**ІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**КИЇВСЬКИЙ МІЖНАРОДНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Інститут телебачення, кіно та театру**

**Кафедра театрального мистецтва**

**Денис Шариков**

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧА НАУКА ХОРЕОЛОГІЯ**

**ЯК ФЕНОМЕН ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

**Історія та художня практика**

**хореографічної культури**

**Монографія**

**Частина II**

**КИЇВ – 2013**

**УДК 37.01 (793.3)**

**ББК 85. 32**

**Ш-25**

Рекомендовано Вченою радою Київського міжнародного університету (протокол № 2 від 28 вересня 2012 року).

***Рецензенти:***

**ЗАГАЙКЕВИЧ Марія Петрівна**

доктор мистецтвознавства, професор

кафедри режисури та хореографії

Львівського національного університету

імені Івана Франка.

**МАРКОВА Олена Миколаївна**

доктор мистецтвознавства, професор

## [кафедри теоретичної та прикладної культурології](http://odma.edu.ua/structure/faculties/piano_theoretical_faculty/cultural)

[Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.](http://odma.edu.ua/%22%20%5Co%20%22%D0%9E%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%20%D0%B0%D0%BA%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%BC%D1%96%D1%8F%20%3A%3A%20%D0%93%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%B0%D1%8F)

Ш-25 Шариков Д.І Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури.Історія та художня практика хореографічної культури. : монографія / Шариков Д.І. – К. : КиМУ, 2013. − Частина II. – 204 с. : іл.

**ISBN 978-617-651-051-2**

У монографії вперше у вітчизняному мистецтвознавстві систематизовано наукову дисципліну хореологію. Проаналізовано теорію, історію та створено типологію хореографічної культури.

**ISBN 978−617−651−051−2**

**УДК 37.01 (793.3)**

**ББК 85. 32**

**Ш-25**

**© Д.І. Шариков, 2013**

**© КиМУ, 2013**

**ЗМІСТ**

ЧАСТИНА ДРУГА

*Історія та художня практика хореографічної культури*

**ВСТУП**…………………………………………………………5

**РОЗДІЛ 2**

**ІСТОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ**.…………….8

***2.1. Народна хореографія***…………………………………….8

2.1.1. Первісний танець, давньосхідний, варварський танець………………………………………………………......8

2.1.2. Фольклорний, народний (класичний) танець……..22

***2.2. Класична хореографія***……………………………….....54

2.2.1. Давньоеллінський і давньоримський танець………54

2.2.2. Візантійський, руський і західноєвропейський готичний танець………………………………………………61

2.2.3. Академічний танець і балет – ренесанс, бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм…………………….71

***2.3. Бальна хореографія***…………………………………......99

2.3.1. Придворний бальний танець XVI−XIX століття…..99

2.3.2. Конкурсний бально-спортивний танець XX століття………………………………………………………105

***2.4. Сучасна хореографія***…………………………………..121

2.4.1. Американські форми танцю – джаз-танець і свінг, теп-танець, модерн-танець…………………………………123

2.4.2. Імпресіонізм і модернізм у танці та балеті……......137

2.4.3. Рок і масово-популярний, клубний танець, стріт данс..........................................................................................145

2.4.4 Естрадний танець і соцреалістична хореодрама….149

2.4.5. Неокласицизм хореографії, балетна неокласика, балетний постмодерн, постмодерністський танець і перформанс………………………………………………….154

*Висновки до другого розділу*………………………………..165

**СПИСОК ВИКОРИСТОВАНИХ ДЖЕРЕЛ**……………171

**ВСТУП**

Друга частина присвячена аналізу історії хореографічної культури. Аналізуються соціокультурні умови, етапи і хронологія естетики, виражальних засобів і форм, техніки народної, класичної, бальної, сучасної хореографії.

 У підрозділі 2.1. «Народна хореографія» аналізуються соціокультурні особливості витоків і формування народного танцю. Визначені характерні риси і особливості, а також, хронологія, виражальні засоби, форми, жанри, техніки первісного, давньосхідного, варварського танцю. У первісному танці визначені та схарактеризовані найважливіші досягнення танців чоловіків і жінок – тотемні, військові, обрядові, побутові.

У давньосхідних танцях висвітлено особливості, виражальні засоби і техніка давньоєгипетського, давньоперсидського, давньоіндійського, давньокитайського танцю. Дано короткий аналіз і характеристика танцю варварських королівств Європи.

Проаналізовано і схарактеризовано формування, виражальні засоби і техніка народно-сценічного і фольклорного танцю. Визначено техніку народно-сценічних і характерних танців − іспанського, італійського, угорського, польського, руського, українського, білоруського, молдавського, грузинського, грецького, східного (арабський, ліванський, єгипетський, турецький), казахського танцю.

Характеризуються сценічні форми індійського класичного танцю, китайського класичного танцю,японського класичного танцю, мексиканського танцю, а також характеризуються побутові та святкові форми танцю народів Африки.

У підрозділі 2.2. «Класична хореографія» аналізується специфіка формування академічної форми, а згодом – школи класичного танцю. Аналізуються соціокультурні особливості витоків і формування класичного танцю та академічного балету.

Визначено хронологію, характерні риси й особливості, школу, виражальні засоби, форми, жанри – давньоеллінського та давньоримського танцю мімів, візантійського танцю гістріонів, західноєвропейського танцю жонглерів і менестрелів, давньоруського танцю скоморохів, ренесансного танцю і балету, академічного танцю і балету бароко, класицизму, сентименталізму, романтизму.

Визначено три академічні школи класичного танцю – італійська, французька, російська, з усіма для них складовими особливостями структури, хронологією формування та видатними вчителями танцю, а також виражальними рисами вправ, рухів, роботи тіла.

У підрозділі 2.3. «Бальна хореографія» наведено характеристики видової специфіки придворного парного танцю XVI−XIX століття.

Висвітлено формування бального танцю впродовж ХХ століття і створення конкурсної спортивної програми європейського стандартного і латиноамериканського танцю. Визначено характерні риси й особливості, виражальні засоби, форми бально-спортивного, соціального танцю.

У підрозділі 2.4. «Сучасна хореографія» аналізується специфіка формування сучасних форм танцю: імпресіоністичних, джазових, неокласичних, модерних, модерністських, популярних, постмодерністських, а згодом – шкіл модерн джаз, теп танцю, контемпорарі данс, контактної імпровізації, хіп-хоп танцю.

Аналізуються соціокультурні особливості формування сучасного балету, визначено його хронологію, характерні риси й особливості, виражальні засоби, форми, жанри.

**РОЗДІЛ 2**

**ІСТОРІЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

**2.1. Народна хореографія.**

***2.1.1. Первісний танець, давньосхідний, варварський танець.***

*Соціокультурна характеристика первісного суспільства.* Первісно-родинний устрій – відправна точка в історії всіх народів, най­довша за часом існування суспільно-економічна формація. Перший етап роз­витку людства: *первісний устрій* – займає величезний період часу до появи класових суспільств в різних регіонах планети. Його періоди­зація заснована на розбіжностях у застосованих матеріалів та техніці вигото­влення знарядь праці (археологічна періодизація). Відповідно до неї прадав­ні часи де зароджується танець, поділяють на три періоди.

Кам’яний вік: мезоліт (середньо кам’яний, 10 тис. років до н.е. – 6 тис. років до н.е.); неоліт (новокам’яний, 6 тис. років до н. е. – 2 тис. років до н.е.); енеоліт (мідно-кам’яний, 5 тис. років до н.е. – 1 тис. років до н.е.) Бронзовий вік (4 тис. років до н.е. – 1 тис. років до н.е.), залізний вік (поширення металургії з 1 тис. років до н.е.). Історію первісного суспільства науковці розгалужують на прояви художньої творчості та мистецтва танцю так: *зародження виробничого господарства*: 9 тис. років до н. е. – 8 тис. років до н.е. (пізній мезоліт, неоліт); *виробниче господарство*: 8 тис. років до н.е. – 5 тис. років до н.е. [111, с. 13−20].

Важливою віхою розвитку людства був перехід від споживання готових продуктів природи до їхнього виробництва, тобто від привласнювального госпо­дарства до відтворювального (виробничого). Найвищим етапом розвитку кам'яного віку був неоліт. У цей час широко використовується рубляче зна­ряддя праці, розвивається виробництво керамічного посуду. Найшвидшими темпами культура неоліту розвивалася на Близькому Сході. Саме там виник­ло землеробство, започаткувалося розведення свійських тварин. За часів енеоліту тривав розвиток землеробства; у добу бронзи (бронзо­вий вік) і раннього заліза (залізний вік) у степових районах поширилося на­півкочове та кочове скотарство. Відбувся перший в історії людства поділ су­спільної праці: з племен землеробів-скотарів відокремилися переважно ско­тарські, спочатку пастуші, а пізніше кочові племена. Застосування бронзи і заліза надало могутнього поштовху розвиткові ремісництва.

У бронзовому віці з’явилися меч і бойова колісниця, було ви­найдено ви­найдено ткацький верстат, удосконалювалися знаряддя праці. Розпочався другий в історії людства великий суспільний розподіл праці – відокремлення ремесла від землеробства. З поглибленням розділу суспільної праці та зі зро­станням обсягів виробництва (під час першої економічної революції неоліту, яка заключено у переході від привласнюючого до виробничого господарст­ва) виник надлишок продукту, що призвело до появи приватної власності та майнової нерівності. На зміну первісному устрою приходять класові суспіль­ства та рабовласницька форма правління [65, с. 19−20 ].

Первісна культура відіграла значну роль у розвитку людства. Саме з цього культурно-історичного періоду розпочалась історія людської цивіліза­ції: формувалася людина, зароджувалися такі форми людської духовності, як релігія, мораль, мистецтво. З розвитком матеріальної культури зростало зна­чення колективних форм праці, що сприяло розвитку елементів духовної культури, зокрема – мислення й мови. Виникали зародки релігії, ідеологічних уявлень, з’явились і деякі елементи магії й початкові форми мистецтва. От­же, формування первісно-родинного ладу сприяло розвитку духовного життя первісної людини. Джерелом знань людства в ті часи була її трудова діяльність, під час якої накопичувався досвід, що стосувався, передусім, уяв­лень про навколишню природу. Зразки образотворчого мистецтва доби пер­вісно-родинного устрою відомі завдяки численним археологічним пам’яткам: графічним та живописним зображенням (серед них наскальним малюнкам) тва­рин, рідше рослин і людей, мисливських та воєнних сцен, танцям та релігій­ним церемоніям [132, с. 251−254 ].

*Первісний танець* (*Х тис.* років *до н.е. – I тис.* років  *до н.е.*). Первісний танець як компонент структури художньої творчості відо­бражав ідеологічні уявлення, які складалися серед первісних людей. Розподіл і характер суспільної праці серед чоловіків і жінок наклав свій відбиток і на художню творчість первісного суспільства. Свідоцтва про художню твор­чість первісного суспільства доби палеоліту, мезоліту, неоліту та енеоліту, відомі переважно завдяки дослідженням печерних і наскальних розписів, містять опис елементів первісного побуту. Значне місце серед цих елементів посідають малюнки із зображенням первісного танцю, який можна поділити на *«*тотемні» танці, обрядові танці чоловіків і жінок, а також побутові танці (саме такий поділ викладено в праці Євгенії Корольової присвяченій перві­сним танцювальним формам) [117, с. 34−37].

Тотемні танці виникли ще за часів мезоліту 10 тисяч років до н.е. Щоб краще розібратись, що являють собою тотемні танці, треба спочат­ку визначити поняття тотемізму взагалі. Тотемізм – первісна форма релігії, разом з фетишизмом, анімізмом, ма­гією. Це віра в існування тісного зв’язку між людиною або якоюсь родовою групою та її тотемом – певним видом тварин, рідше рослин. Рід носив ім’я свого тотема, і члени роду вірили, що походять від спільних з ним предків, перебувають з ним у кровному спорідненні. Люди, зі свого боку, не мали права вбивати тотемну тварину або завдавати їй шкоди. Взагалі тотемізм був своєрідним ідеологічним відображенням зв’язку роду з його природним се­редовищем, який усвідомлювався в єдиній зрозумілій того часу формі кров­ного споріднення [65, с 17].

