце.

Проанализировав культуру кельтов гальштатского периода, можно сделать определенный вывод о том, что элементы художественного творчества кельтов, отраженные в барельефах, скульптуре, рисунках, объектах религиозного поклонения, носили аутентичные черты. Соответственно, песенная и танцевальная культура также не была подвергнута изменениям. Сохранив преемственность, она бережно передавалась из поколения в поколение, и какая-то ее часть нашла свое отражение и в современной традиционной ирландской хореографии, а именно, в танцевальном языке, выраженном в движениях ног, положениях рук и скульптурных позах, а также в технике импровизации.

Следующий исторический период – эпоха Ла Тен, – характеризуется тесным взаимодействием кельтов с другими европейскими народами, в частности с греками и римлянами. Это приводит к тому, что в кельтскую культуру привносятся элементы соседних культур и происходит ее трансформация.

С помощью сравнительно-исторического анализа, ставшего инструментом компаративного подхода, исследуем на синхроническом уровне метаморфозы культурных форм, которые происходили в следствии тесного взаимодействия культур европейских народов в эпоху Ла Тен и сформировали основу народных танцев, заложивших фундамент для развития такого культурного явления, каким является степ-танец.

Для этого рассмотрим культурный опыт народов Европы данной эпохи: традиции, религиозные верования, обычаи, мифы, трудовые навыки и практическую деятельность, применяя антропологический подход, основанный на принципе научного историзма, без которого в современных условиях невозможно объективно проводить анализ культуры.

К периоду Ла Тен галлы достигли высокого уровня агротехники. Именно у них римляне переймут такие достижения, как удобрение почвы и использование плуга [15].

Латенская культура является наследником гальштатской культуры в западных регионах распространения последней. Плавный переход к ней происходил в V веке до н.э. К I веку н.э. латенская культура в основном заменилась римской провинциальной.

В период Ла Тен были отлажены надежные торговые пути, и ирландские кельты получили возможность взаимодействовать с соседями, другими кельтскими союзами и иными народами. Как известно из истории, самым многочисленным кельтским союзом являлись галлы, которые в данный период проводили активную экспансию по территории Европы, вплоть до Малой Азии. С одной стороны, галлы сохраняли черты аутентичной кельтской культуры, присущей всем кельтам, в том числе и ирландским, а с другой стороны, привносили в нее новые, близкие по духу черты культур иных народов. В этом смысле, без преувеличений, можно отметить вклад римской империи в развитии кельтской культуры, но все же, большее значение, по нашему мнению, оказала культура Греции, заложившая цивилизационную культурную основу всей Европы.

Известный историк и исследователь древних культур Герман Вейс указывает на некие предания, согласно которым первые жители Греции (пеласги) не были грубыми бескультурными дикарями. Ученый также отмечает, что родство их языка с кельтским и германским дает основания полагать, что они были ветвью ариев и пришли в Европу из Азии по суше с Севера [9, С.3-4].

Выявленные ученым аспекты близости аутентичных культур, указывают на наличие общих древних корней европейских народов, которые в силу различных причин разошлись, а позже стали взаимодействовать друг с другом на новом витке времени и пространства.

Рассматривая процесс взаимодействия кельтской, греческой и римской культур в период латена, необходимо выяснить, каким образом происходило данное взаимодействие? Для этого обратимся к историческим фактам и научным доказательствам, раскрывающим понятную картину.

Промежуток времени, когда происходила трансформация кельтской культуры, можно охарактеризовать целым тысячелетием, вплоть до появления в Ирландии христианства в V в. н.э. Данная религиозная философия оказала в некотором смысле ключевое значение на многие параметры формировавшейся эстетики национального ирландского танца.

Итак, унаследованная ирландцами на ранних стадиях аутентичная культура кельтских традиций и друидизма в период Ла Тен подверглась влиянию со стороны культур европейских народов. Взаимодействие происходило во многих областях, что способствовало заимствованию элементов культуры, близких по ментальным, духовным и эстетическим критериям. В данном контексте можно выдвинуть гипотезу, согласно которой некоторые выразительные средства хореографии были переняты кельтами у других народов и восприняты в дальнейшем как свои собственные, потому что соответствовали духу народа, его природе и эстетике.

Существует множество исторических примеров, указывающих на взаимодействие кельтов с народами римской империи. Это выражалось как в экономических и культурных аспектах, так и в военных, о которых упоминается в трудах античных авторов, в том числе в труде Юлия Цезаря «О Гальской войне». Из его записей следует, что в 279 году до н.э. кельтский вождь Бренн, возглавлявший большое войско, намеревался осквернить и

разграбить храм Аполлона в Дельфах. Известно также, что кельты взяли Рим, разрушили этрусские города [4, С.48].

Исследователь танцевальной культуры Ирландии балетмейстер Майкл Флетли, реконструировав исторические события, происходившие в латенский период, создал военный танец «Dancing in the Dark», который представил в степ-шоу «Celtic Tiger». Исполнители танца, в том числе и сам постановщик, одетые в воинские римские костюмы, выбивали ритмы ногами.

Знаменитый балетмейстер и знаток собственной культуры подводит нас к мысли о том, что кельты взаимодействовали с римлянами в военном аспекте, а также могли заимствовать у них элементы военной науки, в частности – введение ритма в устройство боевых порядков войск и тактику ведения боя.

Рассматривая взаимодействие кельтов с народами римской империи, отметим тот факт, что кельтских воинов нанимали в собственную армию и греки. Нахождение кельтов в Греции, возможно, повлияло на заимствовании ими некоторых элементов техники боевых искусств и определенной военной эстетики. Исследователи греческой культуры говорят о том, что в воспитании греческих воинов и в совершенствовании их профессиональных навыков важную роль играл ритм. Выполнение многих упражнений осуществлялось под бой барабанов. Греки уделяли ритму огромное значение в воспитании дисциплины.

Сегодня в ирландских танцевальных шоу мы видим множество элементов боя под четкие ударные ритмы, выбиваемые как на барабанах, так и обувью с набойками у исполнителей. Также отмечаем гордую вытянутую постановку корпуса и виртуозную технику ног, при прижатых по швам или находящихся в специальных положениях руках, изображающих боевые и строевые позы с оружием и доспехами.

Античные авторы указывают на то, что восточные кельты, жившие в 281 до н.э. в долине Дуная, проникли далеко на восток во Фракию на севере Греции. Греки достаточно последовательно называли галльских кельтов

пояснительным названием кельтогалаты, а кельтов на востоке, в своем собственном регионе – элленогалатами [4, С.59].

Известно также о кельтах южной Франции, которые развивались в условиях активного взаимодействия с античными городами-государствами и потому отличались наиболее высоким уровнем культуры. В Богемии кельты поселились не позднее VI века до н. э. [199, P.222-223].

Долгие контакты кельтских областей с Римом привели к присоединению австрийских территорий к югу от Дуная к Римской империи.

Ярким примером подобного взаимодействия на юге Франции является строительство в I веке до н.э. города Ним по приказу императора Августа для кельтского населения. Благодарные жители, в свою очередь, возвели в его честь на центральной площади дворец «Maison carrée» по всем правилам римской архитектуры. Но этим, по всей видимости, не ограничивается взаимодействие и заимствование элементов культуры кельтами у римлян, хотя на тот период времени прослеживается слишком большая разница в образе жизни и менталитете народов. Что же касается танцев, то необходимо подчеркнуть, что римляне, особенно в ранние эпохи, считали для себя неприличным танцевать, предоставляя это искусство рабам, профессиональным танцовщикам-актерам и гетерам, поэтому заимствование кельтами подобных элементов культуры либо не происходило вообще, либо происходило предположительно в более близкой им по духу греческой культуре.

Исследователь кельтской культуры Анджела Черинотти говорит о том, что кельты активно торговали солью, оловом, янтарем и др. ценными товарами со многими народами Европы, Малой Азии и Средиземноморья, поэтому между народами Средиземноморья и кельтами происходил активный экономический и культурный обмен. В связи с этим, логично предположить, что греческая культура, ставшая основой европейской культуры, в какой-то степени повлияла и на развитие кельтской культуры. Доказательством того, что происходило взаимодействие данных культур,

служат предметы, найденные в кельтских захоронениях, принадлежавших греческой культуре.

Захоронение кельтской княгини гальштатского периода содержит множество предметов, не связанных с кельтской культурой и мифологией. Примером служит большой бронзовый сосуд, кратер, высотой 164 см и весом 208 кг. Шейка кратера украшена рельефным фризом, состоящим из чередующихся фигурок пеших воинов и возниц на двухколесных колесницах, запряженных четверкой. Массивные ручки заканчиваются скульптурными украшениями (ухмыляющиеся маски Медузы-Горгоны, волосы-змеи которой закручиваются в сложные петли). На крышке кратера помещена статуэтка женщины с покрывалом на голове, воспроизводящая тип монументальных греческих статуй, периода архаики [36, С.25-26].

Исследователь ранней кельтской культуры Т.А. Хлебнова в своем труде «Кельты – художники и сказители» приводит пример Турского камня I в. до н.э. из ирландского графства Голуэй. Анализируя его форму, автор делает вывод, что это сакральный камень плодородия, родственник каменному Пупу Вселенной в древнегреческих Дельфах, а его резной декор с волнистым орнаментом из стилизованной растительности характерен для ирландских произведений латенской культуры.

Выявив тесную связь культур, начиная с гальштатской эпохи, отметим, что взаимодействие происходило и в других сферах, в частности в музыке и танце. Греческая музыка и танец как образец эстетического искусства не могли не оказать влияние на музыкальную и танцевальную культуру ирландских кельтов.

Среди ирландских традиционных музыкальных инструментов можно встретить арфу, которая широко использовалась в античной Греции, а в хореографии существуют примеры единой стилистики танцев.

О греческом танце, похожем на современный ирландский степ-танец, упоминает известный греческий ритор Либаний в III веке. Он описывает танец, исполняемый хоревтами (хоровые танцоры), для которых трансляция

танцевального ритма с помощью его выстукивания стопами ног играла первостепенную роль. Им (хоревтам) часто приходилось выступать в больших амфитеатрах или просто на любых площадях, поэтому они делали все возможное, чтобы такой стук, ради поддержания ритма, был слышен и зрителям. Для этого многие из исполнителей прикрепляли к обуви особые стучащие приспособления (в римскую эпоху они назывались *scabellum* или *scabillum*). Исследователь древнегреческой хореографии Е.В. Герцман приводит слова античного ритора Либания: «Необходим некий железный брусок, прикрепляемый к сандалию, чтобы производить длящийся отзвук».

Исследователь истории хореографического искусства Н.Н. Вашкевич приводит пример пиррической пляски, описываемой Гомером: «И затопали юноши в меру ногами, стоя кругом, и от топота ног их вся площадь гремела» [8, С.36].

Заимствование элементов культуры можно проследить в одежде, в частности, заимствование римлянами штанов и некоторых видов обуви у варваров. Так называемую кельтскую обувь «брогги» носили римские воины. Эта обувь была известна еще с периода гальштата, и о ней упоминает исследователь кельтской культуры археолог Андрэ Хайдендер (*Andre Heidender*) в документальном фильме «Европа и кельты: Повседневная жизнь кельтов». Изучив сохранившийся образец, найденный у берегов Британии, ученый делает вывод, что обувь для большей сохранности подбивали по всей подошве железными гвоздями (в то время гвозди повсеместно использовались в строительстве и хозяйстве). Рисунки и гравюры той эпохи свидетельствуют о многообразии моделей обуви, речь идет о десятках моделей [15].

Учитывая значимость преемственности в кельтской культуре, логично предположить, что традиционные кельтские танцы в подобной обуви, воспроизводящей эффектные ритмы, смогли сохраниться до XVI века, до первого периода межкультурного слияния африканских и европейских традиций. Исследователь Сир Генри Пайерс (*Sir Henry Piers*) указывает на

наличие танцев, исполнявшихся ирландцами на круглом деревянном помосте, типа стола, во время праздников Пасхи и Троицы и называвшихся «танцы пирога» [175, Р.80].

Подобная хореографическая форма в эпоху слияния африканской и европейской культуры стала характерной для афроамериканского танца «Кейк-уок», в котором синкопированный ритм играл важную роль. Следовательно, трансляция синкопированных ритмов на деревянной площадке есть не что иное, как исполнительская техника степ-танца, в которой отразились метаморфозы танцевального языка, сформированного межкультурным слиянием.

Истории до сих пор неизвестно, какие пляски бытовали у кельтов, но со слов исследователя архаичной кельтской культуры сотрудника ассоциации «Франция кельтов» Фабиана Ренье, который дал интервью в документальном фильме «Европа и кельты: Повседневная жизнь кельтов» значится, что все важные ритуалы кельтов заканчивались пирами, основным элементом которых являлась пляска. По всей видимости, в ходе истории формировались определенные формы и виды, а также технические особенности ее исполнения, в частности, происходившее соприкосновение подобной обуви с полом рождало ритмические рисунки, что соответствует нашему представлению о технике современного степ-танца.

В данном случае неизвестно, заимствовали ли греки элементы кельтской культуры, или наоборот, кельты – элементы греческой культуры, но с уверенностью можно сказать, что если заимствование и происходило, то в том случае, если это не противоречило ментальным и эстетическим установкам народов.

Приведем примеры близких по форме и характеру танцев в Греции и Ирландии.

О воинственном греческом танце с оружием под названием «пирриха», воспитывающем нравы, характер и чувство патриотизма, говорит в своих работах исследователь античной хореографии Е.В. Герцман. Историк

хореографического искусства С.Н. Худеков описывает 20 воинственных греческих танцев и классифицирует их на три вида: воинственные танцы, свирепые воинственные танцы и самые свирепые воинственные танцы.

Он также приводит слова античного греческого писателя Афиняя, который рассказывает элементы техники пиррической пляски «Фермастрис»: «Пляска была проникнута «пиррическим экстазом» и исполнялась воинами с обнаженными руками, держащими длинные мечи и топоры. Кончалась пляска ожесточением, в котором участники даже кусали обнаженные руки [73, С.152].

Из высказывания С.Н. Худекова следует, что человек, владеющий искусством танца, в бою способен легко увернуться, спастись от грозного смертельного оружия.

Интересно, что при обучении воинскому искусству первоначально именно танцы играли ведущую роль в воспитании ловкости, ритмичной координации движений. Лукиан Самосатский пишет о том, что воинственное божество Приам «обучил Арея владеть оружием, но не прежде, чем сделал из него законченного плясуна» [39, С.586].

Анализируя танцы с мечом, С.Н. Худеков говорит о них, как о наиболее распространенных и среди кельтских племен во Франции, Германии, Швеции еще в дохристианские времена, т.е. во времена античности, а присутствующий в них религиозный экстаз в честь поклонения богам, был присущ и кельтским пляскам.

О существующем у ирландцев танца с мечом упоминает в письме королеве Елизавете британский путешественник Файнс Морисон в 1600 году.

Следуя выявленным фактам, мы не можем точно утверждать того, что происходили какие-либо заимствования одним из народов, ведь из истории известно о многих культурах, в традициях которых существуют военные танцы. Поэтому формирование техники военного танца, будем считать, происходило на аутентичном материале с возможным заимствованием некоторых близких по духу элементов, что в итоге стало национальной

чертой хореографической культуры каждого народа. Мы также можем прийти к выводу о более чем тысячелетней традиции преемственности кельтской культуры, сохраненной друидами, а впоследствии ирландскими монахами (бывшими филидами), передаваемой из поколения в поколение и ставшей особенной чертой менталитета народов в деле сохранения аутентичных корней. Что касается функций военной пляски, то и в греческом, и в кельтском варианте основным аспектом являлось воспитание личностных качеств воина, выразившихся в эстетическом идеале мужской и женской красоты и перешедших в условной форме в выразительные средства танцевального языка.

Исходя из этого, становится понятным, что ментальная близость народов в их основополагающих представлениях могла стать мощным фактором взаимодействия культур.

Дальнейшее развитие танцевальной культуры Ирландии, основанной на кельтских традициях и привнесенных в нее во времена античности элементов иных культур, проходило по сложному пути. Суверенитет государства был утерян в VIII веке, когда в страну вторглись нормандские захватчики и завладели ей на 200 лет. К счастью, культура викингов не поглотила местную, потому что по своему развитию была на более низком уровне, но все-же некоторые ее элементы до сих пор присутствуют в ирландской. После освобождения от иностранного ига, в XII веке Ирландию покорил Британия. С этого момента все национальные традиции находились под запретом, а народ тайно передавал ценности своей культуры, в том числе музыку и танец. С этого времени культура Британии, или общеевропейская культура (Британия являлась римской провинцией) довлела над ирландской, оказывая, так или иначе, трансформирующее действие. По некоторым источникам в ходе англо-нормандского завоевания в Ирландию пришел такой популярный хороводный танец как «Carol».

Подлинные документальные свидетельства о танце в Ирландии начинаются с эпохи классического средневековья. Помимо одного краткого,

часто цитируемого намека на танец в ранней английской поэме «Ich am of Irlaunde. Come and daun sewithmein Irlaunde» (Я Ирландия. Танцуй со мной Ирландия), датируемой 1300-ми годами, ссылки на танцы в Ирландии в годы до начала семнадцатого века немногочисленны. Даже там, где встречаются ирландские слова для танца – *rinse* и *damfisa*, невозможно получить какую-либо информацию о точном характере танца. Самые ранние упоминания о *ринсе* – «*Rainge timcfieall teinne ag buidfiin tseibhir*» (Танец вокруг костров стройной стремительной энергичной группы) – датируется 1588 годом. Самая ранняя ссылка на *дамхсу* (*damhsa*) датируется 1510 годом и несколько загадочна: «*Cidfi na dena damhsa frit cosaibh?*» (Почему ты не танцуешь ногами?) [112, P.15-16].

На следующем историческом этапе ирландская танцевальная культура начинает взаимодействие с африканской на территории США, что влечет за собой дальнейшие метаморфозы выразительных средств и техники бытующих танцев. Кульминация данного процесса происходит с середины XVIII до середины XIX века, когда между афроамериканцами и ирландцами устраиваются соревнования в степ-танцах на выявление и признание лучшего стиля, исполнительской техники и культуры в целом. Культуролог Жан Бодрийяр указывает: «В то же время в Америке каждый этнос, каждая раса развивает свой язык, свою конкурентоспособную культуру, превосходящую подчас «коренную», и каждая группа поочередности одерживает символическую победу» [5].

Танцевальная культура ирландцев на момент начала слияния в XVI веке с африканской и афроамериканской культурами на территории Северной Америки, была представлена немногочисленными танцевальными формами. Исследования в этой области показывают, что уже с рубежа 1600 года имеются реальные документальные свидетельства о таких ирландских танцах, как «*The Irish Hey*», «*The Trenchmore*» and «*The Rince Fada*», которые по своей сущности являлись видами джиги. В истории хореографического искусства существуют яркие примеры танцев, которые имели множество

видов. Так французский сатирический писатель Рабле в V книге «Гаргантюа и Пантагрюэль» приводит список 178 двойных бранлей, которые в его время исполнялись на балах [73, С.323].

Для углубленного анализа ирландской танцевальной культуры того времени обратимся к источникам, характеризующим аспекты ее развития и проливающим свет на условия и причины возникновения афро-ирландской межкультурной коммуникации.

Из труда Хэлен Брэнан «История Ирландского танца» следует, что в народной среде традиционно присутствовали такие танцы, как «джига», «рилл» и «хорнпайп». Названия этих танцев предположительно происходили от мелодий, называемых ирландскими джигами, которые впервые были опубликованы между 1650 и 1700 годами.

Также присутствовали и иные оригинальные танцы, о которых пишет в 1600 году представитель английской королевы Елизаветы I Файнс Морисон: «Ирландцы танцуют с обнаженными мечами, чтобы встретиться в «разных позах» [112, Р.16]. Также Морисон упоминает о «кантри-танцах», которые интересны тем, что внешне похожи на английские «кантри-танцы» того периода.

Самая ранняя форма ирландских кантри-танцев задокументирована как групповой танец с множеством различных рисунков. Мужчина и женщина танцевали вместе в качестве партнеров: с другими парами, в кругу, квадрате, в одной линии или в двойной линии с мужчинами в одной линии и женщинами в другой.

Рассказ Моррисона также является самым ранним упоминанием об ирландском танце с мечом. О популярности данного танца в Ирландии XVII века свидетельствуют и другие авторы. Приведем два отрывка ирландских поэтов семнадцатого века. Первый, датированный 1669 годом, подробно описывает распространенные социальные обычаи в доме ирландского вождя: «Танец с мечом, исполняемый некоторыми из компании, Танец с мечом, который командует порядком, Танец в рядах со сменой темпа и длинный

танец с участием девушек». Эти строки чрезвычайно интересны тем, что они документируют не только танцы с мечом, но и ссылаются на танец в линиях – деревенский танец – и длиннолинейный танец, который, по-видимому, указывает на формирование «Кэрол», или змеиного танца среди коренных ирландцев в семнадцатом веке [112, Р.17].

Что касается формы танца, то мы встречаем дальнейшие упоминания о длинном танце или *rinse fada* в рассказе Томаса Динли, написанном в 1681 году: «В этот день они очень пристрастились (по праздникам после волынки, ирландской арфы или льюисской Арфы) танцевать по своей деревенской моде длинный танец». В торжественных случаях, таких, как прибытие почетного гостя, «ринсе фада» была первостепенной. Томас Динли, подробно описывающий прибытие из Англии Ламы II в Кинсейл в марте 1689 года и его продвижение в Дублин, рассказывает: «по всей дороге страна встречала его величество, и молодые деревенские девушки танцевали перед ним» [132, Р.46]. Технические особенности исполнения «ринсе фада» подробно описывает Джозеф С. Уолкер (Joseph C. Walker) в своей книге «Исторические воспоминания ирландских бардов» («Historical Memories of the Irish Bards»).

Упомянувшиеся в англо-ирландской и английской литературе XVII века танцы «The Irish Hey», «The Trenchmore» и «The Rinse Fada» были хорошо известны как музыкальные пьесы уже в XVI веке, в особенности «Irish Heys» или «Rince Timcioll». В источниках также упоминается о существовании около 1550 года кругового (круг или Хэй) танца, в котором принимают участие женщины и мужчины. Круги как композиционное построение были задокументированы различными исследователями, по крайней мере, с 1600 года. Из этого можно сделать вывод, что старый ирландский Хэй был простейшей формой современных круговых танцев, таких, как джигга и рилл.

Ирландская страсть к танцам была хорошо выражена исследователем Ричардом Хедом, который в 1620 году написал: «Их воскресенье – самый

свободный день, когда они занимаются всевозможными видами спорта; в каждой области присутствует скрипка, под музыку которой танцуют девушки, пока не покроются пеной» [164, Р.37].

Путешественник Артур Янг в своем Турне по Ирландии (1776–1779 гг.) отметил: «Танцы широко распространены среди бедных людей и исполняются повсеместно. Свадьбы всегда празднуются с большим количеством танцев». «Помимо ирландской джиги, которую они могут танцевать с самым праздничным выражением лица, преподаются менуэты и деревенские танцы, и я даже слышал некоторые разговоры о приходе котильонов» [85, Р.1446].

Все вышеперечисленные танцы оказали заметное влияние на становления таких народных ирландских танцев, как джига, рилл и хорнпайп, которые в дальнейшем сформировали фундамент исполнительской техники степ-танца.

Исследователь американской чечетки Уолес Хилл (Valis Hill) в своем труде «Чечетка в Америке: история культуры» («Tap dancing America: a cultural history») указывает на то, что прибывающие на рубеже 1700 года в Америку ирландские и шотландские эмигранты привезли с собой, кроме прочих танцев, аутентичные формы джиги, в которой техника танца выражалась в выбивании ритмов с помощью ступней ног, обутых в жесткую обувь. Эта форма танцев в жесткой обуви использовала блюграсс – «старую» музыку, основанную на ирландских и шотландско-ирландских скрипичных мелодиях [179, Р.7].

Устные традиции и выразительные культуры западных африканцев и ирландцев, которые сошлись и столкнулись в Америке, лучше всего можно услышать в ритмичной 6/8-метровой ирландской джиге, которая игралась на скрипке или дудке. Слияние породило черно-белых скрипачей, которые «рвали» или синкопировали джиговые мелодии. Точно также афроамериканский стиль танца, который наклонял и расслаблял туловище, центрировал движение в бедрах и предпочитал скользящие, волочащиеся и

шаркающие шаги, сочетался с ирландско-американским стилем степ-танцев, с вертикальным туловищем, минимизированным движением бедер и ловкой работой ног, которая благоприятствовала прыжкам и шарканью [123, Р.12].

Танец «рилл» относительно поздно появился на ирландской сцене. Ученые сходятся во мнении, что рилл, имеющий определенный темп танца с сопутствующими ему более быстрыми фигурами и шагами, не достиг всеобщей популярности в Ирландии до конца восемнадцатого – начала девятнадцатого века, в то время, как в Шотландии он долгое время существовал в двух, трех, четырех, шести и восьми формах. Несмотря на свое позднее прибытие в Ирландию, рилл в конце восемнадцатого века займет центральное место в мире ирландской музыки и танца. Старый танец, бытующий в среде шотландского народа, был уже известен в шестнадцатом веке как «хэй» (эй, хэй), который включал в себя движение, в котором танцоры выполняли рисунок «восьмерка». Патрик Кеннеди описывает танец примерно с 1815 года, известный в местном масштабе как «рилл из трех», в котором «в определенные моменты танца трое были заняты исполнением передвижений, которые они с удовольствием называли цифрой восемь». Темп был описан как «в стиле джиги, но более умеренно, где один исполнитель, стоящий сзади, бездействует и в нужное время смещает того, кто непосредственно находится перед ним» [157, Р.435].

Исследователь ранней ирландской культуры Т. Михайлова утверждает, что название танца происходит от английского слова «wheel» – колесо прялки. Автор указывает, что в хореографии сохранились черты обрядности, связанной с плетением жизненной нити. Основное движение рилла действительно напоминает вращение колеса прялки или колебание самой нити. В движениях танца можно усмотреть и имитацию пластики оленя. Исполнители танцуют на высоких полупальцах, используя невыворотные положения коленей и бедер, а также совершают лёгкие прыжки с острыми батманами и различные выстукивания полупальцами и носком, имитируя копытца животного в брачный период времени.

Единственная ссылка на хорнпайп содержится в контракте 1718 года, заключенном между джентльменом Уильямом Бейли и мастером танцев Чарльзом Стонтоном, в котором работодатель предписывает, чтобы его дети обучались «джигам, менуэтам, хорнпайпу и деревенским танцам» [131, P.21].

Хорнпайп имел несколько видов, начиная от сольного (одионого) и заканчивая групповым, которые использовались в деревенских танцах. Труд английского учителя танцев Джона Плейфорда «Английский учитель танцев», впервые опубликованный в 1651 году, содержал несколько хорнпайпов для кантри-танцев, музыка была напечатана с инструкциями по танцам. Возможно, что данное руководство использовалось и вышеупомянутым Чарльзом Стонтоном. Беглый взгляд на хорнпайп и мелодии, содержащиеся в нем, показывает, что они радикально отличаются по характеру от того, что теперь признано ирландской мерой хорнпайпа. Типичный акцентированный ритм хорнпайпа, как его танцуют в Ирландии в наши дни, не был разработан до 1760-х годов.

Современными теоретиками хореографического искусства было высказано предположение, что основными элементами хорнпайпа были легкие прыжки и прыжковые движения, похожие на шотландский шаг, в отличие от степ-танца, который, являясь частью живого английского и шотландского наследия, характеризуется выбиванием музыкальных ритмов с помощью ступней ног.

В течение XVII и XVIII веков происходило развитие джиги, рилла и хорнпайпа в видах, которые имели прямое отношение к чечетке. Центральное место в ирландской танцевальной традиции стала занимать техника «шагания», которая акцентируется на движениях ног вблизи пола, в которых танцор выбивает темп сопровождающей музыки. Мастера танцев, которые действовали в рамках традиции до наших дней, особенно на юге Ирландии, могли разбить плавный рисунок танца на компактные части, определить и назвать каждое конкретное движение в пределах шага. Некоторые из этих движений получили следующие названия: the treble, the

heel kick, the drum, the cut, the rock or puzzle, the shuffle, the batter and the grind. Наибольшее количество движений вобрал в себя Хорнпайп [112, Р.63].

В эпоху второго и третьего межкультурного слияния народов Африки и Европы, о которой мы говорили ранее, в ирландском танце происходил процесс усложнения техник исполнения на основе национальных традиций. Причиной стали повсеместные танцевальные соревнования между черным и белым населением крупных городов США за пальму первенства в сложности и красоте исполнения собственных танцев. Это дало толчок к развитию такой техники, как «степпинг» или «джигитовка», сущность которой заключается в умении выбивать сложные синкопированные и перекрестные ритмы ногами на основе импровизации.

В данном контексте многие исследователи ирландского танца ссылаются на возникшее понятие «танцующей ноги». Это указывает не на то, что танцор использует только одну ногу в шаге, а на то, что основные украшения выполняются в течение 8 тактов, необходимых для завершения каждого шага, сначала правой, а затем левой ногой. «Удвоение» или повторение каждого шага является особенностью южной традиции хорнпайпа, рилла и джиги.

Также следует отметить, что в указанное нами время ярко проявились три ирландских основных региональных стиля степпинга, которые все еще различимы и сегодня среди традиционных танцоров. Это южный стиль (Мюнстерский), западный (Коннахтский) и северный (Ольстерский). В каждом стиле ирландского танца сформировались собственные неповторимые технические особенности [112, Р.64].

Историк культуры Дмитрий Сергеевич Лихачев, анализируя понятие «стиль», отметил: «Каждый вновь появляющийся стиль – это своего рода взгляд на мир. Это не только эстетическое обобщение в произведении, но новое эстетическое восприятие действительности. Человек открывает в окружающей его вселенной какую-то не замечавшуюся им ранее

стилистическую систему – научную, религиозную, художественную» [37, С.203].

В мюнстерском стиле идентифицируемой особенностью является основное положение ноги в исполнении. Танцор балансирует на подушечке стопы, пятка приподнята примерно на два дюйма от пола. По словам Джо О'Донована, старые мастера танцев, обучая начинающих исполнителей, помещали кусок доски под пятку несущей вес ноги, чтобы развить эту практику. Пятка не касается пола, кроме как при выполнении определенных движений, например, такого, как *drum* (барабан). Ступни при этом должны быть слегка направлены наружу, хотя и не преувеличенно.

Мюнстерская исполнительская техника составляет основу стиля, используемого современными ирландскими танцевальными школами, хотя и в усиленной, или, как они его описывают, развитой форме. Данная техника также является источником степпинга, который можно увидеть в репертуаре «Riverdance» и других сценических *tap dance* шоу, поскольку хореографы и танцоры являются продуктом современных танцевальных школ. Южная традиция реализуется в таких формах, как хорнпайп, рилле и джиге. Основные элементы этого стиля: *grind, shuffle, cut, heel-tap, drum* [112, P.65].

Северный ольстерский стиль характеризуется такой формой, как перепляс, в котором по обычаю два танцора выступают друг против друга, спросив: «Ты встретишься со мной лицом к лицу?». В данном танце, выстроенном на противоборстве, важным является аспект импровизации, который позволяет выявить наиболее творческого и способного исполнителя. Именно в таких танцах разрешались вопросы между черными и белыми исполнителями. Ольстерский танцор чаще всего танцует рилл, а когда танцует хорнпайп, он соответствующим образом настраивает шаги в соответствии с изменением темпа. Что касается сольного степ-танца, то основным отличительным элементом техники шага в северной части страны является использование постоянного балансирующего движения пятки-носки ногой, не участвующей в выполнении отличительных особенностей

конкретного шага. Это то, что можно было бы описать как постоянное барабанное действие, которое придает танцу как баланс, так и тонкую перкуссионную сложность [112, Р.69].

Западный стиль «Шон-нос» («Sean-nos») в Коннемаре (в переводе «старый путь») является еще одним отличительным региональным стилем, сохранившимся до наших дней в Коннемара-Гэлтахт. В этом стиле рилл доминирует в сольной чечетке. В народе считается, что данный старинный вид ирландского танца ведет свое происхождение от кельтских друидов.

Исторически Шон-нос отличался от северного стиля степ-танца, который ассоциировался с английскими танцами и был охарактеризован как шумная «серия ударов», существовавший в Донегале, Фермане, Тайроне, Каване, Мите, Слайго и регионе Ирландии к северу от линии, проведенной от Голуэя до Дрохеды. Шон-нос также отличался от южного (или мюнстерского) «повышенного» стиля степ-танца, техника которого была основана на уравнивании танцора на подушечках ног с редким опусканием на пятки. Южный стиль стал единственным кодифицированным стилем, который систематически преподавался путешествующими мастерами танца и таким образом попал в Америку; он также составляет основу стиля, используемого современными ирландскими танцевальными школами. В отличие от северного и южного стилей, техника исполнения Шон-носа строилась на шаркающих ударах плоской стопой. В данном стиле танцор использовал пятку и подушечку стопы в быстрых ритмичных движениях, с расслабленным туловищем, руки покачивались в такт движениям тела.

Исполнитель западного стиля ирландского степ-танца «Шон-нос» наклоняет и расслабляет туловище, что способствует скользящим, волочащимся и шаркающим шагам с плоской стопой. Шон-нос имеет много поразительных сходств с африканской перетасовкой (shuffling) и некоторыми афроамериканскими стилями джигитовки [179, Р.11].

Танцор данного стиля иногда поднимает руки на высоту плеч или даже выше и может использовать покачивающие движения тела влево и вправо.

Все описания и иллюстрации этого ирландского танца девятнадцатого века указывают на то, что энергичные движения рук были когда-то неотъемлемой частью мужского танца. Руки были подняты над головой с щелчком пальцев.

Наиболее характерное движение ног Шон-нос в стиле Коннемара называется «time ail» (все время). Это ударное движение, которое создается с помощью каблука, занимает квадроль на половину такта рилла и является основным элементом во многих пошаговых паттернах [112, P.71].

Рассмотренные нами стили национального танца, имеющего в своей основе технику чечетки, признаны в Ирландии аутентичными. Отметим, что особенной гордостью ирландцев всегда являлась собственная, не засоренная чуждыми элементами национальная культура. В связи с этим в конце XIX века была создана даже организация «Гэльская лига», сущность которой заключалась, в первую очередь, в продвижении ирландского языка, а также в изучении и сохранении традиций аутентичного этнического танца. Данная организация за свою многолетнюю деятельность сформировала мир национального ирландского танца, который сегодня широко представлен во многочисленных шоу-программах по всему миру. Известные ирландские теоретики танца, такие, как Ларри Линч (Larry Lynch), Ж.Ж. О'Киф (J.G. O'Keefe), Арт О'Брайен (Art O'Brien) в своих трудах указывают на то, как в рамках лиги, служащей интересам государства, определялись критерии аутентичности хореографии, осуществлялась кодификация форм и видов танца, а также проводилась борьба с различными нововведениями, не присущими национальной культуре.

Судя по имеющимся данным, многие из кодификаторов танца Гэльской лиги вначале не признавали энергичного и в основном мужского стиля народной чечетки, считая это привнесённым извне нововведением, но углубляясь в анализ исторических корней, выяснялись такие важные факты, как существование аутентичных корней в стиле Шон-нос, где исполнитель выбивает ритмы ногами, а также существование иных видов танца, где подобная техника была широко распространена не только в сельской

Ирландии, но и в городских районах, таких, как Дублин, Корк и Лимерик, Белфаст, Дерри, Дрохеда, Дандолк и других крупных населенных пунктах с незапамятных времен. Характеризуя сущность таких танцев, многие проводили параллель с танцем «клог», или попросту с «джигитовкой», где широко распространены такие выбивающие ритмы шага как «Salmon's Leap» и «Drunken Man» [112, P.41].

Данный факт полностью разрушает гипотезу исследователя степ-танца Марка Ноулза, которую он выдвинул в собственном труде «Корни чечетки» в 2002 году, смысл которой заключался в том, что ирландский степ-танец был создан как «смесь африканской и англо-кельтской культур». Ноулз пишет, что ирландские менестрели «сначала скопировали африканские танцевальные движения, а затем подделали их», выдав репродукцию за аутентичные корни [179, P.11].

Учитывая приведенные теоретиками гэльской лиги факты, обратим внимание на то, что ирландские исполнители-менестрели-иммигранты во время межкультурного афро-ирландского слияния на территории США приносили в собственный танцевальный язык, а именно, в собственную чечетку, сформированную в Ирландии многими поколениями, элементы выразительных средств афроамериканских танцев. Признаем и то, что изначально их танцы были, прежде всего, ирландскими танцами – джигами и риллами, к которым была добавлена новая колористика. Ирландские танцоры-менестрели могли основывать свой новый материал только на гэльско-ирландской традиции. Следовательно, рассмотренная нами ретроспектива становления ирландской танцевальной культуры с древних времен и до современного ее состояния, подводит нас к выводу о том, что происходившее на различных исторических этапах развитие национального танца сформировало собственные выразительные средства и технические особенности исполнения. Сам же танец соответствовал эстетическим и ментальным представлениям народа о собственной культуре и был во многих случаях связан с трансляцией ритма, что выразилось в особенной технике, а

именно, в выстукивании ритма по полу ступнями ног, обутыми в издающую звук обувь, другими словами, средствами чечетки.

Итак, проанализировав генезис степ-танца в истории традиционной танцевальной культуры народов Европы, мы пришли к пониманию того, что европейская культура формировалась под влиянием кельтских племенных культур, экспансия которых началась из северо-западных областей Австрии, получивших название Гальштат в IX в. до н.э.

Аутентичная культура кельтов получила распространение по всей европейской территории, включая британские и ирландские острова, куда были привнесены культурные традиции, включая друидизм и гельский язык.

В эпоху Латена (V в. до н.э.) взаимодействие кельтской и греко-римской культуры послужило началом длительной межкультурной коммуникации народов. При этом ирландская культура, став наследником кельтских традиций и впитав часть новой греко-римской культуры, сформировала собственные выразительные средства танца (лексика и композиционные построения) и технические особенности (полиритмия и импровизация), на развитие которых оказали влияние следующие факторы:

- древние представления о мироустройстве;
- религия друидов, обожествляющая природу и тотемных животных;
- воинская деятельность, которая воплотилась в эстетическом идеале человека героя и защитника;
- христианская религия.

Компонент импровизации, исторически вышедший из ритуально-магических техник кельтских друидов и проявивший себя особым образом в искусстве филидов, стал характерной чертой современного ирландского национального танцевального творчества и отразился в сольных и групповых соревновательных импровизированных выступлениях, таких, как «сет-танцы».

Сложное межкультурное слияние европейских и африканских традиций в США происходило в три этапа, начиная с рубежа XVI и до

середины XIX века. Приоритетную роль в процессе сближения и взаимопроникновения сыграла ирландская культура.

Европейская танцевальная культура на момент первого слияния с африканской в XVI веке была представлена ирландскими танцами «The Irish Heu», «The Trenchmore» и «The Rince Fada», которые являли собой формы джиги.

В 1700 году ирландскую танцевальную культуру представляло три танца – «джига», «рилл» и «хорнпайп», которые в дальнейшем повлияли на развитие техники степ-танца.

В течение XVII и XVIII веков происходило развитие джиги, рила и хорнпайпа в видах, которые имели отношение к степ-танцу.

В этот исторический период ярко проявились три ирландских основных региональных стиля степпинга, которые все еще различимы и сегодня среди традиционных танцоров. Это южный стиль (Мюнстерский), западный (Коннахтский) и северный (Ольстерский). В каждом стиле ирландского танца сформировалась собственная неповторимая исполнительская техника.

2.2. Феномен степ-танца в контексте развития традиционной культуры народов Африки

В процессе исторического развития степ-танец сформировал комплекс присущих ему выразительных средств и стал самостоятельным направлением хореографического искусства, в котором соединились черты традиционных культур африканских и европейских народов, оказавшихся по воле судьбы на территории Соединенных Штатов Америки. В возникшем противоборстве за первенство в культурной общественной среде совершенствовалась и усложнялась хореографическая техника. Исполнители, создавая новые движения, заимствовали друг у друга эффектные танцевальные па,

модифицировали их и исполняли в итоге, как собственные. Исторический процесс взаимопроникновения культур позволил возникнуть ситуации, при которой в определенный момент времени зародился и предстал миру новый феномен хореографии, вобравший в себя характерные черты многих народных танцев.

Появлению степ-танца как направления искусства предшествовал длительный процесс межкультурного слияния африканцев и европейцев, который дал толчок к зарождению нового народного (американского светского «vernacular dance») танца. Его выразительные средства в течение долгого времени претерпевали различные метаморфозы, которые и позволили сформироваться окончательному современному виду степа.

Анализируя формирование основ степ-танца в контексте традиционной культуры народов Африки, отметим, что первой ступенью данного процесса стало постепенное изменение африканского танца, который трансформировался от церемониала до афроамериканского светского социального танца (vernacular dance). В этот период времени претерпела значительные метаморфозы семантика его выразительных средств и технических особенностей. Вторая ступень охарактеризовалась слиянием афроамериканской и европейской хореографии, где важную роль сыграли ирландские танцы. Это дало толчок дальнейшему изменению танцевального языка зарождающегося современного степ-танца.

Исследование исторического пути трансформации африканской танцевальной культуры в Северной Америке невозможно без выяснения ее первоначального состояния, а именно без определения ее аутентичных черт.

Для решения данного вопроса необходимо проанализировать традиции, религиозные верования, обычаи, мифы, трудовые навыки и практическую деятельность народов и этнических групп Африки, применив антропологический подход.

Следуя в русле основных векторов познания данного подхода, проведем наблюдение мира африканских культур, опираясь на исследования

ученых, изложенных в трудах. С позиции антропологического редукционизма рассмотрим ряд версий о сведении всего многообразия культуры к первопричинам, а также проанализируем символизм и знаковость как выражение инобытия культуры.

Рассматривая исторический путь трансформации африканской танцевальной культуры в Северной Америке, обратимся к исследованию Катрины Хаззард-Гордон (Katrina Hazzard-Gordon) «Dancing Under the Lash: Sociocultural Disruption, Continuity, and Synthesis». В своей работе автор детально проанализировал тот промежуток времени, который мы определили как этап первого и второго межкультурного слияния, с той лишь разницей, что ученый акцентировал внимание на процессах межафриканского взаимодействия на Юге Северной Америки, повлиявших на становление и развитие афроамериканской танцевальной культуры.

По мнению автора, несмотря на рабскую и полную репрессий жизнь африканцев в США, у них все же была возможность для развития сообщества и культуры. Во враждебной среде, в которой находились люди, было удивительным, что многие африканские обычаи и традиции могли сохраняться. Рабство, как социальный институт, являлось антагонизмом сущности африканской культуры, и не могло осуществлять полного контроля над всеми областями его жизни, поэтому в рабском квартале существовало «нерегулируемое социокультурное пространство», созданное африканцами для себя и позволяющее обеспечивать им хотя бы некоторую свободу, в которой могли сохраниться аспекты этнических традиций.

В дополнение к возможностям, которые предоставляло данное социокультурное пространство, автор выявил еще два важных фактора, способствовавших выживанию африканской культуры. Первый заключался в том, что сохранившиеся ее элементы оказывались функциональными в практическом применении, а второй выражался в том, что данная функциональность культуры не воспринималась как угроза для рабовладения.

Данный факт подтверждают исследователи вопросов межафриканского слияния культурных традиций Элис Бауэр (Alice Bauer), Рэймонд Бауэр (Raymond Bauer), Фоби (Foby), Евгений Геновис (Eugene Genovese). Ученые указывают, что эксплуататоры в некоторых регионах страны устраивали праздники для своего порабощенного народа и позволяли ходить друг к другу в гости, из одной плантации в другую, а также проводить совместные вечеринки с танцами.

Освещая возможности социокультурного пространства, отметим, что порабощенные африканцы, прибывшие в Новый Свет, начинали знакомство с новой культурой посредством взаимодействия с доступным им социокультурным материалом. Поскольку рабская жизнь становилась частью формирования культуры афроамериканца, в ней развивались новые знакомства и всевозможные групповые отношения. Несмотря на то, что социальная среда рабства практически не способствовала развитию культуры афроамериканцев, это не смогло прервать культурные африканские традиции в танцах и других областях творчества, поскольку африканцы постоянно искали способы обойти ограничения.

Причиной формирования фундамента новой культуры афроамериканцев стало то, что с начала эпохи работорговли происходил постоянный и широкомасштабный ввоз новых рабов из Африки, представляющих многочисленные этнические группы, на территорию Юга Северной Америки. Главными поставщиками невольников в Новый Свет стали государства Бенин, Нигерия, Гана, Того, Кот-д'Ивуар, Мали, Сенегал, Конго и др. Среди рабов находились многочисленные этнические группы племен Ашанти, Конголез, Дагомеан, Ибо, Коромантин, Йорубан и других, в основном из Западной Африки [102, P.49].

Исследователи культуры «черного» населения Юга США утверждают, что невольничий рынок в Новом Орлеане штат Луизиана явился тем местом, куда свозили рабов практически со всех колониальных владений Африки, Вест-Индии, а также островных колоний. По некоторым сведениям, за все

время его существования продали более трех миллионов человек. В рабство обращали жителей внутренних областей Западной и Тропической Африки [86].

Писатель Джон Кэйбл, живший в Новом Орлеане и выпустивший книгу "Танцы на Конго сквере" (1886 г.), говорит о ряде факторов, проливающих свет на схему и пути транспортировки рабов. Автор указывает, что английские работорговцы в основном везли людей племен Ашанти, проживающих на территориях вблизи Золотого Берега и Берега Слоновой Кости, а также людей многочисленных племен Конго из дельты реки Нигер и Конго. Французы и испанцы завозили в Новый Орлеан рабов из Нигерии и Дагомеи (территория современного Бенина), что в дальнейшем сыграло решающую роль на становление новых культурных традиций «черного» населения. Нигерию представляли такие крупные племена, как Наго, Фонды, Авассы, Айбо и Иоруба. Дагомею – Фида, Котоколи, Попо и Арада. О племени Арада Кэйбл говорит как о полуцивилизованных, но сообразительных и жестоких людях, первых поклонников «вуду-культы» [43].

По мнению исследователей Маршала Стернса, Джеймса Линкольна Коллиера, именно Новый Орлеан, основанный Жаном Батистом Ле Муаном в 1718 году, стал тем местом, где зародился степ-танец и искусство джаза. В данном городе существовала демократичная франко-испанская культура, позволяющая относиться к духовным ценностям африканского населения лояльно [28, С.36].

В других городах США с англо-саксонским укладом жизни, рабам насильно прививались чуждые им европейские культурные и религиозные ценности и под полным запретом находились все этнические традиции, в том числе игра на барабанах, песни и танцы. Так эксплуататоры надеялись обеспечить собственную безопасность, предотвратив многочисленные восстания. Кроме прочего, угнетатели умышленно смешивали представителей различных этнических африканских групп, чтобы затруднить

общение людей и не дать им возможности действовать организованно. Но это не способствовало достижению поставленной цели, потому что танец и ритм, как закодированная форма информации были понятны всем народам без исключения.

Даже после того, как международная торговля рабов была объявлена вне закона, пираты и контрабандисты продолжали привозить в Америку небольшое количество африканцев, и этот постоянный, хотя и сокращающийся приток новых людей возобновлял жизнеспособность африканской культуры [161, P.73-74].

Писатель Д. Дж. Эпштейн указывает, что новоприбывшие африканцы, участвующие в танцевальных формах на плантациях, оказали ре-африканистское влияние на сам танец [94, P.188].

По мнению Эпштейна, не вызывает сомнений и то, что недавно импортированным рабам из Африки или Западной Индии большая часть танцев казалась, по крайней мере, знакомой.

Условия рабства в Северной Америке были различными в зависимости от региона, промежутка времени и обстоятельств, при которых порабощенные африканцы воспроизводили и объективировали свою жизнь. На одних плантациях они работали в группах; на других – как люди, выполняющие определенные задания, в результате чего специфика работы влияла на модель зарождающейся культуры. Например, рабочая песня вероятнее всего возникла среди африканцев, которые трудились в так называемых «бандах» [144, P.18].

Специфика деятельности оказывала существенное влияние на их повседневную жизнь и, следовательно, на их культурное существование. Таким образом, сообщества возникали в зависимости от сложившейся культуры рабов и первоначально приобретали региональный, а не национальный характер. Модели культуры, образующиеся в разных регионах страны, имели существенные различия и во многом определялись этническим составом порабощенных африканцев в регионе, а также

условиями работы и типом трудовой деятельности, поэтому на данном этапе времени еще преждевременно говорить об окончательно сформировавшейся общей афроамериканской, и тем более, национальной американской культуре или народном танце.

Не все рабы были ограничены полевым трудом на плантациях; некоторые из них стали городскими рабочими, слугами городских жителей или крепостными. Таким образом, социальная среда, в которой они оказались, помогла сформировать собственную культуру. Возможности и формат танцев среди квалифицированных городских ремесленников во многом отличались от возможностей полевых рабочих. Но выращивали ли они рис, табак, тростник, хлопок, или служили в домашнем хозяйстве, или работали в качестве городского ремесленника, усилия афроамериканцев по созданию независимой культуры были строго ограничены.

Таким образом, сложилась ситуация, в которой африканские этнические группы, проживающие совместно, пытались сохранить собственную культурную автономию, а вместе с ней аутентичные традиции и обычаи. Вместе с тем, естественное взаимопроникновение и ассимиляция близких культур, способствовавшая рождению новых культурных форм и культуры в целом, которая сохранила характер и большую часть узнаваемых африканских черт, передававшихся в поколениях.

Следует отметить, что процесс превращения африканцев в афроамериканцев ознаменовался еще и рядом значительных культурных метаморфоз. Первое это то, что в афро-американской культуре произошло изменение понимания африканцами понятий священного и светского. В восприятии западного человека, африканец, прибывший на берега Нового Света, представлял собой человека, для которого не существует подобных различий. И не случайно, ведь для африканца социальное общество и духовный пантеон богов были устроены одинаково, а политические лидеры, а также человеческие предки опосредованы между живым сообществом и миром божеств. В отличие от западного Бога, африканские предковые

божества олицетворяли широкий спектр внешне противоречивых атрибутов, а персонифицированная дихотомия добра и зла в западной религии была людям неизвестна.

Африканцы верили в то, что основные божества, называвшиеся «orisha», являли способность совершать великие подвиги, а также наносить большой вред людям и требовали умиротворения в виде жертвоприношений и подношений. Поскольку африканские божества оказывали влияние на широкий круг деятельности человека, включая эротические аспекты, североамериканский протестантизм определил африканские религиозные убеждения и практики как греховные и строго запретил традиционные формы поклонения. Несмотря на то, что многочисленные африканцы обратились в христианство, этнические религиозные традиции оставались для них жизненно важными. Такие особенности африканского религиозного стиля, как характерные ритуально-обрядовые формы поклонения, необыкновенный пыл в проведении, сохранялись как в священном действии, так и в светском мероприятии.

Процесс перехода от африканского к афроамериканскому был затяжным, но между ритуальным или священным церемониальным танцем и светским танцем, происходившим на празднествах и вечеринках, возникла четкая демаркация. Исследователь Катрина Хаззарт Гордон (Katrina Hazzard-Gordon) говорит о том, что не существует конкретно определенного времени, когда это разграничение появилось, но процессы, связанные с его развитием, начались приблизительно в начале 1600-х годов, к тому моменту, когда первое поколение африканцев родилось на этих берегах. Хотя африканские рабы продолжали использовать танец в качестве поклонения, в результате появился новый секуляризованный танец, а уже к началу восемнадцатого века в отношении танцев произошло окончательное разделение [136, P.104].

Как священные, так и светские танцы среди рабов возникли в африканской системе поклонения, которая содержала широкий спектр

методов восхваления, включая «вечеринку для богов», или «бембе», как их стали называть на Кубе [103, Р.367-378].

Многочисленные религиозные обряды Западной Африки включали в себя игру на барабанах, подношение пищи и питья, а также танцы, создавая общую атмосферу праздника. По меньшей мере, три вида *bembe* наблюдались среди «люцими» или кубинской «йорубы»: «Бембе Люкуми», «Бембе Люцими Криолло» и «Сунчо», создавая в оркестре полиритмию звуков. Некоторые элементы партии «*Bembe*» или «*Orisha*» сохранились в виде криков «*shouts*» среди североамериканских рабов. Наблюдалось, что африканские религиозные элементы, такие, как музыкальный стиль, экстатическое поведение, духовная позиция и культовые танцы, нашли выражение в этих криках, что очередной раз подтверждает то, что в рассмотренной нами форме «ринг-шаут», ставшей основой раннего джаза и повлиявшей на полиритмическую основу степ-танца, имеются священные корни африканских религий.

Исследователь африканских религий Г.А. Шпажников указывает, что у южного нигерийского народа йоруба боги «*Orisha*» были низшими в пантеоне и являлись духами-покровителями гор, рек, озер, деревьев, местного ландшафта, а высшим почитаемым богом являлся бог грома Шанго.

Рабы не ограничивали свои африканские ритуалы и практики чисто религиозными мероприятиями. Как отметил один очевидец: «Сегодня вечером я был на мероприятии «*shout*», которое, как мне кажется, определенно является остатками какого-то старого идолопоклонства. Негры поют что-то вроде хора, а трое стоят поодаль, заводят действие и хлопают, затем все остальные начинают ходить по кругу, следуя друг за другом в небольших интервалах и шаркая ногами по полу. Время от времени они поворачиваются, сгибая колени, и топают так, что весь пол свингует. Я никогда не видел ничего более дикого. Они называют это религиозной церемонией, но мне это больше напоминает обычную забаву» [171, Р.20].

В Африке во время многочисленных религиозных церемоний, особенно у народа йоруба, музыка исполняется литургическим трио священных барабанов: «бата», «оконколо», «итотеле», иногда используется «ия». На территории Америки порабощенные африканцы сохраняли данную традицию, но церемония проходила без барабанов. Действие ритуала совершали трое исполнителей, сопровождая его топанием и хлопками в ладони. По-видимому, это являлось своеобразным примером адаптации традиционного западноафриканского образца к новой социокультурной среде, в которой роль священного трио барабанов переносилась с ударных ритмов на голос ведущих, топот и хлопки.

Хотя церемониальный контекст и особенности выполнения движений в танцах каждой порабощенной этнической группы были разными, базовый западноафриканский словарь танцевального языка был поразительно схожим у всех народностей. В результате в новой культурной среде межэтническая ассимиляция с помощью танца происходила гораздо легче и быстрее, чем в языках и других аспектах африканской культуры. Поскольку танец имел общие характеристики, которые пересекались с этническими различиями, а двигательная мышечная память сохранилась, чуть ли не на генном уровне, то это дало возможность быстро постигать культуру близких по всем признакам соседей. Общими характеристиками для всех танцев являлись сегментация и разграничение различных частей тела, в том числе бедер, туловища, головы, рук, кистей и ног (полицентризм); использование нескольких музыкальных метров в качестве полиритмической чувствительности (полиритмия); характерная угловатость, движения из нескольких центров, асимметрия в качестве баланса, перкуссионное исполнение, активная мимика, импровизация, насмешливый характер танцев и техника «вызов и ответ». Данные эстетические и технические общности продолжали действовать в качестве руководящих принципов по мере того, как танец переходил от своего священного церемониального контекста к многочисленным

секуляризованным видам исполнения, которые он приобрел в условиях рабства [136, P.105].

Угнетаемые африканцы, часть из которых являлась крепостными, исполняли самые разнообразные танцы, в том числе и перенятые у белых хозяев. Европейские танцы оказывали постепенное влияние на изменение исполнительских традиций африканских танцев. С течением времени происходили метаморфозы в технике, выразительных средствах, характере и манере исполнения новых секуляризованных танцев, которые стали включать в себя:

- технику скручивания, которая позже легла в основу твиста;
- движения из «the buzzard lope», «breakdown», «pige on wing», «cake walk», «charleston», «set de flo», «snake hips», которые легли в основу всех афроамериканских танцев, требующих резких акцентов, разграничивающих каждую линию движения.

Многие из танцев включали в себя основной шаг и многочисленную серию импровизационных украшений, которые часто имитировали движения рабочих профессий. Бывшие порабощенные афроамериканцы упоминали движения под названиями «скошенное сено», «кукурузная шелуха» и «срезанная пшеница» в качестве различных украшений, используемых в танце «кейк-уок» [99, P.90].

Многие африканские танцы строились на отражении человеком элементов окружающей его обстановки, например, таких, как события из жизненного цикла, связанные с использованием физического труда, или с размером стада и пр., что в общем выработало определенный практический подход к созданию новых танцев в условиях Америки.

Следующим фактором, имеющим важное значение в создании новых светских афроамериканских танцев, стал фактор сохранения африканских технических особенностей традиционного танца, выраженных в принципах конкуренции и ловкости. Данные технические особенности ярко проявились в популярном и известном секуляризованном танце «set de flo», который

имел различные формы. Наиболее интересной, на наш взгляд, является форма, в которой был нарисован круг для выступления соревнующихся танцоров. Музыкант, обычно скрипач, играл сложные вариации, чтобы танцоры в своем противостоянии могли исполнять собственные движения, не выходя за пределы нарисованного круга. Ловкость часто демонстрировалась тем, что танцор ставил стакан с водой на голову и выполнял как можно больше различных па, не проливая воду.

В данном танце демонстрируется ряд африканских эстетических и технических принципов. Наглядно происходит вызов, брошенный скрипачом, который подхватывается ответом исполнителей. Далее демонстрируется такое важнейшее чувство асимметрии, как равновесие, контроль и хладнокровие. Хотя танцор исполняет безумные, яростные и сложные движения и элементы, он никогда не теряет асимметрии, выраженной в сочетании хладнокровия, равновесия и контроля. Этот принцип можно наблюдать у многих западноафриканских групп. Так, почитатели бога грома Шанго из племени Йоруба иногда танцуют с горящим огнем в сосуде, балансирующем на их головах. Среди народа Эгбадо Йоруба были замечены талантливые исполнители, танцующие с изящными терракотовыми скульптурами на головах, одновременно демонстрируя необузданную энергию в руках и туловище [167, Р.13].

Данный принцип позже будет продемонстрирован в размашистых движениях чечеточников Джимми Мордакая, Билла Робинсона и братьев Николас, а также в различных стилях брейк-данс.

Учитывая вышеизложенное, можно прийти к выводу о том, что образованию современных стилей степ-танцев предшествовала длительная историко-культурная трансформация танцевального языка и исполнительской техники, которая началась с древнего ритуального танца поклонения богам, а затем проявилась в танцах-играх с отчетливо выраженным принципом «вызов-ответ».

Третий и не менее важный фактор, способствовавший возникновению афроамериканской танцевальной культуры, выразился в особенной роли рабов, которые стали рабочими на фабриках в городской среде и подверглись влиянию меняющейся технологической базы с ее ритмами работы, сформировавшими их социальный образ жизни. Именно новые сложившиеся условия повлияли на дальнейшие метаморфозы танцевального языка афроамериканской хореографии.

Как мы упомянули ранее, многие танцы создавались на основе отражения процессов труда в хореографической лексике. В данном случае, необходимо заострить внимание на том, что уже к началу XIX века по всему Югу США была широко развита хлопкоочистительная промышленность, что придавало более однородный профиль формирующейся культуре, в том числе и танцам. Известная в то время корпорация «Кинг коттон», расширяя географию своей промышленности, открыла также районы, где раньше в основном выращивали табак, рис или индиго, или где производство хлопка было минимальным. Это синхронизировало ритмы работы крепостных в различных регионах, повлияло на язык, добавив в ежедневный словарный запас распорядок дня, годовые расписания и пр., изменило экологический профиль и инструменты, а также материалы, из которых была создана народная культура. От Вирджинии до Техаса африканцы впервые с момента высадки на эти берега испытали небывалое универсальное влияние «Кинг коттон» на их культурную жизнь. Господство корпорации в некоторой степени изменило даже жизнь рабов, непосредственно не участвующих в производстве самого урожая [136, P.108].

Выявленные нами три фактора, а именно: стабильное рабовладельческое население в результате прекращения работорговли, межафриканская ассимиляция и технологически обоснованная система широкого производства хлопка обеспечили основу для возникновения довольно стабильного, однородного, доминирующего культурного варианта на всем Юге, который воздействовал на все регионы, где не были знакомы с

данной культурой. Возникшие условия способствовали началу развития новых афроамериканских танцевальных стилей, а местом явились большие городские площади, такие, как Конго-сквер, на которых в праздничные и выходные дни проходили грандиозные шествия и марши, включающие различные африканские церемониалы с многочисленными танцами, собиравшими огромное количество афроамериканцев из различных этнических и социальных групп. Это были и крепостные с плантаций, и городские ремесленники, слуги, а также рабы, которые в процессе культурной коммуникации формировали общую и универсальную для всех афроамериканцев культуру США.

Таким образом, на трансформацию африканского танца, начавшего свой путь от церемониала и выросшего до афроамериканского светского социального танца, ставшего народным танцем, повлияла новая социокультурная среда рабства и эксплуатации, а также различные виды трудовой деятельности, которой занимались люди в городах и на плантациях. Изменение понимания африканцами понятий священного и светского в условиях межафриканского и афро-европейского слияния культурных традиций народов, привело в итоге к формированию общенациональной афроамериканской культуры на территории США.

Отметим, что в ходе истории сложились благоприятные условия, способствующие межафриканской ассимиляции, при которых важные обычаи, черты характера и привычки, выраженные в этнической специфике, учитывались и комфортно усваивались взаимодействующими народами, сохранившими при этом что-то от собственных первоначальных культурных корней. Все это дало мощный толчок к формированию начального контура зарождающегося афроамериканского культурного комплекса. Конечно, в новой культуре специфические этнические черты многих народов полностью не исчезли. Они проявились в общих сильных чертах, сохранившись в языке, религии, танцах, музыке, стиле приготовления пищи, фольклоре и методах

лечения травами, которые составляют основную часть афроамериканской культуры, на всей территории рабства, будь то в Вирджинии или Миссисипи.

Ценности и жизненные смыслы этнических групп, повлиявшие в ходе истории на мировоззренческие установки людей в новых условиях жизни, а именно в рабской среде, стали двигателем для более тесной и активной межкультурной коммуникации, способствующей воспроизводству новых духовных и материальных ценностей.

По мнению культуролога В.С. Степина, мировоззренческие универсалии – это категории, которые аккумулируют исторически накопленный социальный опыт и в системе которых человек определенной культуры оценивает, осмысливает и переживает мир. Сводит в целостность все явления действительности, попадающие в сферу его опыта [66, С.52].

Ученый также утверждает, что историческое развитие общества связано со сменой культур, характерных для различных типов социальных организмов. Между ними существует преемственность. Отдельные элементы прошлых культур могут исчезнуть, некоторые элементы перейти в культуру нового общества. Среди них важнейшую роль играют культурные ценности, которые образуют феномены общечеловеческой культуры, включаемые в национальные культуры в процессах их взаимодействия [66, С.49].

Данные высказывания подтверждают тот факт, что африканцы как хранители собственных культурных ценностей, невзирая на то, что являлись представителями разных племен, смогли создать в новых для них условиях культуру нового афроамериканского общества, сохранив базисные культурные коды, отражающиеся в творчестве и искусстве.

Итак, изучив причины и условия, повлиявшие на процесс трансформации африканского танца от церемониала до афроамериканского светского социального танца, проанализируем традиционную хореографию африканских народов, в основе которой – выбивание ритмов с помощью ступней ног на принципах полиритмии. Далее рассмотрим ритмообразующие этнические танцы народов Африки, определим их суть, а также выявим

семантику движений, которые генетически связаны с культурными традициями этнических групп.

Для выявления полной картины изучаемых объектов, нам необходимо определить роль танца в жизни африканца и выяснить, каким образом в нем происходит трансляция культурных ценностей общества.

Исходя из этого, проанализируем и сравним музыкально-ритмические и ритмопластические особенности африканских танцевальных культур, а также выявим, общие родственные элементы в выразительных средствах, представляющие художественно-образные знаковые системы, используя типологический метод исследования.

Для наиболее полного понимания смысла и сущности означенных знаковых систем, проведем углубленный анализ танцевальных культур африканских народов, используя семиотический метод исследования. Данный метод позволит выявить семантику выразительных средств танца, являющих собой знаковые системы и увидеть в них отражение культурного кода народа.

Для этого обратимся к трудам исследователей, изучавших традиции народов Западной и Центральной Африки, потому что именно из этих регионов была вывезена самая большая партия рабов, повлиявшая на зарождение культурных основ США. Для нашей работы научный интерес представляют практические выводы исследователя африканской культуры и хореографа Перла Праймюса, который, рассуждая о сущности африканского танца, говорит: «Танец в Африке – это не отдельное искусство, а часть всей жизни человека. Африканские традиции танца сильны и жизненно важны для людей, потому что основываются на чувстве постоянного обновления и сопротивления. Актуальность танца в его непосредственной связи со всеми жизненными процессами» [159, Р.3].

Данные процессы протекают в непосредственной связи с природой, поэтому у африканцев генетически заложено особое к ней отношение, вплоть до религиозного поклонения.

Российский культуролог М.С. Каган указывает: «История знает несколько типов отношения людей к природе: религиозное поклонение, утилитарное использование, научное исследование, эстетическое любование, художественное воссоздание. Каждый из них занимал определенное место в культуре, изменявшееся вместе с изменением самой культуры» [21, С.306].

В африканской духовной культуре основными типами стали религиозное поклонение и художественное воссоздание.

По мнению Перла Праймюса, в африканской этнической хореографии глубоко укоренены религиозные мотивы, основанные на языческих представлениях народов о мироустройстве и законах природы. Их важную роль также отметила Б.И. Шаревская, которая проделала огромную работу в изучении и описании африканских религий, опубликовав крупное исследование. Именно религиозные представления с древних времен способствовали цементированию мировоззренческих установок людей, оказывая влияние на формирование их менталитета, отражающегося в традиционной культуре, передаваемой из поколения в поколение с помощью песен и танцев. Исследователь африканской культуры Роберт В. Николс акцентирует внимание на том, что занятия танцами в Африке до сих пор являются частью образования и способствуют достижению физического и духовного совершенства людей, воспитывая в мужчинах силу и ловкость, а в девушках – изящество и красоту. Многообразие танцев прививает детям с раннего возраста традиционные образцы поведения. Во время церемоний половой зрелости, которые посвящают подростка в общество взрослых людей, танец передает главные ценности: уважение к себе и другим, физическую координацию и умственную сбалансированность, нормы поведения и интеграцию в культуру общества [168, Р.47].

Не случайно, обучение танцам во многих племенах ассоциируется со священным действием, а освоившие данное мастерство люди, близки к тому, чтобы творить волшебство и воздействовать на окружающих. «Танец – сильная магия. Танец – это дух. Он превращает тело в жидкую сталь. Это

заставляет его вибрировать, как гитара. Тело может летать без крыльев. Оно может петь без голоса. Танец – сильная магия. Танец – это жизнь!» [166, Р.14].

Перл Праймюс указывает: «Африканский танец включает в себя все виды деятельности человека между рождением и смертью – это и семя, которым он дорожит, чтобы в будущем дать жизнь потомству, и первое дыхание родившегося ребенка, его рост, борьба за существование, выход из повседневности и суеты в царство Души, для того чтобы озариться проблеском Великого Божества, это – экстаз и печаль, из которых и состоит жизнь, а также путь назад к Земле. Все это и есть танец!» [159, Р.6].

М. С. Каган, рассуждая о природе танцевального творчества, говорит: «...движущееся тело человека наиболее тесно связано с его духовной жизнью и способно тем самым непосредственно ее выражать» [22, С.359].

Исследователь Д.К. Шисица (D. K. Chisiza) в своем труде пишет: «Люди используют свои тела в качестве инструментов, через которые проецируются каждая существующая эмоция или событие. Результатом является гипнотический брак между жизнью и танцем. Эти два понятия неразделимы. Когда ребенок рождается и когда человека хоронят, все отображается в танце. Люди танцуют перед посевом семян и сбором урожая, инициировав обряд полового созревания, охоты, войны. Они танцуют, призывая дождь и солнце, моля о сильных и многочисленных детях, браке и игре. Любовь, ненависть, страх, радость, печаль, отвращение, изумление – все эти многочисленные эмоции выражаются в ритме и пластике движений» [96, Р.6].

У африканцев существуют боевые танцы, оленьи танцы, лечебные танцы, свадебные танцы, танцы только для женщин, смешанные танцы, танцы только для посвященных, танцы для молодежи. Имеются и такие, которые связаны исключительно с определенным родом занятий. Есть танцы, которые сопровождают рассказ. Так, во многих племенах многочисленные истории рода передаются с помощью песни и танца. У знахарей, обладающих

секретами, есть особые танцы. Травники, целители, специально тренируются, чтобы преуспеть в танце. Есть танцы для предотвращения болезни, а также для тех, кто их лечит. Существуют танцы празднования мужского достоинства и почитания женщин. Есть танцы, чтобы приветствовать гостей, а также отмечать коронацию или вступление в должность нового начальника. Любой случай в жизни общества – это танец.

Любовь и уважение к земле являются одним из основных предметов африканского танца. Ощущение единства с Землей придает танцовщику неограниченную жизненную и динамическую силу, поскольку Земля напитывает его этой силой. В представлениях африканцев Земля – живое существо, которое способствует круговороту жизни от рождения до смерти, она есть «От и До» – во всех физических формах.

Африканцы верят в то, что Земля и Небо – родственники. Земля говорит с Небом и получает ответы через вещи, которые произрастают на ней. Танцовщик – один из ее голосов. Танцовщик – это связь между Землей и Небом, поэтому его танец требует особенной техники и развитого воображения, ловкости и скорости, чтобы установленное через него общение стихий было духовным [159, Р.4-5].

В этнической психологии африканцев проявляется важная особенность мировоззрения – это любовь к музыке, танцам и ритму. О себе они говорят так: «Наше горло едино с глубокой с музыкой, наши ноги полны танца, а наши тела трепещут ритмом!». Правильное название Африки должно быть следующим: «Земля музыки, танца и ритма». Эти три взаимосвязанных феномена являются основой нашей жизни. Мы поем, когда мы с мотыгой. Мы поем, когда катаемся на байдарках. Мы поем и о тяжелой утрате, и в праздничные дни. Наши басни всегда включают в себя пение. Мы поем, когда уходим в путешествие. Мы поем под мелодию наших музыкальных инструментов. Импульсы ударов наших барабанов вызывают у нас песенные ответы. Мы поем в лунные ночи. Мы поем под сводом синего неба. С нами музыка, а также танцы и ритм – и это радостная одержимость!» [96, Р.9].

«Существование негра ритмично, – пишет Л. Сенгор, – его жизнь – это воплощенный ритм; поэтому музыка, танец, поэзия для него – это как бы средство восприятия ритма объекта, средство общения с миром, с другими – с богами, духами» [64, С.34-35].

Африканская музыка неотъемлема от танца и является неисчерпаемым кладезем культуры, где отражаются все процессы жизни человека и его связь с природой и обществом. Краткий обзор музыкальных инструментов указывает на то, что люди используют все предметы, из которых способны извлечь звук. Музыкальные инструменты многообразны: начиная от черепаховых раковин, различных семян, паутинных полотен, тыкв, гальки, палочек и металлических дисков, вплоть до больших барабанов, арф, флейт, гонгов, рогов, колокольчиков и ксилофонов, – все применяется для создания музыки. Музыка создается браслетами, трущимися друг о друга, мокрыми руками, ударяющимися по бокам потных тел. Огромные резные весла, окутанные сильной речной водой, сушеные уши слона, размахивание открытыми глиняными горшками, звук щек, выталкивающих воздух, постукивание пальцев, а также групповое отбивание ритма ногами по земле, – все это делает музыку для танца.

Для усиления громкости извлекаемого ритма в некоторых племенах танцорами используются ножные или запястные гребни, создающие перкуссионное качество исполнения. Возможно, что многие элементы перкуссии были заимствованы степ-танцем, но их трансляция происходила за счет ударной техники ног, обутой в специальную обувь с металлическими набойками.

Особое внимание в Африке уделяется музыкальным устройствам для церемониальных танцев. Инструментами могут служить погремушки, барабаны и пр. К ним люди относятся с особым почтением, потому что они используются священниками во время проведения молитвенных ритуалов для благословения. Изготавливаются инструменты из древесины, кожи,

рафии, виноградной лозы, колышков и т.п. Условия их использования и хранения соблюдаются традициями общества [170, Р.20].

Анализируя аспекты этнической психологии африканца, мы выявили влияние на нее такого значимого фактора, как религия. В связи с этим необходимо отметить важную роль музыки, воспроизводящей ритмы, в проведении священных религиозных церемониалов. Исторически прослеживается тот факт, что именно ритм в наибольшей степени способен раскрыть в человеке внутреннюю энергию и направить ее в то магическое русло, через которое «дух» сможет выйти за рамки тела, освободив его от своих структурных ограничений и в экстазе религиозного порыва соединиться с «божеством», где в конечном итоге сам танцор превратится в божественную форму. Поэтому барабанщики в Африке, создающие полиритмическую основу для обрядов, признаются величайшими среди всех музыкантов. Люди также верят в то, что исполнитель, играющий на общественно значимых мероприятиях, специально «рожден для этой цели», потому что наделен даром Всевышнего, а в барабане, который звучит в его руках, заключен голос самого Бога. Поэтому, при проведении ритуалов все, входящие в церемониальный круг танцовщики, сначала подходят к барабанщику, встают на колени, делают поклон до земли, затем целуют барабан или касаются его лбом и только после этого приступают к исполнению танца. Данное действие считается языческим, пришедшим из глубокой древности. Поцелуй священного объекта символизирует доверие, в нем выражается почитание Бога, и через него открывается внутренний мир и сердце человека, а касание его лбом способствует просветлению разума.