Тотемні танці – культові танці, які виконувалися під час певних обрядів і магічних ритуалів у таємній печері. Печера була своєрідним святилищем, де посвячені особи – шамани здійснювали тотемні ритуальні дійства, які безпосередньо супроводжувалися танцями, заклинаннями, звертанням до пе­вної тварини – тотемного пращура. Тотемні танці служили, передусім, для вшанування тотемної тварини й заручення її заступництвом і захистом від голоду чи нападу. Під час ритуалу його учасники немовби відчували присут­ність тотемного пращура [ 117, с. 50].

Нині такі «тотемні танці» збереглись у народів, які не зазнали впли­ву цивілізації і продовжують жити за первісними законами. Це деякі племена австралійських аборигенів та африканських бушменів.

Обрядові танці – танці, які відображали певне дійство (обряд). Розподі­лялися танці на чоловічі і жіночі.

Чоловічі обрядові танці, у свою чергу, розподілялися на мисливські й військові. «Мисливські танці» зустрічаються вже в наскальних малюнках мезоліту й неоліту у вигляді зображень мис­ливців, які полюють на великого звіра – лева, мамонта, оленя, чи ловлять рибу. «Військові танці» беруть свій початок з доби мезоліту. Вони ототожнювались із чоловічою міццю, захисником пле­мені чи нападником під час військових сутичок між племенами. У лексично­му плані у чоловічих обрядових танцях домінував стрибок, була поширена прися­дка, хлопки й тупотіння [117, с. 109−117 ].

Жіночі обрядові танці розподілялись на «плодючі танці», «тваринні тан­ці» та «військові танці». Перші ототожнювались із культом плодючості, жінки-матері, хранительки вогнища, продовжувачки роду. Танці плодючості» обов’язково виконувались із якоюсь рослиною в руках; танець відображав характер певної рослини [117, с. 96−99 ]. «Танці тварин» відображали характерні ознаки птаха, змії чи інших тварин. Зображення в наскальних малюнках тваринних танців належать ще до часів палеоліту.

«Військові танці» виконувалися жінками тоді, коли чоловіки брали участь у походах і битвах. У лексичному плані в жіночому танці були наявні коливальні й обертові рухи, рухи стегнами, животом, грудьми та всім корпусом. У жіночому танці вперше з’явився ков­заючий стрибок. У сидячих танцях розроблялася певна техніка рухів рук, го­лови, верхньої частини тіла.

Побутові танці *–* танці, які відображали елементи побуту первісних лю­дей. З’явилися ще в добу мезоліту. Вони поділялися на сюжетні й безсюже­тні. Побутові сюжетні танці тематично були різноманітними. Основним джерелом сюжетів була трудова діяльність (полювання, землеробство, ско­тарство).Побутові безсюжетні танці *–* тематично-образні; основою їх були емоційні переживання [117, с. 174−176 ].

Отже, розвиток трудової діяльності людини викликав до життя найдавніші пантомімічно-хореографічні дійства. Вони були результатом по­єднання діяльності людської свідомості й творчого вираження, які народжу­вали художньо-образні уявлення та визначали синкретичний характер танцюва­льних дійств. Усі види художньої творчості (танець, пантоміма, акторське, музичне, словесне, образотворче мистецтва) тісно переплітались і були безпосеред­ньо пов’язані з матеріальним виробництвом та споживанням (полювання, ри­бна ловля, скотарство, землеробство) [ 238, с. 165].

Розвиток абстрактного мислення та нових уявлень про світ привів до появи в танцях геометричних мотивів. Найдавнішим і найпоширенішим було коло *–* зручна форма масового танцю, а також символіка руху Сонця, Місяця. Результатом появи святилищ, де виконувалися тотемні танці, були їхня канонізація та систематизація, що дало змогу зафіксувати найдавніші обрядово-культові форми пластики [244, с. 19−22].

Танці первісних племен являли собою характерні твори фольклору, призначені для загально-масового виконання. Танці були створені на основі певних культо­во-побутових традицій, проте значне місце посідала імпровізація. Життє­здатність первісних танців залежала від їх яскравості й повноти віддзерка­лювання пластичної інтонації та емоційного настрою свого часу. Знання за­гальних рис первісних танців дає право проаналізувати подальший розвиток систем чоловічого і жіночого танцю, їх видів, жанрів і запису. Первісний танець, дав поштовх до зародження і розвитку етнічного й фольклорного танців, а також створив прості танцювальні форми, синкретичний характер дійств і видовищ, форми запису танцю і вивчення його техніки.

*Соціокультурна характеристика давньосхідних цивілізацій.* Доба Давнього Світу охоплює період від початку Єгипетської цивілізації до падіння західної Римської імперії. Рабовласницькі держави Давнього Схо­ду зробили значний внесок в історію людства: вони навчились обробляти за­лізо, добувати сталь, скло та вироби з нього, винайшли компас, папір, по­рох, створили писемність, законодавство. Саме там встановлені монотеїстич­ні та пантеїстичні форми релігії, теократичний, деспотично-імперський дер­жавний устрій, там же окреслились особливості основних видів мистецтва (образотворче, музика, танець). Досягнення давньосхідних держав стали ос­новою подальшого розвитку країн Сходу, справили сильний вплив на колис­ку європейської цивілізації – Давню Елладу (Грецію) і Давній Рим (Італію) [132, с. 255−259].

Наприкінці V–IV тис. до н.е. в історії людства починається новий етап – з'являються перші цивілізації, які різко відрізняються від первісних суспільств. Найважливішою характерною рисою нового рівня суспільства стало створення рабовласницьких держав, які виникають на широкій терито­рії від Середземномор'я до Тихого океану, а також на американському континенті. Історію Давнього Світу, час, коли танцювальне мистецтво мало змогу проявити себе професійно, умовно поділити на два етапи: 100 р. до н.е. – 1000 р. до н.е. (доба розквіту давніх держав – Давній Єгипет, Давня Мессапотамія, Давній Китай Давня Індія); 1000 р. до н.е. – 200 р. до н.е.(доба пізньої давнини – Ізраїль, Фінікія, Ассирія, Вавилон, Давня Індія, Давній Китай, Давня Персія) [65, с. 21].

Розвиток культури безпосередньо пов’язаний з процесами розвитку про­дуктивного виробництва, матеріальним і духовним розшаруванням суспільс­тва, освоєнням нових культурних надбань. Найдавніші з них (країни Сходу, антична Еллада (Греція) та Рим (Італія) характеризуються швидким зростаннями обсягів виробництва, підвищенням рівня життя людей, перетворен­ням мистецтва у самостійну форму діяльності. Контакти між Далеким і Бли­зьким Сходом були досить слабкими, що обумовило різноманітність та уні­кальність їх культури й мистецтва. Культура і мистецтво Давньосхідних дер­жав були тісно пов’язані з релігією, і в дійсності задовольняло її потреби [85, с. 21−23]. Високого розвитку в мистецтві Давньосхідних держав сягнули архітектура та скульптура, частково живопис, у менший мірі – музичне та візуальне танцювальне мистецтво [132, с. 260−261].

Танець Давнього Єгипту (1500 р. до н.е. – 30 р. до н.е.) Будучи теократичною монархією, Давній Єгипет мав досить обмежену танцювальну культуру. Ми проаналізуємо розвиток танцю періоду «Нового царства», «Пізнього», «Птоломейського». Насамперед, це храмові та релегійно-святкові танці – релігійні церемонії, святкові й похоронні обряди, таємничо-магічні ритуали жерців та жриць. Головними виконавцями були жерці та жриці, а також служники храмів. Се­ред таких танців слід виокремити астральний танець (зображення небесних сві­тил і їх руху у Всесвіті) та божественний танець – прославлення Озіріса, Гора, Ізіди, Анубіса, Сета, Птаха, Амона-Ра, Апіса, які супроводжувалися рухливими картинами пишного дій­ства у виконанні танцівників, жерців і жриць (нині це справедливо можна було б назвати балетом) [215, с. 41–45 ].

Іншою розвиненою танцювальною формою були побутові танці – розважально-придворні й народні. Перші мали світський характер і були прийняті при дворі фараонів та аристократії. До них належали побутово-ритуальні (міміка з танцями), у яких танець виконував сам фараон при призначенні на міністерську посаду поважних єгиптян; побу­тово-розважальні, святкові (пантомімічно-театральні), призначені фараоном чи його двором пишні танцювальні дійства – вистави для задоволення. Другі ж були поширені серед селян і ремісників, наприклад, весільні, поховальні танці (співи з танцями). Свідоцтва про танці Давнього Єгипту ми маємо з лі­тературних джерел – «Книги мертвих», єгипетських міфів, а також живопису давньоєгипетських храмів (Абу Сембал, Карнак, Луксор). Важливо наголоси­ти, що танець, форми, рухи, позиції (як і культура і мистецтво Єгипту взагалі) наклав свій відбиток на культуру Давньої Греції, будучи для неї певним зразком [215, с. 37–40 ] Танець у Давньому Єгипті носив назву *т’єреф* [215, с. 43]. Танцювальна техніка була схожа із сучасною. Рухи були виразні, змістовні, плавні; застосуван­ня стрибків вважалося дикунським. Єгиптянам був відомий ріrrouettе, port de bras, petit et grand sauté; балетні форми – pas marché, pas couru, раs dе deuх, раs trоіс, раs de quatre. Стилізація давньоєгипетсь­кого танцю знайшла своє місце у творчості представників академічного ба­лету – Маріуса Петіпа «Дочка Фараона», сучасного балету – Михайла Фокіна «Клеопатра, або Єгипетські ночі», а також серед пред­ставників *модерн-танцю* (Рут Сен-Дені і Теда Шоуна, Марти Грем).

Танець Давньої Персії (Ірану) (560 р. до н.е. – 640 р. н.е.) Персія була зороастрійською монархічною державою з певними проявами федералізму, а також мала своєрідну давню танцювальну культуру, у якій відобразилася культурна спадщина давніх держав Месопотамії (Шумер-Аккад, Ассирія, Вавилон). У Персії танець був дуже пошире­ним видом мистецтва, передусім за часів перських царів Ахеменідів (560 р. до н. е. – 330 р. до н.е.), держав Селевкідів і Парфян (310 р. до н.е. – 225 р. н.е.), Ірану Сассанідів (225–640 рр.) [244, с.28]

Згідно з історичними джерелами з культури і мис­тецтва того часу, у Персії були поширені такі форми танцю: театралізовано-танцювальні містерії, ритуальні танці, розважальні танці, конкурсні танці при царському дворі (Ксеркса, Дарія), храмові танці та народні танці. Як в Індії та Китаї ці форми танців стали основою складання «Іранського класичного тан­цю», а також вплинули на розвиток східного танцю взагалі [Шариков С. 28].

Танець Давньої Індії (800 р. до н.е. *– 550* н.е.). Подібно до танцю в Єгипті танцювальне мистецтво Індії носило перева­жно релігійний характер і відрізнялося досить вираженим окультним забар­вленням. Ми проаналізуємо танець періода від «Упанішад» до кінця «Гуптської держави». Спираючись на свідоцтва пам’яток мистецтва та культури Давньої Індії, давньоіндійські танці можна також поділити на храмові, розважальні та побутові.