Во многих случаях, на важных общественных мероприятиях играет целый ансамбль ударников с различными по размеру и, соответственно, по произносимому звуку барабанами, создавая полиритмию с помощью перекрестных ритмов. Присутствующие люди дополняют музыку пением и танцами, внося свои ритмы с помощью хлопков в ладони и топотом ног по земле. Сенсационный вывод заключается в том, что люди верят в живую

душу барабана, и танец является своего рода общением с этой душой и переживанием определенного опыта.

Как говорит исследователь африканской культуры, хореограф Дайана Макинтайр (Dianne Mc Intyre): «Барабан разговаривает с танцором, а танцор отвечает барабану своим телом» [95, Р.131].

Исследователь африканской культуры Джозеф Е. Холоуей (Joseph E. Holloway) приводит пример религиозного африканского танца «Джуба», который, по мнению ученого, тесно связан с сакральными барабанными ритмами, представляющих собой закодированные тексты.

В свое время танец был широко распространен среди народов Конго. Когда рабы завезли его в Чарльстон, Южную Каролину, он стал танцем, который исполнялся на плантациях во время собраний африканцев.

Ритмы звуков африканской джубы, использовавшиеся ранее для общения с божествами, стали в Америке во многих случаях секретными кодами для передачи информации и общения между людьми, как было принято в культурах говорящих барабанов йоруба и гаити.

Афроамериканская джуба приобрела характерные особенности в виде разнообразных ритмичных ходов с переменной ног, хлопков в ладони и «похлопываний» по телу, как будто по большому барабану [152, Р.7].

Американский писатель Джордж Кейбл Вашингтон отмечает, что с течением времени танец «Джуба» был радикально изменен. Он вобрал в себя новые движения и потерял большую часть своих африканских особенностей. Оригинал сохранился лишь в знаменитой джубе Джорджии и на Каролинских островах.

В то же время танцевальный критик Мэриан Ханна Винтер (Marian Hannah Winter) указывает: «Джуба – это африканский танец с оригинальными шаркающими шагами, который отдаленно напоминает джигу со сложными вариациями, и он существует везде, где заселяются африканцы, будь то в Вест-Индии или Южной Каролине» [133, Р.40]. Стоит пояснить,

что в ирландской джиге техника ударов основывается не на плоской стопе как в джубе, и сами движения исходят только от талии вниз.

Лиза Лекис (Lisa Lekis) указывает, что джуба встречается также на Кубе, но в местной интерпретации. В ней используются шаги и фигуры Версальского двора в сочетании с движениями бедер, как у конголезцев [146, P.226]. Говоря о фигурах Версальского двора, автор, по всей видимости, подразумевает повсеместно распространенную и модную в тот период времени форму французской кадрили.

На Гаити джубу называют Мартиникой и описывают как сет-танец нескольких мужчин и женщин, стоящих друг против друга в две линии (данная форма, по всем отличительным признакам, сформировалась под влиянием европейского танца, поскольку в Африке и Соединенных Штатах это обычно круговой танец). Гарольд Курландер (Harold Courlander) указывает: «Существующая на всех Антильских островах джуба также известна в Новом Орлеане и в других креольских общинах Луизианы» [111, P.161].

Среди африканского народа Юга США джуба приняла классический афроамериканский стиль. Писатель Томас Тэлли, изучавший фольклорные традиции афроамериканцев, раскрывает некоторые особенности танца, в частности наличие в нем специальных шагов, называемых «Long Dog Scratch», в переводе означающих «Собачья царапина», которые в дальнейшем стали использоваться в трансформированном виде в степ-танце.

Автор описывает танец как хождение по кругу, а основные шаги джубы как своего рода эксцентричное шарканье с поднятием ног. Начинают танец двое исполнителей в центре большого круга, состоящего из мужчин. При этом солисты хлопают в ладони и выполняют оригинальные шаги с выбиванием определенного ритма, громко произнося стихи в виде речитатива, создавая тем самым полиритмическую основу для последующего танца. После завершения комбинации вступает масса мужчин, переключаясь на шаг солистов, и отвечает своим танцем, вторя ритму распорядителей. Все

выкрикиваемые слова и танцевальные шаги выполняются в форме призыва и ответа, при этом соблюдается одно условие, а именно: слова должны звучать так же ритмично, как соло барабанщика. Далее звучит призыв солистов: «Джуба! Джуба!», и весь круг начинает двигаться. Затем солисты переходят к выполнению оригинального движения джубы «Длинная собачья царапина», и после повтора массой данных шагов, танцоры возвращаются к основному шагу. В других вариантах стихов вводятся иные шаги: «Yaller Cat», «Jubal Jew», «Blow Dat Candle Out» and «Pigeon Wing» («Pigeon Wing», в переводе «Голубиное Крыло»), исполняется как движение по характеру скребущееся, а иногда и дрожащее, где танцор, переходя с одной ноги на другую, использует трепещущие движения тела и рук, как птица, пытающаяся взлететь. Данное движение до сих пор используется во многих стилях современных танцев).

В результате возникает полностью поставленный, непрерывный групповой танец, сочетающий в себе технический принцип «вызов и ответ», танцы по кругу (обычно против часовой стрелки), шафлы, импровизацию и полиритмию топота и хлопков. Все перечисленные компоненты являют собой определенную исполнительскую технику с присущими ей основными афроамериканскими чертами, выросшую из народных танцев и ставшую частью степ-танца.

Исследователь африканской культуры Лафкадио Хирн (Lafcadio Hearn) в 1870 году отметил один важный аспект, а именно: прохлопывание ритмов джубы, которое начиналось как любой вид хлопков, для подбадривания танцора и превратилось в особую процедуру ритмичных хлопучек по рукам, коленям, бедрам и телу. В Африке, конечно, эту функцию выполняли бы барабаны, но в Соединенных Штатах, где барабаны часто запрещались из-за страха восстаний рабов, появление хлопучек, по-видимому, было неизбежным. Подобные хлопучки были известны от Голландской Гвианы до Нового Орлеана и дамб Цинциннати.

Исследователь афроамериканского танца Дуглас Гилберт (Douglas Gilbert) также указывает на наличие в джубе прохлопываний ритма с

помощью ладоней по коленям, бедрам, локтям, плечам и предплечьям, воспроизводящих триоли и перекатывающийся звук, почти как на малом барабане.

Отметим одну важную деталь, связанную с прохлопыванием ритма. Дело в том, что в ходе эволюции эффектная демонстрационная часть хлопушек преобразовалась в элементы претенциозного стиля танца «Чарльстон», а именно: произошло скрещивание и расцепление рук на коленях, дополненное веерными по характеру движениями вперед и назад. Вдохновленные примером Джоан Кроуфорд, исполняющей танец «Чарльстон» в фильме «Наши танцующие дочери», большинство подростков двадцатых годов овладели этим трюком. Тридцать лет спустя то же самое произошло в рок-н-рольном танце под названием «Чарли-Боп», посвященном Чарльстону [151, Р.29].

Ритмичный стиль, выросший из вариаций джубы, по-прежнему обладает способностью привлекать всеобщее внимание. В 1952 году чикагский барабанщик Ред Сондерс записал мелодию под названием «Hambone», которую прохлопала группа детей. Молодежь, возглавляемая одиннадцатилетним Сэмми Макгриером из Эванстона, штат Иллинойс, также имела успех на телевидении, воспроизводя прекрасную, раскачивающую, ритмичную Джубу. Сэмми рассказал журналу «Ebony», что идея пришла ему в голову от новичка в школе, который только что приехал с Юга. Торговая пресса назвала это хитом новинок [151, Р.29].

Анализируя особенности джубы, отметим, что многие ее выразительные средства, характер исполнения, а также техника ударов стопой и полиритмия, вошли позднее в степ-танец и оказали влияние на развитие его стилевых особенностей.

Особенности исполнительской техники полиритмии в африканских этнических танцах исследует искусствовед и культуролог Дорис Грин (Doris Green). Автор многочисленных трудов приводит пример танца людей племени Бете из Далоа в Кот-д'Ивуаре, связанного с повседневной трудовой

деятельностью под названием «Зиглибити», который повествует о труде на плантациях кукурузы, где исполнители выбивают ритмы ногами. В танце «Ziglibiti» имитируются процессы перемалывания кукурузы, что характеризуется исключительно быстрым ритмическим топотом ног во всем танце. Для усиления эффекта полиритмии исполнители надевают на лодыжки специальные погремушки, которые во время движений создают дополнительный звук в соответствии с тактом музыки. Этот танец был популяризирован Эрнесто Джедже, и сегодня является стандартным танцем, исполняемым по всему Кот-д'Ивуару [97, Р.13].

Танцы кукурузы оказали важное влияние на процесс межафриканского слияния многочисленных этнических групп в США. В различных формах они появились на праздничных торжествах среди городских поработанных африканцев. Конечно, многие танцы того времени уже мало отражали сельскохозяйственную необходимость, но танцы по очистке кукурузы явились ярким примером объединения африканцев, занятых различными аспектами труда на плантациях [136, Р.119].

В Кот-д'Ивуаре обнаруживаются также танцы с особыми движениями ног исполнителей, выбивающих определенные пульсирующие ритмы, похожими на стук хронометра. Подобные движения наглядно прослеживаются в таких танцах, как «Агбадза», «Ациагбекор», «Гаху» и «Кадодо». В танце «Зиглибити» темпоритм устанавливается ногами в сочетании с ударами колокола.

Отголоски древних традиций выбивания ритма с помощью ног в танце существуют сегодня в фольклорных традициях и народных танцах африканцев. Например, в танце «Исикатуло», что в переводе означает «ботинок», жители Зулу Южно-Африканской Республики используют перкуссию сапог, характерно щелкая каблуками и хлопая ладонями по голенищам сапог, создавая при этом четкие ритмы. Конечно, если бы этот танец исполнялся босиком, он не обладал бы таким сильным динамическим качеством, а был бы более легким, подобным «Nam Bone».

Похожий танец существовал в репертуаре одной из программ всемирно известного шоу «Цирк дю Солей», где артисты в строительной одежде и резиновых сапогах, исполняли чечетку на мокром полу.

В репертуаре ансамбля Беткеле из Ганы существует танец «Такаи», демонстрирующий священный праздник, основанный на фольклорных традициях народа. Костюм танцоров состоит из плащей, брюк с удлиненным сиденьем и кожаных сапог, при этом в качестве реквизита на предполагаемое место действия выносятся железные пруты. По мере того, как исполнители кружатся, их одежда и брюки то раскрываются, то складываются, словно зонтик, создавая неповторимый рисунок. Сами танцоры демонстрируют пульсирующую перкуссию, штампуя ритм стопами ног и ударами металлических стержней. Без одежды и железных прутьев танец не производил бы должного впечатления, так как главное в нем — это динамика вращений и ударные интонации. В совершаемом танцорами хореографическом действии ярко выражен сакральный смысл, заключающийся в способности человека соединиться с высшими силами (духами). В данном случае ритм использовался как средство введения исполнителя в особое психическое состояние, а многочисленные вращения, по сложившейся религиозной традиции, символизировали выход души человека из тела, где в создающемся вихревом потоке происходило ее соединение с божествами и предками.

По мнению известного ученого-африканиста В.Б. Иорданского, обращение к духам предков, заложенное в фольклорных традициях африканцев, происходит в тех случаях, когда естественный, нормальный ход событий, издавна установившееся течение общественной жизни нарушались болезнью, несчастным случаем, смертью или же засухой, наводнением или каким-либо иным бедствием. Обращение к духам предков или духам природы в этих условиях становилось необходимым, потому что нарушение традиционного порядка вещей в глазах общественного мнения нельзя было

истолковать иначе, как вторжение в реальный мир сил из потустороннего мира [18, С.22-23].

Анализируя наличие культов предков в африканских религиях, исследователь Г.А. Шпажников указывает на широкую их распространенность в таком крупном по численности народе, как Акан, населяющем Гану. В традициях данного народа широко распространен культ предков, выражающийся в почитании женского родового начала «могья» и мужского родового начала «нторо». Наряду с этим важное место в верованиях акан занимает культ богов «Обосом» с главным богом неба Ньяме. Важное место в культах народа отводится помпезным церемониям с многочисленными жертвоприношениями, которые сопровождаются музыкой и танцами. Религия характеризуется как политеизм с развитым пантеоном богов.

Анализируя танцевальную технику с активным вращением, используемую во многих африканских танцах, отметим, что семантика данных вращений выявляется из существующих ментальных воззрений человека на круговорот жизни, который выглядит как постоянное периодическое обновление и возрождение. В этом смысле движения по кругу или верчения на месте под выстукивание ритмов наиболее точно символизируют этот процесс, давая возможность исполнителю пройти символическое очищение и духовное перерождение.

Символ круга в этнических традициях является изначальным, поскольку представляет собой образ бесконечной структуры семьи и деревни [182, Р.33].

Сакральный смысл действий в кругу также проявляется в древних традициях африканского шаманизма. Вождь племени, он же шаман, проводя обряды, использует постоянное усиление активности с помощью выбиваемого ритма на бубне или барабане и определенных движений тела, доводя действие до кульминации. Самым активным пластическим выражением является именно вращение, схожее по своей динамике и форме с

песчаным вихрем, уносящемся вверх. Во многих традициях танец с финальным вращением завершает многочасовой обряд. Семантика действия такова, что с помощью вращения и ритма человек как бы ускоряет свое тело, заставляя дух выходить из его оболочки и возноситься для общения с божеством. Дагомейские обряды Вуду с вхождением человека в состояние транса через ритм и вращение – явное тому подтверждение [97, Р.16].

Преемственность элементов традиционной культуры, а также их метаморфозы прослеживаются во многих ситуациях. Наглядно это можно увидеть на примере африканского сакрального танца «Джуба». Одним из элементов преемственности стал рисунок танца – круг, который образовал фундамент для музыкально-танцевальной формы «ринг-шаут». Ринг-шаут, в свою очередь, внес особый вклад в развитие раннего шоу менестрелей, где танцоры, в качестве заключительного номера, исполняли «так называемую» прогулку по кругу «Walk Around». Это стало традицией, и с этого момента ринг-шаут превратился в светский групповой танец (Крехбиель называет «Walk Around» «светской пародией» на ринг-шаут). Во времена длительной популярности менестрелей номер «Walk Around» получил широкое распространение и оказал значимое влияние на развитие стилей степ-танца [151, Р.31].

Не вызывает сомнений и преемственность традиции выбивания ритмов ногами. В африканской танцевальной культуре это действие является важным компонентом танцев полового созревания. Обычно они исполняются после обрядов, посвященных этому событию. Сами обряды обычно совершаются в уединенных местах. У народа Ваквеле в Танзании есть танец посвящения под названием «Бигилило». Из рассказа исследователя африканских традиций Washa Ng'wanamashalla следует, что, когда юная девушка Киголи замечает свой первый менструальный цикл, в тревоге, крича, она привлекает внимание родителей. После того, как об этом узнают все вокруг, группа женщин-соседей начинает исполнять традиционный танец «Бигилило», в котором движения корпуса и рук соединяются с ритмично

выбиваемыми ударами стоп о землю, выражая тем самым благодарность высшим силам за то, что вскоре девушка станет новой посвященной, которую станут называть Мвали. Сакральный танец может длиться в течение одного или двух часов.

Пока исполняется «Бигилило», посвящаемую сопровождают в дом ее родителей, чтобы начать первый этап уединения. Мать девушки в это время берет новый кусочек белой ткани и подписывает его инициалами дочери для того, чтобы собрать и сохранить первую кровь. Окрашенное полотно хранится в безопасном месте до тех пор, пока цикл не закончится. В определенное время все молодые девушки, достигшие возраста Мвали (первого цикла), уходят в уединение, как правило, в священную рощу. Там они находятся в полном одиночестве до момента завершения цикла. Это правило должно строго соблюдаться. Целомудрие особо ценится, поэтому запрещается вступать в сексуальный контакт с мужчинами. Для девушки Wakwele беременность вне брака является непростительным преступлением. После завершения менструального цикла, уединение заканчивается. В этот день, названный «Кучезева Нгома», снова будет исполнен танец «Бигилило», сопровождаемый пением. Нет никаких инструментов, кроме ног, выстукивающих двойные удары о землю. Каждая исполнительница танца использует для извлечения ритма мухоловку и топот собственных ног [160, P.20].

Обряд посвящения является очень важным для африканца, поэтому, пока идет первая кровь, посвящаемая девушка особо оберегается от внешней среды в чистоте священной рощи, чтобы не навлечь на себя зло (самые сильные магические ритуалы и заклятья во многих религиях, в том числе и Вуду, осуществляются с применением крови). Считается, что это время самое опасное для девушки, потому что бесплотные злые сущности, присутствующие в эфире, особенно активно ведут охоту за ее душой. В данном обряде выстукивание ритмов ногами по земле имеет особый смысл,

который заключается в свойствах вибраций от ударов о землю, отпугивающих зло от человека.

Проведенный Маршалом Стернсом анализ особенностей африканского танца выявляет «космологический подход» к земле. Африканские танцевальные движения, названные автором «скольжением, волочением или шарканьем», ярко отражены в «Гимне десятилетий» Кунене (1981) и связаны с союзом человека и земли. Топот или «штамповка» ног по земле считается священным актом, прославляющим эти отношения. Отметим, что африканцы, вне зависимости от этнической принадлежности, рассматривают Землю как дружественный и доброжелательный мир. Африканский исследователь Кунене говорит о том, что зулусы, проживающие в Южной Африке, считают внутреннее эхо земли, спровоцированное топотом ног, одним из самых мощных факторов, способствующих росту ребенка. В значительной степени это объясняет тесную связь африканского танца и земли: от нигерийского топота и движений в приседе в Гане, до оригинальных шагов в Данхам-кайсо и перетасовывающих движений Адовы, ноги охватывают обильную почву, чтобы извлечь из нее дополнительную силу и звук. Отражение близости человека и земли с помощью ног можно увидеть сегодня в сохранившихся зимбабвийских танцах «Иерусарема» и «Мучонгой» [135, Р.205].

В случае с ритуальным танцем посвящения девушки, ритмический топот по земле способствует проецированию будущей здоровой и счастливой жизни. Использование в танце мухоловки для извлечения ритма также символично. В африканских религиях муха ассоциируется со злыми богами и порчей. Она может олицетворять сверхъестественные силы, по большей части злые. В ряде случаев образ мухи соотносится с персонифицированными мифологическими образами, чаще всего воплощающими силы нижнего мира. Так, имя злого духа Вельзевул означает «повелитель, который жужжит». Многие демоны, злые духи, персонажи, фигурирующие в черной магии (в частности, в «черных» заговорах,

колдовстве), также связаны с мухой. Мухобойка, в качестве реквизита, символизирует власть и призвана отгонять злых духов и рассеивать негативную энергию.

В данном ритуальном танце раскрывается семантика, заключающаяся в том, что исполнитель получает власть над духом, и тот, в свою очередь, не может принести вреда человеку.

С выбиванием ритма ногами связано множество тотемных танцев. В одном случае они исполняются во время траура, когда дух умершего члена общества необходимо причислить к клану предков. У африканских народов цель похоронной церемонии заключается в превращении покойного в предка. По некоторым легендам народов Западной и Тропической Африки, прародителями людей являются животные, поэтому для благополучного перехода души умершего человека в сферу духов необходимо поклонение первопредку в образе животного. Так в Догоне, народы, живущие на реке Вольта, связывают свое происхождение с мифологическим создателем – шакалом, сыном бога, который создал мир и определил его будущее в танце. В совершаемом по случаю смерти человека обряде, участвующие в священном действии люди перевоплощаются в данное тотемное животное. Исполнители в масках, условно олицетворяющие предков, танцуют, чтобы принять душу умершего в свое царство. Стоит отметить, что маска в африканской традиции занимает важное место и появляется на каждом празднике в новом костюме, сделанном из различных тканей. Причем маску одевают так, чтобы ничто не напоминало человеческое существо. Процедура одевания сопровождается особыми церемониями, заклинаниями, жертвоприношениями животных, танцами [33, С.145].

В похоронном танце Догона огромную роль играет полиритмичная музыка, которая исполняется на различных инструментах, преимущественно ударных, а также дополняется хлопками в ладони и выбиванием ритма ногами по земле, особой пластикой, копирующей движения животного и костюмом-маской, изображающим тотемное божество. В результате

проведенного обряда, по верованиям народа, изменяется статус покойного, который получает божественную ратификацию. Похороны, хотя и означают смерть, но по своей сути являются праздником жизни. Исследователь культуры Догонов Мали Ханна Джудит Линн (Hanna Judith Lynne), утверждает: «Смерть создает беспорядок, но через танец люди метафорически восстанавливают порядок в неупорядоченном мире» [110, P.113].

Существует множество масок, связанных с обрядом похорон. По словам Паскаля Джеймса Императо, у догоновцев из Мали-Анджелеса существует специально установленный день отмечания годовщины смерти под названием Дама. Он проводится каждые два-три года, чтобы почтить людей, умерших со времени последнего Дамы. В церемонии принимает участие до семидесяти восьми различных масок, самая большая из которых – примерно шесть метров в высоту и представляет собой дом. Ее название «Сиридж». К другим маскам относятся: Канага (Птица), Стамбе (Женщина), Пуллояна (Женщина-пеликан), Дьоммо (Кролик), На (Бык), Тена-тана (Певцы Стилта), Валу (Антилопа) и Беде (девушка). Маска Сиридж входит в танцевальный круг самой последней. Цель масок – вознести души умершего в последнее место отдыха [158, P.28].

Исследователь культур Африки В.Б. Иорданский указывает: «Африканская маска хорошо скрывает лицо несущего ее человека, но лишь для того, чтобы с особой выразительностью показать нечто иное – обобщенный образ племенного либо родового предка. В ликах предков раскрывается видение внутренней природы человека как части определенной людской общности, выявляются их отношения с таинственным мифическим миром и его силами. Маска зримо подтверждает неразрывность нитей, соединяющих общество с этими силами, и тем самым укрепляет мысль о его исключительности и особом месте среди других племенных групп [18, С.25].

Костюм-маска, являясь важным национальным символом, демонстрирует концентрацию определенной части психического склада

этноса. Этнопсихолог А.А. Налчаджян выделяет важную группу этнических символов, выражающих содержание национальной психики, черты характера нации, ее чувства и установки. В эту группу входят национальные костюмы, вообще традиционная одежда, стиль одежды мужчин и женщин, а также танцы, песни, характерные действия и обряды [48, С.153].

В некоторых случаях, ритуальные действия с поклонением тотему и использованием масок служат поднятию боевого духа в воинственных приготовлениях, связанных с битвами. Люди, изображая в танцах мифические персонажи, искренне убеждены, что они приобщаются к высшим силам, что власть и могущество создаваемого образа входят в танцовщика, делают его всемогущим, способным на дела и подвиги, недоступные простым смертным. Участники обряда, наряду с пластикой тотемного животного, совершают различные действия, способные утратить врага, которые выражаются в резких выпадах, громких криках и ритмичном топанье ног.

В традиционных танцах народов Африки существуют движения, взятые из боевых искусств и самообороны, как, например, в Нигерии, среди исполнителей танца Корокоро. Этот танец исполняется мужчинами и состоит из многочисленных ритмических ударов рук по телу и топота ног по земле, демонстрирующих встречу противника на войне [97, Р.15].

Исследователь африканской культуры Л.Н. Федорова приводит пример воинственного ритуала народа эил, живущего в Сомали. Данный ритуал сопровождается танцами в масках, напоминающих голову козы. Это действие служит поднятию боевого духа, а изображаемое животное является мифологическим тотемным персонажем, способствующим успеху предприятия [70, С.114].

Рассматривая африканскую маску как элемент культа, можно с уверенностью сказать то, что, появившись в древности и имея сугубо практические функции, она переросла в элемент культуры и стала предметом искусства.

По мнению историка искусства Кеннета Кларка, «Африканская маска, обладает всеми признаками выдающегося произведения искусства» [27, С.14].

Зачастую участники тотемных обрядов, создавая образы животных и птиц, подражая их поведению в определенные моменты жизни, пытаются символически приобщиться к таинствам природы, пробудить в себе необходимые жизненные силы.

Ярким примером проявления подобных актов служит брачный танец журавлей, исполняемый молодыми девушками народа Ватюсси из Заира. Изображая грациозных птиц, исполнители вышагивают по кругу и имитируют взмахи крыльями, удары лапами о землю. Своими криками они создают музыкальный фон торжественной церемонии. Птицы то убирают головы под крылья, то снова гордо поднимают их, вытягивая длинные шеи. Обнаженные по пояс, широко раскинув в стороны руки, темнокожие красавицы с гордо поднятой головой торжественно обходят друг друга. Ритмичные притопы босых ног, украшенных на щиколотках браслетами, акцентируют легкое покачивание рук-крыльев.

Помимо ритуального значения, в их действиях присутствует несомненно высокий эстетизм. Изображая журавлей в определенный, важный момент своей жизни, девушки не просто механически копируют действия птиц, а передают важный смысл самой брачной церемонии. Отсюда и приподнятость действия, его осмысленность. Воспроизводя танец журавлей, исполняемый птицами в брачный период, девушки как бы приобщаются к этому таинству природы, впитывают ее силу [70, С.115].

Перкуссия, создаваемая ударами ног и звоном браслетов в танце, является своеобразным языком общения между птицами, а также между птицами и природой, который осуществляется в вечной диалоговой форме «вызов-ответ», имеющей явную смысловую параллель с техническими особенностями степ-танца. По мнению известного английского историка и культуролога XX века Арнольда Тойнби, именно форма «вызов-ответ»

позволяет природе и обществу находиться в жизненном тонусе, продолжать свой род и постоянно находить ответы на сложные вопросы.

Развивая мысль Тойнби, первый президент сенегальского национального балета Леопольд Сенгор рассуждает о ритме и его трансляции как о своеобразном средстве коммуникации в данном диалоге и выделяет основную черту африканского танца: «Мы – люди танца, чьи ноги становятся сильнее, когда мы бьем по твердой земле» [162, Р.8].

Танец и ритм как средство коммуникации и сегодня имеют огромное значение. Так, в традиции африканского племени «бечуан» люди при встрече с незнакомцами пытаются узнать, к какому клану они принадлежат. При этом они задают один лишь вопрос: «Как ты танцуешь?» [31, С.177].

В танцевальной культуре народов Африки транслирование ритма не всегда связано с религиозными и иными важными культурными аспектами. Существуют и бытовой характер танцев, отражающих повседневность. У народа Бирнин-Кебба в некоторых танцах существуют движения тряски, связанные с созданием определенных ритмических рисунков. Слово «тряска» на языке народа дословно означает «мокрый». Из наблюдений установлено, что человек, который промок и замерз, начинает стучать зубами от холода. Его называют «мокрый хаба». Трансформируя подобное состояние в танце, исполнитель, трясясь всем телом, выбивает ритм челюстями, подключая при этом топот ног, создает перекрестные ритмы [184, Р.43].

Такой важный элемент африканского танца как тряска был заимствован популярным в 1970-х танцем шейк, а сегодня данный элемент присутствует во многих стилях современной хореографии.

Интересный факт, связанный с выбиванием ритма с помощью собственных зубов и имеющий практическую значимость, приводит автор книги «История степ-танца» Уолес Хилл. В труде говорится, что из-за боязни восстаний рабов в 1740-х годах были приняты законы, повсеместно запрещающие барабанный бой (африканцы общались на «говорящих барабанах»). Но люди, понимающие кодификацию ритма, разработали

творческие заменители, такие, как удары в кости, выстукивание ритма своими зубами, хлопанье в ладони и перкуссия ног [179, Р.7].

Аутентичная хореография, являясь неотъемлемой частью африканской культуры, основывается на обязательном включении в танец ритмического текста в качестве центральной части его структуры. В данном случае ритм идентифицируется как действующий фактор, который выражает события и распространяется как в танце, так и в музыке. В большинстве случаев ритм определяет текст, а также контекст! Необходимо указать, что важным аспектом, влияющим на создание ритмической структуры, является именно значимость события, без ее наличия ни танцевальные движения, ни ритм не смогли бы сами по себе стать достаточным основанием для создания полноценной структуры.

Ритм в африканской культуре – это реальная и рациональная сущность, которая прочно укоренена в динамике жизненных традиций. Жизненная сила, являясь основой жизненной традиции, проникает во всю космологию в виде узнаваемого и общепризнанного присутствия – ритма.

Постоянная связь человека с природой и землей в пространстве жизни, позволила в процессе исторического развития сформироваться этническому менталитету, который, выражаясь через ритм в танце с помощью штамповки стоп по земле и хлопков в ладони, а также в пении и музыке, через игру на барабанах, транслирует гуманистическую философию традиционных культур, служащую людям и божествам.

Итак, проанализировав феномен степ-танца в контексте развития традиционной культуры народов Африки, мы пришли к выводу о том, что в историческом процессе формирования выразительных средств и технических особенностей степ-танца, который происходил на территории США, огромную роль сыграли этнические традиции африканцев, в которых хореографии придавалось первостепенное значение.

Мы выяснили, что в африканском этническом танце глубоко укоренены религиозные мотивы, основанные на языческих представлениях

народов о мироустройстве и законах природы, а занятия традиционной хореографией до сих пор являются частью образования.

Танцевальный язык африканского танца имеет свою семантику и раскрывается в таких аспектах, как:

- музыка;
- танцевальный язык этнической хореографии;
- угловатые асимметричные позы, присогнутые колени и прыжки, а также характерные движения рук и пальцев, активная мимика, импровизация, насмешливый характер танцев;
- стремительные вращения;
- движения, характеризующиеся выбиванием ритмов ступнями ног.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. МЕТАМОРФОЗЫ СТЕП-ТАНЦА И ЕГО БЫТОВАНИЕ В СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

3.1. Художественные особенности современного степ-танца: содержательность музыкально-ритмических компонентов пластического языка и их выразительные возможности

В первой четверти XX века степ-танец в США был признан одним из приоритетных и востребованных направлений хореографического искусства. Он вобрал в себя самые яркие и аутентичные черты многих культур, которые на протяжении трехсот лет оказывали взаимное влияние друг на друга. В процессе аккультурации народов происходило формирование основ новой культуры – культуры Соединенных Штатов Америки.

Приступая к анализу музыки и музыкально-ритмических компонентов пластического языка степ-танца, отметим, что главной особенностью данного вида искусства, которую мы выявили ранее, является трансляция ритма (перкуссия), создающая своеобразный фундамент танца, а именно его музыкально-ритмическую основу. Для наиболее полного понимания ее сущностных особенностей, обратимся к трудам исследователей, изучавших предысторию ритма в танце.

По мнению многих ученых, корни перкуссии уходят в глубокую древность, к тем архаичным временам, когда танец выполнял жизненно важные функции для человека, являясь главным выразителем его чаяний и душевных порывов, в котором соединились пластика и ритм, превратившись в форму первобытного культа. Проводя священные ритуалы в плясках с выбиванием ритмов хлопками в ладони и топанием ног по земле, человек на практике претворял элементы мифологического сознания, вознося хвалу божествам.

На сегодняшний день существует несколько гипотез о возникновении танца как вида творческой деятельности человека. Одна из гипотез допускает историю возникновения музыкально-ритмических основ танца, уходящую ко времени зарождения первобытной культуры. На наш взгляд, в русле данной гипотезы можно достаточно широко и объемно осветить некоторые аспекты, в частности, связь ритма и движения. Существующее предположение основывается не только на фактах, взятых из научных сфер истории, археологии, антропологии, но во многом исходит из примеров сегодняшней жизни людей в примитивных племенах. Известно, что некоторые народы, живущие в труднодоступных уголках земли и не знакомые с цивилизационными процессами, имеют в своих культурных традициях ритуалы и обряды с выстукиванием ритмов босыми ногами по земле, передающиеся из поколения в поколение без изменений с незапамятных времен. Во многом они схожи с ритуалами древнего человека времен эпохи позднего палеолита, в которых отражались мифологические представления о мироустройстве, и на их основе возникали первые культы анимизма, фетишизма, тотемизма и шаманизма.

Подобные культовые явления древности и их связь с ритмом подробно анализирует в своих трудах английский этнолог, культуролог, антрополог, исследователь религиозных обрядов и церемоний Э.Б. Тейлор. Вводя в этнографию понятие «первобытный анимизм» (от латинских слов «анима» – душа, или «анимус» – дух), он доказал веру первобытного человека в духовные существа и назвал это первоначальным «минимумом религии». Ученый привел также немало фактов, свидетельствующих о связи анимизма с другими религиозными представлениями первобытности – фетишизмом (верой в сверхъестественные свойства некоторых неодушевленных предметов) и тотемизмом (верой в тесную связь людей с их «родственником», которым может быть какой-нибудь вид животных, растений, или даже неодушевленных предметов) [68, С.14-15].

Такое распространенное явление как тотемизм – поклонение высшим силам в облике животных, было необходимым для выживания. Человек, преображаясь в священное животное, не только надевал его шкуру, но и копировал повадки, оттачивая тем самым мастерство первой одиночной пляски. Выработывая гибкость, выносливость и физическую силу в танцах, он становился более удачливым в охоте на зверя. Исполняя охотничьи танцевальные ритуалы всем племенем, люди сопровождали действие голосовыми выкриками, хлопками в ладоши и топотом ног. Существующие многочисленные петроглифы с изображением подобных сцен, подтверждают факт наличия у древнего человека мифологического мышления и развитых ритуалов. Характерной особенностью сакральных действий являлось присутствие вождя, или шамана, который имел особый дар прорицания и обладал способностью общения с высшими силами (шаманизм). Значение шаманов было чрезвычайно высоким, так как на них лежала ответственность по сбережению племени от различных бед.

Во времена верхнего палеолита общество строилось по принципу матриархата. Первыми шаманками во время родоплеменного строя являлись женщины – хранительницы очага. О данной характерной особенности, присущей многим архаичным обществам, говорит культуролог О.Б. Буксикова в своем труде «Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири», автор указывает: «Женские статуэтки, обнаруженные в непосредственной близости от домашнего очага, и этнографические материалы свидетельствуют о том, что у большинства народов Сибири почитание домашнего очага являлось основной функцией женщины – «утган». В древности так называли жриц огня, а со временем у бурят также называли и шаманок» [7, С.70-71].

В своих ритуалах шаманки часто сочетали танец с ударными инструментами, воспроизводя различные ритмы. Их танец был построен на постоянном усилении активности движения – медленный раскачивающийся ритм постепенно превращался в ритм быстрого вращения, доводя действие

до точки катарсиса, где участники церемонии входили в состояние исступления, граничащего с трансом. Сегодня отголоски древности присутствуют во многих традиционных африканских танцах, а также в религиозных церемониях и культах Вуду. Подобная форма коллективного выражения лежит в основе музыкально-танцевальной формы «ринг-шаут», характерной для раннего джаза, которую мы подробно проанализируем позже.

В некоторых традиционных культурах сопровождение мистических церемоний не нуждается в пении, ограничиваясь только барабанным ритмом: сухой, жесткий звук малых барабанов и гулкий, объемный звук больших литаврообразных ударных устанавливает контакт между людьми и их небесными покровителями, а ритмичный топот босых ног говорит о тесной связи с землей. В фольклорных традициях многих народов земля до сих пор ассоциируется с матерью, а в славянской культуре существует даже выражение «Мать сыра земля», и на подобные ассоциации указывает известный ученый и знаток этнографии и фольклористики А.А. Коринфский, поэтому многие танцы, в частности, календарные, исполнялись людьми с особым смыслом. Так, по традиции, весной перед посевом семян необходимо было разбудить Землю. В связи с этим, крестьяне водили хороводы и пели песни, бережно и легко притопывая ногами, создавая ритмические рисунки, имеющие сакральный смысл. В подобных танцах прослеживалась любовь и уважение к земле, соответственно исполняемые притопы и дроби, имеющие характер перкуссии, были легкими, щекочущими, пробуждающими от зимнего сна. Бить и пинать землю, а также плевать на нее, на Руси строго воспрещалось и считалось большим грехом.

Связь ритма с коллективными работами и церемониями древнейших людей наделила ритм его главным смыслом: он стал знаком приобщенности человека к общему делу, общему благу и общей беде. Действовать ритмично – значит действовать совместно, значит вливаться в коллектив и становиться его частью [25, С.100].

Для древнего человека жизнь и танец были органично взаимосвязаны. Наличие мифологического мышления делало ритуал необходимостью для жизни, а танец, обслуживая ритуал, исполнял роль своеобразного жертвоприношения. В танце также проецировалась ежедневная жизнь человека – трудовые процессы, вступление в брак и мн. др.

Культуролог В.В. Ромм указывает, что ритм, объединяющий танец и органическую жизнь, неизбежно делает как бы обрядовым, магическим и чрезвычайно многозначительным любое ритмизованное человеческое движение [60, С.239].

Для того чтобы проанализировать культурный опыт древнего человека, а именно ритм как важную составляющую его повседневной жизни, необходимо применить антропологический метод исследования, который позволит выделить ритмическую основу в архаичных культурных формах.