Храмові танці – релігійно-танцювальні церемонії, окультно-магічні ритуали індійського чи буддистського походження [215, с. 64–69]. Жерці (брахмани) засновували при храмах танцювальні інститути баядерок, де посвячення в служниці храму – «девадассі» – супроводжувалося певною танцювальною це­ремонією. Техніка танців не мала майже нічого спільного із сьогоденною ба­летною технікою. Розвивалася гнучкість корпуса, різноманітні маніпуляції руками. Доля баядерок визначалася, як звичайно, ще при народженні, коли пристрасні шамани у стані трансу проголошували дівчинку обранкою божес­тва. Новонароджені ж хлопці за таких же умов проголошувалися храмовими музиками. Усе своє життя баядерка служила у храмі, виконуючи ритуальні танці на честь того чи іншого божества. Баядерки також повинні були виступати в заможних людей на святах, куди їх спеціально запрошували.

Розважальні танці – танці царів й аристократії і танці народу. Вони також найчастіше виконувалися баядерками. Сам танець чи танцювальні це­ремонії носили театрально-пантомімічний характер, мали чіткий сюжет і супроводжувалися співом, танцем та музикою. Того ж часу в Індії були закладені основи «Індійського класичного танцю» (Бхарат Натьям, Оддисі, Катхак, Кучінуді).

Побутові танці – танці факірів (жебрацька секта). Танець виконувався в оголеному вигляді, супроводжувався стогоном і виттям, пульсуючими рухами стегон, спини й рук. У танці також могла вико­ристовуватися зброя – невеликі гострі кинджали, якими факіри під час екза­льтації наносили собі порізи та рани, з яких лилася кров. Танець тривав доти, доки хтось із глядачів не кидав виконавцеві гроші.

Також факіри проводили й дресирувальні вистави зі зміями – пітонами, кобрами, гадюками, яких обмотували навколо тіла. Найпоширенішим номером була гра на духовому інструменті і тоді кобра виповзала з глечика, ледве коливаючись у такт музики. [244, с. 25–26] У давньоіндійському епосі ми знаходимо цікаву легенду щодо появи танців. Згідно з ученням індуїзму, богиня Бхавані, у захваті від того, що з’явилася на світ, віддала хвалу творцю, стрибаючи й танцюючи у просторі. Під час хореографічних справ з її черева вийшли три яйця, з яких виділилися три божества – Брахма, Вішну, Шива. Стилізація давньоіндійського танцю, його форми, рухи, сценічна манера та віртуозна техніка знайшла своє місце в академічному балеті Маріуса Петіпа («Баядерка» 1877 р.); індійської стилізації в модерн-танціРут Сен-Дені; постмодерному балеті Моріса Бежара («Бхаті» 1968 р.).

Танець Давнього Китаю (770 р. до н.е. *– 220* р. н.е.) На відміну від культури Єгипту та Індії, культура і мистецтво Китаю розвивалися незалежно від релігії і мали досить своєрідний та унікальний характер, не маючий спільного з мистецтвом країн Близького Сходу та Південної Азії через географічну віддаленість. Ми проаналізуємо танець періоду від династії «Джчоу» (770−249 рр. до н.е.) до кінця династії «Хань» (206 р. до н.е. − 220 р. н.е.). Згадки про танець у Давньому Китаї ми зна­ходимо в пам’ятках мистецтва і культури. Ритуально-обрядові танці – форми танців, пов’язані з пантомімними святковими дійствами при дворі імператора, китайської аристократії, які є основою «Китайського класичного танцю».

Обрядово-побутові танці – це танці пов’язані з побутом, повсякденним життям і світобаченням: Іві-Мень (рухи хмарин), Та-кнем (великий круговорот), Та-гу (благодіяльний), Та-у (великий войовничий), У-гіонтзе (танець руху води). Для дітей існували «малі» танці. З 20 років дозволялися святкові танці: Фу-у (танець прапорів), Іу-у (танець білого пір’я), Гоанг (містичний птах), Мау-у (танець коров’ячого хвоста), Кань-у (танець зброї), Гень-у (танець людини) [215, с. 28–29]. Професійними танцівниками й виконавцями в Давньому Китаї вважалися *мандарини* [215, с. 31].

У добу династій «Цінь» і «Хань» 220 р. до н.е – 220 р. н.е давньокитайський танець набув певних змін: він уже не був повільним і спокійним, а набув обертових і стрибкових рухів. Естетика й етикет давньокитайського танцю відображали спокій і гармонію. Основою моралі були «стриманість душевних спрямувань». Танець у Давньому Китаї звався «У». [215, с. 27] Він був досить монотонним і плавним, без стрибків. Завдяки міміці та жестам рухи набували певного змісту і відповідали сюжету. При імператорському палаці була влаштована академія, якою завідували два музичні мандарини. Тан­цювальна освіта була обов’язковою для імператорської сім’ї та придворної аристократії. За соціальним статусом кожні верстви населення мали право на певну кількість танців: придворні – 6 танців, міністри та князі – 4 танці, вчені – 2 танці. Відхилення від цієї танцювальної регламентації не дозволялося.

*Танець варварських королівств 430–750 рр.*

Було б нелогічним не схарактеризувати танцювальне мистецтво варварських держав (остготів, лондгобадів, франків, вестготів, бургундів, баварів, тюрінгів, англосаксів), які почали з’являтися після з 450 р., а також під час занепаду і остаточного падіння Західно-Римської імперії у 476 р. Побутово-ритуальні танці варварських королів мали дикунський вигляд і були подібні до первісного танцю, або до танців сучасних аборигенів Австралії, Океанії, Африки. Побутовий танець виражав свята й урочисті події, ритуальний – поклоніння предкам, богам, природі, воїнам. Важливим у танці був символічний елемент і сильна емоційна репрезентація, експресивність у корпусі та рухах. Танець у варварських королівств, як звичайно, супроводжувався хоровим співом та ударними ритмами і духовою мелодією [215, с. 255−260].

***2.1.2. Фольклорний, народний (класичний) танець.***

*Народний танець* − фольклорний танець, який виконується у своєму природному середовищі і має певні традиційні для даної місцевості рухи, ритми, костюми тощо. Фольклорний танець − це стихійний прояв почуттів, настрою, емоцій, виконується в насамперед для себе, а потім − для глядача (суспільства, групи).

Термін «народний танець» іноді застосовується до танців, які мають історичне значення в європейській культурі та історії. Для інших культур терміни «етнічний танець» або «традиційний танець» іноді використовуються, хоча («традиційний танець») може включати умови церемоніального танцю. Існує ціла низка таких сучасних танців, як хіп-хоп, які розвиваються спонтанно, але термін «народний танець», зазвичай, не застосовується до них, замість нього використовується термін «вуличні танці». Термін «народний танець» призначений для танців, які значною мірою пов’язані з традицією та зародились у ті часи, коли існували відмінності між танцями «простого народу» і танцями «вищого суспільства».

Терміни «етнічний танець» і «традиційний танець» використовуються, щоб підкреслити культурні корені танцю. У цьому сенсі майже всі народні танці є етнічними. Не всі етнічні танці є народними, наприклад, ритуальні танці або танці ритуального походження, не вважаються народними танцями. Ритуальні танці, зазвичай, називають «релігійними танцями» через їх призначення. Характерні особливості народного танцю почали формуватись у далекому минулому (див. 2.1.1. «Первісний танець, давньої східний, варварський танець»), це стосується пісень, танців, одягу і навіть зачіски. Перші танці виникли як прояв емоційних вражень від навколишнього світу. Танцювальні рухи розвивалися також і внаслідок імітації рухів тварин, птахів, а пізніше − жестів, що відображали певні трудові процеси (наприклад, деякі хороводи). Перший танець, як і пісня, виконував магічну роль, тому серед календарно-обрядових танців збереглося найбільше архаїчних рис [139, с. 30−39].

*Іспанський народний танець.* Народні танці Іспанії різноманітні і назви їх походять від назв провінцій, де ці танці були популярні. Батьківщини більшості народних танців – провінція Андалузія − фламенко, аллегріас, солеарес, фарукка. У них застосовуються складні і різноманітні інструменти або чергування ударів підборів і шкарпеток, значна роль рук. Кастаньєти використовуються рідко і зазвичай жінками. Танці фламенко виконуються у супроводі гітари, вигуків, ударів в долоні. Розробка і регламентація національних танців призвела до утворення до кінця XVIII−XIX столітті іспанського класичного танцю, якого навчають у школах: болеро, сегідилья з Ла-Манчи, малагуэнья, хота з Валенсії, андалусійські петенерас, оле, панадерос. У XIX− на початку ХХ століття стали з’являтися балети, з використанням чи побудовані виключно на іспанських танцях: «Дон Кіхот» на музику Льва Мінкуса, хореографія Маріуса Петіпа (1869 р.), «Арагонська хота» на музику Михайла Глинки, хореографія Михайла Фокіна (1916), «Болеро» на музику Моріса Равеля з хореографією (1926 р. – Броніслави Ніжинської, 1961 р. – Моріса Бежара, 1997 р. – Аніко Рехвіашвілі).

У 30-х−80-х рр. ХХ століття отримали популярність танцівники *фламенко* − Антоніа Мерсе (Архентинита), Пілар Лопес, Антоніо Руїс Соллер, Кармен Амайя, Антоніо Гадес. Коріння танцю «Фламенко» можна знайти в індійській, арабській, іспанській культурах. Фламенко відомий своїми радикальними рухами рук і ритмічним тупанням ніг[139, с. 278−279]. Танцюристи фламенко витрачають багато часу на опрацювання та вдосконалення часто тяжких танцювальних прийомів. Хоча не існує єдиного танцю фламенко, танцюристи повинні дотримуватися суворих меж ритмічних малюнків. Кроки танцюрист виконує залежно від традицій пісні, яка лунає. Можливо, найбільша радість у танці фламенко − спостерігати особисто вирази й емоції танцівниці, які змінюються кілька разів упродовж одного спектаклю. Іспанські танцювальні форми є з одними у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів. При вивченні іспанського танцю найчастіше у навчанні звертають увагу на форми танцю «фламенко», «пасадобль», «сапатеада», «хота» [327].

*Італійський народний танець.* Прийнято вважати, що національні танцювальні традиції в Італії зародилися в XIV столітті, так як раніше це були все-таки більш прості рухи, в яких не було чіткої закономірності і кодифицированности. У становленні танцювального мистецтва не обійшлося і без «заморських» вчителів: відомо, що у свій час знатні особи запрошували танцювальних майстрів Доменіко да П’яченца, Гьюгельмо Эбрео де Песарро, який були танцмейстерами при дворах Лоренцо Медичі та Ізабелли Д’Есте. Характерна особливість італійських танців - швидкість руху. Але незважаючи на швидкість, танцювальні pas досить прості. Називаються танцювальні pas в танцювальному спадщині Італії «Balli». Інша характерна особливість італійських танців − постійні переходи з повною стопи на носок. Переходи ці символічні, і вони позначають зв’язок земної (коли танцюрист опускається на повну стопу) і божественного (коли піднімається на носок). Ми розглянемо лише два танця з багатьох італійських танців – сальтареллу і тарантеллу.

*Тарантела* (Tarantella), танець у супроводі гітари, тамбурина і кастаньєт поширений у Неаполі, Апулії, Калабрії і на Сицилії, музичний розмір − 3/8, 6/8 такта. Згідно з однією з легенд, якщо людину вкусив павук тарантул, то уникнути зараження можна, лише танцюючи тарантелу протягом декількох годин. Жителі в Середньовіччі вірили, що саме ця комаха може заразити божевіллям. Музику для цього танцю грають на гітарі чи тамбурині, його можна танцювати в парі або соло. Люди утворюють коло, спочатку рухаються ритмічно в одну сторону, а потім повинні різко змінити напрямок. Зараз його також можна побачити на весіллях Незважаючи на те, що тарантела одержала широке поширення на всьому півдні Італії, класикою все ж вважається неаполітанська тарантела. У балетному мистецтві італійський танець представлений «неаполітанським танцем» з дивертисменту балету Петра Чайковського «Лебедине озеро», хореографія Маріуса Петіпа (1890 р.), балеті Рикардо Дріго «Арлекінада», хореографія Маріуса Петіпа (1900 р.), балетом Ігоря Стравінського «Пульчінелла», хореографія Леоніда Мясіна (1920 р.) а також неокласичною мініатюрою «Тарантела» Джорджа Баланчіна, на музику Луї Моро Готтшалька (1964 р.) Італійські танцювальні елементи є з одними у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [328].