Свидетельством существования древнего танца, основанного на ритме, являются многочисленные петроглифы с изображением древних плясок, найденные в различных уголках земного шара. Большинство петроглифов относится ко времени верхнего палеолита (35000–8000 лет до н.э.) и доказывает наличие у древних людей языческих культов.

Именно петроглифы эпохи палеолита, датируемые XII тысячелетием до н.э., с изображением охотящихся и танцующих людей, выбивающих ритмы на ударных инструментах, а также хлопками в ладони и топотом ног, обнаруженные в большом количестве в Западной Европе в конце XIX века, в пещерах Ласко, Фрер и Монтеспан, а также изучение культуры современных племён, отстающих по уровню своего развития, стали основными источниками, позволившими ученым реконструировать первобытный танец, а нам провести логическую параллель с существованием предистории музыкально-ритмической основы степ-танца, содержащего, по нашему мнению, ритмы первобытных предков.

Говоря о реконструкции древнейшего танца, обратим внимание на опыт ученого Валерия Владимировича Ромма, которому удалось

проанализировать палеолитические рисунки с использованием компьютерной обработки данных. Исследователь изучил изображения Колдуна, Музыканта из пещеры «Трех братьев» (Арژهж, Франция), Антропокефала в Габийо (Шаринта, Франция) и сделал вывод о том, что древний художник довольно искусно показал ритмичные движения танцоров, одетых в бутафорские костюмы с масками-головами, шкурами и хвостами животных.

Воспроизведение ритмов различными способами присуще человечеству во всем мире. Независимо от этнической принадлежности, у каждого народа существуют те или иные традиции, в основе которых содержится ритм и его трансляция. Так, например, русские плясуны выбивают дробы и хлопушки, а народы африканского континента используют в танцах барабанную игру и различные предметы труда и быта, а также свое тело для извлечения ритмов и музыки.

К первым перкуссиям можно отнести этнические барабаны, которые до сих пор применяются многими народами в ритуальных действиях. Подтверждением этому служит барабан, найденный в Египте, возраст которого ученые датируют пятым тысячелетием до нашей эры – то время, когда закладывалась основа одной из древнейших развитых цивилизаций.

Именно первые развитые цивилизации, оставившие после себя множество артефактов, дают нам основные сведения о перкуссии и подводят нас к анализу культуры Древнего Египта в IV тысячелетии до нашей эры. Российский педагог и исследователь степ-танца В.И. Кирсанов отмечает, что при проведении религиозных церемоний, посвященных богу Ра, жрецы храмов произносили заклинания и исполняли храмовые танцы, выбивая ритмы с помощью ступней ног, встав на огромные барабаны и приводя тем самым и себя, и народ в экстаз.

На наличие перкуссии в древнеегипетском танце указывают сохранившиеся изображения на рельефах египетских гробниц периода Древнего царства.

На одном из рельефов XIX династии на могиле в Саккаре изображены женщины в длинных платьях, которые стоят в два ряда и покачиваются в легком танце, ударяя в тамбурин, а рядом с ними две совершенно обнаженные девочки исполняют быстрый танец и щелкают кастаньетами [6, С.18].

Исследователи-египтологи Селим Хасан (Selim Hassan), Х. Кис (H. Kees), Р. Веилл (R. Weill), К. Сет хе (K. Set he), Ж. Масперо (G. Maspero) на основе изучения барельефов египетских гробниц времен древнего царства, делают вывод о существовании культовых, социальных и похоронных плясок, например, такой как «пляска Муу» древних правителей Буто, в которой трансляция ритма с помощью выразительных средств танцевального языка являлась важной составляющей действия [44, С.118-119].

Примером древней перкуссии является инструмент североафриканских племен под названием «бендир». Он похож как на бубен, так и на барабан. Это комбинированный инструмент, внутри которого располагаются своеобразные струны, позволяющие извлекать более насыщенный и глубокий звук. Изготавливаются бендиры из дерева различных пород, произрастающих в африканских странах, и обтягивают его только с одной стороны шкурой животного [19].

Итак, проанализировав историко-культурные аспекты перкуссии, мы пришли к пониманию того, что синтез музыки и ритма в культурах древнего человека, начиная с эпохи палеолита, являлся важным компонентом его духовной жизни. Ритм как основа обрядов и ритуалов, передавался из поколения в поколение, формируя музыкально-ритмическую основу зарождающимся народным танцам, которые в процессе многовековой трансформации заложили основу степ-танца.

Подтверждают нашу мысль многие исследователи культуры США, которые указывают на то, что все существовавшие в XVIII–XIX веке стили танцев с выбиванием ритмов с помощью ступней ног, назывались «vernacular

dance», что в переводе с английского языка означает народный, или традиционный танец.

Для исследования путей становления американского народного танца, в котором обозначилась содержательность музыкально-ритмических компонентов пластического языка будущего степ-танца, используем историко-генетический метод, который позволит проанализировать этапы развития культур африканцев и ирландцев в период их слияния, а также выявить культурные формы и изучить реальные исторические явления и причины, повлиявшие на их метаморфозы. Для начала рассмотрим механизмы социокультурных процессов, происходящих в период межкультурного слияния народов Европы и Африки.

Знаковым событием этого времени стало завоевание британской армией во главе с Оливером Кромвелем Ирландии в 1649 году. Возникшая ситуация способствовала началу активной колонизации захваченных земель, которая привела к тому, что хозяевами земли стали английские лендлорды, а ирландцы, утратив все права, превратились в арендаторов. Итогом данного процесса стала насильственная депортация людей в другие страны. Так, Кромвель отправил примерно сорок тысяч кельтских ирландских солдат в Испанию, Францию, Польшу и Италию. После депортации мужчин Кромвелю удалось депортировать их жен и детей. После этого еще тысячи ирландцев, женщин и детей, оказались угнаны, депортированы, сосланы или проданы на недавно колонизированные английские табачные острова Карибского моря [173, Р.5].

Вот как В.И. Ленин писал о господстве английских лендлордов и капиталистов в ирландской колонии: «Англия веками порабощала Ирландию, доводила ирландских крестьян до неслыханных мучений голода и вымирания от голода, сгоняла их с земли, заставляла сотнями тысяч и миллионами покидать родину и выселяться в Америку» [35].

Множество ирландцев насильственно было угнано в британские колонии Северной и Южной Америки, где в большинстве случаев, они

становились наемными слугами, которые присматривали за рабами из Африки на плантациях и жили вместе с ними. Существовал даже такой термин, как «белое рабство». Историк Лени Слоан пишет: «В течение целого столетия эти два народа были оставлены на полях, чтобы скрещиваться и смешиваться» [143, P.52].

Писатель Ноэль Игнатъев говорит следующее: «В довоенные времена (имеется ввиду гражданская война Севера и Юга), считалось, что если расовое слияние когда-либо и произойдет, то оно начнется с ирландцев и чернокожих» [156, P.2].

Подтверждает высказывание Ноэля Игнатъева писатель Генри Кмен, который нашел в газетах Нового Орлеана упоминания о танцах джиггах, фандангах и танце «Virginia Breakdown» среди рабов на площади Конго до 1837 года. Что еще более важно, он обнаружил, что смешанные танцы с участием как чернокожих, так и белых людей были очень распространены в Новом Орлеане между 1800 и 1850 годами. «Они были главными развлекательными танцами» [116, P.46-47].

Кмен также упоминает о «Белых балах Квартеронов», которые были лишь небольшой частью танцевальной культуры Нового Орлеана. Примерно с 1800 года добавляет автор: «Африканские и европейские танцы смешивались в Новом Орлеане не только в таких престижных местах, как бальный зал Cosage, но и в менее уважаемых, таких, как таверны» [151, P.20].

Квартерон – потомок от браков европейцев (на 3/4) и африканцев (на 1/4), живущий в Америке [194, C.577].

Характеризуя социальное положение ирландцев на тот период времени, отметим, что оно было таким же бесправным, как и у африканцев. Вынужденное совместное проживание и труд на плантациях приводили к созданию условий, при которых физическое выживание зачастую зависело от общих усилий и взаимопонимания. В связи с этим угнетаемые народы

быстро и успешно находили общий язык, познавали культуру и менталитет друг друга.

Исследователь американской культуры Джон С. Мессенджер (John S. Messenger) указывает, что на острове Монцюррат, на Малых Антильских островах Карибского бассейна, к юго-западу от Антигуа, первым европейским языком африканцев был гэльский ирландский, а также обнаруживается, что в их музыке, песнях и танцах были найдены заимствования из ирландских культурных форм, переосмысленные в русле этнических традиций [125, P.298].

В работе Джозефа Д. Уильямса (Joseph J. Williams) «Откуда черные ирландцы с Ямайки?» представлено огромное количество ирландских фамилий, принадлежащих бывшим африканским рабам – Коллинз, Кеннеди, Маккормик, О'Хара, что очередной раз подтверждает утверждение о том, что порабощенные чернокожие и наемные белые жили (и, следовательно, танцевали) вместе [130, P.5].

Необходимо заострить внимание на том, что первое прикосновение африканцев к европейской культуре происходило уже на галерах работорговцев. В те далекие времена, во время путешествия из Африки в Новый Свет, рабов заставляли танцевать на борту корабля, чтобы это сохранило им здоровье. Путь по океану занимал продолжительное время, и, прежде чем добраться до Соединенных Штатов, африканцы многое впитывали из британо-европейского танца. Корабли делали остановку в Вест-Индии, оставляя рабов акклиматизироваться, перед тем как доставить на материк, и это способствовало увеличению их выживаемости, а следовательно, и нормы прибыли. Оставаясь на островах, африканцы начинали знакомиться с британскими и европейскими танцами.

Изначально, когда острова были завоеваны Испанией, происходило смешение испанского народного и африканского племенного танца, но затем, примерно с 1800 года, в период третьего этапа межкультурного слияния, в моду вошли французские кадрили и английские контрдансы. Как утверждает

фольклорист и исследователь танцевальной культуры Америки Лиза Лекис (Lisa Lekis): «На каждом острове Карибского моря есть те или иные формы кадрили, рилла, или контрданса ... сильно измененные по стилю и функциям, но все еще узнаваемые» [145, Р.37].

В тоже время отмечаются факты того, что на кораблях, следующих из Европы в Новый Свет с ирландскими беженцами, возникла такая оригинальная форма танца, как матлот, или матросский танец. Его особенность заключалась в том, что, во-первых, он исполнялся под сопровождение волынки, традиционного музыкального инструмента, распространенного в Ирландии и Шотландии, именуемого как хорнпайп, поэтому и танец стал в некоторых источниках указывался как «Хорнпайп». Во-вторых, исполнение матлота строилось на технике джиги, которая в ту пору имела вид степ-танца и была достаточно сложна, потому что за четверть минуты необходимо было исполнить не менее 75 ударов ногами по полу. Оригинальность танца выявлялась в наличии движений, изображающих обязанности моряков с присутствием сложной пантомимы, исполняемых под звуки ритмов, выбиваемых деревянной обувью по гулкой палубе [188, С.7].

Данный танец получил широкое распространение во всех регионах присутствия европейцев и естественным образом проник в африканскую среду, где произошла его ассимиляция и дальнейшая трансформация.

Уолес Хилл приводит яркий пример того, как видоизменился танец под воздействием африканских традиций. Так, в 1784 году Джон Дюранг, белый американец британского происхождения, получивший широкое признание в качестве профессионального танцора, представил свой танец «Старый стиль матросского хорнпайпа», в котором смешивались шаги традиционной джиги с афроамериканскими шаркающими и размашистыми шагами. Исполненный в гриме из жженой пробки «Хорнпайп» Дюранга, стал популярным сольным сценическим танцем, одним из самых ранних прототипов чечетки на американской сцене. В данном случае можно отметить то, что танец «Матлот-Хорнпайп», родившийся в среде европейцев, спустя какое-то время,

приобрел иные черты с налетом африканской эстетики. Таким образом, степ-танец, не успев окончательно сформироваться в сценический танец, уже начал подвергаться различным метаморфозам, получая тем самым, дальнейшее развитие.

В 1855 году сыном Дюранга Чарльзом было опубликовано карманное руководство по социальным и театральным танцам под названием «Бальная бижутерия и искусство танца». В нем содержалось пошаговое описание танца под причудливым названием «Па-де-Матело, Матросский Хорнпайп – Старый стиль» [179, Р.7].

Изменение эстетики европейских танцев происходило повсеместно. Вот как описывает в 1876 году эволюцию европейского танца репортер из Цинциннати и исследователь культуры Лафкадио Хирн (Lafcadio Hearn). Речь пойдет о распространенной форме «кадриль», фигуры которой исполнялись в разных смешанных афро-европейских стилях. Автор пишет: «Первую фигуру танцоры начинали с двойной кадрили, молча и быстро ... Иногда наступающие мужчины подпрыгивали и скрещивали ноги с двойным шафлом ... затем во второй фигуре, музыка менялась на старый вирджинский рилл ... мужчины исполняли движения с прихлопываниями из джубы и выкрикивали слова ... далее, в следующей фигуре музыка снова менялась на какую-то популярную негритянскую мелодию, где исполнители в африканской шатающейся манере штамповали ногами по полу, прохлопывали ритмы джубы и делали характерные выкрики [141, Р.23].

В данном случае эволюция очевидна: по мере того, как музыка в танце становилась все более ритмичной, движения прогрессировали от европейских кадрилиных шагов и переходов к смешанным афро-европейским в вирджинском рилле и далее к африканской лексике в финальной фигуре, по всем приметам похожей на ринг-шаут.

Российский педагог по степ-танцу В.И. Кирсанов, анализируя особенности матросского танца, отмечает, что возникшая страсть к извлечению звуков с помощью ударов деревянной обуви по дубовому полу

привела к тому, что моряки для усиления ударных звуков прикрепляли к подошвам ботинок мелкие английские монеты – пенни. Это стало первым изобретением обуви для чечетки.

Исходя из рассмотренных нами фактов, можно предположить, что прибывающие в Соединенные Штаты африканские рабы уже имели представление как о европейских стилях степ-танца, так и о специфике европейской музыки и о самих музыкальных инструментах, в том числе и об обуви, выбивающей ритмы.

Попадая на невольничьи рынки и растворяясь на плантациях и в крупнейших городах, они передавали полученную в ходе длительного путешествия информацию, видоизменяли ее в пункте конечного пребывания в зависимости от влияния местных традиций и культуры.

Показательно то, что при наличии разного рода преград (языковых, культурных и др.) музыка и танец являлись фактором сплочения для представителей разных племен. В отличие от «белого» населения, менталитету которого присущи черты обособленности, и собственное «Я» находится в центре, у африканцев – наоборот, общество превышает личность, и без общества индивидум не представляет своей жизни. Африканец практически не отделяет личную жизнь от общества. Многие события, которые мы привыкли рассматривать как «личные» или «семейные»: рождение, смерть, вступление в брак – для африканца связаны с жизнью всего его рода. Д.С. Робертс (Roberts J. S.) в своей книге «Черная музыка двух миров» пишет: «Рождение, достижение совершеннолетия, свадьба празднуются всей общиной» [169, P.72].

Заострим внимание на том, что в процессе сближения и коммуникации разных народов, происходила трансформация культуры на всех уровнях. Выработка культурных универсалий, отразилась и на изменении религиозного мировоззрения людей. Афроамериканское население, постепенно отдаляясь от собственных богов, все больше обращалось к новой, универсальной для всех практике «Вуду».

Отметим, что религия «Вуду», которая внесла определенный вклад в развитие основ ранних форм джаза, ведет свое происхождение из Дагомеи. Слово «вуду» происходит из дагомейского «воду», что в переводе с языка фон (народа, населяющего территорию Бенина) – одного из наречий Дагомеи – означает «дух, божество». Религия вуду сформировалась на Карибских островах (в первую очередь на Гаити) в результате контакта традиционных верований африканских рабов с католической религией [16, С.5].

Взаимодействие католицизма с африканскими традиционными верованиями было закономерным явлением. С одной стороны, французы, завозившие рабов на острова, хотели привить им ценности своей религии, с другой стороны, им запрещалось глубоко изучать католицизм, чтобы люди не узнали своих истинных прав. В этой ситуации рабам приходилось проявлять хитрость, делая вид, что почитают католических святых, а на самом деле верили в своих богов. В результате долгого процесса ассимиляции, африканские традиционные верования стали соединяться с аспектами христианства, при этом африканским божествам давались имена католических святых, видоизменялись обряды и ритуалы. Так, в Новом Орлеане дагомейскому богу изобилия и удачи Легбе (Лимба), дали имя Святого Петра – вероятно, потому что Святой Петр всегда изображается несущим ключи от рая, которые напоминают неграм признак власти вездесущего Легбы [152, Р.27].

В результате процесса конвергенции религий образовалась мировая религиозная практика – вуду, в основу которой легли новые синтетически сформированные принципы: вера в единого Бога и сверхъестественных созданий, наличие духов (лоа) добрых и злых, как проводников между людьми и богом, вера в иную жизнь после смерти.

Французский психолог, социолог, антрополог и историк Гюстав Лебон в своем труде «Психология народов и масс» указывает: «Многие народы сумели ассимилироваться, преобразовав чужие языки, верования и

учреждения настолько, чтобы они могли согласовываться с их душевным складом» [34, С.15].

Лебон своим высказыванием подводит нас к мысли о том, что человеку в определенных ситуациях, особенно когда речь заходит о его выживании, свойственно пересматривать свои адаптивно-адаптирующие стратегии, сохраняя тем самым себя как в витальном, так и в социальном плане.

С философской точки зрения о подобной ситуации высказывается известный культуролог Л. М. Мосолова: «Человек имеет возможность в разной степени и в различных направлениях менять свои адаптивно-адаптирующие стратегии, воспроизводя оправдавшие себя традиции и постоянно вырабатывая для решения насущных задач новые формы культуры – ментальные, материальные, художественные.» [47, С.562].

Возвращаясь к обрядам «Вуду», отметим их сакральный смысл, который заключается, прежде всего, в общении с Высшим Богом через духов. Данные обряды призваны излечивать людей от болезней, а при их проведении особое внимание должно уделяться сохранению тесной связи с умершими предками. Их присутствие должно ощущаться в каждом действии. Африканцы считают, что душа человека не умирает, а только лишь переходит в другую форму существования. Они верят в то, что души умерших соплеменников и предков помогают племени в преодолении различных трудностей, а также могут наказывать людей в случае нарушения законов.

Ритуальный характер проведения обрядов предполагает наличие жреца – унганы (колдуна, мужчины) и мамбо (колдуньи, женщины), а также присутствующих людей общины. Само действие сопровождается песнями и танцами под ритм ударных инструментов, доводящих присутствующих до состояния транса. В большинстве африканских культур экстатическое состояние участвующих является обязательным условием религиозной церемонии. Обычно человек приходит в такое состояние, танцуя несколько часов подряд в сопровождении непрерывного потока музыки. Африканцы

считают, что в человека в состоянии транса вселяется божество или дух, и тем самым он очищается от грехов [28, С.13].

Следует отметить, что стремление к достижению подобного состояния во многих традиционных культурах считается особенным. Жрецы, совершающие культы верят в то, что человек в измененном состоянии способен раздвинуть временные рамки и заглянуть в прошлое, или в будущее, изменив ход событий для их благоприятного развития, а также приобрести способность общаться с духами умерших родственников и высшими силами. Еще в древности наши предки заметили, что войти в состояние транса легче всего во время проведения массового ритуального действия под аккомпанемент ритма, который с определенной частотой выбивается на ударных инструментах и сопровождается танцами по кругу с топотом ног по земле в сочетании с хлопками в ладоши и голосовым пением. Ярким примером вхождения людей в данное состояние сегодня служат многочисленные обряды и ритуалы народов Африки, Латинской Америки, Индии, Азии, народов Севера.

Анализируя влияние практик «Вуду» на возникновение форм раннего джаза и технических особенностей степ-танца, мы выявили важный семантический аспект религии, который, по нашему мнению, заключается в технической стороне проведения ритуалов. Дело в том, что данный процесс выстраивается по определенному алгоритму последовательных действий, где жрец призывает духов и получает ответ, способствуя тем самым их переселению в тела участвующих в ритуале людей. Жрец руководит всем процессом, регулируя темп и ритм действия, громкость ударных инструментов и частоту своих выкриков, добиваясь нарастания общего напряжения и последующей разрядки участвующих, некоторые из которых могут впадать в состояние транса. При этом он создает определенную форму самого действия, которая основывается на технике «вызова» и «ответа».

Данная техника активно используется в такой музыкально-танцевальной форме раннего джаза, как «ринг-шаут». В степ-танце с

перкуссионным характером, где ритм имеет первостепенное значение, подобная техника легко трансформируется, преобразовываясь в ритмические рисунки и модели, раскрывая тем самым суть технического принципа – «вызов» и «ответ».

Авторы сообщения в новоорлеанской газете «Таймс» (от 21 марта 1869 г.), описывая публичную церемонию на озере Пончатрэйн, проходившую под председательством Мари Лаво, наиболее известной как королева «вуду», делают однозначный вывод: «Ритмы хлопанья и топанья, напоминающие удары барабанов, ускоряющийся темп, танец в круге и система оклика и ответа – все эти элементы существенным образом являются западно-африканскими» [152, P.26].

О новой форме «ринг-шаут», в которой соединились европейская и африканская традиции, говорит знаменитый танцовщик Джек Коул. По его мнению, это групповой танец с пением, в основе которого молитвенный культ африканцев. В нем исполнители двигаются по кругу друг за другом против часовой стрелки, не отрывая ног от пола, как бы шаркая, плечи согнуты, руки расставлены, продвижение происходит за счет быстрых, резких движений корпуса, что придает танцу интенсивность и динамику. Зрители при этом хлопают в ладоши и топают босыми ногами по земле, создавая сложный ритмический рисунок. Темп танца постепенно нарастает, достигая сильного эмоционального накала, и в момент кульминации пляска прерывается, раздаются неистовые крики, начинается кружение участников, впадающих в состояние транса. Африканские корни ринг-шаута прослеживаются в сложных полиритмичных движениях исполнителей. В США поклонников подобных религиозных представлений прозвали «Shouters», что в переводе означает «Крикуны». Как заметил Маршал Стернс: «Хлопать в ладони и топтать ногами – этого им было вполне достаточно, чтобы заменить барабаны, но их церемонии стали знамениты своей страстностью и безумной одержимостью» [152, P.19].

Исследователи фольклорных африканских традиций А. Джон и А. Ломакс (John A. and Alan Lomax) наблюдали данный танец в Луизиане, Техасе и Джорджии и записали: «Песня танцуется всем телом – руками, ногами, животом и бедрами ... с акцентом на ритм. Этот образец ринг-шаута имеет явно западноафриканское происхождение» [124, Р.335].

Писатель Х.Г. Сполдинг рассказывает о том, как танцевали ринг-шаут в момент его возникновения: «Этот шаг ... это что-то среднее между шафлом и танцем. В конце каждой строфы песни танцоры останавливаются, слегка топая на последней ноте, а затем, выставив другую ногу вперед, переходят к следующему куплету. Их шаркающие удары сочетаются с паузой и ударом полной стопой в пол с переносом на нее тяжести тела» [183, Р.197].

Шаркающий характер шагов, а также полиритмичность, позволяют провести параллель о близости техник выбивания ритмов в ринг-шауте и степ-танце, в котором также существуют шаркающие удары, называемые шафлами (shllffle), и сделать вывод об их общих корнях.

Стоит отметить, что танцевальная форма «ринг-шаут» возникла в социальной среде рабов и является частью их культуры. В связи с этим некоторые исследователи указывают на то, что на формирование чечетки значимое влияние оказал танец рабов, или «slave dance», в котором присутствуют фольклорные традиции африканских народов. Так, Джона Дуранг, один из первых американских профессиональных танцоров, в 1789 году давал описание своему танцу, как танцу, содержащему «шарканье» – основное движение рабов-танцоров [28, С.38].

Шаркающие движения и особая походка, привнесшие особый колорит в танец, были сформированы под влиянием кандалов, которые были прикованы к ногам рабов. В степ-танце шаркающие движения и удары являются одними из основных элементов в методике исполнения и имеют свои названия. Приведем пример некоторых, используемых первыми темнокожими исполнителями в начале XX века, и возможно имеющих отношение к танцу рабов:

- Scuff (скаф) – в дословном переводе – «шаркать ногами». Суть движения заключается в том, чтобы произвести резкий скользящий удар каблуком с выносом ноги вперед на воздух, своего рода «шаркнуть каблуком по полу».

- Brush (браш) – «щетка, легкое прикосновение». Исполняется как «мазок» подушечкой стопы рабочей ноги по полу в направлении «от себя» и «к себе» [87].

- Shliffle (шафл) – «шаркать». Движение типа «flic-flac» в классическом танце, исполняемое в различных направлениях, в «tap dance» терминологии звучит как «brush» от себя и к себе [174].

Это лишь малая часть представленных элементов степ-танца. В методике существует множество других, как самостоятельных, так и производных от данных, которые используют современные исполнители чечетки. Но основа многих движений лежит именно в танцевальных традициях народов Африки и в новой синтетической культуре, созданной рабами Нового Света.

Следующий аспект семантики, выявленный нами в ходе анализа танцевальной составляющей ритуалов вуду, также приближает нас к понятию формирования ударов в степ-танце. Дело в том, что участвующие в ритуалах вуду люди, исполняют сакральный танец, выбивая ритмы ударами ног по земле. Особенность ударов состоит в том, что они выполняются с определенным акцентом вниз, в землю. В этом существует определенный смысл.

Во-первых, для африканского танцора земля – это священное место, где он исполняет все свои танцы, поэтому проявление любви и уважения к ней являются самыми важными факторами. Ощущение единства с Землей придает танцовщику неограниченную жизненную и динамическую силу, поскольку Земля напитывает его этой силой [96, P.56].

Во-вторых, в африканской культуре удары с акцентом в землю символизируют желание народа находиться в гармоничной и стабильной

связи с окружающей средой. Большинство подобных танцев подчеркивает особую важность семейных уз мужчины и женщины на всем протяжении их жизни до момента смерти, а также важность перехода их останков в почву, где они обретут упокоевание и вечный отдых [91, Р.67].

В методике степ-танца также существует множество ударов с направленным акцентом вниз, которые подтверждают родственную связь с практикой вуду, имеющей африканской корни. В контексте этого необходимо отметить одну существенную особенность, заключающуюся в том, что во всех этнических танцах африканцев стопа полностью стоит на земле, и не существует иных положений или ударов, выполняемых носком стопы или пяткой. В степ-танце, относящемся к африканской эстетике, также существуют подобные удары, например:

- Stamp (стэмп) – «штамп, чеканка» или «штамповать, топтать», другими словами, «чеканить шаг». Удар выполняется полной стопой в пол с переносом тяжести корпуса на рабочую ногу [176].

- Stomp (стопп) – в дословном переводе – «топот». Суть движения заключается в том, чтобы произвести резкий удар полной стопой рабочей ноги с последующим ее поднятием [177].

В результате выявленной нами связи степ-танца с формой «ринг-шаут», танцами рабов и ритуалами вуду, можно сделать вывод, что африканские традиции повлияли не только на зарождение и становление вышеуказанных форм, но и на развитие народной чечетки, которая в своем первоначальном виде имела явно религиозный характер. Рассматривая последовательность событий в контексте времени, отметим, что религия вуду, изначально распространившись в среде рабов, соединилась с их танцами, имеющими технику шаркающих ударов. При этом на африканцев оказывала влияние культура белого населения с их танцами жигой, риллом, хорнпайпом и клогом, а также осуществлялось постоянное давление со стороны католических священников, что в итоге приводило к процессу постепенного слияния африканских традиций с европейской культурой и рождению

танцевально-музыкальной формы «ринг-шаут». С появлением новой формы произошла модификация танцевальной техники, в которой шаркающие удары стали исполняться не только полной стопой, но и с применением каблука и носка стопы. Степ-танец, не оторванный от общей культуры, активно развивающейся на сближении народов, вбирал в себя все новые компоненты и постоянно пополнял технический багаж новыми ударами.

Рассматривая различные аспекты, повлиявшие на развитие степ-танца, следует проанализировать роль такого важного фактора, который оказал глобальное значение на всю общемировую культуру и позволил танцу развиваться во многих направлениях и впоследствии стать видом искусства – это фактор музыки джаз.

Джаз – это яркое культурное явление двадцатого века, по своей сути являющееся феноменом историческим, эстетическим и социальным. Это специфический музыкальный жанр, не похожий на другие, который возник в замкнутой социальной среде темнокожего населения основных крупных центров Америки как жанр бытовой, но в процессе своего развития, вбирая в себя культурные традиции различных этносов, дал основу для многих музыкальных и танцевальных форм, закономерно став видом искусства.

Термин «джаз» имеет множество версий происхождения, ни одна из которых сегодня не принята как окончательная. Для нашего исследования ближе всего определение из словаря Уэбстера, в котором понятие «джаз» ассоциируется с креольской музыкой и Конго танцами в Новом Орлеане.

Музыка джаз в классическом варианте исполняется лишь в оркестре, в состав которого должны входить музыканты, играющие на рояле, духовых и ударных инструментах, а также на гитарах, скрипках и др. В этом смысле джаз представляет собой коллективное действие, где качество представляемой музыки напрямую зависит от каждого исполнителя, ведь вдохновение одних зависит от вдохновения других. Дело в том, что вдохновение рождает импровизацию, и музыканты сами создают новый материал в процессе исполнения. На этом важном принципе выстраивается

вся концепция создания музыки в джаз-оркестре, и этим она отличается от той музыки, которую исполняет симфонический оркестр, где все партии заранее прописаны в нотах. Поэтому удачный свинг одних сильно влияет на игру других и наоборот, отсутствие свинга даже у одного музыканта может свести на нет усилия всего оркестра [55, С.12].

Для того чтобы понять сущность музыки джаз и определить объем влияния на развитие степ-танца, необходимо проанализировать исторические и социокультурные аспекты ее зарождения и формирования.

Ряд искусствоведов сходятся во мнении, что истоки зарождения джаза лежат в сложном синтезе двух направлений – африканских фольклорных традиций и креольской европеизированной музыки, каждое из которых, пройдя долгий путь развития, объединились в единое целое в конце XIX – начале XX века в Новом Орлеане.

По мнению исследователя джаза Джеймса Коллиера, значительный вклад в создание новой музыки внесли африканские рабы, чей труд использовался на плантациях и лесоразработках крупнейших городов США, а культурные особенности основывались на этническом фольклоре. Но, несмотря на наличие африканских черт, джаз унаследовал много аспектов и от европейской музыки. Его инструментовка, основные принципы гармонии и формы имеют скорее европейские, чем африканские корни [28, С.8].

Процесс музыкального взаимопроникновения происходил с момента начала переселения африканских народов на американский континент. Прибывшим в качестве рабов неграм не разрешалось иметь музыкальных инструментов, поэтому они, отмечая знаменательные даты и праздники, пользовались подручными средствами, из которых можно было извлекать звуки – пустые канистры, палки и другие вещи. Стоит заметить, что впоследствии, когда происходило формирование ранних основ джаза, рабы, в большинстве случаев, сами изготавливали музыкальные инструменты, так, например, гитары вырезали из картонных ящиков, а контрабасы из корыт,

натягивая струны из проволоки. Но все-же их первая музыка практически не отличалась от африканского пения и игре на там-таме [28, С.42].

Культурогенез темнокожего населения, проходивший длительное время в иных социокультурных условиях, приводил к тому, что новые поколения людей постепенно утрачивали память о своих этнических корнях. Этому также способствовала христианская религия, насаждаемая миссионерами, которые, обращая рабов в новую веру, обучали их религиозным гимнам европейского происхождения. В возникающей ситуации негры принимали христианские каноны, но по-своему чувствовали и интерпретировали проведение священных ритуалов и обрядов. Генетическая память об африканских традициях позволяла народу создавать такие формы религиозного выражения, как «госпел» и «спиричуэл». Основой данных форм становились религиозные христианские гимны, многочисленные марши, регулярно проходившие на Конго-Сквер, а также рассмотренный нами выше ринг-шаут, исполнявшийся в респонсорной (вопросно-ответной) манере и передавший в полной мере эту особенность госпелу и спиричуэлу.

Появление спиричуэл было обусловлено целым рядом причин. Во-первых, африканцы гораздо проникновеннее выражали свое горе угнетенных людей и надежду на лучшую жизнь, чем миссионеры. Во-вторых, обладая иным тембром голоса, иным произношением и чувством ритма, они подсознательно преобразовали музыку европейских гимнов и подчинили ее своей натуре, своему темпераменту [55, С.7].

Следует отметить, что африканская музыка имеет вариационную природу, идущую от импровизации, нередко совместной и коллективной, но при сохранении автономности каждой партии [52, С.7].

В данном случае мы видим, что европейская музыка под воздействием африканских тем и иной техники, рождает новые синтетические формы, которые впоследствии повлияют на становлении музыки джаз.

Рассмотрим такую форму раннего джаза, как «госпел», в котором, в отличие от спиричуэла, было больше спонтанных реплик и импровизации, а иногда использовались танцевальные ритмы, что приносило определенную живость данной форме. Признанной королевой жанра заслуженно считалась Махалия Джексон, которая единолично перенесла негритянский госпел из церквей Чикаго на всемирное обозрение.

Госпел – 1. Афро-американская традиция духовного евангелического пения, жанр сольной евангелической песни, создаваемой профессиональными авторами. 2. Африканская музыка, сочетающая элементы спиричуэлов, блюза и джаза, чьи корни в традиционных песнях рабов [194, С.347].

Оба вокальных направления выстроены в антифонной форме, суть которой заключается в создании диалога, который осуществляется приемом «клик-ответ». Данная форма повсеместно встречается в культурных традициях народов Западной Африки. Диалог присутствует практически во всем, например, когда встречаются два человека или когда музыкант берет в руки инструмент и играет на нем, воспроизводя данную форму.

Госпел и спиричуэл органично влились в культуру рабов. Объяснение этому можно найти в том, что в США на данном этапе времени уже существовала подобная музыкальная европейская традиция, в которой прослеживалась форма «клика-ответа». Эта традиция – стиль распевания псалмов (существовавший в Новой Англии еще с 1650 года), где проповедник произносит вначале слова молитвы, а уже после него хор прихожан вторит их нараспев. Когда африканец слышит этот народный, респонсорный стиль пения, он принимает его как родственный [43].

В формирующейся субкультуре темнокожего населения Нового Орлеана, кроме вышеупомянутых жанров, существовала особенная музыка, а точнее вокал, в основу которого легли трудовые песни, и который, впоследствии став инструментальной музыкой, повлиял на зарождение джаза, – это жанр блюз.

Блюз / Blues (предпол. от амер. идиомы «to feel blue» быть печальным или от англ. «blue devils» меланхолия, хандра; blue означает также голубой) – традиционный жанр афроамериканской музыки, являющийся одним из высших достижений негритянской музыкальной культуры. Тесно связан с африканскими истоками, представлен множеством жанровых разновидностей в народной музыке афроамериканцев Южной, Центральной и Северной Америки [28, С.257].

По мнению исследователей культуры Америки, ранний блюз возник в сельской местности в среде африканских рабов и исполнялся только в вокальной манере. В него вошел целый ряд негритянских фольклорных вокальных жанров, среди которых важнейшими являются «уорк-сонг», «холлер», «негритянская баллада» и «спиричуэл».

Уорк-сонг / Work song (англ. трудовая песня) – тип трудовой песни, один из наиболее ранних архаических жанров афроамериканского фольклора. Связан с африканскими истоками в большей степени, чем все другие негритянские фольклорные жанры. Отличительной чертой уорк-сонга является присущая ему социальная функция – сопровождение и ритмическая организация трудового процесса. Эта особенность находит непосредственное выражение в ритмике песни – в ее подчинении ритму работы [28, С.274].

Следующим песенным жанром, ярко отражающим блюзовую манеру, является холлер.

Холлер / Holler (от Hollar! [тип оклика]) – архаический афроамериканский жанр трудовой песни-переклички. Холлеры, исполнявшиеся во время полевых работ, носят название филд-холлер, или филд-край (от слова crying – плачущий) [28, С.275].

В блюзе афроамериканцев выражались душевные состояния и чувства угнетенных людей, а также надежда на лучшую жизнь. В контексте этого, отметим одну важную особенность: цель исполнения блюза заключалась не в том, чтобы жаловаться на сложную судьбу, а в том, чтобы выплеснуть накопившиеся негативные эмоции и прийти к душевной гармонии.

Построение формы блюза также, как и других вокальных форм, образовавших музыку джаз, происходило в респонсорной манере. Блюз, возникнув как вокальное направление, в конце XIX века стал музыкой инструментальной. Этому способствовало появление на рынках многочисленных оркестровых инструментов, таких, как кларнеты, тромбоны, барабаны и др., которые использовались в военных оркестрах во время войны Севера и Юга, а после ее окончания, продавались почти за бесценок.

Инструментальный блюз, по предположению некоторых искусствоведов, это удачная попытка африканцев имитировать звучание человеческого голоса с помощью духовых инструментов. Прибегнув к специфическому интонированию, употребляя множество сурдин, музыканты извлекали из своих инструментов «смазанные», глиссандирующие звуки и тоны, характерные для блюзового пения [28, С.41].