*Угорський народний танець.* Угорська танцювальна спадщина вважається надбанням світової театрально-музичної культури. У різні часи на території Угорщини жили і творили такі великі композитори, як Бела Барток, Ференц Ліст, Іоган Брамс, Франц Шуберт. Особливістю угорської танцювальної музики є те, що вона надзвичайно мелодійна і наспівна, але, водночас – темпераментна й експресивна. Як звичайно, мелодія угорського танцю ділиться на дві частини. Перша частина − це своєрідний вступ, широкий і мелодійний, а друга − швидка і темпераментна. Музичний розмір угорського танцю − 2/4 і 4/4 такта. Пісенно-танцювальний фольклор Угорщини дуже багатий і різноманітний. Коло сюжетів і тим для танців дуже широкий: це і обрядові, і військові, і трудові, і ігрові, і святково-календарні танці. З танців можна судити про чисельні деталі життя, характеру та побуту народу. Угорські танці бувають чоловічими, жіночими і змішаними, і пластика кожного з цих танців відрізняється. Найбільш складні чоловічі танці, в яких багато важких синкопованих рухів, численних танцювальних елементів − стрибки, хлопання. Найбільш відомішим угорським танцем є – «чардаш» [325].

*Чардаш* ([угор.](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) csárdás, від csárda − «шинок, корчма») − традиційний [угорський](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%86%D1%96) народний танець з [музичним розміром](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%BC%D1%96%D1%80) 2/4, 4/4 такта. Кожна мелодія чардашу, у 8-ому чи 16-ому тактів, має в наприкінці повну завершену каденцію з характерним і незмінним малюнком мелодії. Танець складається з двох контрастних частин, обидві чверті та в одному ладі − повільної, патетичної ([анданте](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5)), що супроводжує чоловічий круговий танець, [угор](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0)ською − lassu та швидкої, стрімкої (allegro), що супроводжує запальний парний танець [угор](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0)ською − friss. Для чардашу характерні гостра, часто [синкопована](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B0) ритміка, віртуозна [імпровізація](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F). Угорські танцювальні форми є з одними у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [139, с. 256].

*Польський народний танець.* Особливість польського фольклору в тому, що в ньому органічно переплітаються музика, танці й співи. П’ять народних танців − краков’як, полонез, мазурка, оберек і куявяк. Причому у кожному регіоні танцюють власні краков’яки і мазурки, і для кожного танцю є власний костюм.

*Мазурка* походить від жителів історичної області Мазовії − мазурів, у яких вперше з’явився цей танець. Музичний розмір − 3/4 або 3/8, швидкий темп. Часті різкі акценти, які зміщуються на другу, а іноді й на третю частку такту. У XVII столітті мазурка увійшла в цикл польських селянських танців, а в XIX столітті набула поширення як бальний танець у країнах Європи і часто застосовувалась у балетних виставах – «Пахіта», «Лебедине озеро» [139, с. 308].

 *Куявяк* − лірична, повільна мазурка, три частковість яка близька до вальсової; танець-міркування або танець-спогад. Темп музики помірний; розмір 3/4 такта; мелодика плавна, характерні акценти на різних частках такту. Після куявяка часто виконується оберек. Оберек − різновид мазура з вибагливішим ритмічним малюнком і характерним акцентом на третій частці кожного другого такту. Темп танцю швидкий, розмір 3/4 такта; на 3-й частці кожного 2-го такту − гострий акцент, що супроводжується притупуванням. Оберек часто виконується після більш повільного − куявяка. Краков’як, − швидкий танець польського походження в 2/4 такта; форма двоколійна, мелодія жвавого характеру, часто має акцент на другий восьмий у такті, яка синкопрується з третьою. Ритм гострий, з частими синкопами. Виконується весело, темпераментно, з гордовитою поставою. Польські танцювальні форми є з одними у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [338].

*Руський народний танець.* Руський танець − вид російського народного танцю. До російського танцю належіть хоровод, перепляс, бариня, кадриль, та ін.). У кожному районі ці танці видозмінюються за характером і манерою виконання і зазвичай мають власну назву, що походить від назви місцевості або танцювальної пісні. Музичний розмір зазвичай 2/4 або 6/8. такта. Руські танці є повільними і швидкими, з поступовим прискоренням темпу. Хороводи бувають жіночі і змішані. Виконуються частіше по колу, зазвичай супроводжуються піснею, іноді у вигляді діалогу учасників. «Перепляс» носить характер змагання. Для жіночого танцю характерні плавність, величавість, легке кокетство, гра з хустинкою; танець чоловіків відрізняється відвагою, спритністю, широтою, гумором.Руські хороводи, прикрашаючи собою наше сімейне життя. Коли жили наші предки вдома, вони займались іграми, танцями, хороводами; а коли були вони на війні, то оспівували батьківщину у своїх билинах. З веселих бенкетів Володимира пісні розносилися по всій Русі і переходили від роду до роду. Гусляри в старовину відкривали піснями великокняжі бенкети, так і заспівувачі і хороводниці складають хороводи і танці. Історія хороводів починається в переказах; а всі руські народні перекази говорять про минуле, як про теперішній час, без вказівок днів, і років; розповідають, що робили батьки і діди, не згадуючи ні місця дії, ні самих осіб [113, с. 7−11].

Руський танець носив імпровізаційний характер. Не було регламентовано і пересування танцюристів по танцювальному полю: кожен міг зайняти місце, яке йому хотілося. В основі руського танцю лежало кілька характерних прийомів. Одним з найпоширеним був крок, який складався з безлічі елементів, зокрема, з присідань, підйому навшпиньки та ін. Найпопулярнішим був трикрок, при якому танцюрист робив три кроки, які вкладались у три перші вісімки двох четвертного такту. Поширеним варіантом кроку були дрібушки, тобто швидкі вистукування ногами на одному місці. Танцювальний крок міг супроводжуватися погойдуваннями стегнами, що було найхарактерніше для жіночих танців. Танців хлопці і дівчата навчалися змалечку. Вони спостерігали за старшими на святах і весіллях, тут же пробуючи. З віком навички шліфувалися, вигадували нові «чудернацькі кренделі». Танцюристи намагалися не тільки повторити, але щось своє придумати. Звідси і велика різноманітність самобутніх руських танців. Змагаючись у танці, молодь красувалася спритністю, відвагою і чарівністю, святковим убранням. Хлопці і дівчата придивлялись один до одного. І щоб сподобатися, намагались і в танцях показати себе. Ми коротко розглянемо трепак і руську кадриль [113, с. 86−87].

*Трепак* − старовинний руський народний танець. Виконується у швидкому темпі у двочастковому розмірі. Основні рухи − дробові кроки і притупування. Рухи вигадувалися виконавцем на ходу. За властивостями має багато спільного з камаринскою і баринею: або одиничний чоловічий танець, або «перепляс». Але, на відміну від них, трепак свого загальноприйнятого наспіву не мав [211, с. 7−9; с. 76; 103−104].

*Російська кадриль* має різноманітні форми і принципи побудови, а також досить складні за композицією й технікою виконання фігури. За формою побудови можна виділити три групи кадрилей: квадратні або кутові, де пари стоять по сторонах квадрата (їх зазвичай чотири) і рух здійснюється хрест-навхрест або по діагоналі; лінійні або дворядні, в яких можуть брати участь до 16 пар і навіть більше. Для композиції лінійної кадрилі характерний рух двох ліній танцюристів назустріч один одному; колові − у них танцюють 4, 6 або 8 пар. Рух здійснюється по колу, іноді до центра кола і тому у великому колі. Фігури в руській кадрилі можуть мати назви, пов'язані з характером виконуваного руху або малюнком танцю: проходочка, знайомство, крутія, зірочка, ворота та ін. Між фігурами існують паузи. Фігури оголошуються ведучим чи дається знак для їх виконання − хусткою або притупуванням. Руські танцювальні елементи є одними з форм навчальних академічних дисциплін характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [113, с. 125−130].

*Український народний танець.* Специфіка життя стародавніх східнослов’янських племен − древлян, дреговичів, в’ятичів, сіверян, волинян, білих хорватів, бужан та інших − служила за основу самобутньому, оригінальному, хореографічному мистецтву українського народу. Усі обряди, магічні звернення, заклинання і т. п. безпосередньо залежали і були органічно пов’язані із землеробством і анімалістичним культом. Танцювальні рухи характерні для гопака, козачка, метелиці, формують основу танців Центральної України, визначають головні національні особливості української народної хореографії, якщо подивитись українські хороводи і сюжетні танці, легко помітити, що серед цих творів є однойменні твори. Усі українські народні танці, які збереглись у художньому побуті народу, виконують під музичний супровід. Український народ створив власне незвичайне, оригінальне хореографічне мистецтво, яке займає одне з провідних місць у світовій духовній культурі.

Першу класифікацію українських танців запропонував Василь Верховинець, поділивши всі українські танці на масові, парні й сольні. [55, с. 7−8] Музикознавці класифікують їх за характером музичного супроводу: [гопаки](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%BA), [козачки](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%87%D0%BE%D0%BA), [польки](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%B0), [мазурки](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B7%D1%83%D1%80%D0%BA%D0%B0), [кадрилі](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BB%D1%8C) тощо. Між хореографами побутує класифікація і за назвами танців; рибка, коваль, швець, горлиця тощо. Андрій Гуменюк у книжці «Українські народні танці» поділяє їх на [хороводи](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B4), сюжетні й побутові. [74, с. 9−15]

Говорячи про українські народні танці, слід зазначити, що часто один і той же танець у різних місцевостях може мати різні назви. Наприклад, такий відомий нині український танець як гопак має інші назви: гоцак, козак, козачок, тропак та інші. Крім назв танців, у народі існує ряд назв танцювальних рухів. [Василь Верховинець](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) записав кілька з них: доріжка, присядки, навприсядки, вихиляси, «бач, як заплів» (пізніше названа плетінкою), «от завернув», «от загріба», плазунець. Нині відомі й інші народні назви рухів: гопаки, витинанки, підскоки, підтупи, дрібні скоки, тропаки, закрутки, голубці тощо. Переважна більшість українських танців побудована на одних і тих же рухах, які витворилися з національного темпераменту, місцевого колориту, одягу тощо. За характером музики та рухів українські народні танці можна поділити на три групи: метелиці, гопаки, козачки; коломийки, гуцулки, верховини, польки та кадрилі [74, с. 16−24].

*Гопак*, назва танцю походить від дієслова гопати (плигати, скакати). Танець в основному імпровізаційний. У народі його танцюють так, щоб виконавці один одному не заважали. У танці використовують широкі стрибки, присядки і всілякі складні кружляння. Танцюристи намагаються виконати їх якнайкраще. Між ними розпочинається своєрідне змагання, яке за своїм характером нагадує російський перепляс. Гопак виник у козацькому побуті й спочатку виконувався лише чоловіками. Тепер його танцюють разом з чоловіками і жінки. Гопак може виконувати один (обов’язково чоловік), два, три і більше танцюристів. У сценічній обробці він має відповідну композиційну структуру, яка складається з окремих танцювальних фігур, що, чергуючись, утворюють його орнаментальний малюнок. Проте гопак завжди відзначається героїчним забарвленням. Мелодії гопаків, узагальнюючи ідейно-емоційний зміст танцю, у цілому під час його виконання часто змінюють свій характер: то вони звучать мужньо і героїчно, то радісно й запально. Тут усе залежить від того, яку рису вдачі людини змальовано в хореографічному епізоді тієї чи іншої фігури гопака. Мелодій гопаків дуже багато. Частина з них є пісенними мелодіями типу «Від Києва до Лубен» або «Гоп, мої гречаники». Основу їх становить інструментальна народна музика. Значна частина мелодій гопаків виконується для слухання. Гопаки зустрічаються в операх − «Сорочинському ярмарку» Михайло Мусоргського, «Мазепі» Петра Чайковського, «Травнева ночі» М. Римського-Корсакова, «Запорожці за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського та інших, а також у балетах «Тарасі Бульбі» Володимирі Соловйова-Сєдого, «Марусі Богуславці» Анатолія Свєчнікова [74, с. 191−194].