Теоретик джаза В. Конен указывает, что присущая африканской музыке перкуссивность проявилась также в струнном звукоизвлечении таких инструментов, как арфа, гитара и лютня (удар, зашипывание струны). Даже на имевшихся в Африке духовых, напоминавших горн, трубу, флейту, гобой или кларнет, как правило, использовали резкую атаку (много позднее эта перкуссивность появится и в джазе).

Анализируя культурно-исторические аспекты зарождения джаза, необходимо отметить, что кроме вокальных направлений (спиричуэл, блюз и др.), особая роль в становлении данного вида искусства принадлежит музыке регтайм, которая формировалась как музыка для танцев и совпала по времени с рождением инструментального блюза, а также повлияла на возникновение танцевального бума в США и развитие танцевальных джазовых стилей, в том числе и джазового степа.

Об истоках возникновения регтайма говорят известные специалисты по джазу Руди Блешем и Харриет Джейнис, которые в 40-х годах двадцатого века получили информацию о расцвете данного направления непосредственно из рук первых исполнителей. По мнению исследователей,

корни регтайма уходят к XVIII веку и связаны с попытками афроамериканцев имитировать перекрестные ритмы, которые лежат в основе африканской музыки [28, С.31].

Данная манера игры присутствует не только в регтайме, но и является традиционной для джаза, а также используется в создании ритмических рисунков степ-танца.

Известный композитор и пианист Джелли Ролл Мортон говорил о регтайме, как о своеобразном типе синкопирования, который можно применять не ко всей музыке. Современные исследователи джаза утверждают, что, скорее всего, он имел в виду именно манеру игры с использованием перекрестных ритмов.

Дело в том, что техника синкопирования – это прием европейский, который издавна использовался в произведениях классической музыки: синкопами, например, изобилует «Искусство фуги» И.С. Баха. А то, что европейские музыканты в то время считали синкопированием, на самом деле являлось перекрестным ритмом, присущим африканским музыкальным традициям [28, С.32].

Такая игра с использованием «перекрестных ритмов» – основа африканской музыки. По мнению А.М. Джонса, одного из ведущих музыковедов-африканистов: «В этом состоит сущность африканской музыки; это то, к чему африканец стремится. В создании ритмических конфликтов он находит наслаждение» [124, Р.238].

Суть перекрестных ритмов заключается в следующем: в музыке существует постоянный ритм (граунд-бит), который может задаваться как ударным инструментом, так и голосом вокалиста, хлопками присутствующих людей, топотом ног танцоров. На этот ритм накладываются иные несложные ритмические модели, называемые «pattern», исполняемые другими ударными инструментами, певцами или танцорами, с одним правилом: каждый ритмический рисунок должен соответствовать типу данной музыки.

Для мелодии регтайма характерны два приема развития. Первый прием – повторение, которое происходит в одинаковых музыкальных фразах, но повторяется в другой тональности, обычно отстоящей от первоначальной на секунду или терцию. Во-вторых, присутствует уже известный нам принцип «вопрос-ответ», когда вторая фраза противопоставляется первой [28, С.36].

На формирование танцевального характера музыки регтайм значительное влияние оказали бытующие в то время танцы-польки, контрдансы, вальсы, котильоны и др. Но самую важную роль в становлении регтайма сыграл повсеместно распространенный марш, музыка которого долгое время исполнялась на Конго-Сквер в Новом Орлеане афроамериканским населением и имела синтетические корни из сплава европейских гимнов и африканских традиций. Повальное увлечение регтаймом было связано с появлением нового танца «Кэйк-уок», который стал самым популярным в первом десятилетии двадцатого века и повлиял на возникновение танцевального бума. Новые модные тенденции способствовали быстрому распространению музыки по территории США, что дало мощный толчок к сближению разных народов и культур.

Исследователь искусства джаза Дэвид Юин (David Ewen) в книге «Жизнь и смерть Тин-Пэн-Элл» пишет о том, что во всех уголках Америки вспыхнула страсть к регтайму и последовало всеобщее увлечение танцами. Появились новые несложные танцы. Как бы они ни назывались – «индюшачьей походкой», «медвежонком-гризли», «кроличьим объятьем», «верблюжьим шагом» или «хромой уточкой», какие бы движения они ни включали – тряску, раскачивание или скольжение, новые танцы, пришедшие вместе с регтаймом, требовали, как правило, только вышагивания по паркету в обнимку с партнершей. Появившаяся хореография освободила танцоров от жестких поз и последовательности шагов, которые в прошлом предписывались как «правильное» поведение. Танцоры начали добавлять больше телесного выражения с помощью движений рук, тряски и покачиваний [179, Р.53].

Танцы стали национальным развлечением, дансинги один за другим открывались по всей стране. Владельцы ресторанов были вынуждены нанимать оркестры и разрешать танцы во время застолья, что прежде считалось неслыханной вольностью. Танцевальная лихорадка вызвала небывалый спрос на музыкантов, который какое-то время даже превышал предложение [28, С.48].

Теоретики джаза отмечают характерную особенность регтайма, которая отличает его от других направлений – это фортепианная музыка. В связи с этим возникает закономерный вопрос: кем были первые музыканты, и какой вклад они внесли в создание музыки?

Дело в том, что афроамериканское население, участвующее в культурной жизни Нового Орлеана, в отличие от белого населения, не имело музыкального образования в связи с тем, что по причине сегрегации молодежь не принимали в музыкальные школы, да и попросту у африканцев не было средств для обучения, поэтому приобретение инструмента, а также игра по нотам, было делом недоступным. Принципы создания и передачи музыки осуществлялись людьми традиционным африканским способом, непосредственно от учителя к ученику, или же желающие могли осваивать технику, играя и сочиняя исключительно по слуху. В этом важном с точки зрения культурологов аспекте заключается сущность многих традиций народов Западной Африки, которые, не имея своей литературы, передавали из поколения в поколение устно и на живых примерах запечатленные в памяти обычаи и ритуалы. Благодаря этому, многие невидимые элементы этнических культур, сохраненные в духовной сфере африканцев, продолжают и сегодня влиять на развитие музыкального и танцевального творчества.

Так, в искусстве современного вокала широко используются различные выкрики – «гиканье», названные первыми исполнителями джаза брейк фальцетами, характерные для формы «ринг-шаут» и имеющие исторические корни в религиозном пении народов Западной Африки. Ярким примером

использования подобных вокальных украшений служит творчество известного певца и музыканта, а также сторонника религии Вуду – Майкла Джексона.

Отголоски африканских традиций также наблюдаются в современном искусстве репа, суть которого заключается в создании так называемого battle (батла), или соревнования, имеющего форму «вызов-ответ», где ритмическая структура музыки создается с помощью быстрого проговаривания слов в стихотворной форме. Корни данного музыкального направления также лежат в этнических традициях народов Западной Африки, где, по мнению исследователей культуры, многие племенные языки образованы с помощью ритма. Известны случаи, когда участники в суде для представления наиболее полной картины произошедшего пропевают часть своих показаний, а в самих песнях порой используется речевое интонирование, или то, что называется речитативом [28, С.9-10].

Анализируя связь профессионального музыкального образования с исполнением музыки регтайм, отметим, что национальность музыкантов не имела отношения к африканцам. Подтверждение этому мы находим в трудах исследователей джаза Маршала Стернса и Джеймса Коллиера. Теоретики утверждают, что первыми исполнителями регтайма были креолы, так их называли в Новом Орлеане и на побережье Карибского моря. Это люди, рожденные в Америке, но своим происхождением относящиеся к первым свободным переселенцам из Франции и Испании. Первые креолы были светлокожими, но продолжительное совместное проживание с африканцами способствовало сближению народов. Таким образом появились креолы-мулаты с различным цветом кожи. Они говорили на французском языке, гордились своей культурой и образованностью (зачастую весьма скромной) и, самое главное, настойчиво подчеркивали, что они не негры [28, С.39].

По этой причине в течение XIX века они сформировали самостоятельную социальную группу и создали собственную субкультуру, которая в дальнейшем значимым образом повлияла на рождение джаза.

Важной составляющей культуры креолов была музыка и музыкальное образование. В то время, когда существовала востребованность в профессиональных музыкантах в связи с открывавшимися по всей стране дансингами, это было экономически целесообразно. Дело в том, что африканцы, не имея музыкального образования, играли низкопробную музыку, которая не соответствовала требованиям танцевальных клубов, белые музыканты, приверженцы классической музыки, считали недостойным занятием исполнять регтайм, а креолы, причислявшие себя к средней социальной группе (между белыми и африканцами), но имеющие прекрасное музыкальное образование, быстро воспользовались выгодной ситуацией. Умение петь, играть на фортепиано или на каком-либо другом инструменте считалось среди креолов признаком хорошего воспитания, поэтому молодежь было принято учить музыке [28, С.40].

Необходимо отметить, что в конце XIX века в связи с возросшим интересом населения к всевозможным развлечениям и модной музыке, сформировалось множество полупрофессиональных музыкальных коллективов, в состав которых входили как креолы, так и афроамериканцы. В подобных коллективах происходил активный синтез двух культур. Творчество креолов, воспитанных исключительно в европейских традициях и обладающих европейским музыкальным мышлением, сформированном на приемах игры по нотам и отсутствием импровизации, сливалось с творчеством афроамериканцев, инструментальная музыка которых формировалась как вокальная и вобрала в себя трудовые песни, хороводные шауты, спиричуэлы, марши и блюзы, имеющие корни негритянского фольклора. В результате процесса такого взаимодействия и слияния родилась новая музыка, оказавшая глобальное значение на всю мировую культуру – музыка джаз.

В. Конен отмечает: «Самобытность джаза в самом деле, в решающей степени, обусловлена тем, что в нем скрестились далекие фольклорные культуры как европейского, так и внеевропейского происхождения. Они

породили интереснейший интонационный синтез, не мыслимый ни в одной другой точке земного шара, кроме США [29, С.8].

Следующий вывод делает теоретик джаза Фостер Попс (Foster Pops), указывая на то, что ранний джаз основывается преимущественно на трех музыкальных формах: регтайме, марше и инструментальном блюзе, которые слились воедино на рубеже XX века. Автор также предполагает, что решающую роль в данном синтезе сыграло включение музыкальной культуры цветных креолов, в которой было больше европейских, чем африканских черт, в общую афроамериканскую субкультуру. В результате этого слияния возник джаз.

Связь музыки джаз со степ-танцем более чем очевидна. Когда в XVIII-XIX веках зарождалась чечетка, ее считали видом музыкальной перкуссии, а также относили к народному танцу. Музыка джаз в то время еще не существовало, так как у африканцев не было музыкальных инструментов, и они не могли переработать существующие вокальные формы (спиричуэлы, блюзы и др.) в инструментальную музыку. Степ-танец, возникший за счет слияния танцевальных культур черного и белого населения, к тому времени уже выработал основные технические принципы, которые идентичны техническим принципам музыки джаз: техника «вызов-ответ», полиритмия, заключающаяся в наличии перекрестных ритмов, синкопирование, свингование, импровизация. В контексте этого, можно прийти к пониманию того, что в качестве одного из многих народных танцев чечетка первое время оказывала влияние на ритмообразующую основу зарождающейся музыки джаз, а впоследствии, когда музыка джаз окончательно приобрела современный вид, то уже она стала оказывать влияние на развитие степ-танца. В этой тесной взаимосвязи произошло полное становление степ-танца как направления хореографического искусства.

Итак, исследовав художественные особенности современного степ-танца, а именно, содержательность музыкально-ритмических компонентов пластического языка и их выразительные возможности, мы пришли к выводу

о том, что связь ритма и танца существовала в виде перкуссии еще в первобытной культуре. Перкуссия также широко использовалась в музыке и танцах Древнего Египта при проведении религиозных обрядов и значимых социальных событий.

Анализируя пути становления американского народного танца, в котором обозначилась содержательность музыкально-ритмических компонентов пластического языка степ-танца, мы выяснили, что с XVI века рабство в «Новом Свете» стало мощным фактором транскультурного влияния африканского ритуального танца на европейскую танцевальную культуру. Сложившаяся ситуация положила начало созданию таких новых синтетических форм культуры, как вуду, ринг-шаут, спиричуэл, госпел, уорк-сонг, холлер, блюз, а также многочисленных афро-европейских танцев. Дальнейшие метаморфозы культурных форм привели к зарождению степ-танца.

Мы выяснили, что важную роль в формировании выразительных средств степ-танца, сыграл синтез ирландских танцев «джига» и «рилл» с сакральным западноафриканским танцем Джубой (жиубой).

Мы также пришли к выводу о том, что зародившееся в сложном синтезе двух направлений – африканских фольклорных традиций и креольской европеизированной музыки, искусство джаза, оказало глобальное значение на общемировую культуру и позволило степ-танцу активно развиваться и стать важным направлением хореографического искусства современности.

3.2. Современный степ-танец: стилевое своеобразие, виды и разновидности, перспективы развития

В истории хореографического искусства существует гипотеза о том, что рождение степ-танца как направления искусства произошло благодаря

влиянию личности в истории. Данное предположение имеет под собой определенную основу и опирается исключительно на факты, проливающие свет на длительный историко-культурный процесс и те социокультурные условия, сложившиеся на территории США, которые содействовали развитию танцевального творчества, тесно связанного с культурными особенностями эпохи. Естественный путь генезиса культуры способствовал выделению из народной среды особо одаренных людей, которые в ходе творческих экспериментов выкристаллизовывали универсальные формы культуры, востребованные обществом.

Одним из основателей современной чечетки принято считать ирландского танцора из Луисвилля штат Кентуки Томаса Дартмута Райса (прил. 2.7), известного как «Папа Райс», который, примерно, в 1830 году вводит в свой арсенал «па» старого черного раба Джима Кроу. Папа Райс добавляет к ударам джиги элементы афро-американского шафла (shllffle) – маленькие синкопированные шаги с движениями рук и плеч. Так родилась чечетка или tap dance [49].

В тоже время, манхэттенский танцор Уильям Генри Лейн (прил. 2.8) по прозвищу «Мастер Джуба», создает свой собственный вид современного американского танца чечетки. Его особенность заключается в том, что автор подражает исполнительской технике знаменитых танцоров-менестрелей, воспроизводя их удары в собственной интерпретации таким образом, чтобы никто не смог этого повторить. В 1844 году, после победы в серии переплясов над царившим в то время американским менестрелем ирландского происхождения Джоном Даймондом (1823–1857), Лейна провозглашают «Королем всех танцоров» и дают имя «Мастер Джуба» (в честь африканской джубы, или джубе, степ-танца, напоминающего джигу с замысловатыми вариациями).

Исполнение танца «Джуба» в Америке ассоциировалось с афроамериканскими менестрелями, в то время как на сцене доминировали белые (и в основном ирландские) исполнители с собственными степ-танцами

– джиггой, риллом, хорнпайпом и клогом. Воспитанный в культуре африканских ритмов и свободного стиля, Уильям Генри Лейн смог освоить все строгие европейские техники, что в дальнейшем позволило ему создать новый синтетический вид танца, который не был ни африканским, ни европейским: это была инновационная ритмическая смесь, ставшая прообразом современного степ-танца [179, Р.12].

Большое влияние на становление искусства степ-танца и развитие всей культуры США оказала война Севера и Юга в 1861–1865 годах, в результате которой было отменено рабство, и в стране произошло активное смешение различных культур. К этому времени новый ритмообразующий танец уже претерпел некоторые изменения. В него вошли синкопированные удары, а движения танцоров стали более раскованными, свободными, изменилось положение корпуса и тела. Но и в этом случае он еще не был окончательно сформирован до той формы сценического выражения, которую мы привыкли видеть сегодня. Даже в конце XIX века, когда исполнители уже имели специальную обувь на деревянной подошве с каблуками, танец назывался джазовым степом, или просто – джаз танцем.

Говоря об обуви для чечетки, следует отметить, что в современных условиях, для усиления звука и придания тембра танцу, к носкам и каблукам обуви прикрепляются металлические пластинки.

Исследователи выяснили, что металлические пластины вошли в употребление в начале XX века, а до этого времени пионеры-исполнители выбивали ритмы на дубовом полу в ботинках на жесткой подошве.

Эмери Л.Ф. в своей книге «Черный танец» говорит о звуках чечетки со своеобразным оттенком, которые выбивал Билл Робинсон в обуви на деревянной подошве с каблуками.

Сам термин «tap and step dance», появившись впервые в 1902 году в шоу Неда Уейборна «Minstrel Misses», был официально признан только лишь в 1928 году как «tap dance», и связано это было с мюзиклом «Blackbirds»

(«Дрозды»), звездой которого стал пятидесятилетний Билл Робинсон (Bill 'Bojangles' Robinson) [179, P.64]. (прил. 2.9)

Следует пояснить, что в описываемое нами время, существовало два стиля tap dance – «белый» англо-американский и «черный» афро-американский, имевшие свои неповторимые особенности. Главное различие заключалось в том, что каждому стилю были присущи собственные оригинальные формы ритмических структур, сложившиеся в народной среде в ходе исторического развития. Отличались также танцевальный язык и исполнительская техника.

Для англо-американского стиля были характерны такие элементы, как прыжки «the leap», «the hop», «the skip», «the jump» и др. С их помощью исполнитель создавал так называемый звук на излете. Данный стиль основывался на танцевальной технике, построенной на движениях, исходящих из одного центра, что на тот момент было присуще большинству европейских танцев, которые формировались в эстетике развивающейся культуры Европы.

Для афро-американского стиля был характерен сильно синкопированный ритм, а техника движений состояла из ударов, большинство из которых исполнялось ступней свободной, ненагруженной ноги. Все движения данного стиля исходили не из одного центра, а из соседних, периферийных, что указывает на наличие «полицентрии», как на сложившуюся исполнительскую технику в этнической хореографии. Ее суть заключается в самостоятельной, изолированной работе рук и ног.

Музыкальный историк Марта Гольдштейн отметила, что на рубеже двадцатого века, когда на музыкальной сцене появились синкопированные и двухмерные ритмы рэгтайма, степ-танец претерпел самую значительную трансформацию, став результатом нового и беспрецедентного слияния европейских мелодических и гармонических сложностей с африканскими синкопами.

Чечетка, развивающаяся в непосредственной связи с джазовой музыкой – с ее ритмическими мотивами, полиритмами, несколькими метрами, элементами свинга и структурированной импровизацией, в будущем превратится в одну из самых ранних форм джазового танца. Но в данном контексте необходимо указать, что история танца содержит в себе более двухсот лет эволюции афро-ирландского слияния, в ходе которого ирландские стили степ-танцев «джига» и «клог» подверглись синтезу с афроамериканскими народными танцевальными формами [179, Р.12].

Анализируя этимологию слова «чечетка», обратимся к исследованию, которое провел известный российский педагог и исполнитель степа В.И. Кирсанов (прил. 2.10). В своем труде «Тэп танец: история, теория, практика» автор обращает внимание на то, что данное понятие вошло в обиход в нашей стране в начале XX века. В это время на гастроли в Россию прибыли первые американские менестрели, исполнявшие степ-танец. Искусством выбивания ритмов серьезно заинтересовались цыганские танцовщики, работавшие на сценических площадках ресторанов и кафешантанов. Освоив близкие им элементы техники, они стали танцевать и подбадривать друг друга выкриками – «чячо!», «чячо!», что в переводе с цыганского языка означало – «давай!», «давай!». Отсюда и возникло название танца – «чечетка».

Первыми профессиональными артистами, выступавшими со степ-танцем на сценических площадках США, стали хуферы «hoofing» (hoof – «копыто»), исполнительская техника которых сводилась к выстукиванию ритма, где ударам придавалось большее значение, нежели танцевальным движениям. В.И. Кирсанов отмечает, что верх корпуса танцовщика практически не работал, и хуферы выступали в роли ударников, как перкуссионисты-импровизаторы.

Автор книги «Tap!» Расти Френк считает, что стиль «hoofing» – это степ, исполняемый без всяких примесей иных танцевальных стилей – чистый степ. Теоретик степ-танца Анита Филдман указывает на известного танцовщика Стива Кондоса (прил. 2.11), который, по мнению многих

профессионалов, является создателем собственного стиля перкуссии в степ-танце. Кондос выбивал ритмы без музыкального сопровождения на площадке в один квадратный метр. Под влиянием старшего брата Фрэнка Кондоса, создавшего собственную концепцию танца перкуссии и твердо верившего в основу практики и тренировок, Стив изобрел собственную систему подготовки исполнителей и методику данной техники, которую назвал «Основы». Он разработал специальные математические таблицы, где описал раскладку бесчисленных танцевальных комбинаций, в каждой из которых указал название ударов, порядок и количество их исполнения каждой ногой [107, Р.9-11].

Перкуссия Стива Кондоса основана в большей степени на европейской ударной технике ирландских народных танцев, а также на английских танцах «clog», которые исполняют крестьяне, обутые в деревянную обувь.

Отметим, что в танцевальных культурах многих народов мира существует танцы с выбиванием ритмических структур. Например, русский танец с дробями, аргентинский танец пастухов «гаучо», испанское «фламенко», мексиканские «авалюлько» и «сапатео», а также множество этнических танцев, в которых исполнители бьют босыми ногами по земле. Во всех этих танцах, объединенных ритмом, есть много общего, но существует и особенность, заключающаяся в экспрессивном характере их исполнения.

Известный антрополог и хореограф Джоан Кеалиинохомоку связывает степ-танец с мимолетным способом экспрессии, происходящим в заданной форме и стиле посредством движений ног. Экспрессия (лат. expression) – выражение, выразительность, сила выражения (чувств, взглядов и т.п.) [192, С.603].

Выражается экспрессия, как правило, возгласами и криками, а в некоторых случаях проявляется как подавленное состояние через слезы. Во многом это культурное понятие, ведь формы экспрессии у разных народов разнятся и, соответственно, разнится отношение к ее проявлению. На

экспрессивность, утверждают психологи, существенно влияет и социокультурная среда становления личности.

Советский критик эстрадного танца В. Ивинг указывает, что в двадцатые годы отечественные чечеточники, обладая высокой исполнительской техникой, вводили в свои танцы акробатические трюки, для того чтобы выразить высшую степень страстности и экспрессивности.

В степ-танце экспрессивность проявляется в характере и динамике движений, в неожиданных ритмических пассажах и ключах, в эффектных позировках и внутренней отдаче исполнителя. Следовательно, выражение экспрессии, в тот или иной момент танца, представляет собой действие, заранее незапланированное, схожее по своей сути с элементом импровизации. В связи с этим, необходимо отметить, что именно импровизация лежит в основе степ-танца и является одной из его главных технических особенностей. Ее элементы можно проследить в умении исполнителей создавать собственные ритмические структуры непосредственно во время выступления.

Автор труда «Степ изнутри» Анита Филдман (Anita Feldman) приводит пример импровизации, которая стала неотъемлемой чертой творчества Стива Кондоса: «Создание новых вариаций превратилось для танцовщика в бесконечный и захватывающий процесс. Каждый раз, когда он менял акцент или добавлял паузу, создавалось совершенно иное ощущение и выражение ритма. Он называл этот процесс «лепкой» ритма. Стив изобретал многочисленные комбинации для использования в своих импровизационных выступлениях» [117, Р.11].

В дополнение к систематической практике, Кондос разработал многие из своих идей, импровизируя перед видеокамерой. Поняв, что изобрел что-то оригинальное, он внимательно пересматривал материал и создавал на его основе новые вариации, тем самым расширяя собственный профессиональный диапазон для будущей импровизации [107, Р.11].

Авторы книги «Джаз танец» Маршал и Джин Стернс указывают на огромный опыт импровизации у звезды Голливуда Фрэда Астера. В 1935 году знаменитый танцовщик каждый вечер вел радиопередачу, в которой аудитория ожидала от него нового и интересного танца [150, Р.224].

Существует множество источников, подтверждающих важную роль импровизации в зарождении степ-танца. Но для того, чтобы определить ее корни, необходимо проанализировать ряд важных аспектов исполнительской области танца, непосредственно связанных с его глубинной внутренней природой.

Отметим, что степ-танец как самостоятельный концертный номер начал исполняться в различных шоу программах начала XX века, в частности в водевилях. Следовательно, танцевальная лексика, исторически сложившаяся на элементах традиционных этнических танцев, требовала драматургического оформления и особых профессиональных навыков исполнителей и их творческой самоотдачи. Кроме того, в танце учитывалась эстетика нового века, которая была тесно связана с идеалами времени, выразившимися в моде на особую роскошь и блеск, оформившимися в музыке джаза, кинематографе, шоу-программах Мюзик-Холлов, бурлеске, а также в возникшем стиле одежды «Арт-Деко» и во многом другом. Следуя тенденциям, степ-танец органично вписывался в стиль новой жизни, так как все его внешние проявления соответствовали веянию времени и позволяли существовать в нем.

Но при всех метаморфозах, произошедших с танцем, в нем сохранилась и глубинная традиционная сущность, свои особые внутренние качества, являющиеся своеобразной основой, без которой невозможно было бы раскрыть его внешнюю сторону. И эти особые качества выразились, по мнению американской танцовщицы и исследователя степ-танца Шерил Уиллис, именно в *африканской эстетике танца*, тесно связанной с импровизацией.

О наличии импровизации в степ-танце свидетельствует история знаменитого танцовщика Джона Саблетта Бабблза (прил. 2.12), который был постоянным участником проводимых в Нью-Йоркском «Хуфер» клубе соревнований по чечетке. О ногах этого танцовщика говорили, что они похожи на двухствольные дробовики. Все знали, насколько быстро Бабблз умеет перенимать новые движения, увиденные у знаменитых исполнителей и трансформировать их в собственном стиле. Из рассказа танцовщика Тутса Дэвиса следует: «На сцене выступал один из известных менестрелей Детройт Ред, который блистал изобретенными Тутсом сложными шагами и вариациями высшего класса. Затем на сцену вышел Джон Саблетт и начал повторять увиденные движения, перемешивая их сначала с прыжком на одной ноге через ногу, с двойным прыжком на чередующихся ногах, с перемещением назад и вперед и из стороны в сторону, с кульминацией обратных траншей. Все это выглядело как скольжение по полу». Не выдержав, Тутс произнес: «Я изобрел этот шаг, но я и не предполагал, что существует так много способов его трансформации!» [121, Р.100].

Исследователь истории степ-танца Ноэль Кэррол указывает на то, что Джон Бабблз является автором нового стиля под названием «rhythm tap». Кэррол также отмечает, что Бабблз изобретал сложные, свинговые ритмы с синкопированными акцентами, которые создавались средствами оригинальной ударной техники, включающей удары каблуками в пол при опускании с полупальцев и щелчки носками туфель друг о друга, стоя на каблуках. Джон избегал регулярных повторов, как Робинсон, но иногда расширял собственные фразы больше, чем на восемь тактов. Он был импровизатором, способным создавать бесчисленные вариации любых шагов на месте. Во время фестиваля чечетки, состоявшегося в 1980 году, под названием «By Word of Foot», он полушутя сказал, что не исполнял заданных шагов, а все время импровизировал, чтобы никто не мог украсть его технику [155, Р.96].

В дальнейшей исполнительской деятельности Бабблз стал отходить от стиля чечетки на пальцах, использовавшегося в то время менестрелями, а начал вводить движения, которые простирались вверх и наружу, и смешивать их с русскими киками, шпагатами и движениями (wings).

Wing (винг) – «крылья». Движение похоже на взмахи крыльями. Выполняться может как взмах одной ногой, так и одновременно двумя ногами в сочетании с круговыми вращениями рук и без них. Движение выполняется на прыжках. Из положения «demi plie» по первой прямой позиции, стоя на полупальцах, совершается прыжок, где обе ноги одновременно выбрасываются в сторону (типа небольшой «разножки») и возвращаются в исходную позицию, при этом при возвращении одновременно делают удар обеими ногами «spank» (первый удар) и, приземляясь в исходное положение, также двумя ногами одновременно «step» (второй удар) [185].

Таким способом Бабблз разработал новый стиль танца, в котором урезал темп и усложнил ритм, оставив вдвое больше времени для добавления новых импровизационных изобретений [118].

Исследователь степ-танца Хони Коулс объяснила, что сократив темп вдвое, он добавил в каждый такт вдвое больше ударов, это были дуоли (двойные удары), а в некоторых случаях – квадроли (четверные удары).

Многие американские звезды степ-танца считали, что особый шик в импровизации придают экспрессивные русские движения. Расти Фрэнк отмечал, что некоторые афроамериканские менестрели-степисты, побывав в России, начали использовать в своих выступлениях приемы русской пляски. Исследователь эстрадного танца Н.В. Шереметьевская в своих трудах упоминала, что степ-танец, придя в Россию, очень полюбился исполнителям русской и цыганской пляски за его быстрые и сложные ритмы, в свою очередь афроамериканские менестрели оценили прелесть и глубину русского танца, особенно виртуозную трюковую технику и сложные дробы.

Первыми известным русским степистом стал Николай Чубаров, который внедрил в цыганскую хореографию технику степ-танца, изобретая тем самым стиль цыганской чечетки. По свидетельству И.И. Рома-Лебедева, Н. Чубаров сделал темп цыганского танца значительно быстрее и добавил к аккомпанементу хлопушек, исполняемых по голенищам, бедрам и телу, элементы степ-танца, придавая тем самым пляске больше динамики и взрывчатого темперамента [77, С.19]. Сегодня цыганская чечетка ярко проявляется в танце «Венгерка».

Важная заслуга в развитии чечетки в России принадлежит Н. Виниченко, А Триллингу, которые выступали в составе группы «Теа-джаз» Леонида Утесова с чечеточным номером «Блэк энд Уайт». Танцоры впервые трансформировали технику степ-танца, создав стиль «матросская чечетка», ставший популярным в эстрадном жанре и вошедший в репертуар государственных ансамблей народного танца. Здесь же отметим роль балетмейстера Н. Фореггера, известного как изобретателя в искусстве малых форм собственного стиля под названием «танец машин». В его постановке «Поезд» были использованы богатые звукоподражательные свойства степа. Примером современного образца хореографического искусства, где балетмейстер соединил стили «танец машин» и «матросская чечетка», является флотская сюита «День на корабле» ансамбля им. Игоря Моисеева, исполненная артистами в академической манере. Основное движение матросской чечетки «shuffle» вошло в методику экзерсиса народно-сценического танца под названием «упражнение с ненапряженной стопой».

Среди новаторов начала XX века, повлиявших на развитие современных стилей степ-танца в России, следует отметить хореографов и исполнителей Василия Скопина и Станиславу Деляр. Исполняя номера в дуэтной форме, им удалось синтезировать несколько основополагающих американских стилей, таких, как «Time steps», «Rhythm tap», «Ballroom tap» и «Acro-tap», создав особый жанр эстрады «дуэтно-акробатический танец»,

изюминкой которого является акробатический трюк во время кульминации номера.

Начиная с 1910 года, русские танцы стали популярны в США. Отмечается, что русская группа казачков с большим успехом давала концерты в театре Виктории Хаммерштейн в Нью-Йорке. Русские исполнители отличались не только оригинальной техникой, но и сложными ритмическими рисунками. К дробям, которые отбивались ногами, добавлялись хлопушки руками, что придавало как ритмическое, звуковое усиление, так и зрительное, танцевальное.

Известным американским исполнителем, ставшим пионером в использовании русской танцевальной лексики в своих выступлениях и покорившим Россию, США и Европу, стала Ида Форсайн. В 1911 году, давая представление в Москве, она появилась на сцене в обуви на два размера больше (по зрительскому восприятию), внезапно вставила серию импровизированных, так называемых русских движений «казачок», и произвела фурор. Танцор Руфус Гринли говорит: «После ее танца остальным артистам выходить на сцену было бессмысленно» [151, P.248]. Джеймс Уэлдон Джонсон в книге «Black Manhattan» характеризует Иду Форсайн как лучшую танцовщицу округа.

Маршал и Джин Стернс характеризуют движение «казачок» как «ползунок», когда исполнитель в приседе выбрасывает ноги вперед. Также авторы говорят о том, что русская техника была принята афроамериканскими менестрелями как часть представления, обычно в виде акробатического финала, который бесконечно модифицировался. В итоге русский танец стал небольшим, но прочным компонентом американского танца [151, P.249].

Продолжая анализ импровизации как способности исполнителя, отметим, что данное качество зависит, прежде всего, от наличия профессионального опыта и объема лексического багажа, который танцор, независимо от времени и места, в состоянии сиюминутно творчески претворить на любой музыкальный материал, при этом тонко чувствуя все

его нюансы, параллельно оформляя их своими ритмическими рисунками. Продемонстрированный Джоном Саблеттом Бабблзом подход к импровизационному исполнению степа раскрывает суть танца и его технический принцип, который называется – «Вызов» и «Краденые удары» (Challenge and Stealing Steps). Суть данной техники заключается в том, чтобы во время танцевального состязания одержать победу над соперником. Выработанный Бабблзом принцип чечетки лежит в основе танцевальной формы перепляса, которая имеет яркий импровизационный характер и строится по принципу «вызов и ответ». Иными словами, «Вызов» и «Краденые удары» есть не что иное, как «вызов и ответ».

Теоретик степ-танца Бэверли Флэтчер (Fletcher Beverly) приводит пример распространенного в современной молодежной среде стиля «Challenge Tap», который выстроен в форме перепляса с учетом принципа «вызов и ответ». В танце могут принимать участие как двое исполнителей, представляющих две противоборствующие силы, так и группа исполнителей, устраивающих товарищеские соревнования. Танцы подобного стиля в большей степени построены на импровизации синкопированных шагов и комбинаций, где в финале выявляется самый профессиональный и способный исполнитель.

Элементы импровизации прослеживаются в танцевальных традициях многих народов, являющихся частью этнических культур, сакральные знания о которых передаются из поколения в поколение в виде ритуалов и обрядов.

Анализируемый нами технический принцип «вызов и ответ», обнаруживается в танцевальной культуре народов Западной Африки. Исследователь африканской культуры Роберт Фаррис Томпсон (Robert Farris Thompson) приводит пример данной формы в этнической хореографии народов Суринама: «Во время танца исполнители топчутся на месте, пока не решат, что настал психологический момент для импровизации. Затем по очереди выполняют сложные технические элементы, используя приседания, верчения в непосредственной близости от земли, а также различные падения

и перевороты, постепенно увеличивая темп, интенсивность и энергию движений, разряжаясь в кульминации хореографическим огнем, демонстрируя чудеса работы всего тела» [166, Р.14].

Исследователь, относя эти действия к сольному исполнению, которое продолжается две-три секунды, выделяет особую форму построения танца, где используется призыв и ответ с дублированием. Подобная форма сегодня широко используется и в уличных направлениях танца, таких, как «Break Dance» и пр.

Исследователь африканского танца Дорис Грин (Doris Green), анализируя танцевальные формы народностей Волоф, Серере, Мандинки и Диолы, находящихся в районе Сенегала и Гамбии, также отмечает, что в основном это сольные танцы и переплясы. Многие танцоры на дружеской основе вступают в соревнования друг с другом. Это делается при скоплении зрителей следующим образом: один танцор входит в круг, или Бантаба, танцует в течение нескольких минут и бросает вызов другому танцовщику, который старается одержать верх над соперником и становится центром всеобщего внимания. Это танцевальное действие соревнующихся в способностях танцоров повторяется часами в сопровождении барабанщиков, играющих для каждого исполнителя свою музыку. Когда танцор исключительно хорош, товарищи и зрители дают ему деньги в качестве вознаграждения за выступление [97, Р.14-15].

Подтверждая наличие импровизационного характера принципа «Вызов» и «Краденые удары» в степ-танце, Эдвина Эвелин, выступавшая в середине XX века в команде чечеточниц «Salt & Pepper», говорит: «Не секрет, что чечеточники «крадут шаги друг у друга». Также она утверждает, что сольный раздел танца всегда импровизирован. Эвелин признается, что многие танцоры, являясь настоящими профессионалами, импровизируют весь танец [83, Р.154].

Необходимо отметить, что импровизация как способ технического выражения в степ-танце основывается на высоких исполнительских навыках

и быстроте реакции танцора на смену ситуации, на его творческом воображении, на знании стилевых и метроритмических особенностей музыкального материала.

Но все же основной техникой, без которой невозможно исполнение чечетки, является перенос тяжести корпуса танцовщика с одной ноги на другую и перенос тяжести корпуса с носка на каблук и наоборот. При этом важным фактором, влияющим на развитие технических возможностей исполнителя, является работа ног с ненапряженной стопой, но активной «подушечкой» нижней части стопы и подвижной частью голеностопного сустава (щиколоткой). От продуктивного освоения этой техники зависит грамотность исполнения танцевального материала и возможность отбивать ритм в высоком темпе. Если стопа будет напряжена, то исполнитель физически не сможет выбивать быстрые ритмы, по причине напряжения мышц голени и стопы. Другим фактором является координация – это согласованность разных частей тела в определенной танцевальной связке.

Вот как описывает данную исполнительскую технику историк американского искусства Ханс Натан (Nathan H.), комментируя свободный стиль Томаса Дартмута: «Насколько напряженной, растянутой и искаженной была его поза, и все же какой беспечной. Как необычно гротескно с его многочисленными острыми углами, и все-же как естественно. ... Подобно ветряной мельнице, он лениво перекачивался с одной стороны на другую, перенося вес попеременно на пятку одной ноги и на пальцы другой» [154, P.496].

Необходимо заострить внимание на том, что все существующие стили степ-танца, будь то афро-американский или англо-американский, базируются на данной исполнительской технике, но разница выявляется в эстетике танцевального языка, которая формировалась в ходе исторического развития культур различных народов, наложивших отпечаток на стилевые особенности танцев.

Исследователь Шерил Уиллис (Cheryl Willis), заявив о принадлежности степ-танца к *африканской эстетике*, выделила три ее важных аспекта: «*мироощущение*», или «*отношение*», «*музыкальность*» и «*стиль*». Первый аспект, «*мироощущение*», или «*отношение*», характеризуется как намерение танцора, отраженное в движении и творчестве танца. «Музыкальность» относится не только к музыке, которая сопровождает танец, но и к музыке, которую создает танец. «Стиль» указывает на движение и форму тела во время исполнения танца «мироощущение», или «отношение» [90, Р.148].

Согласно теориям движения Рудольфа Лабана, «отношение к» или «контроль над» движением не обязательно является сознательным действием, которое решает сам танцор. Однако его мироощущение, которое создает «качество движения», является аспектом поведения и может рассматриваться как продукт обучения, обмена веществ, восприятия окружающей среды, независимо от направленности личности исполнителя относительно того, что порождает различия в поведении» [89, Р.12].

Анализ такого аспекта, как «*мироощущение*», является сложным с точки зрения африканского танцевального искусства из-за всеобъемлющей философии культуры. Африканская культура является целостной в том смысле, что все аспекты жизни человека интегрированы. Жизнь – это система, соединяющая дух и тело, взаимодействующие друг с другом и влияющие друг на друга. В данной, выработанной тысячелетиями системе, логически объединены все элементы жизни и деятельности человека, такие, как философия, теология, социальная теория, земельное право, медицина, психология, рождение, погребение и многие другие, создающие ее целостность. И если вычтешь хотя бы один элемент из целого или не обратишь в достаточной степени на него внимания, то подойдем к результату паралича всей системы. Исследователь африканской культуры Роберт Фаррис Томпсон (Robert Farris Thompson), анализируя компоненты данной системы, выявляет «идеальную форму» в африканском искусстве. Он называет ее «жизненно важной», обладающей качествами интенсивности, сильного выражения,

скорости, движения и гибкости, не имеющей возрастных барьеров и соединяющей жизнь, смерть и дух человека в единое целое [166, Р. 7].

Для того чтобы сохранить эту «жизненно важную» форму в искусстве степ-танца, исполнителю необходимо, по мнению автора, иметь баланс, или личное равновесие, что позволит обрести «особый шик» исполнения. Для этого автор вводит термин «Cool», в переводе с английского языка – «прохладный», означающий «высший класс», или «особый шик». Баланс, или личное равновесие, управляют данной формой и дают то необходимое качество исполнения, которое Томпсон определил как «Cool».

В Африке слово «cool», или прохлада, ассоциируется у людей со всем положительным, что может быть в жизни. В их понятии это – самообладание, тишина, живучесть, исцеление, социальная чистота и законопослушность. Томпсон характеризует «Cool» как философию, которая обладает существенными посредническими функциями, управляя интеллектом в творческой деятельности человека, насыщая продукт этой деятельности невероятным артистизмом в соединении с юмором и игрой. В философии «Cool» сочетаются совершенно противоположные ипостаси: интенсивность и спокойствие, серьезность и игривость, горячность и холодность и другие антиподы. Умелое управление данными противоположностями приводит исполнителя к балансу и личному равновесию, делая его индивидуальным и оригинальным, позволяя оценивать его как «Cool».

Томпсон, анализируя характерные особенности понятия «cool», или «особый шик» исполнительства, обращает внимание на концепцию «видимости» и «открытости». В степ-танце «видимость» трактуется как ясность и четкость в исполнении движений, которые зритель должен видеть полностью, «видимость» – воплощение «особого шика», иными словами – даже незаметные движения должны четко прослеживаться. Конечно, существуют и исключения, например, в магии ритуала, но в целом африканское общество ценит открытость. Считается, что те, кому есть что скрывать, порождают инакомыслие. У африканского народа Йоруба на этот

счет есть пословица, ясно характеризующая данную концепцию: «Если секрет ударит по барабану, то этот секрет будет раскрыт в танце». Ничто не должно или не может оставаться тайным в жизнеспособном обществе. Люди народности Ндембу Центральной Африки говорят: «То, что ясно видно, может быть принято как основа для знания» [166, Р.44].

Исследователь африканских традиций Зора Нил Херстон (Zora Neale Hurston) напрямую связывает концепцию открытости в афро-американской культуре с отсутствием конфиденциальности. Она говорит: «Африканцы ничего не скрывают, потому что с детства воспитываются в открытости. Это не должно показаться странным, если учесть тот факт, что они живут общинной жизнью на открытом воздухе» [187, Р.60].

Заявление Херстон соотносится с концепцией глубокой структуры «идеальной формы» в африканском искусстве, поскольку она прослеживается и в аспектах открытости афро-американской культуры, в частности в степ-танце. В африканском искусстве понятие «идеальной формы» ассоциируется также с особой эстетикой, характеризующейся как «smooth», или «гладкий», которая применяется и в степ-танце и понимается как эстетическое воздействие на зрителя, где, выражаясь образно, не видны швы и изнанка, а само действие построено на красивых движениях и полной самоотдаче исполнителя музыке и обществу» [166, Р. 44].

В этом смысле «*мироощущение*» как структурная единица «идеальной формы» искусства, может трактоваться как красочная трансляция визуального целого действия или общей картины. В степ-танце «*мироощущение*», или «*отношение*», исполнителя, выражается в концепциях «видимого» и «гладкого». Идея видимости прослеживается в том, что исполнители концептуализируют танец. Так, известный танцор и хореограф Джимми Слайд (прил. 2.13) в бродвейском мюзикле «Черный и синий» позиционирует себя как визуальный танцор, представляя своим танцем визуальную картину. Концепция Smooth (гладкости) выражается в тотальной отдаче исполнителя зрителю. Как сказал Грегори Хайнс, снявшийся в таких

фильмах, как «Cotton Club», «White Nights» и «Tap»: «Он (Тедди Хейл) был просто впечатляющим! Я не мог поверить своим глазам. Так гладко!» [166, P 44].

Еще одним необходимым компонентом в эстетике «Особого шика» является «баланс» во всем. Он, как своеобразный философский концепт, выражается в равновесии и повсеместно встречается в африканской культуре.

Роберт Томпсон, следуя эстетике африканского искусства, указывает на то, что красота – это нечто среднее. Умеренность – это стандарт: ни слишком высоко, ни слишком низко; ни слишком быстро, ни слишком медленно; ни слишком открыто, ни слишком замкнуто; ни слишком много, ни слишком мало. Известный исполнитель и педагог степ-танца Фил Блэк (Phil Black) говорит: «Баланс, являясь важным качеством в творческой деятельности, необходим танцору в достижении «Особого шика» исполнительства» [178].

В африканской культуре личный баланс, или равновесие (чувство середины), развивается через контрасты. Баланс контрастов в африканской эстетике порождает «класс», т.е. профессионализм. Для того чтобы быть «классным» исполнителем степ-танца, необходимо быть гибким и открытым для перемен, а «жить на одном уровне» – значит потерять ценную силу баланса, присущую человеческим способностям.

Таким образом, аспект *«мироощущение», или «отношение»,* как структурная единица «идеальной формы» африканского искусства, состоит из таких важных компонентов, как «видимость», «гладкость» и «баланс», формирующих высокий профессионализм чечеточника, определяющийся как «cool», или «особый шик» исполнительства.

Особым шиком исполнительства обладал известный на весь мир чечеточник и хореограф-постановщик Фред Астер (прил. 2.14), который разработал собственный стиль танца, объединивший многие техники. Этот стиль еще называли прохладным «cool», т.е. шикарным и веселым. Автор объединил в нем движения классического балета, романтику и грацию

бального танца, синкопированный звук чечетки и ударность джазового танца, создав то, что он назвал «outlaw style», иными словами – стилем «вне правил» [150, Р.226].

В дальнейшей творческой деятельности Астер разработал стили «Ballroom tap» и «Cane tap», благодаря которым стал звездой мирового кинематографа. Цель творчества Астера заключалась в том, чтобы в каждом танце развивать новую идею и определенную сюжетную линию. В его хореографии движения варьировались, начиная от шагов, имеющих характер неуравновешенных и наклонных, как будто исполняемых на качающейся лодке, как в фильме «Королевская свадьба», до игры на барабанах каждой частью тела в «Пасхальном параде» и оригинальных движений в танце с теньями, исполненном в фильме «Время свинга» в честь «Боджангласа» Робинсона [150, Р. 224].

Следующим важным аспектом африканской эстетики, присущей степ-танцу, является *«музыкальность»*.

Вот как характеризует понятие *«музыкальность»* в степ-танце знаменитый чечеточник Ральф Браун: «Ритм – вот что это такое. У тебя будет ритм!». Выражение ритма с помощью ударов является первой характеристикой музыкальности. Смысл степ-танца заключается прежде всего в воспроизведении ударных ритмов, где пол – это инструмент, на котором играют ноги [178].

Российский музыковед Д.К. Кирнарская определяет ритм как чередование событий равной или неравной длительности в сочетании с паузами между ними. Волны, накатывающиеся на берег, стук дятла в лесу и журавлиные крики в небе – все ритмично [25, С.99].

В степ-танце чечеточники в специальной обуви с металлическими пластинами на пятках и носках, выступая в роли барабанщиков, исполняют разнообразные музыкальные фразы, состоящие из мотивов и риффов, которые по своему характеру могут быть как пламенными, так и спокойными, равномерными, как бы катящимися. В создании ритмических

рисунков музыки участвуют не только стопы ног, воспроизводящие удары, но и руки, исполняющие хлопки, и другие части тела.

Теоретик музыкального искусства Г.А. Безуглая характеризует мотив как наименьшую музыкально-тематическую ячейку, содержащую, как правило, одну сильную долю. Рифф – это мотив или фраза, которая настойчиво повторяется в одном и том же голосе. За основу повторения может быть взят ритм, часть мелодии или вся мелодия [59].

Шаманские ритуалы с многократным повторением основного ритмического рисунка – явное тому подтверждение. Примером использования простого риффа в классической музыке является знаменитое Болеро Равеля. Встречается рифф в основном в старинной музыке, но сегодня его можно обнаружить в музыке джаз и рок.

В степ-танце исполнители также могут издавать голосовые выкрики, которые придают определенную окраску и манеру ритмическим рисункам. Лэнгстон Хьюз характеризует ударный танец Билла Робинсона как «симфоническую композицию звуков ...слух слышит бесценное африканское наследие» [178].

Ральф Браун рассматривает ритм чечетки как код или сообщение, а Чак Грин видит в ней «повествование» или «рассказанную историю». Оба автора так или иначе раскрывают сущность ритма в культурах народов Африки, который имеет сугубо функциональное значение. Мы, в свою очередь, рассматриваем ритмы африканского танца как определенный культурный текст.

В африканской культуре существует гипотеза, в которой ритм является основой образования этнических языков. В истории известны случаи, когда африканцы с помощью ритма передавали закодированные сигналы на далекие расстояния. Современные исследователи отмечают преобладающую роль ритма в языках некоторых народностей. Существуют примеры того, как африканцы из примитивных племен, рассказывая о каком-то важном событии или происшествии, вышедшем за рамки обыденности, в переизбытке эмоций

и чувств, не справляясь с полнотой своих переживаний, постепенно от речи переходят к пению и танцу, облегчая себе задачу в пересказе истории. Это свидетельствует о том, что ритм в Африке может являться основой для образования языка народа, а танец – быть способом общения, в котором все движения и жесты используются для передачи информации [168, Р.41].

Идею ритма как основы языка высказывает антрополог Ю.Д. Петухов. В труде «Сверхэволюция» он утверждает, что древний танец, основанный на пластике движений и ритме, существовал задолго до появления человеческой речи. На это повлияло длительное эволюционное формирование «длинной глотки» у *Homo sapiens*, необходимой для развития «речевого аппарата» [57, С.5].

Современный анализ возраста скелетов древних людей позволил ему сделать вывод о том, что глотка человека, способная воспроизводить человеческую членораздельную речь, начала формироваться примерно 40 тысяч лет до нашей эры. В свою очередь, найденные археологами древние артефакты, свидетельствующие о различных культурах поклонения человека и возникновении его мифологического мышления, относятся ко времени среднего палеолита, примерно от 100 тыс. до 80 тыс. лет до нашей эры. Иными словами, древний человек, не имея развитых вербальных средств общения, обслуживал культы, проводя ритуалы с помощью пластики тела и ритма.

Известный ученый культуролог В.В. Ромм указывает, что в древности организованная ритмом пластика тела в музыке и танце имела преимущественное значение в культовых действиях. Слово как начало, формирующее сознание, проявилось в более поздние времена. Активное освоение слова-образа, вероятно, происходит в I тысячелетии до н.э. До этого времени язык танца был всем понятен.

Культуролог И.А. Герасимова на основании известных свидетельств о людях древнего каменного века заключает, что музыкально-танцевальная

активность была присуща и далекому палеантропу (находки 25-35 тыс. летней давности) [10, С.54].

Первобытный человек учился жить, подстраиваясь под смену периодических ритмов природы и, по-видимому, обладал очень тонкой психофизической чувствительностью, особой способностью к непосредственному проникновенному пониманию событий своей жизни [10, С.52].

Овладевая силами суровой природы, равно как и своими собственными необузданными страстями, он, видимо, рано осознал творческую силу ритма.

Рассматривая ритм как своеобразную первопричину, объединяющую природу и человека, обратимся к мыслям известного ученого, профессора прикладной математики Стивена Строгаца, написавшего книгу «Ритм Вселенной: как из хаоса возникает порядок» и открывшего феномен синхронизма. В предисловии своего труда он пишет: «В сердце Вселенной ощущается постоянное неуклонное биение: звучание синхронизированных циклических процессов. Это биение буквально пропитывает природу на всех уровнях, начиная с атомного ядра и заканчивая космосом. Синхронизм порождает что-то наподобие космического балета-представления, которое разыгрывается на самых разнообразных сценах, начиная с человеческого тела и заканчивая Вселенной в целом [67, С.6,14].

Из вышесказанного можно заключить то, что ритм является всеобъемлющим и организующим началом для всей живой природы, который на генетическом уровне заложен и в клетки человека. Ритм способствует внесению порядка и гармонии в его жизнь.

На основе выявленных знаний можно сделать вывод о том, что в африканской культуре, причисляемой многими учеными к древнейшей и считающих африканский континент колыбелью человечества, существует уникальная особенность, которая заключается в том, что человек из примитивных племен, живущий в природных условиях и чувствующий саму природу также, как и его древний прародитель в определенных ситуациях в качестве средства общения подсознательно прибегает к помощи ритма и

пластике тела, выявляя тем самым генетические, на уровне инстинктов сформированные способности.

Некоторые исследователи рассматривают традиционный танец как феномен, в котором интегрированы движения и музыка, управляемые языком народа, основанном на ритме. Музыка, как формирующая основа танца, создающая его стиль, в этом случае представляет собой органическое слияние с речью человека и является особенностью культуры многих этнических групп. Созданный на подобной основе танец отличается по своему стилю от других танцевальных стилей, в частности, от европейских, сформированных по иным критериям. Исследователь африканской культуры Бебей говорит: «Без преувеличения можно сказать, что без ритма не существовало бы африканской музыки и африканских языков! А без существования африканской музыки не будет и африканского танца!» [97, Р.10].

Африканский ритмический танец, тесно связанный с разговорной речью, является источником общения, посредством которого через движение можно продемонстрировать эмоции, чувства, убеждения и другие реакции. Из чего напрашивается вывод о том, что появление многообразных стилей африканских танцев непосредственно связано с влиянием этнических языков, в основе которых заложен ритм.

Ричард Фаррис Томпсон, связывая корни степ-танца с танцевальной культурой народов Западной Африки, говорит об особых ее свойствах, сформированных в результате многотысячелетнего генезиса, и определяет ее как культуру ударных ритмов. В ней основную группу музыкальных инструментов представляют ударные, и в танце преобладают движения, состоящие из различных ударов: топота, дробей, хлопков и дребезжания [165, Р.89-90].

Народы Западной Африки в ритмическом действии видят, прежде всего, красоту, а все ритмически-чередующиеся пульсации, создаваемые ритмообразующими инструментами, воспринимаются ими как гармоничные

(т.е. красивые). Музыканты, основываясь на этом, при создании ритмических рисунков, помимо основных ударных инструментов, задействуют различные элементы, такие, как амулеты-браслеты, ручные гремучие инструменты, которые вносят особый колорит в музыку. Используют также инструменты, вносящие противопоставление (контрастность) основным, такие как глисандос, спины, волнистости, что в итоге обогащает ритм, делая его более ценным [170, P.58].

В создаваемой музыке отмечается пульсация и контрастность, что приводит к прямой параллели с музыкой джаз и степ-танцем.

Рассматривая ритмообразующие инструменты африканских народов, необходимо отметить их многообразие: начиная от черепаховых раковин, различных семян, паутинных полотен, тыкв, гальки, палочек и металлических дисков, вплоть до больших барабанов, арф, флейт, гонгов, рогов, колокольчиков и ксилофонов, – все это применяется для создания музыки. Ритм создается браслетами, трущимися друг о друга, мокрыми руками, ударяющимися по бокам потных тел. Также для его извлечения используются огромные речные резные весла, сушеные уши слона, размахивание открытыми глиняными горшками, звук щек, выталкивающих воздух, постукивание пальцев, а также групповое отбивание ритма ногами по земле, – все это создает музыку для танца [159, P.7].

В контексте выявленных фактов мы пришли к пониманию того, что первой характеристикой *«музыкальности»*, присущей степ-танцу, является *«ритм»* и его выбивание с помощью ступней ног.

Следующей характеристикой музыкальности является *«свинг»*. Его проявление отмечается во всей африканской танцевальной музыке. Исследователи Маршалл и Джин Стернс, анализируя степ-танец как самостоятельное ответвление от общего кластера африканской танцевальной культуры, отмечают колоссальное значение свинга в построении ритмических рисунков танца.

Свинг (англ. swing –покачивание) – джазовый ритмический рисунок, при котором первая из каждой пары играемых нот продлевается, а вторая сокращается.

Свинг, являясь одним из важнейших выразительных средств джаза, связан с комплексом приёмов, формирующих различный характер в джазовых стилях. Свинг выражается в метроритмической пульсации, при которой возникают отклонения ритмики в различных пластах фактуры от основных метрических долей граунд-бита. Свинг является также средством создания напряжённости и внутренней конфликтности в музыке [52, С.234].

Историк музыки Ю. Панасье говорит о свинге как о ритмической пульсации, в четырехдольном метре с акцентированием слабых долей – второй и четвертой.

Известные теоретики в области джаза Маршалл и Джин Стернс в своем труде «Джаз танец: История американского народного танца» описывают американские танцы, исполняемые под ритмы джаза, как «танцы на качелях».

В степ-танце, как и в джазовой музыке, ритм основан на чувстве свинга, в котором происходит метроритмическая пульсация, в большинстве случаев, с применением приема синкопы – смещение ритмической опоры в музыке с сильной доли такта на слабую долю, то есть несовпадение ритмического акцента с метрическим. Музыковед Марк Гридли (Mark C. Gridley) говорит следующее: «Синкопация часто принимает форму акцентирующих нот, которые появляются непосредственно перед или сразу после удара» [148, Р.7].

Синкопа (гр. synkope) смещение ударения с сильной (ударяемой) доли такта на слабую [192, С.466].

В музыке есть своя мера времени, где каждый удар – это доля такта. Доли бывают сильными и слабыми, они чередуются в определенном порядке, называемом метром. Музыкальное ударение, то есть акцент, обычно приходится на сильные доли. Музыковед Г.А. Безуглая определяет акцент как необходимый, ясно различимый элемент музыкального ритма.

В свинге акценты не являются стандартными, но они необходимы для умышленного создания напряжения в тех местах, где это менее всего ожидается. В музыке не существует специального обозначения данных акцентов. Это больше похоже на чувство, известное как «чувство свинга».

Известный степист Джимми Слайд по этому поводу заявляет: «Свинг – это качели внутри вас, и вы должны их иметь. Но в танце, где необходимо равновесие и движение, вы все же должны качаться!» [81].

В трудах Роберта Ф. Томпсона музыкальная концепция свинга была определена как неотъемлемая характерная черта африканского танца и музыки. Как и в случае с африканским *«мироощущением»*, автор рассматривает музыку как равновесие и баланс в высоте тона, в мелодии, в силе, в плавности и драйве. Этот баланс в музыке и танце оживляется преднамеренным нестандартным исполнением акцентов, или остановкой, при сохранении общего ритма, что в общем придает ощущение свинга и музыке, и танцу [166, P.7].

Баланс и равновесие в музыке может быть симметричным и асимметричным. Все зависит от исполнения акцентов и остановок. Примером простейшей формы ассиметричного баланса в степ-танце является форма, в которой на шесть тактов повторяющейся ритмичной фразы происходят шаги, а на последующих двух тактах осуществляется остановка.

Многочисленные формы ассиметричного баланса можно увидеть как в африканской, так и в афро-американской музыке. Зора Херстон характеризует парадоксальное присутствие ассиметрии в танце афроамериканцев – сдерживающий ритм и отсутствие симметрии. Она заявляет: «Ритм есть во всем, и он присутствует в каждом сегменте. У каждого музыкального раздела существует свой ритм. Если объединить все разделы, то в произведении не будет симметрии. Но это легко исправит африканец, который привык к перерывам в переходе от одной музыкальной части к другой, так как у него есть ощущение баланса» [187, P.26].

Концепция свинга характеризуется Ричардом Томпсоном в виде «ступеней, находящихся внутри ритма», что свидетельствует о наличии полиритмии в африканской музыке и танце. В африканской музыке происходит одновременное сочетание нескольких ритмов, и эти ритмы могут иметь разные метры. Автор труда «Общие аспекты африканского танца: эстетическая основа» Кариаму Уэлш-Асанте (Kariamuwelsh Asante) указывает на способность африканских танцоров «отойти от главного ритма музыки и найти свой ритм, который дополнит, украсит и сбалансирует другие ритмы» [134, Р.74].

В концепции свинга Р. Томпсона четко просматривается элемент импровизации, который является одним из главных технических принципов африканской музыки, джазовой музыки и степ-танца. Использование свинга в чечетке делает ее живой и свежей, соответствующей критерию «Cool» или «особому шику» исполнительства.

Известный танцовщик Грегори Хайнц (прил. 2.15) в документальном фильме «About Tap» рассказывает о Тедди Хейле, который, выступая с одним номером три раза в день, каждый раз исполнял его по-новому. Именно тогда Хайнс понял, что танец Тедди Хейла построен на свинге и импровизации [81].

Пример использования свинга и импровизации в чечетке приводят Маршалл и Джин Стернс в своей книге «Джаз танец», освещая исполнительскую технику Билла Робинсона. Из работы авторов следует, что в 1930-х годах королем стиля «buck dancing» был Растус Браун. Его техника была построена на ударах плоской стопой, в сочетании с комбинацией временных шагов «time steps» и вставкой пауз. Особенно важным вкладом Билла Робинсона в инновационное развитие tap dance стало то, что он, импровизируя, позаимствовал структуру данных шагов, а именно: исполнение в первом такте шести шагов «time steps», а во втором такте – вставка паузы, и заменил удары плоской стопой в данной комбинации на шаги в собственном стиле, исполняемые на подушечках ног. Когда Робинсон

танцевал на полупальцах, издаваемые звуки были четче и яснее, чем у любого степиста до него. В его стиле и методе создания звука была слышна ритмическая свинговая окраска [150, Р.186-187].

Исследователь В.И. Кирсанов говорит о стиле «time steps» как об одном из самых распространенных в мире чечеточных стандартов. Существует восьмидольный «steps», который в большинстве случаев исполняется в начале номера. В обычной практике танцоры предпочитают шестидольный «time steps», за которыми следует пауза. Возник он в водевилях с целью задать музыкантам начальный темп, так как номера в то время редко репетировались.

Анализируя сущность полиритмии в концепции свинга, приведем пример из творчества известного чечеточника Бэби Лоуренса (Baby Lawrence), который наглядно демонстрирует данную технику в фильме «История легендарного малыша Лоуренса». Он определяет исполнительскую технику как «отдельную игру», а также объясняет способ создания полиритмии. Для этого музыку аккомпанирующего ему барабанщика, который исполняет четыре удара, он разбивает на восемь ударов чечетки. Рассказывая о своей концепции полиметрических ритмов степ-танца, ведущих к смене структуры ритмического рисунка, Малыш Лоуренс объясняет, каким образом он разбивает музыкальные такты и меняет ритмы, исполняя в шестнадцати тактах тридцать два и более удара [180].

Элементы полиритмии в чечетке также наблюдаются и в том, как происходит взаимодействие танцора и музыканта, основанное на взаимных ощущениях и восприятии музыки. Джимми Слайд раскрывает это следующим образом: «у танцора есть желание получить то, что играют музыканты, и их желание сводится к получению того, что вы танцуете. Поэтому высокий профессионализм складывается на «хороших взаимных ощущениях» и на том, насколько хорошо вы чувствуете друг друга; и чем больше вы «свингуете», тем больше обнаруживаете вашу общность» [81].

Пример подобной связи приводит известный степист Томми Саттон, говоря о шагах «time steps», которые выполняет танцовщик при выходе на сценическую площадку в начале номера, и которые являются частью основных шагов. С помощью данных шагов чечеточник устанавливает определенный музыкальный темп, подавая тем самым сигнал дирижеру оркестра и аккомпанирующим ему музыкантам. Идея Саттона заключается в том, чтобы установить связь с дирижером, когда он начнет свой танец. При этом дирижер должен внимательно следить за действиями танцора, принимать его сигналы и, соответственно, руководить оркестром, задавая необходимый темпоритм [186, Р.152].

Следующей аспектом африканской эстетики в степ-танце является «*стиль*». В хореографии стиль – это характерные черты и свойства (особенности) выразительных средств, которые качественно отличают один танец от другого.

Стиль включает в себя многие компоненты, в том числе и те, которые были выявлены в аспектах «*отношение*» и «*музыкальность*». Однако стиль, особенно в чечетке, уникален, так как подчеркивает индивидуальность каждого танцора.

На наш взгляд, понятие «стиль» наиболее глубоко проанализировал известный балетный критик начала XX века В.Я. Светлов в труде «Современный балет», раскрыв характерные особенности, из которых складывается понятие. В ходе работы автор изучил множество аспектов, из которых мы сделали вывод, что стиль – это элементы народного творчества, представленные в сложных композициях, проникнутые духом эпохи [62, С.114].

По нашему мнению, стиль складывается из художественного отображения самосознания народа, сформированного историческим географическим происхождением, условиями труда и этнографическим бытом, а также влиянием традиционных и религиозных ценностей эпохи.

Анализируя степ-танец с точки зрения этнических особенностей кинетики традиционных танцев, используем историко-генетический метод, который позволит определить основу его стилей, в которых отражена эстетика движений, выработанных типами племенных сообществ, основанных на кровно-родственных связях.

Стиль в афро-американском степ-танце, прежде всего, проявляется во внешнем облике исполнителя, а именно, в отдельных угловатых позах и положениях тела, что указывает на его культурную принадлежность к западноафриканскому танцу. Данная исполнительская манера наблюдается в присогнутых коленях и даже в пальцах рук, а тело, в свою очередь выпрямлено, но с небольшим наклоном вперед к бедрам.

Зора Нил Херстон указывает, что угловатый стиль, очевидный в «африканских танцах», присущ также скульптуре. Каждая поза – угловатая. Роберт Томпсон, соотнося стиль африканской скульптуры с позами в танце, подтверждает теорию Херстон: «спина, шея и голова – это прямая линия над плавающими коленями и устойчивыми ступнями. В подобной гибкой позе увеличивается двигательная способность в бедрах и коленях» [166, P.10].

Подобный стиль, выявляющий максимальное равновесие и стабилизацию тела, складывается из древней традиции, в которой западные африканцы видят воплощение божественности. О данном аспекте мировоззрения говорят, как о «прямолинейности», проявляющейся в позировках тела. «Танец, основанный только лишь на этих аспектах, мог бы показаться скучным, но присутствие в нем ударов ног, вращений и прыжков делает его восхитительным» [166, P.26].

Афро-американская чечетка также сохраняет в себе данный африканский стиль, выражающийся в асимметричных позах и стилизованной неустойчивости свинговых движений. Сочетание таких аспектов, как прямолинейности с угловатостью и стилизованной неустойчивости с асимметрией, формирует в танце особую эстетику, гармонию и стиль. Подобные сочетания, осуществляющие уход от симметрии, вносят резкие и

неожиданные изменения в танец, а музыка, реагируя на происходящее, изменяется в тональности и времени. В степ-танце исполнителю необходимо иметь личный баланс, который заключается в контроле над всеми представленными аспектами. Это позволит ему экспериментировать и творчески самовыражаться, приобретая со временем свой собственный оригинальный стиль.

В африканском танце стиль рассматривается как живая материя, поэтому использование тела в создании ударных ритмов требует особого к нему внимания. Роберт Фаррис Томпсон говорит: «Исполнитель должен вдохнуть жизнь в каждую танцевальную часть своего произведения» [166, Р. 9].

В чечетке основную работу выполняют ноги, но тело также является жизненно важным для танца. Анализируя особенности стиля, Чак Грин заявил: «Итак, сначала вы исполняете наклон, который сбалансирует и уравновесит осанку, а затем начинаете бить степ» [81].

Жизненная активность в чечетке демонстрируется с помощью гибкости и податливости, которые являются ценными характеристиками в африканской танцевальной культуре. Во многих западноафриканских этносах самым лучшим комплиментом для танцора будет фраза: «Вы танцуете так, будто у вас нет костей» [166, Р.9].

Однако приобретение собственного стиля является непростой задачей для исполнителя. Для этого ему необходимо, прежде всего, накопить внушительный танцевальный багаж. В контексте этого рассмотренный ранее пример такой технической особенности, как «Вызов» и «Краденные удары», используемый в степ-танце и свидетельствующий о подражательном характере хореографии, поможет в решении данного вопроса. Но этого недостаточно для приобретения собственного стиля.

В дискуссии с любым мастером чечетки преобладает философия «возьми и сделай сам». Грегори Хайнс утверждает, что он пытался подражать Тедди Хейлу, но опытные профессионалы объяснили ему: «Ты не

сможешь стать таким же великим артистом, как он, если будешь только копировать технику. Ты должен усвоить все заимствованные шаги, и исполнить их в своей оригинальной интерпретации. У каждого великого танцора должен быть свой собственный уникальный стиль, отличающийся от других» [81].

На конференции африканских танцев в 1990 году доктор искусствоведения Бернис Рейгон рассмотрела аспект художественной выразительности в африканском танце и выявила, что в хореографии повсеместно присутствует подражательный характер, который является частью африканской эстетики, однако пока танец находится в подражательной стадии, он не является зрелым. Она отметила, что зрелость приходит только во время собственной трансформации движения. Чтобы танцор стал уникальным, он должен принять движение и сделать его своим. Только в этом случае танец станет зрелым и приобретет стиль. Поэтому творчество, как подражательное, так и оригинальное, высоко ценится в африканских и афро-американских культурах [82, P.155].

Этим высоким мастерством обладал степист Джон Сабблет Бабблз, о котором с уверенностью можно сказать, что он делал увиденные движения своими, и это позиционировало его как оригинального исполнителя, обладающего собственным стилем.

В стиле афро-американского степ-танца, включающего в себя аспекты угловатости и асимметрии, баланса и стилизованной нестабильности, гибкости и прямолинейности, низовой техники и импровизации, «жизненной силы» и контроля можно увидеть сходство с африканской эстетикой, которая выражается в энергии, молодости и силе. Томпсон отмечает, что люди в Африке, независимо от возраста, во время исполнения танца ощущают себя молодыми и сильными, потому что их движения происходят в потоках энергии, исходящих от барабанов и других источников перкуссии. Они подчиняются влиянию жизненной силе музыки, ее скорости и драйву [166, P. 7].

Известные исполнители степа Чак Грин, Джимми Слайд, Гарольд Николас, Эдди Браун, Ла Уэйн Робинсон, Бастер Браун и Банни Бриггс, которым было далеко за шестьдесят и семьдесят лет, продолжали танцевать. О подобных людях можно сказать следующее: используя жизненную силу современной музыки, они приносят в танец молодые потоки энергии, заявляя тем самым о своей приверженности к африканской традиции.

Исследование особенностей степ-танца, таких, как *«мироощущение, или отношение»*, *«музыкальность»* и *«стиль»*, сформированных в африканской эстетике, позволило нам установить связь между афроамериканской культурой и ее богатым африканским наследием. Возникшие в XX веке в США популярные танцы, такие, как Чарльстон, Джиттербаг, Регтайм и др., пронизаны сходством с танцами африканского континента, а особенно с лексическим языком негритянского народа, выраженного в таких движениях, как *«Strut»*, *«Shuffle»*, *«Sand and Grind»*. В данном случае мы можем сослаться на свидетельства очевидца фольклориста Гарольда Курландера, запечатлевшего танцы в Южной Африке, Гане и Нигерии, элементы которых были *«практически неотличимы»* от элементов в степ-танце, а именно, в обоих случаях присутствуют движения *«Walking»*, *«Shuffling»* и *«Pacing»* [119, P.13].

Директор Академии танца в Филадельфии Надя Шилковски, анализируя документальные фильмы об африканских танцах, также обнаружила близкие параллели с американскими танцами, такими, как *«Shimmy»*, *«Charleston»*, *«Pecking»*, *«Trucking»*, *«Huckle-buck»*, *«Snake Hips»* [106, P.13].

Шилковски также вывела собственную классификацию характеристик африканской составляющей в существующих американских танцах и пришла к выводу о том, что именно африканская составляющая превалирует как в технике исполнения, так и в комплексе выразительных средств танцевального языка, а стили африканских танцев и популярных американских танцев стали настолько похожими, что кардинально

отличаются от всех других танцев. Автор представила следующие характеристики:

- во-первых, поскольку африканский танец исполняется на голой земле босыми ногами, он имеет тенденцию видоизменять технику ударов таких европейских танцев, как джига и клог, в которых звук обуви по деревянному полу имеет первостепенное значение; африканский стиль исполняется плоской стопой и предпочитает скользящие, волочащиеся или шаркающие шаги.

- во-вторых, африканский танец часто исполняют, сидя на корточках или согнув колени и тело в талии, а такая постановка корпуса, как апломб, присуща европейским танцам. Критик Джон Мартин приводит пример подобного стиля фламенко, который по многим предположениям сформировался из имитации позы всадника, сидящего верхом на лошади; в противоположность ему, африканский танец построен на имитации охотника, пригнувшегося для убийства. «Намеренно поддерживаемая прямота позвоночника европейского танцора, резко контрастирует с плавностью позвоночника негритянского танцора» [126, Р.179].

- в-третьих, африканский танец, в большинстве случаев, реалистично в деталях имитирует движения животных. Хотя подобные танцы, изображающие орла, ворону, кролика и так далее, ни в коем случае не являются уникальными для Африки, но составляют большую часть племенных репертуаров.

- в-четвертых, в африканском танце важное значение имеет импровизация и сатира. Данные аспекты предоставляют определенную свободу танцовщику в индивидуальном самовыражении, обеспечивают гибкость его мышления и способствуют эволюции исполнительской техники.

Ярким примером является танец «Cakewalk», который возник как форма сатирической импровизации на пуританские и чопорные европейские танцы. Он обрел свою популярность на южных плантациях белых владельцев среди чернокожих слуг, которые приучались танцевать вежливые и

правильные танцы. В характерной буффонадной манере африканцы копировали прямые позы с высоко поднятым подбородком белых хозяев, утрировали обычные движения, разбавляя их скачками и стильными киками. Исполненный в подобной манере кейк-уок обрел мгновенный успех и стал предметом конкуренции между владельцами плантаций. Призом был торт, которым победители должны были поделиться с другими участниками [104, P.27-28].

Уолес Хилл утверждает, что танец «кейк-уок» был заимствован из ирландской традиции соревновательных танцев за торт.

- в-пятых, африканский танец центростремителен и экспрессивен, его техника основывается на движениях, идущих от бедер наружу. По мнению музыковеда Роуз Брандель, в этом и заключается его важная особенность, а именно: «нога движется от бедра, а рука – от плеча», в то время как движения плеч и головы «часто завершают движения, зародившиеся в бедрах». Джон Мартин добавляет, что «естественная концентрация движений в области таза противоречит европейской эстетике танцевальных движений» [163, P.364].