*Козачок*, назва цього танцю пов’язана з життям воїнів-козаків. Його побутування, як свідчать різні джерела, належить до далекого минулого. На відміну від гопаків козачки виконуються у швидкому і дуже швидкому темпі. Танцювальні рухи вимагають від виконавців бісерної техніки. Виконуючи припадання (доріжки), тинки, колупалочки, вірьовочки, присядки, голубці, зірочки, ланцюжки та інші рухи і композиційні елементи, використані в загальній композиції козачка, танцюристи вихорем проносяться перед глядачем. Живе сплетіння цих рухів у різних фігурах утворює вишуканий хореографічний малюнок. У козачку, як і в гопаку, широко застосовується змагання між окремими виконавцями і навіть групами. Загальна композиція має давні традиції щодо послідовності чергування окремих фігур і їх повторень. Саме цим козачок і відрізняється від гопака. Танець виконують здебільшого без імпровізації. Найменша кількість виконавців козачка − пара. Основне навантаження при виконанні падає на жіночу партію. Оптимізм, радість, нестримні веселощі − ці риси вдачі української молоді стали основою емоційного змісту численних мелодій козачків. Характерна ознака мелодій козачків − їх дрібний (бісерний) ритмічний малюнок. У мелодіях козачків найбільшою мірою варіаційна розробляється ритмічна формула дактиля. Вона й визначає основну ритмічну якість мелодій цього танцю. В ритмо-кадансі, якими закінчуються мелодії козачків, вживається роздрібнений дактиль із застосуванням форшлагу. Це ритмічне угрупування виявляється в такій формі: 2/4 такта. Мелодії козачків настільки емоційно виразні та яскраві з художнього боку, що завжди привертали увагу митців України, Росії, Польщі та інших країн [74, с. 195−200].

*Коломийка*, на відміну від інших народних танців, збереглась до останнього часу як коломийка-пісня, коломийка − інструментальна п’єса і коло-мийка-танець. Дуже часто в народі всі ці різновиди коломийок об’єднані в одне ціле: танцюють її під спів хору в супроводі оркестру. Отже, коломийка є однією з форм синтетичної народної творчості. Текст коломийок за змістом найрізноманітніший. Він складається з окремих строф (куплетів). Кожна строфа − це коротка зарисовка типового конкретного моменту, взятого з навколишньої дійсності. Зміст зарисовок охоплює найрізноманітніші прояви життя народу в певних історичних умовах. Коломийка є одним з дуже цікавих танців. Вона відзначається багатством танцювальних рухів, вражає глядача яскравим оригінальним колоритом, властивим населенню західних областей України (Львівщина, Івано-Франківщина, Тернопільщина). У давнішій формі коломийки вихідною позицією було коло, а в сучасній — ряд. Основним композиційним елементом слід вважати коло, яке поступово розпадається на менші кола, доходячи до пари в колі. Значне місце в коломийці займає так званий хрещик, під час виконання якого дівчата і хлопці міняються місцями [74, с. 225−233].

Основними танцювальними рухами, які використовуються в цьому танці, є зірниця, присядка, мережка, тропак, ножиці. Для коломийки характерні жвавий темп виконання, бадьорий настрій, яскравість орнаментального хореографічного малюнку. Мелодії коломийок за способом виконання поділяються на три групи: вокальні, вокально-інструментальні та інструментальні. В останніх повністю збережено їх вокальну суть, проте вони відзначаються ширшим діапазоном, подрібненою ритмікою, широким застосуванням синкопованих ритмів і різноманітних прикрас (мерлізмів). Коломийковий вірш має чотирнадцять складів, які утворюють піввірш. Якщо взяти текст коломийки з двох рядків, то типову їх ритмічну будову можна показати такою формулою: 2 (4 + 4) + (3 + 3). Музичні періоди як вокальних, так і інструментальних мелодій коломийок закінчуються типовими для цього танцю ритмо-кадансами. Мелодії коломийок, як і інших побутових танців, широко використовують композитори у своїх творах. Яскраві, оригінальні ладово-інтонаційною і ритмічною будовою коломийки зустрічаються в симфонічних композиціях Романа Симовича, «Гуцульській рапсодії» Георгія Майбороди, поемі «Возз’єднання» Бориса Лятошинського, «Закарпатських ескізах» Вадима Гомоляки. Українські танцювальні елементи є одними з форми у навчальних академічних дисциплінах характерного та народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [4, с. 34−35].

*Білоруські народні танці.* Білоруська національна хореографія зберегла багату творчу спадщина минулого. Найпопулярніші білоруські народні танці − лявоніха, крижачок, юрачка, полька-янка, чарот, таукачикі, чобати, лянок, кола, бульба, ручнікі, млинок, касци, козачка, мяцеліца, мікіта, дударикі, бичок, казирі. Особливість білоруського танцю динамічність і життєрадісність, емоційність і колективний характер виконання [235, с. 148−160].

*Лявоніха*. З традиційних народних танців − найпопулярніший і улюблений в Білорусії. У ньому яскраво виражені душа білоруського народу, його національні особливості. Лявоніха – танець парно-масовий. Його музичний супровід − мелодія однойменної пісні. Танець життєрадісний, динамічний, завзятий, виконується будь-якою кількістю пар; композиційно будується на вільних, стрімких, але не складних рухах [235, с. 351].

*Крижачок* належить до найбільш популярним українським народним танцям, його відносять до групи танців, що наслідують руху птахів. Крижачок − танець орнаментальний, парно-масовий, виконується будь-якою кількістю пар у швидкому темпі. Білоруським народним танцям властиві власні характерні особливості. Кожен танець має свою групу елементів руху, свій музичний супровід, свій ритмічний малюнок; «народний танець не тільки стверджує різні типи рухів. Він надає їм досить різноманітний пластичний вигляд». Особливістю багатьох білоруських народних танців є також їх сюжетність. Рухами танцю виконавець розповідає про власну життя, про власне працю, ставлення до природи. Білоруські танцювальні елементи є з одними форм у навчальних дисциплін народно-сценічного танцю з виховання артистів балету, викладачів хореографічних дисциплін, балетмейстерів [235, с. 329].

*Молдавський народний танець.* Народні танці в Молдавії є невід’ємним атрибутом будь-якого свята, весілля, куметрії. Назва популярного танцю жок навіть стало позначенням масового народного гуляння. Серед поширених танців слід зазначити сирбу, булгеряску і молдовеняску з музичним розміром 2/4 такта з рахунком два, у композиційній структурі якого переважає форма рондо (соло − приспів), і хороводні сирбу, оляндру й хору.

*Грецький народний танець.* Минуле давньогрецького танцю детально викладено в розділ 2.2. «Класична хореографі». Тому, ми проаналізуємо лише діякі з народних грецьких танців сьогодення – сиртакі, зейбекіко.

*Сиртакі* – танцівники стають у лінію або дві-три лінії, якщо збирається багато людей. Можливе виконання цього танцю і в колі. Танцюючі витягають у бік руки і кладуть їх на плечі сусідів. Рухи танцю виконуються танцюючими так, щоб руки не рознімались, а лінія не ламалась. Рухами в сиртакі є присідання, випади, приставні кроки і «зиґзаґи». Незважаючи на таку історію виникнення сиртакі, танець дуже добре вписується в культуру Греції і відповідає менталітету жителів країни. Манера танцювати сиртакі спочатку повільно, а потім надзвичайно швидко простежується і в звичках греків. Вони часто довго розгойдуються, потім прискорюються і в результаті роблять усе вчасно. У наші дні сиртакі став воістину народним танцем і є одним із символів Греції. Грецький народний танець зейбекіко – один з найпопулярніших у Греції і один з самих особливих.

*Зейбекіко* – танець трохи дикий і дивний отримав свою назву від зейбеків – «фракійських греків» (зараз територія Туреччини), коли ті емігрували до Греції з Туреччини. Вони формували окрему народність, з якої турки набирали спеціальні військові загони типу жандармерії (башибузуки). Турки ж презирливо їх називали «гяурами» − невірними. Однак поступово зейбеки стали мусульманами. Зейбекіко − це танець-імпровізація, танець-самовираження в ритмі 9/8 такта. Його особливість у відсутності якихось обов’язкових кроків, є тільки фігури. Причому у кожного танцюриста вони можуть бути свої. Зейбекіко − це не просто танець, це гордість грека. Під час танцю танцюрист зосереджений, його веде його натхнення, почуття, які він хоче висловити в танці, і ніхто не має права його переривати. Спочатку зейбекіко висловлював душевний біль, горе, відчай, любов, тепер може бути і показовим виступом, який доводить, що ти справжній чоловік. У цьому випадку допустимі будь які викрутаси, типу підняття ротом склянки з підлоги і пиття вина з нього, або підняття запаленою сигарети ротом. Руками піднімати нічого не дозволяється, що б не випадало з кишень танцюриста. Раніше «круті» любителі ефектів включали в репертуар стрибання через стільці або фокуси з холодною зброєю.

*Грузинський народний танець.* Грузинські народні танці поділяться на індивідуальні, парні й групові. Кожен танцюрист повинен задовольняти вимоги загального плану і його вираження в танці. Водночас виконавці не втрачають власної індивідуальності, тому що потреба в кількості танців є конкуренцією між партнерами в силі, спритності, висоті, стрибках і сміливих рухах. Роль танцівниці є цікавою, вона має свою чарівність. Жінки ніжні та спокійні, вони роблять короткі кроки, і створюється враження просковзання. Танцюристів також може похвалитися досить оригінальною методикою, на відміну від будь-яких інших танцюристів у світі, вони танцюють на пальцях ніг. Неймовірні зразки мужньої енергії − вражаючі стрибки й оберти, неймовірна сила − у виконанні зі швидкістю і точністю. Ми коротко проаналізуємо танці картулі, хорумі [323].

 *Картулі*, цей незвичайний дует чоловіка і жінки, нагадує нам забутий ритуальний культ, який повинен бути безперечним знаком буття грузинського танцю. Цей танець підкреслює виявлення лицарства стосовно жінки, що є найочевидним для глядача. Під час танцю чоловік не має права доторкатися до жінки і, крім того, він повинен триматися на певній відстані від своєї партнерки. Його обмежені рухи, верхня частина тіла нерухома, навіть поділ халата не ворушиться. Його швидкі й елегантні рухи ніг розкривають власні емоції та бажання. Чоловік повинен власні почуття. *Хорумі*, є одним з найпопулярніших танців Грузії. Він сходить до доби героїчної війни проти армій завойовників – турків, монголів, арабів. Він складається з чотирьох частин: пошук відповідного місця для винищувачів підземної армії, наближення ворога, битви і поразки.

*Східний танець**– арабський, ліванський, єгипетський, турецький народний танець.* Походження східного танцю можна порівняти з походженням життя на землі − безліч легенд, суперечливих відомостей і теорій і жодного доказу, що все було саме так, а не інакше. Мабуть, розвиток танцю не вважалося настільки важливою подією, щоб відобразити його історію документально. Важливим є і той факт, що поняття «східний танець» (оryantal danse) включає в себе десятки танців з різних культур, різних народів, багато з яких уже не існують. Варіант східного танцю, який ми знаємо як «танець живота» (белідeнс), сформувався саме завдяки змішуванню стилів. Судячи зі збережених історичних даних, танець живота колись чітко ділився на два види: нижчий, який виконували танцівниці Гавази (циганки, не мусульманки) і дівчата не мусульманки для публіки, у тому числі і за гроші.