С данным утверждением соглашается и Надя Шилковски, которая заявляет, что африканский танец и большая часть американских танцев под джазовые ритмы «начинаются с бедер и двигаются наружу с задействованием всего тела». Танец, начинающийся с бедер, становится более свободным.

- в-шестых, и это самое важное, африканский танец исполняется в стремительном ритме, с присущим ему качеством свинга, которое характерно для музыки джаза и встречается в танцах, исполняемых под эту музыку [151, P.15].

Выявленные Шилковски характеристики прослеживаются в стилях степ-танца. В каждом существующем стиле, вне зависимости от времени своего появления, можно выделить те или иные характерные особенности африканского танца.

Хронология развития степ-танца в XX веке такова, что каждое десятилетие рождало множество оригинальных авторских стилей (прил. 1). Сегодня искусство продолжает совершенствоваться благодаря экстраординарным идеям и творческому самовыражению отдельных новаторов, создающих собственные стили. При этом важное значение в постановке танца приобретают сами исполнители, потому что именно они развивают идеи, выраженные в аспектах ритмичности, выразительности и эстетики, которые напрямую связаны с возникающим модным музыкальным материалом.

В свое время Стив Кондос отмечал, что будущим хореографам-постановщикам предстоит разработать такие подходы, в которых были бы учтены следующие аспекты: использование динамики, применение сложной, развивающейся в ногу со временем техники и смешение ритмов, объединенных в единое композиционное решение.

Сегодня исполнители говорят о новом тренде в развитии степ-танца. Его сущность заключается в том, что средствами чечетки исполнитель может создавать музыку в роли композитора. Ярким примером подобного самовыражения в современном искусстве стала Бренда Буфалино, разработав собственный электронный «Инструмент для чечетки», обрабатывающий звуки, воспроизводимые ударами степ-туфель об переключаемый акустический модульный пол из различных пород дерева и металла. Подобную технику создания музыки с помощью степа можно увидеть в репертуаре всемирно известной австралийской группы «Tap Dogs» в номере «drum pads» (прил. 2.16).

В современном мире танцевальное искусство стремится к синтезу стилей жанров и направлений. Чечетка, сочетаясь с различными музыкальными стилями – классикой, авангардом, роком и индийской музыкой, получает новое развитие и расширяет диапазон авторского решения хореографической композиции. Так, исполнители североиндийской

ритмической партитуры Джона Бергамо, Линда Соул-Доннелл и М.Б. Горди, выбивают степ в ритмах этнических барабанов в номере «Пиру Боле».

Импровизация, являясь технической особенностью степ-танца, не дает застыть ему во времени. Хореографическое искусство постмодерна, направленное на раскрытие внутреннего мира человека, выявило в чечетке новые черты импровизации, основанной на движении мысли и сознания. Сольный стиль «импровизация потока сознания» был впервые опробован Грегори Хайнсом.

В современной России степ-танец получает свое развитие благодаря его популяризации представителями различных видов искусств: музыки, хореографии, театра и кинематографа. Значимый вклад в развитие современных стилевых особенностей чечетки внес А. Насыров, который взял за основу претенциозный стиль Ф. Астера «Ballroom tap» и трансформировал его средствами классического танца, создав собственный стиль «Ballet tap». На основе данного стиля был поставлен танцевальный номер героев фильма К. Шахназарова «Зимний вечер в Гаграх» отца и дочери Бегловых (прил. 2.17). В конце XX века степ-танец стал активно использоваться в театральных постановках: в студии Олега Табакова по пьесе А. Галина «Дыра», в «Современнике-2» – мюзикл «Вождь краснокожих», во МХАТ-5 по пьесе Хармса-Введенского – «На елке у Ивановых», где хореографию ставил А. Насыров [77, С.180].

Сегодня степ-танец в России развивается как на профессиональной, так и на любительской сцене, ежегодно привлекая все больше участников. В последнее время стали известны имена балетмейстеров, достойно представляющих достижения в области развития стилей современной чечетки. Ими являются Ирина Сазонова (ансамбль «Аллегро»), Николай Астапов (ДШИ г. Красноармейска) и мн. др. Повсеместно открываются школы и студии степ-танца. Наибольшую известность приобрела «Русская школа американского степа», руководитель и балетмейстер которой, К. Невретдинов, изобрел собственный стиль «степ на руках» (прил. 2.18). На

постоянной основе проводятся степ-парады и конкурсы «Золотая набойка», где представители разных возрастов со всего мира демонстрируют современные стили и технику степ-танца.

Важный вклад в образовательную деятельность, связанную со степ-танцем, внес заслуженный артист России, танцовщик, педагог и балетмейстер В.И. Кирсанов, преподававший в РУТИ ГИТИС и создавший собственную «Степ компанию», которой сегодня руководит его дочь Арина. Заслуга В.И. Кирсанова состоит в том, что вся его деятельность была направлена на создание узнаваемого во всем мире стиля российской чечетки.

В современных условиях хореографического образования степ-танец активно входит в направление народно-сценического танца, усложняя структуру дробных выстукиваний. При этом активно применяется атрибутика и аксессуары в виде барабанов, кастаньет, колотушек, оружия, бытовых предметов и пр.

В молодежной среде все большую популярность приобретает стиль «fank-tap», создателем которого является Сэвион Гловер (прил. 2.19). Данный стиль, сочетаясь естественным образом с модой гранж, театрализуется и объединяется с уличными стилями рэп и хип-хоп. Особенности данного стиля находят свое отражение не только на профессиональной сцене, как, например, в образцах австралийской группы «Tap Dogs», но и среди современных форм российского любительского степа.

Степ-танец, основанный на ритме, имеет самые широкие перспективы развития, как на современном этапе, так и в будущем. На наш взгляд, он может эффективно использоваться в следующих областях:

- 1) в области вспомогательной медицины;*
- 2) в социокультурном пространстве.*
- 3) в хореографическом образовании.*
- 4) в современном хореографическом искусстве.*

1. Рассматривая *область вспомогательной медицины*, отметим, что человечество в XXI веке все больше внимания стало уделять вопросам,

связанным с укреплением здоровья и продлением долголетия. Это дало толчок научным исследованиям и разработке на их основе новых синтетических форм, направленных на разрешение данных вопросов. Так, например, средства степ-танца могут эффективно использоваться в признанном врачами всего мира, абсолютно научном направлении – ритмотерапии, которое выработалось на стыке музыки, медицины, психологии и педагогики. Степ-танец, благодаря своей универсальности, может быть использован как средство социализации детей, развития их речи и улучшения памяти. Его применение для взрослых будет способствовать активации внутренних сил организма, борьбе со стрессом и преодолению расстройства внимания.

2. Анализируя современное состояние *социокультурного пространства*, отметим, что возникающие сегодня тенденции направлены на создание востребованных обществом инновационных форм культуры, основанных на применении компьютерных технологий и имеющих интерактивный характер. В последнее время активно используются такие формы, как флешмоб и перформанс, в которых аудитория может принимать непосредственное участие. Применение компьютерных технологий дает возможность выведения на экраны различных изображений, создавая фон, с которым взаимодействуют участники действия. Использование средств степ-танца в данных формах, может содействовать созданию диалога между художественным произведением и танцорами, благоприятно воздействовать на их эмоциональную сферу, создавая хорошее настроение, а также переключать внимание и способствовать полноценному отдыху.

3. Степ-танец может быть использован для обучающихся высшего и среднего профессионального *хореографического образования* в области народной художественной культуры в качестве материала для разработки элективных и факультативных курсов в рамках дисциплины «современный танец». Широкое применение степ-танца может также осуществляться в дополнительном образовании детей. Сценическое воплощение степ-танца

силами художественной самодеятельности можно рассматривать как особую стратегию сохранения культурного наследия. Следовательно, степ-танец может стать материалом для проведения мастер-классов, летних школ, фестивалей и конкурсов, подобных международному конкурсу «Золотая набойка».

4. На сегодняшний день в *современном хореографическом искусстве* намечаются логически точные трансформации пластического мышления в контексте создания телесного языка. Современные тенденции, направленные на оригинальное воплощение танцевальной лексики, способствуют проведению постоянных экспериментов с движением и формированию новой полифоничной структуры языка. Современные подходы к созданию хореографической лексики зачастую предусматривают заимствование элементов из смежных направлений хореографии и их переосмысление в русле собственного направления, что приводит к рождению нового продукта художественного творчества. Использование технических особенностей и выразительных средств степ-танца, сформировавшихся в синтезе элементов разных культур, позволит, на наш взгляд, расширить диапазон возможностей современного хореографа и создать свой собственный и неповторимый стиль.

Итак, проанализировав сущностные особенности современного степ-танца, его институции, виды и разновидности, а также стилевое своеобразие, мы пришли к следующим выводам:

- степ-танец (tap dance, чечетка) – это уникальное направление танцевального искусства, основанное на перкуссии;
- степ-танец как направление искусства возник во второй половине XIX века и вобрал в себя многие виды этнической хореографии различных народов мира, в частности, народов Западного побережья Африки, Центральной Африки и народов Европы, преимущественно ирландского, шотландского и английского происхождения.

Степ-танец, вобравший в себя черты обеих культурных традиций, выработал собственные технические особенности: полиритмия, полицентрия импровизация. Было установлено, что степ-танец имеет собственную глубинную сущность и особые внутренние качества, которые выразились в африканской эстетике танца:

- «мироощущение, или отношение»;
- «музыкальность»;
- «стиль».

Трансформация степ-танца в современном хореографическом искусстве осуществлялась на основе стилей, выработанных первыми исполнителями и хореографами.

На современном этапе и в будущем степ-танец имеет самые широкие перспективы развития и может эффективно использоваться в следующих областях:

- 1) в области вспомогательной медицины,*
- 2) в социокультурном пространстве,*
- 3) в хореографическом образовании,*
- 4) в современном хореографическом искусстве.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проделанной работы мы пришли к выводу о том, что с точки зрения историко-культурного анализа степ-танец – пример искусства визуального воплощения ритма, в котором хореографическая лексика, вобравшая в себя семантику аутентичных народных танцевальных движений, выразилась в ритмо-пластическом содержании различных стилей.

1. Проанализировав историю изучения танцевальной культуры, можно сказать, что *танцевальная культура* – важный сегмент художественной культуры, система бытования танца, исходящая из культуры повседневности, тесно связанная с этнической культурой, традиционной культурой и телесной культурой.

Являясь продуктом художественного творчества человека, танцевальная культура вобрала в себя исторически сложившиеся ценностные нормы и идеалы культуры, став сферой полупрофессионального и профессионального художественного творчества. В область полупрофессионального художественного творчества вошли этнический танец, фольклорный танец, национальный танец и историко-бытовой танец. Основой профессиональной сферы стали народно-сценический танец, классический танец, современные направления хореографии и балльный танец.

В ходе исследования мы выяснили, что танцевальная культура, ранние формы которой запечатлены на палеолитических и неолитических петроглифах и скульптурах, существовала в первобытнообщинном обществе и распространялась из исконных территорий проживания людей в другие области.

Сущностные особенности танцевальной культуры раскрываются в рамках науки антропологии, проблемной сферой которой является исследование особенностей человеческих рас, специфики их физического

строения, умственных способностей и морали, а также традиций языка и истории.

Танцевальная культура, компонентом которой является народный танец, базируется на художественных аспектах жизни и быта различных народов и вбирает в себя самобытные формы народного танцевального творчества, являясь сферой научных интересов этнографии. Ее формирование и развитие происходит под влиянием психологии этносов, исторической динамики и закономерностей развития этнического самосознания, этнических моделей, стереотипов поведения человека в природной и социальной среде.

Танцевальная культура, оперируя художественными образами, представляет собой художественный текст и является семиотическим языком фольклора.

2. В ходе разработки теоретической базы культурологического исследования степ-танца, мы обосновали важность выбора темы о метаморфозах танца в истории культуры.

В процессе исследования и интерпретации категориального аппарата в современной морфологии художественной культуры были раскрыты такие понятия, как «танец», «степ-танец», «культурные формы», «метаморфозы», «семантика танца», «стиль».

Была определена сущность степ-танца, которая заключается в четком исполнении ритмов ступнями ног в специальной обуви и способах самовыражения исполнителя, создающего художественные образы средствами оригинальных, сотканых воедино ритмо-пластических орнаментов.

Для комплексного изучения объекта и предмета темы диссертации были определены три теоретических уровня исследования – культурологический, философский и искусствоведческий. Разработанная на этой основе теоретико-методологическая база исследования, включила в себя

ряд научных методов: антропологический, компаративный, семиотический, типологический, историко-генетический.

3. Проанализировав генезис степ-танца в истории традиционной танцевальной культуры народов Европы, мы пришли к пониманию того, что европейская культура формировалась под влиянием кельтских племенных культур, экспансия которых началась из северо-западных областей Австрии, получивших название Гальштат в IX в. до н.э.

Аутентичная культура кельтов получила распространение по всей европейской территории, включая британские и ирландские острова, куда были привнесены культурные традиции, включая друидизм и гельский язык.

При этом ирландская культура, ставшая наследником кельтских традиций и впитав часть новой греко-римской культуры, сформировала собственные выразительные средства танца (лексика и композиционные построения) и технические особенности (полиритмия и импровизация), на развитие которых оказали влияние следующие факторы:

- древние представления о мироустройстве;
- религия друидов, обожествляющая природу и тотемных животных;
- воинская деятельность, воплотившаяся в эстетическом идеале человека;
- христианская религия.

Компонент импровизации, исторически вышедший из ритуально-магических техник кельтских друидов и проявивший себя особым образом в искусстве филидов, стал характерной чертой современного ирландского национального танцевального творчества и отразился в сольных и групповых соревновательных импровизированных выступлениях, таких, как «сет-танцы».

Сложное межкультурное слияние европейских и африканских традиций в США происходило в три этапа, начиная с рубежа XVI и до середины XIX века. Важную роль в процессе сближения и взаимопроникновения играла ирландская культура, которая с XVII по XIX

вв. развивалась в танцевальных формах, имеющих отношение к степ-танцу. В данный исторический период ярко проявились три ирландских основных региональных стиля степпинга, которые все еще различимы и сегодня среди традиционных танцоров. Это южный стиль (Мюнстерский), западный (Коннахтский) и северный (Ольстерский).

4. Проанализировав феномен степ-танца в контексте развития традиционной культуры народов Африки, мы пришли к выводу о том, что в историческом процессе формирования выразительных средств и технических особенностей степ-танца, который происходил на территории США, огромную роль сыграли этнические традиции африканцев, в которых хореографии придавалось первостепенное значение.

Мы выяснили, что в африканском народном танце глубоко укоренены религиозные мотивы, основанные на языческих представлениях людей о мироустройстве и законах природы, а в этнической психологии африканцев проявляется важная особенность мировоззрения – это любовь к музыке и танцам, в которых ритм является средством общения с миром, богами и духами.

Семантика этнической африканской хореографии раскрывается в таких аспектах, как музыка, транслирующая ритмы в качестве закодированной информации, и танцевальный язык африканской этнической хореографии, в частности:

- угловатые асимметричные позы, присогнутые колени, прыжки, а также характерные движения рук и пальцев, активная мимика, импровизация, насмешливый характер танцев, в которых западные африканцы видят воплощение божественности;
- стремительные вращения ассоциируются с ментальными воззрениями человека на круговорот жизни, который выглядит как постоянное периодическое обновление и возрождение;

- движения, характеризующиеся выбиванием ритмов ступнями ног. В выбиваемых ритмах проявляется связь с космологическими представлениями человека о его родстве с землей.

Ритмичный топот ногами по земле в африканских традициях является собой вечную диалоговую форму «вызова и ответа», имеющую явную смысловую параллель с техническими особенностями степ-танца.

Постоянная связь человека с природой и землей в пространстве жизни, позволила в процессе исторического развития сформироваться этническому менталитету, который, отражаясь в ритмах танца, транслирует гуманистическую философию традиционных культур, служащую людям и божествам.

5. Исследовав художественные особенности степ-танца, мы пришли к выводу о том, что связь ритма и танца существовала в виде перкуссии еще в первобытной культуре, в культах анимизма, тотемизма и шаманизма, изображенных на петроглифах времен верхнего палеолита. Перкуссия также широко использовалась в музыке и танцах Древнего Египта при проведении религиозных обрядов и значимых социальных событий.

Анализируя пути становления американского народного танца, в котором обозначилась содержательность музыкально-ритмических компонентов пластического языка степ-танца, мы выяснили, что с XVI века рабство в «Новом Свете» явилось мощным фактором транскультурного влияния африканского религиозного танца на европейскую танцевальную культуру и стало причиной возникновения уникальной ситуации, оказавшей влияние на зарождение фундаментальных основ степ-танца.

Важную роль в становлении музыкально-ритмических компонентов степ-танца сыграла дагомейская религия «Вуду», метаморфозы обрядов которой способствовали становлению ранней формы джаза «ринг-шаут». В ходе историко-культурного процесса данная форма претерпела трансформацию ритмических рисунков и стала основой для возникновения новых музыкально-танцевальных форм, использовавших респонсорную

технику – «вызов и ответ». Основными движениями ринг-шаута стали шаркающие шаги (shlffle) и наличие полиритмии, что позволило провести параллель о близости техник выбивания ритмов в ринг-шауте и степ-танце.

В искусстве джаза, родившемся в сложном синтезе двух направлений – африканских фольклорных традиций и креольской европеизированной музыки, обнаружилась техника перекрестных ритмов и синкопирования, которая оказала значительное влияние на становление стилевых особенностей степ-танца.

б. Проанализировав сущностные особенности современного степ-танца, мы пришли к следующим выводам: степ-танец (tap dance, чечетка) – это уникальное направление танцевального искусства, основанное на перкуссии, сущность которой заключается в выбивании ритмов музыки с помощью ступней ног, обутой в специальную обувь с металлическими набойками на носках и каблуках.

Степ-танец как направление искусства возник во второй половине XIX века и вобрал в себя многие виды этнической хореографии различных народов мира, в частности, народов Западного побережья Африки, Центральной Африки и народов Европы, преимущественно ирландского, шотландского и английского происхождения. В ходе межкультурного слияния африканских и европейских традиций на территории Юга Северной Америки зародились два стиля «tap dance» – «белый» англо-американский и «черный» афроамериканский, имевшие свои неповторимые особенности. Главное различие заключалось в том, что каждому стилю были присущи собственные оригинальные формы ритмических структур, сложившиеся в народной среде в ходе их исторического развития, а также отличался их танцевальный язык и исполнительская техника.

Характерными особенностями зародившегося направления «степ-танец», вобравшего в себя черты обеих культурных традиций стали:

- полиритмия (одновременное сочетание двух или нескольких ритмических рисунков), основанная на перкуссии. Первыми исполнителями-перкуSSIONистами на сцене стали хуферы;

- полицентрия (движения, исходящие не из одного центра, суть которых заключается в самостоятельной, изолированной работе рук и ног), в технике которой сочетаются такие аспекты, как прямолинейность с угловатостью, стилизованная неустойчивость с асимметрией, формирующие движения, не зависящие друг от друга;

- импровизация (совпадение во времени моментов создания и воспроизведения творческого замысла), включающая в себя технику «вызов и ответ». Авторы труда «Джаз танец» Маршал и Джин Стернс, указывают на огромный опыт импровизации у звезды Голливуда Фрэда Астера.

Характерной особенностью степ-танца является экспрессия, которая проявляется в характере и динамике движений, в неожиданных ритмических пассажах и ключах, в эффектных позировках и внутренней отдаче исполнителя.

Экспрессия стала важным компонентом импровизации в степ-танце и дала толчок развитию такой исполнительской технике, как «вызов и ответ», которая широко использовалась танцорами в начале XX века и стала основой становления многих стилей.

Степ-танец имеет собственную глубинную сущность и особые внутренние качества, являющиеся своеобразным фундаментом, без которого невозможно раскрыть его внешнюю сторону. И эти особые качества выразились, по мнению американской танцовщицы и исследователя степ-танца Шерил Уиллис, именно в африканской эстетике танца:

- «мироощущение, или отношение», выражающееся в критериях «видимости», «гладкости» и «баланса»;

- «музыкальность», выразительными средствами которой являются:

- 1) «ритм», ставший основой для создания ритмических рисунков степ-танца;

2) «полиритмия», являющаяся техническим принципом степ-танца, основанная на полиметрии и свинге;

3) «взаимоотношение» танцора и музыканта, исторически присущее африканской эстетике и позволяющее формировать профессионализм сценического исполнительства;

• «стиль», который определяется:

1) внешним обликом исполнителя, выражающимся в угловатости и асимметрии, балансе и стилизованной пластичности, гибкости и прямолинейности;

2) активной энергией движений, проявляющейся в гибкости и податливости;

3) подражательным характером, на основе которого, с помощью трансформации движений, формируется уникальность исполнительства и собственный оригинальный стиль.

На современном этапе происходят метаморфозы стилей степ-танца, которые были выработаны первыми исполнителями и хореографами более ста лет назад. Сегодня искусство чечетки насчитывает несколько десятков стилей. В России степ-танец активно используется в театральном искусстве, кинематографе, а также в социокультурном пространстве молодежной среды.

Степ-танец имеет самые широкие перспективы развития на современном этапе и в будущем и может эффективно применяться в следующих областях: *в области вспомогательной медицины, в социокультурном пространстве, в хореографическом образовании, в современном хореографическом искусстве.*

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антонова, Е.Л. Народная художественная культура: Историко-теоретический аспект / Е.Л. Антонова. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2006. – 256 с.
2. Арто А. Театр и его двойник: Театр жестокости [Пер. с фр. и коммент. С. Исаева] / А. Арто. – Москва: Мартис, 1993. – 192 с.
3. Бакланова, Т.И. Народная художественная культура / Бакланова Т.И., Стрельцова Е.Ю. – Москва: МГУКИ, 2000. – 344 с.
4. Биркхан, Гельмут. Кельты: история и культура: пер. с нем. Нины Чехонадской / Гельмут Биркхан. – Москва: Аграф, 2007. – 512 с. – (Серия Наследие кельтов).
5. Бодрийяр, Жан. Америка / Жан Бодрийяр. – Владимир Даль, 2000 // LibKing : [сайт]. – URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-philosophy/157352-zhan-bodriyuar-amerika.html> (дата обращения: 23.04.2022).
6. Бороздина, Т. Н. Древнеегипетский танец / Т. Н. Бороздина. – Москва: Изд-во Д. Я. Маковский и Сын, 1919. – 36 с., 2 л. ил. : ил.; 20 см.
7. Буксикова, О. Б. Традиционные игры и танцы в хореографическом искусстве народов Восточной Сибири: семантика и интерпретация / О.Б. Буксикова. – Улан-Удэ: Изд-во БНЦ СО РАН, 2009. – 186 с.
8. Вашкевич, Н. История хореографии всех веков и народов / Н. Вашкевич. – Москва: И. Кнебель, 1908. – 79 с.
9. Вейс, Г. История культуры народов мира. Древняя Греция. Истоки европейской цивилизации / Г. Вейс. – Москва: Изд-во Эксмо, 2005. – 144 с., ил.
10. Герасимова, И.А. Философское понимание танца. / И.А. Герасимова // Вопросы философии. Научно-теоретический журнал института философии РАН. – Москва: Наука, 1998 г. – №4. – 160 с.

11. Григорьев, Н.В. Метаморфозы культурных форм / Н.В. Григорьев // Метаморфозы культурных форм: Тезисы научных докладов молодых культурологов Санкт-Петербурга. – Санкт-Петербург: Образование, 1994. С.6-8.
12. Гроссе, Э. Происхождение искусства. – Москва: Издание М. и С. Сабашниковых, 1989. – 293 с.
13. Дьяконова, Л.Т. Танец как феномен культуры / Л.Т. Дьяконова // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 3 (20). С.155-158.
14. Европа и кельты: От бронзового к железному веку // Документальные фильмы: [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://youtu.be/mwkqI0sL45A> (дата обращения: 05.08.2020).
15. Европа и кельты: Повседневная жизнь кельтов // Документальные фильмы: [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: https://youtu.be/sxtTS_8tVRA (дата обращения: 10.08.2020).
16. Есеева, Е. Магия вуду / Е. Есеева. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2015. – 188 с. – (Практическая магия).
17. Иорданский, В. Б. Искусство народов Африки / В. Б. Иорданский. – Москва: Искусство, 1975. – 312 с.
18. Иорданский, В. Хаос и гармония / В. Иорданский. – Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982. – 343 с.
19. (дата обращения: 23.05.2022). История возникновения перкуссии: страны и народы. [сайт]. – 2022. – URL: https://luxpro.ua/articles/206-muzikalniy_instrument_perkussiya_istoriya_vozniknoveniya_vidi_i_osobennosti
20. История Ирландии: научное издание / отв. ред. Л.И. Гольман [и др.]. – Москва: Мысль, 1980. – 390 с.
21. Каган, М. С. Введение в историю мировой культуры / М. С. Каган. – Санкт-Петербург: Петрополис, 2001. – 320 с.
22. Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства / М. С. Каган. – Ленинград: Искусство, 1972. – 440 с.

23. Каган, М. С. Философия культуры: учеб. пособие для академического бакалавриата / М. С. Каган. – Москва: Издательство Юрайт, 2018. – 353 с.
24. Кельты: первые европейцы / Анджела Черинотти; пер. с итал. – Москва: Ниола-Пресс: Вече, 2008. – 128 с.: ил. – (Тайны истории).
25. Кирнарская, Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – Москва: Таланты – XXI век, 2004. – 496 с.
26. Кирсанов, В.И. Тэп танец: история, теория, практика / В.И. Кирсанов. – Москва: Век информации, 2012. – 240 с.
27. Кларк, К. Цивилизация / Кеннет Кларк; пер. с англ. Н. Роговской. – Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. – 416 с.: ил.
28. Коллиер, Д. Л. Становление джаза / Д. Л. Коллиер. – Москва: Радуга, 1984. – 392 с.
29. Конен, В. Рождение джаза / В. Конен. – Москва: Сов. Композитор, 1984. – 312 с, ил.
30. Коринфский, А. А. Народная Русь: Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа / А. А. Коринфский. – Москва: Моск. рабочий, 1994. – 560 с. – (Клуб любителей истории Отечества).
31. Королева, Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
32. Кроуфорд, Генри Секстон. Резной орнамент ирландских каменных памятников христианского периода / Генри Секстон Кроуфорд; пер. С.В. Иванова. – Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2007. – 176 с. : ил.
33. Культуры Африки в мировом цивилизационном процессе / отв. ред. Р.Н. Исмаилова. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1996. – 335 с.

34. Лебон, Гюстав. Психология народов и масс / Гюстав Лебон ; [пер. с фр. Э. Пименовой, А. Фридмана]. – Москва : Издательство АСТ, 2019. – 384 с. (Эксклюзивная классика).
35. Ленин, В. И. Полн. собр. соч. Т. 24 / В. И. Ленин. – URL: <http://leninvi.com/t24/p364> (дата обращения: 21.06.2021).
36. Леру, Ф. Друзиды / Ф. Леру; перевод с французского Цветковой С.О. – Санкт-Петербург: Евразия, 2000. – 288 с.
37. Лихачев Д.С. Русская культура / Д.С. Лихачев. – Москва: Иллюминатор, 2022. – 368 с.: ил. – (Беседы о культуре).
38. Лотман, Ю. М. Избранные статьи: в 3 томах. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин: Александра, 1992. – 479 с.
39. Лукиан. О пляске: Избранная проза / Лукиан. – Москва: Наука, 1991. – 718 с.: ил.
40. Магидович, М.Л. Принципы сравнительного анализа произведений живописи и музыки / М.Л. Магидович // Метаморфозы культурных форм: Тезисы научных докладов молодых культурологов Санкт-Петербурга. – Санкт-Петербург: Образование, 1994. – С. 8-10.
41. Маккалох, Джон Арнотт. Религия древних кельтов / Джон Арнотт Маккалох – Москва: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 334 с.
42. Маркс, К. Соч. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – Том 16. – 878 с. – (Собрание сочинений Маркса и Энгельса).
43. Маршалл, Стернс. История джаза / Стернс Маршалл. – URL: <https://poisk-ru.ru/s6831t7.html> (дата обращения: 17.06.2021).
44. Матье, М. Э. Искусство древнего Египта / М. Э. Матье. – Ленинград: Искусство, 1961. – 591 с.
45. Матье, М. Э. Хеб-сед (Из истории древнеегипетской религии) / М.Э. Матье // ВДИ. – 1956. – № 3. – с. 7–28.
46. Михайлова, Т. Древнеирландский язык / Т. Михайлова. – Москва: Языки славянских культур, 2010. – 296 с.

47. Мосолова, Л.М. Мировое культурное наследие в контексте процессов глобализации / Л.М. Мосолова. // Культурогенез и культурное наследие / Науч. Ред. И сост. А.В. Бондарев. – Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 640 с. (Серия «Культурология. XX век»).

48. Налчаджян, А.А. Этнопсихология. 2-е изд. / А.А. Налчаджян. – Санкт-Петербург: СПб. Питер, 2004. – 381 с.: ил.

49. Невероятная история чечетки / The Incredible Story of Tap-dancing//SuNbl4: [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://youtu.be/Hju2UIbruMc?si=0wrr9cu6yZp3do8J> (дата обращения: 09.09.2023)

50. Никулина, Е. А. Танец как предмет культурологического исследования / Е. А. Никулина // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. Том 2 (68). 2016. № 2. – С. 55–61.

51. Ньюма-Дени, Фюстель де Куланж. Римская Галлия / Фюстель де Куланж Ньюма-Дени. – Москва: «Издательство Вече», 2021. – 490 с.

52. Овчинников, Е. История джаза / Е. Овчинников. – Москва: Музыка, 1994. – 238 с.

53. Осипова, Н.О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания / Н.О. Осипова // Культурологический журнал. 3(5). 2011. – С. 1-11.

54. Павильч, А.А. Теоретико-методологическая модель компаративистики в современной культурологии / А.А. Павильч // Вестник МГУКИ. 1(69). 2016. – С. 81-87.

55. Панасье, Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка, 1979. – 128 с.

56. Петроченко, Н.В. К вопросу о происхождении и сущности танца / Н.В. Петроченко // Актуальные проблемы социокультурных исследований: межрегиональный сборник научных статей молодых ученых. – Кемерово: КемГУКИ, 2006. – Вып. 2. – С. 115-119.

57. Петухов, Ю. Д. Сверхэволюция и Высший Разум Мироздания. Суперэтнос Русов: от мутантов к богочеловечеству: краткое изложение Открытия, которое переворачивает Научную картину Мира: Космогония. Антропогенез. Этногенез / Ю. Д. Петухов. – Москва: Метагалактика, 2006 (Москва: ППП Типография «Наука»). – 511 с.

58. Расти, Фрэнк. Тар! // Шереметьевская, Н. Е. Прогулка в ритмах степа / Н. Е. Шереметьевская. – Москва: ПКФ «Печатное дело», 1996. – 240 с.

59. Рифф и остинато в композиции и аранжировке // Музыкальный онлайн колледж: [сайт]. – URL: <http://study-music.ru/riff-i-ostinato/> (дата обращения: 28.05.2019).

60. Ромм, В. В. Тайны и секреты древних цивилизаций / В. В. Ромм; Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск: УОП НГОНБ, 2002. – 456 с.

61. Ромм, В.В. Древнейшие танцы / В.В. Ромм // Казначеевские чтения. – Новосибирск: ЗСО МСА, 2011 г. – №4. – 306 с., ил.

62. Светлов, В. Я. Современный балет / В. Я. Светлов. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2009. – 288 с. (+ вклейка, 64 с.). – (Мир культуры, истории и философии).

63. Свирида, И.И. Метаморфозы в пространстве культуры / И.И. Свирида. – Москва: Индрик, 2009. – 464 с.

64. Сенгор, Л. Афро-негритянское искусство / Л. Сенгор. // Азия и Африка сегодня. – 1966. – № 3. – с. 34-35.

65. Сергейчик, Е.М. Философские основания антропологического подхода в постклассической науке / Е.М. Сергейчик // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. № 3. 2018. – С.70-82.

66. Степин, В.С. Философская антропология и философия культуры / В.С. Степин. – Москва: Академический проект; Альма Матер, 2015 – 512 с. – (Философские технологии: Избранные философские труды).

67. Строгац, Стивен. Ритм Вселенной: как из хаоса возникает порядок; перевод с английского Ивана Веригина / Стивен Строгац. – Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2017. – 381 с.
68. Тайлор, Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор; пер. с англ. – Москва: Политиздат, 1989. – 573 с.
69. Фазылзянова, Г.И. Художественный текст как объект понимания / Г.И. Фазылзянова // Вестник ТГУ, выпуск 7(63), 2008. – С.417-423.
70. Федорова, Л. Н. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции / Л. Н. Федорова. – Москва: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1986. – 128 с. : ил.
71. Флиер А.Я. Ценности культурные / А.Я. Флиер // Прикладная культурология. Энциклопедия / составитель и науч. редактор И.М. Быховская. – Москва: Согласие, 2019. –846 с.
72. Хлебнова, Т. И. Кельты – художники и сказители / Т.И. Хлебнова – Москва : АРТ-Родник, 2003. – 64 с.
73. Худеков, С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – Москва: Эксмо, 2010. – 608 с.: ил. – (Всеобщая история).
74. Художественная культура // Наука. Искусство. Величие: [сайт]. – URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/articles/60/hudozhestvennaya-kultura.htm?ysclid=ljo05unxs6529606740> (дата обращения: 04.07.2023)
75. Шаревская, Б. И. Мифы догонов / Б. И. Шаревская // Фольклор и литература народов Африки: Сборник статей / [Ред. коллегия: чл.-кор. АН СССР Д. А. Ольдерогге (отв. ред.) и др. – Москва: Наука, 1970. – 399 с.
76. Шаревская, Б.И. Старые и новые религии Тропической и Южной Африки / Б. И. Шаревская. – Москва: Наука, 1964. – 387 с.
77. Шереметьевская, Н. Е. Прогулка в ритмах степа / Н. Е. Шереметьевская. – Москва: ПКФ «Печатное дело», 1996. – 240 с.
78. Шереметьевская, Н. Е. Танец на эстраде / Н. Е. Шереметьевская. – Москва: Искусство, 1985. – 182 с.

79. Эймс Джерри и Сигельман Джим, Книга Чечетки: Возвращение давно утерянного танца Америки / Джерри Эймс, Джим Сигельман. – Новый Орлеан: Дэвид Маккей Ко, 1977 г. – 178 с.

80. Ян, Филип. Кельтская цивилизация и ее наследие / Филип Ян. – Прага: Издательство Чехословацкой Академии Наук, 1961 // Всемирная история: [сайт]. – 2001–2022. – URL: <http://historic.ru/books/item/f00/s00/z0000024/index.shtml> (дата обращения: 02.08.2020).

81. About Tap //GTN Creative: [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://youtu.be/qrwqlB9KL5s> (дата обращения: 23.06.2019).

82. African Dance Conference held in Washington, DC, February, 1990. // Kariamuwelsh Asante, African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).

83. A conversation in February, 1990, with Edwina Evelyn who performed between 1940–1954 in the tap team «Salt and Pepper» // Kariamuwelsh Asante, African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).

84. Alice Bauer and Raymond Bauer, «Day to Day Resistance to Slavery», Journal of Negro History 10 (October 1942): 389.

85. Arthur Young, A Tour in Ireland (London: Bell, 1892).

86. Bortolot, Alexander Ives. The Transatlantic Slave Trade / Alexander Ives, Bortolot Transatlantic Slave Trade. Metropolitan Museum of Art (originally published October 2003, last revised May 2009). – URL: [http://www.gpedia.com/ru/gpedia/Рабство в Африке](http://www.gpedia.com/ru/gpedia/Рабство_в_Африке) (дата обращения: 14.10.2018).

87. Brush //mahalodotcom: [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://youtu.be/nWuz3oE7xjk> (дата обращения: 03.10.2020).

88. Cable, George W. Old Creole Days: A Story of Creole Life. Published by Scribners, 1907.

89. Cecily Dell, *A Primer for Movement Description: Using Effort-Shape and Supplementary Concepts* (New York: Dance Notation Bureau Press, 1977).

90. Cheryl Willis, *Tap Dance: Manifestation of the African Aesthetic* // Kariamu Welsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).

91. Clarke, Mary and Clement Crisp. *The History of Dance*. London: Orbis Publishing Limited, 1981.

92. Corcoran W. P. Preface // Chadwick N. *The Celts*. London, 1970.

93. D'Arbois de Jubainville. *Le druidisme irlandais* *Revue Archeologique*. XXXIV, 1877.

94. Dena J. Epstein, *Sinful Tunes and Spirituals* (Urbana, III: University of Illinois Press, 1977).

95. Dianne McIntyre: *A twentieth century African – American griot* // Kariamu Welsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).

96. D. K. Chisiza, «The Temper, Aspiration and Problems of Contemporary Africa», *Nyasaland Economic Symposium*, July 18–28, 1962. // Kariamu Welsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).

97. Doris Green. *Traditional dance in Africa* // Kariamu Welsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002), p. 254.