Для цього танцю були характерні викликаючий одяг і досить відверті руху, з еротичним підтекстом; вищий, його навчалися жриці храмів і дівчата з хороших сімей. У такому танці всі рухи були спрямовані на управління власної енергією, танець допомагав вирішити духовні проблеми, поліпшити здоров’я, і не тільки своє. Одяг, відповідно, був закритим і цнотливім, без сексуальної агресивності. Метою такого танцю було розбудити сплячу енергію або, навпаки, її заспокоїти. Серед найпоширеніших стилів східного танцю можна відзначити: традиційний східний стиль – єгипетський, ліванський, турецький танець; фольклорний стиль – єгипетський народні побутові, світські форми; сучасний західний стиль («Bellydance»).

*Традиційно східні стилі* танців чи «східна класика» − «ракс шарки» (на його основі розвинувся європейський варіант танцю живота), у ньому виділяють: єгипетську школу, для якої характерні стриманіші рухи, з акцентом на рухи верхньої частини корпуса і кроки, він є досить ритмічним стилем; ліванську школу, яка відрізняється вільнішими, розкутішими рухами, у яких переважає робота діафрагмою і стегнами (це прототип bellydance), часто використовуються елементи танцю на підлозі; турецьку школу або «Oriental Tansi», де рухи яскраво виражені, сильні, особливо стегнами і діафрагмою, з акробатичними елементами. Танець має яскраве емоційне забарвлення, велика увага приділяється акомпанементу мелодії, її змісту, а не ритму; храмовий танець (сакральний танець) – рухи мають сакральний сенс; вони створюються не розумом, а тілом танцівниці. Для цього стилю важливо правильно дихати і дозволити внутрішній енергії «текти» вільно, без перешкод і напруги. *Фольклорний стиль* представлений єгипетськими народними побутовими танцями – белéді (баляді, baladi), саїді (saidi), фалахі (fellakhi) − танець єгипетських селян, халеджи (khaleegy), дабке (dabke) − груповий веселий танець, нагадує сиртакі або хаве нагіллу; олександрія (alexandria) − танець жителів міста Олександрія [322].

*Казахський народний танець.* Більша територія Казахстану – це степи і напівпустелі. Великий Степ породив і виховував працьовитий казахський народ, до того ж подарувавши йому відважний темперамент. Танець, як і інші види національного мистецтва, здавна існував у побуті кочівників-скотарів і в художніх образах передавав усі його особливості. Народні свята, зустрічі друзів, весілля, банкети, і навіть похорони родичів не обходяться без пісень і танців. Здавна мистецтво казахського народного танцю передавалося від покоління до покоління, кожен клан мав власних неперевершених майстрів. Однак казахські народні танці ніколи не мали чітких хореографічних правил і канонізованого образу. Найчастіше вони виконувалися у формі вільної імпровізації, що дозволяла за допомогою певних стилістичних манер виплеснути емоційний, життєрадісний темперамент [95, с. 7−12].

Тематика казахських народних танців широка і багатогранна, підтвердженням тому служать танцювальні мініатюри які збереглися, донині серед яких: трудові «ормек би» − танець ткачів, мисливські танці: «коян бі» − полювання з беркутом на зайця, «кусбеги-дауилпаз» − навчання полювання ловчої птиці, а також танці-змагання «утис бі»; сатиричні, жартівливі, гумористичні «насибайши», пародії на тварин «ортеке» − архар-стрибун, «тепенкок» і «кара жорга» − біг інохідця і танець скакуна, «аю бі» − ведмежий танець; танці з предметами. Також у музичному фольклорі були поширені й ліричні театралізовані танці з хоровим співом, танці-хороводи.

Існували танці − змагання, покликані показати витривалість і спритність танцюристів, танці-ігри і навіть релігійні танці, виконувані тільки шаманами роду, як вірний засіб для «вигнання злих духів» і лікування хворих. Танці казахів поділялися на побутові й маскарадні, танці поодинці або групові танці. Потрібно зазначити, що на відміну від узбеків, туркменів, киргизів, таджиків, іранців і багатьох інших східних народів, що сповідують іслам, казахи мали парні танці, які виконувалися хлопцем і дівчиною, такі як «коян-беркут» (коян-буркит). Шкіл, які навчали мистецтву танцю, як це було в Індії, Китаї, Японії та інших країнах Сходу, у казахів не існувало. Канонічних форм хореографії народних танців теж не були. Чоловічим танцям була властива яскрава експресивність виконання, рухливість плечей, різкість рухів, так звана «гра» суглобів, гнучкість, напруженість і зібраність корпуса, що дозволяє танцівникам включати до виконання складні акробатичні трюки. Казахські жінки, підкоряючись мусульманським законам, рідко танцювали на публіці, проте за довгі століття розвитку музичної культури і в жіночому танці формувався певний набір танцювальних елементів і рухів. На відміну від чоловічого танцю жінки більш стриманіші та спокійніші, у них немає різких рухів і шаленого ритму. Головним виразником хореографічного малюнка тут виступають очі і руки танцівниць [330].

*Індійський класичний танець.* Індійський класичний танець являє собою певний синтез фізичної і духовної сили. У класичному індійському танці дуже сильний зв’язок з індуїзмом і його багатим фольклором. Кожен рух, кожен жест у такому танці наділений певним значенням. Індуси вірять в божественне начало танцю, а саме в те, що танець був породжений одним з богів. Якщо на Заході з давніх років танець був в опозиції до віри, то індуїзм вважав танець засобом духовного розвитку людини. Індійський танець давно і тісно пов’язаний з міфами і переказами. Теми міфів часто беруться за основу для танцю. Деякі поеми написані спеціально для постановки танцю на їх основі. Оскільки релігія настільки схвалює і підтримує класичний танець, на стінах храмів нанесені зображення танцюючих людей, а в залах храму спеціально обладнані площі для ритуальних танців. Індійський класичний танець прийнято ділити на класичний і фольклорний. Він, формувався дуже тривалий час і тепер широко визнаний населенням і цінителями. Як це часто буває в народних танцях, в різних областях Індії поширені різні підвиди танцю. Наших співвітчизників може здивувати якась «приземленість» багатьох танців. Танцюристи весь час рухаються на напівзігнутих ногах, ніби не можуть відірватися від землі. В інших танцях танцівниці навпаки як би прагнуть до неба, немов намагаючись стати вищими. Серед найбільш популярних народних стилів індійського класичного танцю можна назвати «бхарат натьям», «кучіпуді», «одісі»». Індійський класичний танець до початку ХХ століття був частиною храмових обрядів. Музиканти й танцівниці були у великій пошані, так як виконували важливу роль в храмовому танці. Танцівниці вважалися рабами Бога і назвалися «девадассі» і «баядерками». В індійському танці кожна хаста або мудра (положення пальців і рук) має певне значення. Саме тому для вивчення цього танцю потрібне певне терпіння [197, с. 51−54].

*Бхарат Натьям* − найдавніший історично задокументований театральний танець. Спочатку танець мав винятково сакральне значення, тому різні пози танцю висічені на стінах храмів індійського штату − Таміланд (Південь Індії). Бхарат Натьям виконувався спеціальними храмовими танцівницями – «девадасі», які грали не менш важливу роль, ніж жерці. Сюжети танцювальних композицій складали легенди про Божество, на честь якого побудований храм, описували його подвиги в боротьбі з демонами. Вважалося, що в танці події знову переживалися наяву, і їх результат залежав від майстерності танцівниці − для перемоги божества вона повинна була виконати танець бездоганно. У музичний ансамбль, якій супроводжував цей танець входять традиційні інструменти: ударні – мріданг і тавіл, духові – нагсварам і флейта, струнні – скрипка і вина. Техніка виконання сучасного бхарат натьям включає в себе 9 позицій або настроїв: любов і ненависть, героїзм і страх, радість і смуток, здивування, спокій і гнів, які передаються за допомогою рухів, міміки і жестів. Відмітні особливості сучасного бхарат натьям: підкреслена геометрія поз і симетрія малюнку танцю, дещо різкі, ясні і виразні рухи, умовність жестів і міміки [197, с. 9−15].

 *Одісі* − одна з найстаріших і найбільш складних у світі танцювальних шкіл індійського танцю. Зміст танців визначається багатою міфологічною спадщиною індусів. Стиль одіссеї виник в штаті Орісса (на сході Індії). Це дуже чарівний, ніжний, дуже канонічний стиль. Стиль побудований на двох основних позах: трибанги (потрійний вигин тіла), що символізує жіноче начало, і чоука (чотири кути), що символізує чоловіче начало. Танцівниці стилю одісі, одягнені в срібні прикраси і сарі з натурального шовку, бавовни. У штаті розміщений храм сонця Конарока. Храм Конарока побудований на березі океану в формі колісниці, зустрічає щоранку схід сонця. Стіни храму прикрашені витонченими скульптурами танцівниць – «махари», дівчат, які з юних років присвятили своє життя богу Джаганатху − улюбленого і шанованого бога Орісси. У культі Джаганатха залишили свій відбиток багато релігій Індії: індуїзм, джайнізм, буддизм і тантризм, тому танці стилю одіссеї присвячені різним божествам і просякнуті своєрідним філософським духом [197, с. 18−21].

*Кучіпуді* − вид танцювальної драми, походженням з штату [Андхра-Прадеш](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%85%D1%80%D0%B0-%D0%9F%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D1%88) (Південосхідна [Індія](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D1%8F)). Традиції цього класичного танцю сягають давніх часів, про що свідчать скульптурні зображення «апсар», небесних танцівниць в храмах Південної Індії (Рамаппа). Виконавцями танцювальної драми були «девадасі» (служниці бога) − дівчата, які жили при храмах і офіційно видані заміж за божество, якому був присвячений храм. Кучіпуді являє собою синтез музики, поезії, театрального мистецтва, естетики руху, міміки та жесту. Згідно зі стародавньою традицією танцівниця – стилю кучіпуді декламує і танцює одночасно. У цьому полягає одна з особливостей стилю. Репертуар цього стилю поєднує як старовинні танцювальні композиції, так і сучасну хореографію. Традиція кучіпуді може включати в себе різноманітні жанри танцювальних композицій [197, с. 23].

*Китайський класичний танець* − унікальна і складна форма хореографічного мистецтва, яка розвивалася багато століть і має походить від давньокитайського танцю (див. 2.1.2.). Кожна з династій (Суй, Тан, Сун, Юань, Мін, Цін) Китаю привносили свої власні стилі в танець. Танцювальні скарби культури кожної династичної доби були включені в основні частини китайського класичного танцю. Танцювальні традиції китайського класичного танцю були тісно пов’язані, наприклад з бойовими мистецтвами, народними танцями й акробатикою. З плином часу вони стали частиною одного виду мистецтва. Унаслідок, разом із класичним і сучасним балетом, класичний китайський танець виступає в якості самостійна всесвітня школа танцю, зі своєю теорією, методами і формами вираження. Ядро китайського класичного танцю складається з трьох основних компонентів: технічна майстерність, форма і духовна основа. Технічна частина класичного китайського танцю − це стрибки, підскок, оберти, перевороти. Хоча більшість стрибкових елементів зустрічаються в акробатиці та гімнастиці. Після того, методи бойових мистецтв були передані широким верствам населення, та включені до художніх виступів до імператорських дворах, а також увійшли в китайського класичного танцю .