98. Douglas Gilbert, *American Vaudeville* (New York: Whittlesey House, 1940), p. 171.

99. Edward R. Turner, *The Negro in Virginia* (New York: Hastings House Publishers, 1940).

100. Eugene Genovese, *Roll, Jordan, Roll*(New York: Random House, 1976): 574.
101. Ewen D. *The Life and Death of Tin Pan Alley*. New York, 1964.
102. Emery, Lynne Fauley. *Black Dance in the United States from 1619–1970*. Palo Alto, CA – National Book Press, 1972.
103. Fernando Ortiz, *Los Instrumentos De La Musica Afrocubana*, vol. III (Publicaciones de la Direccion de Cultura Del Ministerio De Educacion, Habana, 1952).
104. Fletcher Beverly. *Tapworks: a tap dictionary and reference manual / researched and compiled by Beverly Fletcher*, p. cm.
105. Foby, «Management of Servants», *Southern Cultivator* 11 (August 1853): 227-28.
106. From a lecture at the Philadelphia meeting of the Ethnomusicological Society, 1961.
107. From workshops and conversations with Steve Condos at the Colorado Dance Festival and in New York City, 1989–1990. // *Inside tap: traditional and innovative technique and improvisation for today's tap dancer / Anita Feldman*. p. cm.
108. Foster P., Stoddart T. *Pops Foster*. Berkeley, 1971.
109. G. Maspero. *Etudes egyptiennes*, т. II. Paris, 1890.
110. Hanna Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
111. Harold Courlander, *Haiti Singing* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1939).
112. Helen Brennan, *The Story of Irish Dance*. Published in the United States and Canada by Roberts Rinehart Publishers, An Imprint of The Rowman & Littlefield Publishing Group 4720 Boston Way Lanham, MD 20706, 2001.
113. Holloway, Joseph E. (3 March 2019). «Africanisms in American Culture». Indiana University Press – via Google Books.

114. Honi Coles «Stair Dance» Harlem Is Heaven (1932), in *Hollywood Rhythm: The Best of Jazz and Blues* (Kino Video, 2001).
115. H. Kees, H. Junker. Tanz der Mww und das Bulische Begrabnis im Alten Reich. MDIAK, 9, 1940.
116. In conversation and from his Music in New Orleans, the Formative Years 1791–1841 (Baton Rouge, La., Louisiana State University Press, 1966).
117. Inside tap: traditional and innovative technique and improvisation for today's tap dancer / Anita Feldman. p. cm.
118. Jack Donahue, «Hoofing». *Saturday Evening Post* (September 14, 1929).
119. James and Annette Baxter, «The Man in the Blue Suede Shoes», *Harper's* (January, 1958). // Marshall and Jean Steams, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (New York: Schirmer Books, 1968).
120. James Weldon Johnson, *Black Manhattan* (New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1930), p. 170.
121. Jim Haskins and N. R. Mitgang, *Mr. Bojangles: The Biography of Bill Robinson* (New York: William Morrow, 1988).
122. J. G. O'Keefe and Art O'Brien, *A Handbook of Irish Dances* (Dublin: O'Donoghue & Co, 1902).
123. Joann W. Kealiinohomoku, «A Comparative Study of Dance as a Constellation of Behaviors among African and United States Negroes», *Congress on Research in Dance, Dance Research Annual 7* (1976).
124. John A. and Alan Lomax, *Folk Song, U.S.A.* (New York: Duell, Sloan & Pearce, 1947).
125. John C. Messenger, «Montseurrat: The Most Distinctively Irish Settlement in the New World», *Ethnicity 2* (1975).
126. John Martin, *The Dance* (New York: Tudor Publishing Company, 1963).
127. John Playford, *The English Dancing Master* (London: 1651).

128. Jones A. M. *Studies in African Music*. London, 1959. Vol. I (London: Oxford University Press, 1959).
129. Joseph C. Walker, *Historical Memories of the Irish Bards*, 2nd ed. (Dublin, 1818), p. 1215.
130. Joseph J. Williams, *Whence the Black Irish of Jamaica?* (New York: Dial, 1932). // *Tap dancing America: a cultural history* / Constance Valis Hill, p. cm.
131. *JRSAI*, vol. 18 (1887–8) // Helen Brennan, *The Story of Irish Dance*. Published in the United States and Canada by Roberts Rinehart Publishers, An Imprint of The Rowman & Littlefield Publishing Group 4720 Boston Way Lanham, MD 20706, 2001.
132. J.T. Gilbert, *Ed A Iacobite Narrative of the War in Ireland, 1688–1691* (Shannon, Co. Clare: Irish University Press, 1971).
133. *Juba and American Minstrelsy. Chronicles of the American Dance*, ed. Paul Magriel (New York: Henry Holt & Co., 1948).
134. Kariamuwelsh-Asante, «Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation» *African Culture: The Rhythms of Unity*, edited by Molefi Kete Asante and Kariamuwelsh Asante (Westport, CT: Greenwood Press, 1985).
135. Kariamuwelsh Asante, *The Zimbabwean Dance Aesthetic: Senses, Canons, and Characteristics* // Kariamuwelsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).
136. Katrina Hazzard-Gordon, *Dancing Under the Lash: Sociocultural Disruption, Continuity, and Synthesis* // Kariamuwelsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).
137. *Keltologen; Proceedings* (1986), S. NT.; Bock (1996).
138. Kroeber A.L. *Style and civilizations*. New York: Cornell, 1957.
139. K. Sethe. *Urkunden des Agyptischen Altertums*, t. 1. Leipzig, 1903.
140. Laban R. *The Mastery of Movement*. London, 1960.

141. Lafcadio Hearn «Levee Life» (17 March 1876). // Marshall and Jean Stearns, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (New York: Schirmer Books, 1968).

142. Larry Lynch, *Set Dances of Ireland: Tradition and Evolution* (Miltown Malbay, Co. Clare: Seadna Books, in collaboration with Dal gCais Publications, 1989), p. 18.

143. Leni Sloan, «Irish Mornings and African Days on the Old Minstrel Stage», *Callahan's Irish Quarterly* 2 (March 1982).

144. Le Roi Jones, *Blues People: Negro Music in White America* (New York: Morrow, 1963).

145. Lisa Lekis, *Dancing Gods* (New York: Scarecrow Press, 1960).

146. Lisa Lekis, *Folk Dances of Latin America* (New York: Scarecrow Press, 1958).

147. Lynne Fauley Emery, *Black Dance: From 1619 to Today*. Published September 1st 1989 by Princeton Book Company (first published September 1988).

148. Mark C. Gridley, *Jazz Styles: History and Analysis* (Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1988).

149. Marc Knowless, *The Early history of Tap Dancing* (Jefferson, N.C.: McFarland, 2002).

150. Marshall and Jean Stearns, *Jazz Dance* (New York: Macmillan, 1968).

151. Marshall and Jean Stearns, *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (New York: Schirmer Books, 1968).

152. Marshall W. Stearns *THE STORY OF JAZZ* Oxford. University Press, Inc. Third printing, 1963 Mentor Book New York «Man, this book tells the real story of jazz from Africa down to today». (Louis Armstrong) 1956.

153. Muhlmann (1985), S. 19: Cp. Zimmer (1990).

154. Nathan H. Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy. Norman: University of Oklahoma Press, 1962.

155. Noel Carroll, «Review: By Word of Foot», *Dance Magazine* (January 1981).
156. Noel Ignatiev, *How the Irish Became White* (New York: Routledge, 1995).
157. Patrick Kennedy, «Irish Dancing Fifty Years Ago», *Dublin University Magazine*, vol. LXIi (1863).
158. Pascal James Imperato, «Contemporary Adapted Dances of the Dogon», *African Arts* 4.1 (1971).
159. Pearl Primus *African dance* // Kariamuwelsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).
160. Personal interview with Washa Ng'wanamashalla, Regional Cultural Research Officer of Tanzania, Dar Es Salaam, Tanzania, July 1970. // Kariamuwelsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).
161. Philip D. Curtin, *The Atlantic Slave Trade: A Census* (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1969).
162. Reddock R. *Intersections of Ethnicity, Class and Gender in Trinidad and Tobago*. – Paper presented at Rockefeller Humanities Seminar. N. Y., 1993.
163. Reprinted in Edwin Denby, *Looking at the Dance* (New York: Pellegrini & Cudahy, 1949).
164. Richard Head, *The Western Wonder* (1670).
165. Richard Farris Thompson, «An Aesthetic of the Cool: West African Dance», *African Forum* 2.2 (Fall 1966).
166. Robert Farris Thompson, *African Art in Motion: Icon and Art* (Los Angeles: University of California Press, 1974).
167. Robert Farris Thompson, «An Aesthetic of the Cool: West African Dance», *African Forum* 2.2 (Fall 1966).

168. Robert W. Nicholls African dance: transition and continuity // Kariamuwelsh Asante, African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).
169. Roberts J. S. Black Music of Two Worlds. New York, 1972.
170. Roger Dorsinville, The Regulated World of Hinterland Dancing, Monrovia, (1970).
171. Rupert Sargent Holland, ed., Letters and Diary of Laura M. Towne, Written from the Sea Islands of South Carolina, 1862–1884 (Cambridge: Riverside Press, 1912).
172. Sarunas Milisauskas, European prehistory: a survey. – Springer, 2002.
173. Sean O’Callaghan, To Hell or Barbados: The Ethnic Cleansing of Ireland (County Kerry, Ireland: Brandon, 2000). // Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
174. Shllffle // mahalodotcom : [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://youtu.be/nWuz3oE7xjk> (дата обращения: 03.10.2020).
175. Sir Henry Piers, A Chorographical History of the County Westmeath, quoted in Kevin Danaher, The Year in Ireland (Cork: The Mercier Press, 1972).
176. Stamp //tapdnrcr: [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://youtu.be/nRbsIS1Hmfo> (дата обращения: 03.10.2020).
177. Stomp //tapdnrcr: [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://youtu.be/nRbsIS1Hmfo> (дата обращения: 03.10.2020).
178. Tapdancin. Produced by Christian Blackwood. New York City: The Blackwood Film Release, 1980 //Mark Chichester: [официальный аккаунт на YouTube]. – URL: <https://youtu.be/BD9fF3T0NBE> (дата обращения: 25.05.2019).
179. Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
180. The Story of Legendary Baby Lawrence. Film produced and directed by Bill Hancock. Baltimore: H-D Productions, 1981.

181. Thomas W. Talley, *Negro Folk Rhymes* (New York: The Macmillan Company, 1922).
182. Turenne, Michelle. «Dance Africaine». *Reflex, Magazine de la Dance*, 1985.
183. *Under the Palmetto*. *Continental Monthly*, Vol. IV (August, 1863).
184. William Seigman and Judith Perani, «Men's Masquerades of Sierre Leone and Liberia», *African Art* 9.3 (1976).
185. Wing // *Livestrong.com* : [официальный аккаунт на YouTube].– URL: <https://youtu.be/hHV19vI57is> (дата обращения: 03.10.2020).
186. *Workshop for the Promotion for the Foundation of Dance Education held in Chicago, 1980*. // Kariamuwelsh Asante, *African dance: an artistic, historical, and philosophical inquiry*. (Afrika World Press 541 West Ingham Avenue / Suite B Trenton, New Jersey 08638, 2002).
187. Zora Neale Hurston, *The Sanctidfie Church* (Berkeley: Turtle Island, 1981).

СЛОВАРИ И ЭНЦИКЛОПЕДИИ

188. Американская балетная энциклопедия. – Нью-Йорк, 1949. – 465 с. // Шереметьевская, Н.Е. Прогулка в ритмах степа / Н. Е. Шереметьевская. – Москва: ПКФ «Печатное дело», 1996. – 240 с.
189. *Англо-русский словарь* / сост. Н. В. Адамчик. – Минск: Харвест, 2003. – 832 с.
190. Друид // *Britannica: Британская энциклопедия: [сайт]*. – 2022. – URL: <https://www.britannica.com/topic/Druid> (дата обращения: 08.08.2020).
191. *Литературный энциклопедический словарь* (Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров и др.). – Москва: Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
192. Локшина, С. М. *Краткий словарь иностранных слов* / С.М. Локшина. – 9-е изд., испр. – Москва: Рус. яз., 1988. – 632 с.

193. Мэллори, Дж.П. Энциклопедия индоевропейской культуры / Дж.П. Мэллори, Д. К. Адамс. – Лондон: Фицрой Дирборн Паб, 1997. – 829 с.
194. Новый энциклопедический словарь. – Москва: Рипол классик, 2012. – 1586 с. – (Библиотека энциклопедических словарей).
195. Прикладная культурология. Энциклопедия / составитель и научный редактор И.М. Быховская. – Москва: ООО «Издательство «Согласие», 2019. – 846 с.
196. Скотты // Академик: энциклопедический словарь. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/52751> (дата обращения: 16.07.2020).
197. Шпажников, Г. А. Религии стран Африки: справочник / Г.А. Шпажников, – Доп. и перераб. – Москва: Главная редакция литературы изд-ва «Наука», 1981. – 365 с.
198. John T. Koch (ed.), Celtic Culture: a historical encyclopedia. 5 vols. 2006. Santa Barbara, California: ABC-CLIO.
199. Koch, «Historical Encyclopedia of the Celtic Culture», tome I.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Наиболее известные формы и стили степ-танца

Acro-Tap

Популярный в 1930-х годах стиль степ-танца, сочетает в себе два совершенно разных направления – чечетку и акробатику. Акробатические трюки используются в перерывах и во время исполнения основных танцевальных комбинаций степа. Acro-Tap входит в качестве дисциплины в танцевальные школы и широко представлен в конкурсных программах.

Ballet Tap

Стиль степ-танца, основанный в 1940-1950-х годах; известен также, как classic tap. Объединяет технику балета и ударные ритмы чечетки. Основатели стиля Пол Дрейпер, Дэнни Дэниэлс и Майкл Доминико использовали классическую музыку как возможный источник сопровождения степа. Ballet Tap сыграл значимую роль в становлении и развитии современных техник степ-танца.

Ballroom Tap

Стиль танца, изобретенный и популяризированный Фредом Астером и Джинджер Роджерс и введенный в кинематограф 1930-х и начала 1940-х годов. Стиль представлял собой сочетание шагов и движений из бальных танцев со звуками и ритмами чечетки. Ballroom Tap гармонично вписывался в ракурсы съемки и окружающую среду.

Black Bottom

В основе стиля, ставшего известным в 1926 году, лежит африканская этническая хореография. Black Bottom был описан как танец с синкопированным ритмом. К 1930-м годам он объединился со степ-танцем. Однако, поскольку в нем присутствовали хлопки по ягодицам, его редко исполняли мужчины.

Buck Dancing

Этот индивидуальный и эксцентричный стиль является синтезом народного танца, с такими движениями, как удары полной стопой об пол, шарканье стоп и повороты. Некоторые из комбинаций танца включают в себя временные шаги (time step), паузы и импровизацию. В данном стиле обнаруживаются подражания пластике оленя. Данный стиль использовали Джордж М. Коэн, Билл Робинсон и Растус Браун.

Buck and Wing

Синтез разновидностей джиги и риллов. В основе танца лежит стиль «бак дансинг» (buck dancing) с одним новым дополнением - 3-точечным вингом (wing), и обычным вингом (wing). Движение «винг» (wing) использовалось несколькими способами: в качестве дополнения к шагам (time step); выполнялось само по себе на одной или обеих ногах; и добавлялось к другим шагам, которые включали прыжки или смену с одной ноги на другую. Данные эксперименты способствовали созданию новых движений, таких, как «маятник» и «качели», представленные Фрэнком Кондосом.

Cane Tap

Стиль степ-танца с тростью, которая использовалась в качестве инструмента перкуссии, дополняла и разнообразила ритмический рисунок степа. Танец с тростью создавал определенный характер или образ, например, Джордж М. Коэн исполнял свою знаменитую походку, чтобы добавить жизненной силы и энергии; трость Фреда Астера придавала ему интеллигентный и утонченный вид. Растус Браун использовал свою трость для создания ритмов чечетки.

Challenge Tap

Форма танца, характеризующаяся как товарищеское соревнование. Обычно в ней участвуют два танцора, но может быть и группа. Challenge Tap включает в себя импровизацию, сложные синкопированные шаги и

комбинации. Данная форма является традиционной для степ-танца, так как в ней явно раскрывается технический принцип «вызов-ответ».

Character Tap

В данном стиле степ-танца активно используются характерные образные движения, взгляды, мимика, а также народная музыка, которая ассоциируется с определенной страной или этнической группой, такой, как венгерская, русская или ост-индская. С помощью Character Tap исполнитель может изобразить определенных персонажей, таких, как моряк, Чарли Чаплин или Элвис.

Clog

Название народного танца, который изначально представлял собой танец в сельском кантри-стиле. Ланкаширский клог обрел известность в Ланкашире (Англия), во время промышленной революции. Танец клог исполнялся в прочных деревянных башмаках, от которых танец и получил свое название. Исполнители танца клог продолжали использовать эту обувь на протяжении всей эпохи менестрелей. Клог, а также джиг и хорнпайп появились на сцене к 1840 году. Первоначально в клоге не было синкопированных ритмов, пока их не ввел Барни Фэйган. Вилли Ковану приписывали добавление к этой старой форме современной грации и движений «панч».

Close to the Floor Tap

Этот стиль чечетки был изобретен Джоном Бабблзом в 1927 году и стал известен как ритм-чечетка. В исполнительской технике прослеживаются все шаги со ступнями, прижатыми к полу, а также движения носком и пяткой, боковые перемещения и пр. Яркими представителями данного игрового стиля стали Элеонора Пауэлл и Энн Миллер.

Contemporary Tap

Современный стиль чечетки. Сочетает в себе различные направления танца, такие, как балет, джаз, модерн или акробатика.

Flash Tap

Популярная форма в 1920-х годах, в основе которой флэш-шаги (flash steps). Данные шаги использовались исключительно в финале танца для того, чтобы удивить зрителя и вызвать овации. Они включали в себя trenches, over the tops, coffee grinds и др. Флэш-шаги обычно носили акробатический характер и имели мало общего с чечеткой, движения «wings» были исключением.

Jazz Tap

Введенный в 1920-х годах стиль чечетки, который больше относился к исполняемой музыке, нежели к танцу. Сегодня Jazz Tap относится к степ-танцу и исполняется под джазовую музыку всех времен.

Latin Tap

Универсальная форма, охватывающая не только латинские, но и афрокубинские ритмы, независимо от ее источника или места происхождения. Включает в себя босса-нову, ча-ча-ча, самбу, танго, румбу, ламбаду и т.д. Латиноамериканское влияние сильно ощущалось в 1930-х годах, когда происходил большой приток бальных команд в США. Исполнители чечетки видели в латинских ритмах, контрритмах и синкопах новые возможности для экспериментов и использовали их в своих выступлениях.

Military Tap

Первая мировая война способствовала появлению множества танцевальных номеров военной тематики и пересмотру терминологии tap, которая должна была отражать происходящие события. Cramp rolls стали

известны как барабанная дробь; trenches переименовали в flash step. Большую популярность приобрели over the tops и military time step.

One Man Dance

Это танцевальные номера, в которых несколько человек плотно прижавшись друг за другом, исполняют все движения точно в унисон. «One Man Dance» известен также, как контактный танец.

Pedestal Dancing

Форма танца, появившаяся во времена хорнпайпа и вальс клога, исполнялась на круглой мраморной платформе высотой четыре фута, поддерживаемой пьедесталом высотой от трех до четырех футов. Сущность танца заключалась в четких звуках от ударов стоп исполнителя по мрамору и его способности оставаться на вершине небольшого пространства. Это танец, который исполнялся на месте.

Rap Tap

Стиль степ-танца, в основе которого jazz tap. Данный стиль был разработан для рэп-музыки, разговорной по своему содержанию. Музыка имеет регулярный повторяющийся ритм с простой музыкальной мелодией, обеспечивающей хорошее сопровождение для степ-танца.

Rhythm Buck

Стиль степ-танца с ритмичным содержанием, который появился примерно в 1910 году. Исполнялся на плоской подошве, с ударами в пол. Также использовались движения «stamps», «drags» и «chugs».

Rhythm Tap

Стиль степ-танца, изобретенный Джоном Бабблзом (John «Bubber» Sublett), который в возрасте 10 лет объединился с 6-летним пианистом Фордом Ли «Баком» Вашингтоном. Вместе они стали знаменитой командой

Buck and Bubbles, а в 1922 году родился rhythm tap. Он содержал сложную, синкопированную, близкую к полу работу ног и комбинации, которые мистер Бабблз представлял в непринужденной и почти небрежной манере. Он выбрал умеренный темп 4/4, который позволил ему издавать больше звуков в такт, чем если бы он работал в такте 2/4. Джон Бабблз синтезировал ланкаширский клог и buck dancing.

Rhythm Waltz Clog

Одна из форм Waltz Clog, ставшая популярной в период регтайма. Танец включал в себя более сложные синкопированные ритмические рисунки, которые создавались с помощью ударов каблуками, щелчков и перемещений.

Sand Dance

Новый стиль степ-танца в обуви без набоек, который стал чрезвычайно популярен в водевилях. Его суть заключается в том, что исполнитель танцует на рассыпанном в центре авансены песке, создавая ритмические рисунки с характерным скребущимся звуком, исходящим от ног, выполняющих различные скольжения и вращения. В некоторых случаях танцы исполнялись без музыкального сопровождения. Представителями этого стиля были Дьюи Маркхэм и его партнер Енох Бейкер, а также Элис Уитмен и Эдди Ректор.

Shim Sham Shimmy

Это был обычный и несложный степ-танец, созданный в 1927 году Леонардом Ридом и Вилли Брайантом в комедийной программе «Goofus». В финале номера могла участвовать вся аудитория.

Stair Dance

Танец на лестнице, которая вела на удлиненную платформу. Пространство под ступеньками и платформой имело решающее значение,

потому что ступени служили звуковой панелью для степа. Яркими представителями стали Билл Робинсон, Макс Роуч и Кинг Растус Браун.

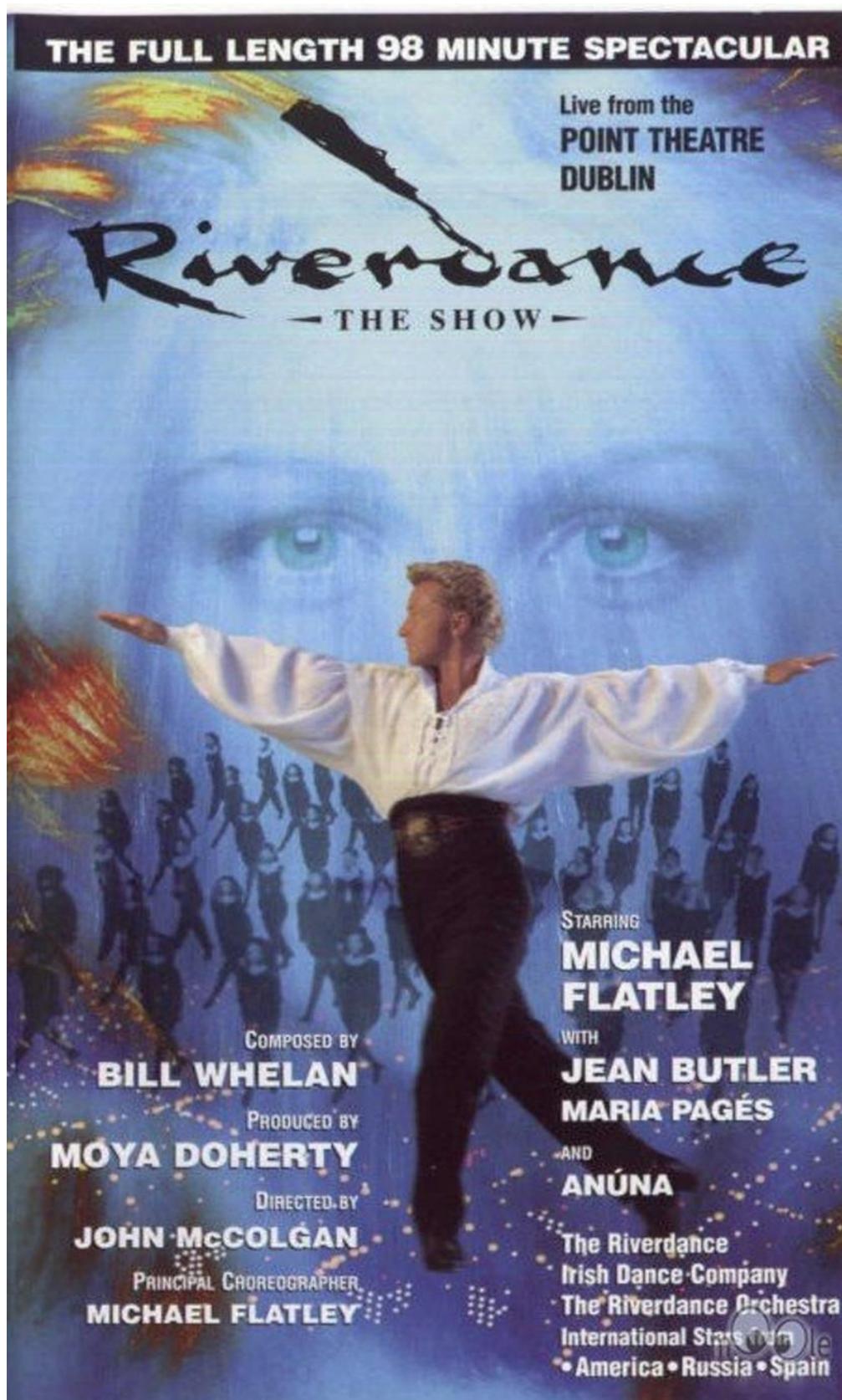
Toe Tap

Это стиль степ-танца, исполняемый на кончиках пальцев, появился во время становления водевиля. В танцах данного стиля важное значение придавалось «flash steps», что зрительно делало Toe Tap сложным. Сам танец был ограничен шаффлами, прыжками и ударами кончиками носков. Часто использовались вращения и взмахи руками для создания эффекта и сохранения равновесия. Популярной темой была военная, поэтому часто использовались флаги и жезлы.

Traditional Tap

Традиционный стиль степ-танца, известный также как hoofers и jazz tappers. Известные исполнители стиля Савион Гловер, Грегори Хайнс, Бастер Браун, Леон Коллинз, Куки Кук и Дайан Уокер. Они принадлежат к оригинальной школе чечетки: танцуют на полной стопе, передают танец от одного к другому, экспериментируют с импровизацией, работают с живыми музыкантами. Сохраняя традиции данного стиля, они ведут поиск новых талантов и развивают искусство чечетки, отказываясь изменять стиль и поддаваться влиянию иных направлений, таких, как балет, современный танец или джаз.

Иллюстрации по теме диссертации



2.1. Riverdánce — театрализованное танцевальное степ-шоу.



2.2. Riverd́ance — театрализованное танцевальное степ-шоу.



2.3. Riverd́ance — театрализованное танцевальное степ-шоу.



2.4. Майкл Флэтли



2.5. Майкл Флэтли

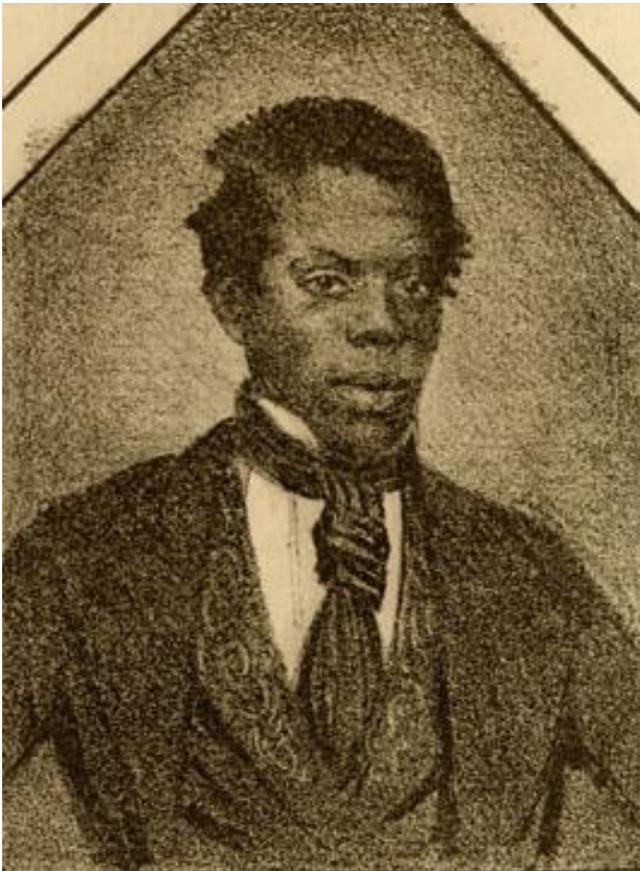


Богиня Эпона. I–II вв.

2.6. Богиня Эпона



2.7. Томас Дартмут Райс, известный как «Папа Райс».



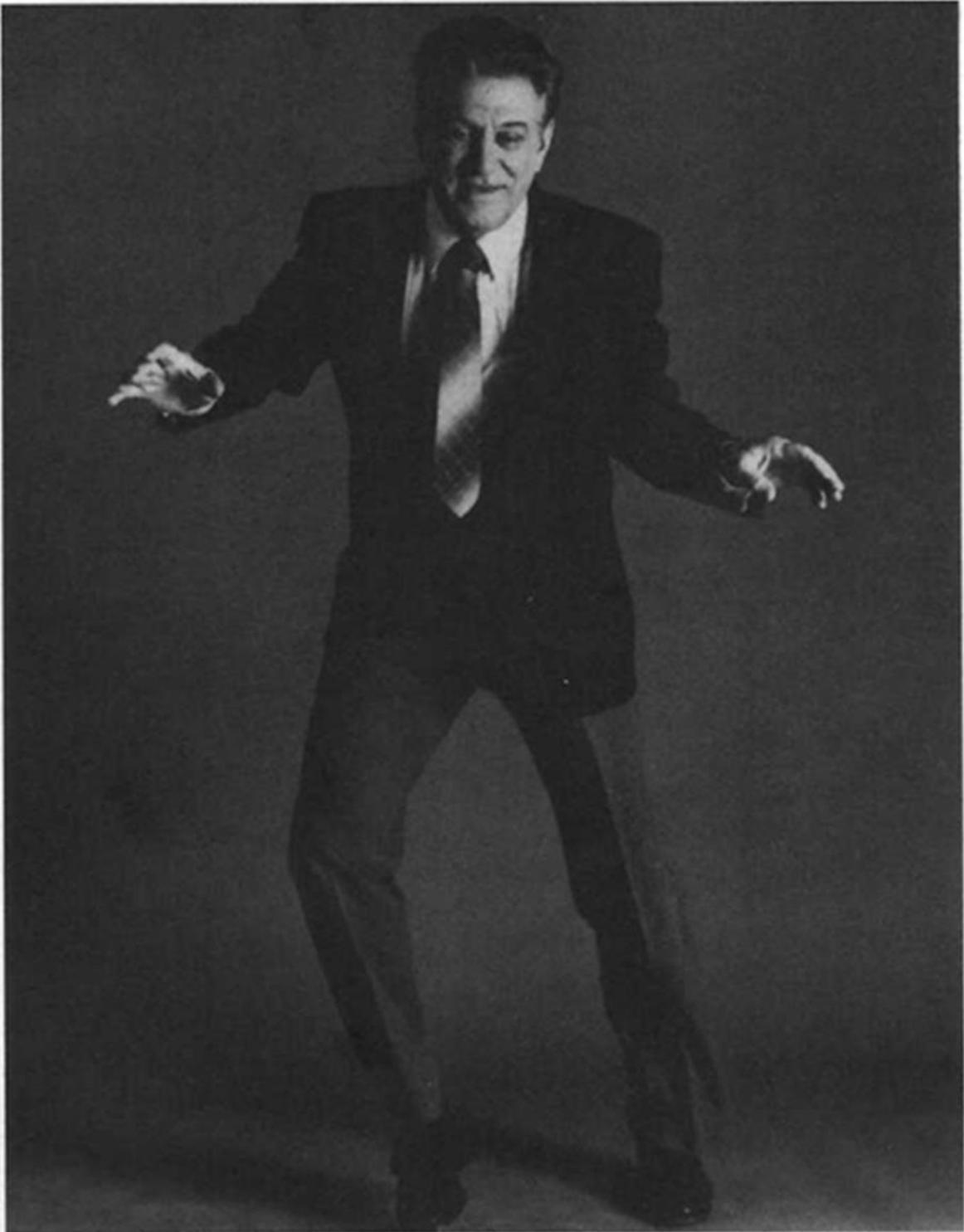
2.8. Уильям Генри Лейн по прозвищу «Мастер Джуба»



2.9. Билл «Боджанглс» Робинсон



2.10. Заслуженный артист России, танцовщик, педагог и балетмейстер В.И. Кирсанов



2.11. Стив Кондос



2.12. Джон Саблетт Бабблз



2.13. Танцор и хореограф Джимми Слайд



2.14. Фред Астер и Джинджер Роджерс



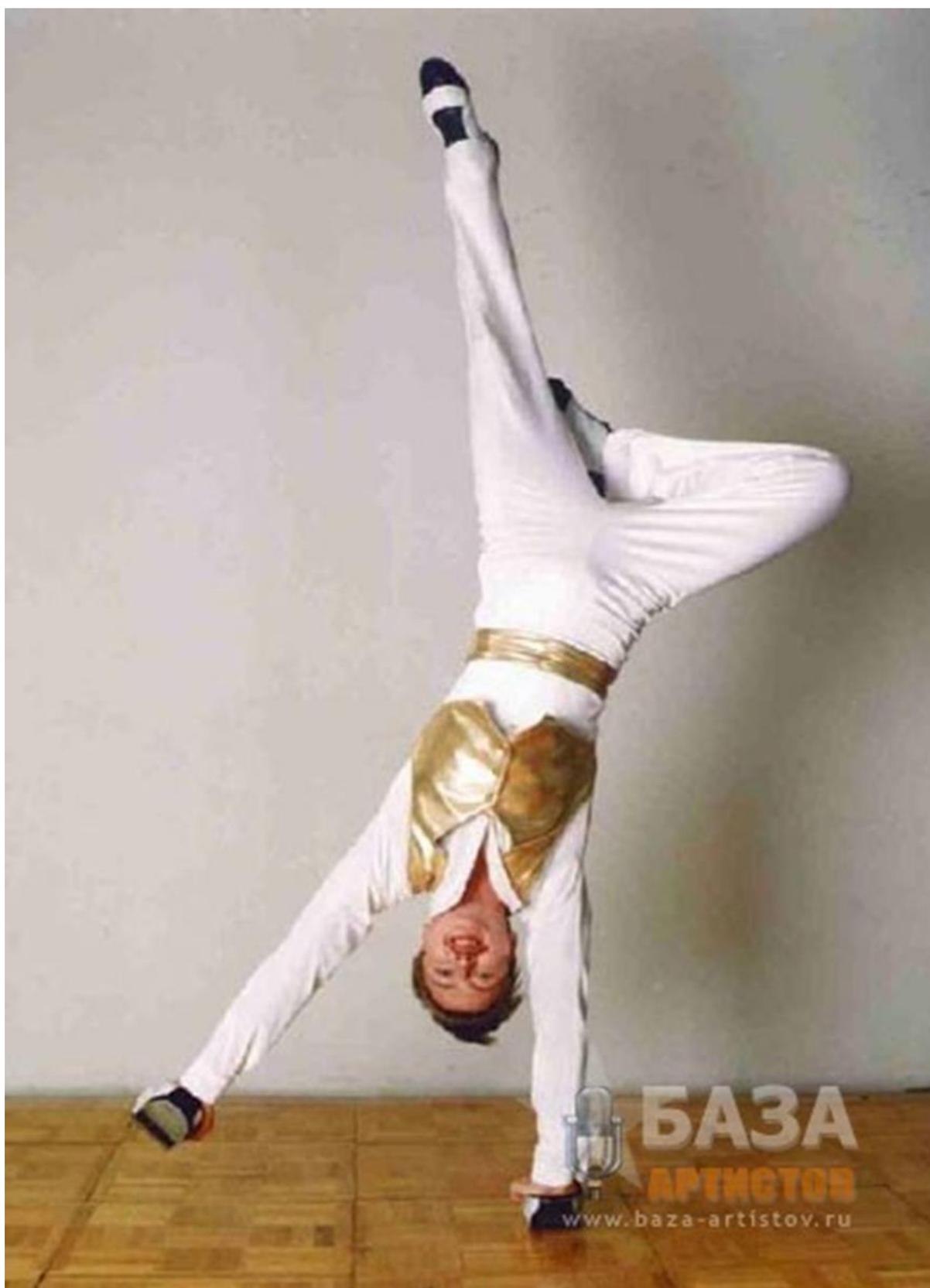
2.15. Грегори Хайнс



2.16. Австралийское степ-шоу «TapDogs»



2.17. А. Насыров в фильме К. Шахназарова «Зимний вечер в Гаграх»



2.18. К. Невретдинов «Степ на руках»



2.19. Сэвион Гловер