У класичному китайському танці до форми, переважно, відносяться рух і напрям. Концепція кола і кругового руху є центральним елементом китайської класичної форми танцю, його платформою. Балет, навпаки, підкреслює концепцію лінії. Класичний китайський танець підкреслює важливість інтеграції всього тіла. Танцюристи запам’ятовують усі подробиці − як рухаються руки, тіло, голова і навіть очі, як використовувати власне дихання, треба знати природні точки відпочинку і спокою − усе це впливає на відпрацювання руху. Форма в китайському класичному танці − це не тільки рух, але й гармонійність. Рух включає ключові елементи: скручування, опора, округлість і вигин. Китайський класичний танець проявляється і у внутрішньому стані душі, але остаточне виконання здається простим, приємним і граціозним. На вигляд класичний китайський танець повний експресії і сенсу. Духовну основу класичного китайського танцю можна схарактеризувати як свого роду внутрішній дух. Виконавець танцю додає глибину емоційного дихання в кожен рух, підкреслюючи свій стан на тлі інших нематеріальних елементів. Поєднання цих елементів разом з рухом пройняті глуздом і відрізняються в залежності від характеру енергії. Персонажі епічних сказань Китаю мають багатий внутрішній зміст, духовне багатство. Щоб зобразити їх, танцівники повинні мати глибоке розуміння їх внутрішнього стану, щоб повністю втілити його на сцені. Якщо танцівникам не вистачає шанобливого ставлення до, мужності, поваги та інших основних рис характеру, вони будуть не в змозі виконувати ролі відомих персонажів з Китайської історії. Головні танцювальні форми в Китаї: «танець Дракона», «танець Лева» і придворні танці. Танець дракона і танець лева є обов’язковими [354].

*Японський класичний танець.* Народне хореографічне мистецтво Японії виникло в глибокій старовині. Танці становили частину повсякденного життя народу (ритуальні танці-заклинання, танці-благання про послання врожаю або дощу, танці-подяки, підношення богам). Окремі елементи їх увійшли до народних танців, що послужили основою формування класичної школи японського танцю.

*Кагура* − одна з форм японського класичного танцю. Різноманітні види кагури залишаються неодмінною частиною синтоїстської релігійної церемонії. Кагура має кілька різновидів: мікагура як елемент придворних церемоній; сатокагура, що виконується під час сільських храмових свят; тінконбуе, яку жінки танцюють під час синтоїстської заупокійної служби, та ін. До кінця XVI століття в Японії поширилися різноманітні народні танці, що носили загальну назву «фурю-одорі» (фурю - букв. смак, елегантність). Фурю-одорі виконувалися в охайному одязі на храмових святах. Ці танці, веселі за характером і рухливі за формою, різко відрізнялися від аристократичних танців Нго. У них брали участь заможні городяни, торговці та ремісники. Потім з’явилися бродячі трупи, що складалися переважно із жінок, які виконували танці, не пов’язані з торжествами. Звідси виникла мистецтво Кабукі, що поєднують з ім’ям Окуні, жриці синтоїстського храму в Ідзумо, що стала потім керівником однієї з таких бродячих труп. Її приїзд до Кіото в 1603 р. і виконання релігійних і народних танців для широкої публіки вважається першим поданням кабукі. Слово «кабукі» означало в той час «схильність до незвичайного». Всі танці кабукі супроводжуються музикою з текстом, цей текст зображується пластично. На відміну від західноєвропейського танцю, у японському класичному танці виразність тіла не фіксується виконавцем. Танцівник майже не показує ніг і рук: витонченість танцю надають рукави і поділ кімоно, які коливаються під час танця. Особлива увага приділяється майстерному використанню костюма і реквізиту. Майже у всіх японських танцях при виконанні обігріється який не будь предмет у руках танцівника: віяло, рушник, барабан гілка, палиця [354].

*Мексиканські народні танці.*Походження мексиканських народних танців можна простежити, починаючи від доколумбової доби цивілізацій – тольтеків, майя, ацтеків, де танці були поширені під час виконання релігійних ритуалів і світських свят. Флейти, барабани і маракаси, які використовувалися корінними жителями Мексики і зараз є однією з визначальних і пізнавальних рис традиційної мексиканської народної музики. Коли на початку XVI століття іспанці почали масово колонізувати нинішню територію Мексики, вони привезли з собою популярні європейські танці того часу. Але найголовніше вони привезли форми танцю який у формуванні згодам отримав назву − фламенко, його вплив на мексиканські народні танці простежується особливо яскраво. Характерна для танців фламенко яскравий одяг, а також інтенсивне використання іспанської гітари найбільш красномовно говорять про вплив Іспанії на формування народних танців Мексики. Але не тільки фламенко, а й інші танці, насамперед полька, теж простежуються в мексиканській танцювальній традиції [354].

У мексиканському штаті Халіско (західне узбережжя Мексики), зародився танець *харабе тапатія*. Це яскравий парний танець залицяння базується в основному на європейських танцях і особливо такому, як фламенко. Через використання в цьому танці традиційного елемента для чоловічої національної одягу Мексики − капелюсі (сомбреро), його також називають «танець з капелюхом». Харабе тапатія виповнюється в національному одязі. Жінки вдягнені в яскраві широкі (схожі на циганські з широкими воланами) складчасті спідниці, а чоловіки виступають або в традиційному національному костюмі «чарро», або в ковбойському мексиканському костюмі, з короткою до талії курткою; вузькими у стегнах з завищеною талією та розшитими і розкльошені до низу брюками з розрізами і вставленими в них шматками яскраво-червоної тканини. Цей чоловічий одяг є символом мексиканського національного костюма і добре упізнаний у всьому світі [104, с. 6−9].

У штаті Мічокан (західне узбережжя Мексики) поширений *«танець старих»* − один із старіших танців Мексики, який бере початок з часів доколумбової Америки. У цьому танці хлопчики та молоді чоловіки одягаються як старі та починають кульгати, зображуючи старих. Потім вони несподівано «викривають» свою молодість і радують глядачів енергійним танцем. Прийнято вважати, що «танець старих» колись був даниною бога вогню Уеуетеотлю, також званого Старим Богом − Вогненним Дідом [334].

*Африканський танець.* Африканський танець на південь від Сахари (Західна, Східна, Центральна, Південна Африка), відрізняється від більшості західних форм. Найбільш очевидним є відсутність партнерів в танці (принаймні пари між чоловіком і жінкою). Замість цього, велика частина танців групова, виступи поділені за статевою ознакою. Чоловіки танцюють для жінок, і навпаки. Для кожного віку танець існують власні танці. Це допомагає зміцнити племінні ролі, як з точки зору статі, так і з точки зору груповий ідентичності.

Африканський танець формувався впродовж багатьох століть − це синтетичний жанр, яскравий сплав звуків, музики, фарб і рухів, повний сенсу для африканця, що вміє його прочитати. Його основний ритмічний малюнок пов’язаний з ритмікою ударних інструментів. Танець супроводжується хоровим співом, часто й акомпанементом на духових інструментах − мисливських рогах, очеретяних флейтах, трубах з слонячих бивнів і деревних стволів. Яскравість і виразність танцю підкреслюється використанням масок − ритуальних, культових, ігрових і інших (іноді вагою до 6-ти до 8-ми кг.), татуювань, а також костюмів, ходуль, дзвіночків, різних прикрас, зброї [220, с. 4−7].

У народів тропічної Африки (Бенін, Конго, Ангола) танець був пов’язаний насамперед з полюванням і землеробством. Мисливці наслідували звичкам і крикам тварин і птахів. Виконавці були одягнені в шкури тварин, їх тотемні танці обіцяли удачу в полюванні. Перед полюванням на великих звірів африканці влаштовували великі танцювальні вистави. У костюмах зі шкур леопарда, антилопи, інших тварин, з прикрасами зі страусового пір’я на голові танцюристи зображали тварин, яких переслідували мисливці на полюванні. Ці танці відрізнялися винятковим багатством, різноманітністю і гостротою ритмічного малюнка, наприклад: до наших днів дійшов танець «ндламу» (ПАР), виконуваний учасниками в костюмах зі звіриних шкір, у хутряних браслетах і головних уборах зі яскравим пір’ями птахів. Композиція танцю будується лінійно. Палки, прикрашені білим хутром мавп, замінюють списи. Обов’язкова участь заспівувача який співом задає ритм танцю, що поступово прискорюється і все більше ускладнюється. Цікавий і яскравий зулуський танець мисливців (ПАР, Лесото) [220, с. 75−87].

Землеробні африканські народи (Нігерія, Нігер, Чад, Ангола, Мозамбік, ЦАР), намагаючись викликати потрібний для посівів дощ, відтворювали музично-пластичні картини руху хмар, розкатів грому, потоків води яка ллється. У багатьох народів були поширені танці птахів, захищаючих посіви від шкідників, танці «подяки природи». Танці, виконувані в землеробської церемонії, мають більш гладкий характер ігрових і танцювальних рухів (наприклад, танець ташада в Західній Африці (Кот Д’Івуар, Буркіна-Фасо, Гвінея, Сенегал, Нігерія, Нігер. Чад), виконуваний чоловіками в яскраво розписаних головних уборах, що імітують птахів, які тримають у дзьобі змію [220, с. 120−121].

**2.2. Класична хореографія.**

***2.2.1. Давньоеллінський і***

***давньоримський танець.***

*Соціокультурна характеристика античного суспільства.* Античні держави зіграли видатну роль у світовій історії: у галузі еко­номіки, політики, соціальних зв’язків, держави, права, культури і мистецт­ва сформувались і розвинулись такі взаємини, були сформульовані такі конце­пції, поняття, ідеї, які склали основу європейської цивілізації і тривалий час визначали розвиток світової історії та культури. Давня Еллада (Греція) і Да­вній Рим (Італія) є регіонами, де сформувалося класичне рабство як джерело ос­новної виробничої сили.

Праця рабів використовувалась у всіх провідних краї­нах Середземномор’я, Південної Європи, Близького Сходу. Економіка Давньої Еллади трималася, переважно, на ремісництві й торгівлі, а еконо­міка Давнього Риму визначалася сільським господарством й будівництвом. Темпи економічного розвитку античного світу значно випереджали динаміку давньосхідних рабовласницьких держав. За свою історію античні держави продемонстрували також неперевершеність державного й суспільного уст­рою, випробувавши різноманітні його форми (тиранія, аристократія, олігар­хія, демократія) [132, с. 260−261].

У період свого розквіту вони забезпечили демократизацію політичного устрою та найвищий рівень культури і мистецтва, створивши її зразки, недосяжні й дотепер. Історія Античності умовно поділяється: Давня Еллада (Греція) − 2000 р. до н.е. – 1100 р. до н.е. крито-мікенський період; 800 р. до н.е. – 500 р. до н.е. − архаїка (давнє мистецтво); 500 р. до н.е. – 330 р. до н. е. − класика (зразкове мистецтво); 330 р. до н.е. – 30 р. до н.е. − еллінізм (греко-східне мистецтво). Давній Рим (Італія) − 30 р. до н. е. − 450 р. н. е., імперія (римське мистецтво) [65, с. 42; с. 50 ].

На відміну від культури Сходу, мистецтво Античності не було такою мі­рою пов’язане з релігією. Скульптура, архітектура й живопис також сягнули значного розвитку в цих державах. Античний світ дав людству такі форми художньої творчості, як особові форми – драматично-театральну, панто­мімічну, музично-виконавську і танцювальну. Усі ці форми були деякою мірою притаманні й мистецтву Давньосхідних держав, але через міцні зв’язки з релігійними традиціями вони не були широко доступні. Античний світ, будучи демократичнішим і більш світським, зробив особові форми мистецтва загальнодоступними, надавши їм здебільшого світського характе­ру, що обумовило їхню тривалу історію та світове поширення в майбу­тньому.

Танець Стародавньої Еллади (Греції). Крито-мікенський період 1600–1200 рр. до н.е. Еллінський період 800–30 рр. до н.е. Танцювальне мистецтво Давньої Еллади (Греції) успадковувало окремі форми, принципи давньоєгипетсь­кого танцю, хоча й було європейським за суттю, досить своєрідним і досконалим свого часу. Релігія давніх греків не була панівною, як у країнах Сходу. Тому мистецтво і культура піддавалися лише незначному впливу з боку релігії. А коли на зміну давньоміфічній релігії прийшла доба філософів (піфагорійці, софісти, платоніки, неоплатоніки, кініки, стоїки, епікурейці), культура і мис­тецтво цілком стали підвладними світськості, при збереженні давньоміфічних релігійних атрибутів. Танець у Давній Елладі був невід’ємною частиною повсякденного життя. Елліни (греки) плекали й цінували прекрас­не. У період класики й еллінізму танцювальне мистецтво Давньої Греції, а також еллінізованих Єгипту та Сирії, піднялося на значний рівень розвитку порівняно з танцем у країнах Давнього Сходу. Давньогрецькі вчені, пись­менники, правителі, народ – усі ставилися до танцю як до найважливішого компонента життя [243].

Мистецтво танцю Давньої Еллади бере свій початок ще від крито-мікенської доби. На о. Крит була наймогутніша «мінойська цивілізація». Соціально-політичне життя, торгівля, культура, мистецтв танцю набули високо розквіту, найвідоміші серед них, так звані *акробатичні танці з биком*, де давні майстри виконували складні танцювальні й акробатичні елементи і трюки, сидячи верхи на бику. Сидячи, або стоячи на бику, який скакав, вони здійснювали оберти, стрибки з оборотом у повітрі, перекрути з боку в бік. Взагалі, вшанування бика як божества, було пов’язане в критян із відомим міфом про Мінотавра [244, с. 33].

Найбільшого поширення танцювальне мистецтво набуло в давньогрецьких театральних виставах і святах богів; починаючи з *архаїки,* а саме як театрального жанру, у період *класики*. Цей пері­од став фундаментом розвитку танцювального мистецтва взагалі та класичної хореографії зокрема. За одним з багатьох давньогрецьких міфів, своєю появою танець зо­бов’язаний головному богу давніх еллінів – Зевсові. За міфом, батько Зевса Хронос у нападі люті хотів його з'їсти, але його мати Кебелія відволікла його виконанням пристрасного танцю. В іншій легенді йдеться про бога Діоніса, який увіз танцювальні мистецтва до Елла­ди з Індії. Нарешті, усі міфи й легенди звелися до *Терпсіхори* – музи тацю Аполлона, яка танцювала перед богами для розваги на горі Олімп. Танцювальне мистецтво Давньої Еллади мало назву *оркестіка* [215, с. 114].

*Священні (культові) танці* мали місце на святах і релігійних церемоніях – Містеріях Діоніса [215, с.134]. Серед усіх богів Діоніс набув найбільшої популярності в еллінів як покровитель театральних дійств і танцювальних церемоній. Танець культу Діоніса мав сакральний зміст, який був поширений серед громадян міст і селян. На честь Діоніса створювалися цілі видовища з танцями. Перша частина цього видовища мала містично-літургійний зміст, супроводжувалася танцювальними обрядами. Друга мала вакханалістично-розбещений характер, супроводжувалася питтям вина, оргіями, шумними ве­селощами (танцями сатирів, панів, вакханок). Якщо танці на честь Діоніса мали масово-розважальний і не завжди ети­чний зміст, то танці на честь бога Аполлона та богині Афіни мали шляхетніший, ви­тонченіший характер. Під час танців Аполлона співалися славословні гімни на його честь [215, с. 153−155]. Танці поділялися на *культові помірні* – на честь богів і богинь Аполлона (краси, літератури, пантоміми, танцю, музики), Афіни (війни, сили), Афродіти (любові, ніжності, зваблення), Деметри (сільського господарства, збирання вражаю); *військові танці* – *подізм* (швидкий марш), *ксефізм* (рід битви), *піррічний* (військова пантоміма); *побутові танці* – *гормос* (танець оголених жінок і чоловіків) [215, с. 186], *геранос* (журавель), *домашні танці* (гіменій, гінгра); *театральні танці* – *денос* (ве­личний танець), *евмелія* (трагічний танець), *тіпорхематіс* (одночасні спів і танець), *парабеная* (раs de deux); *кардак* (комічний танець), *сікініс* (сатирич­ний танець), *гіперхіматика* (ліричний танець під спів) [215, с. 199−207].

Техніка давньогрецького танцю була досить складною. У давньогрець­ких школах викладали хірономію (вправи для рук роrt de bras і поняття виворотності en dehers). Були прийняті п’ять позицій ніг: перша (ідентична сучасній 1-й), друга (ідентична сучасній 2-й), третя (схрещена позиція), четвер­та (ідентична сучасній 4-й), п’ята (ідентична сучасній 3-й). Позиції ніг, на відміну від сучасних класичних позицій танцю, були напіввиворотними. Рухи руками були виразні, мали конкретний зміст [215, с. 210−211]. Port de bras був досить декоративним і, на відміну від класичного танцю, мав не лише округлі, але й кутові та прямі положення, іншими словами, застосовувалися – аllongé, аrrondі, flех (кутові). Виконання «pirrouette» та «tour en l’er» було досить подібним до сучасного. Ви­користовувалися стрибки – tamps levé sauté, pas echappé, pas assemblé, pas jeté, pas de chat, sissinnes, а також акробатичні вправи salto, flic-flac тощо. У танці застосовувалися певні пози та положення корпуса – en face, en dos, en profile, epoulement croisé, effaccé, ecarté; у сатиричних і комічних танцях також мав місце танцювально-сценічний біг – раs couru [215, с. 212−213].

*Танець Стародавнього Риму 30 р. до н.е. – 450 р. н.е*

Танець Стародавнього Риму був своєрідним нащадком танцю Стародав­ньої Еллади. «Золотий вік Октавіана Августа» (30 р. до н.е. – 14 р. н.е.) – розквіт пантомімічно-танцювального мистецтва. Професійні ви­конавці танцю в Давньому Римі отримали назву *мімів* [215, с. 230−233]. Був створений пер­ший придворний професійний театр мімів. Дійства носили драматичний ха­рактер (трагедія, комедія, сатира). З’явилася нова форма пантомімічно-танцювальної творчості – *італічний танець*: синтез грецької оркестіки – трагічної (евмелії), комічного (кордака) і сатиричного (сакінісу) [244, с. 36]. Показо­вим було те, що римські імператори самі найчастіше виступали в досить аморальних пантомімічно-танцювальних дійствах у ролі міма (Калігула, Нерон, Комод, Каракалла). Усі театральні дійства найчастіше мали вид оргій, еротичних видовищ, де панувала пристрасть, емоції, розбещеність. Багато давньоєгипетських священних тан­ців, а також давньогрецьких містерій було відтворено в Римі у вигляді оргій. Сюжети запозичувалися з давньогрецьких чи давньоримських міфів про бо­гів – Юпітера (Зевса), Марса (Ареса), Аполлона. Пантомімічні дійства-оргії досягли свого апогею при імператорі Доміціані. Пантомімічні дійства поділялися на «monoprosopes» (solo) та «poliprosopes» (раз d’ensemlе). Жінки почали професійно виступати за часів імператора Костя­нтина (312–337 рр.). Техніка танцю в Давньому Римі мала виразний і змістовий рух і жест. Танцювальне мистецтво в Давньому Римі отримало назву *сальтація* [215, с. 224].

Важливим аспектом античного танцю було те, що він не вважався відірваним від культури, осві­ти, релігії, філософії. В Античному світі мав місце як аматорський, так і професійний танець. Танцювальні дійства Античності, як і давньосхідні, складалися зі співу, декламації, музики і танцю. Але на відміну від давньосхідного танцю, де сюжет був пов’язаний з ритуалом чи релігією і мав синк­ретичний характер, античний танець передусім мав світський характер че­рез зв’язок з античною драмою і театром [244, с. 37].

***2.2.2. Візантійський, руський та західноєвропейський готичний танець.***

*Соціокультурна характеристика середньовічного суспільства.* Термін «середньовіччя», або «середні часи» вперше був запроваджений італійськими гуманістами у XV столітті для позначення періоду між класичною давниною (давня й антична історія) та їх часом. У різних джерелах історіо­графії прийняті різні часові межі Середньовіччя: в одних початком даного періоду вважається 476 р. (падіння Західної Римської імперії), а кінцем – 1492 р. (падіння Візантії чи відкриття Америки Колумбом). В інших кінцем Середньовіччя вва­жається буржуазна революції в Англії (1648 р.). Тобто, умовно, від кінця античності, *середньовіччя з 450−1450 рр*. Правильнішим є саме перший варіант періодизації. Ренесанс, виділений лише у художній культурі як період соціокультурного процесу, більше пов’язаний з мистецтвом. Отже сам період ренесансу почався у добу середньовіччя з 1260-х рр., існував також у період нового часу кінець XV – середина XYII століття. У розвитку західноєвропейського середньовічного суспільства можна ви­ділити певні етапи: Раннє, Класичне і Пізнє Середньовіччя [65, с. 87].

Раннє Середньовіччя (450–840 рр.) − від падіння Західної Римської імперії до поділу Франкської імперії. Цей період є максимальним розвитком Візантійської імперії – богослов’я, культура, мистецтво, юриспруденція та право, феодальне господарювання. Із затвердженням нового християнського світогляду античний культ жи­вої чуттєвої людини замінила релігійно-християнська картина світу та хрис­тиянська філософія. Велике переселення народів і створення варварських королівств – остготів, вестготів, вандалів, франків, бургундів, тюрінгів, баварців, лонгобардців, англо-саксів, ютів. Створення романо-германської держави Франкської імперії, яка заклала головні принципи західноєвропейського феодалізму та прообразу західноєвропейських держав – Франції, Бельгії, Нідерландів, Німеччини, Італії, Швейцарії, Австрії, а також північної частини Іспанії [111, с. 126−127]. Також створення перших слов’янських держав: Великоморавського князівства як прообразу західнослов’янських держав – Польщі, Чехії, Словакії, а також Угорщини, частини північної Хорватії, частини Західної України; Болгарського царства як прообразу південнослов’янських держав – Болгарії, Македонії, Сербії, а також Албанії, південної частини Румунії (Валахії).

Класичне Середньовіччя (840–1090 рр.) − від розділу Франкської імперії до Хрестових походів. Християнізація північної, центральної та східної Європи. Поява національних держав – Франція, Італія, Німеччина, Іспанія (Аустуро-Леон-Кастилія, Арагон), Данія, Швеція, Норвегія, Велика Британія (Англія, Шотландія, Уельс), Угорщина, Польща, Хорватія, Болгарія, Сербія, Русь (Україна, Росія, Білорусь). Поділ християнської церкви на східну (греко-православну) та західну (римо-католицьку). Моральними й естетичними ідеалами стали аскетизм та етичне самовдосконалення людини, відбулося переміщення життєвих цінно­стей зі світу реальності до сфери релігійного почуття духу. Триває процес формування загальних структур, характерних для Середньовіччя – християн­ська церква, формування класів феодалів та селянства, натуральне господарс­тво, тобто формування загальних особливостей, притаманних середньовіч­ному суспільству [111, с. 156].

Пізнє Середньовіччя (1090–1450 рр.), від Хрестових походів до падіння Візантійської імперії в 1453 р. Хрестові походи (1096−1270 рр.) та перехід торгівлі від Візантії до італійських міст – Венеція, Генуя, Піза. Феодальна роздробленість у Європі – Франції, Німеччині, Італії, Русі, Польщі. Монгольська навала на східну та центральну Європу. Поява нових держав – Португалія, Литва, Боснія, Албанія. Час максимального розвитку сере­дньовічних феодальних інститутів: складання ста­ново-представницьких монархій; принцип розподілу влади на законодавчу й виконавчу, зародження парламентаризму – Англія, Франція; зростання європейських міст, розквіт ремісництва, цехових ор­ганізацій; формування закладів вищої освіти – колегіумів, академій, університетів. Зародження мистецтва ренесансу в Італії з 1260 р. [111, с. 157−181]. Єдиним замовни­ком і споживачем мистецтва стала християнська церква. Вона ж встановлю­вала художникові й жорсткі межі діяльності щодо змісту, художніх форм і мети творчості [65, с. 115−118].

За часів Середньовіччя було досягнуто специфічного синкре­тизму різних видів мистецтва в церковно-обрядовому комплексі – архітектура, скульптура, живопис, декор та інтер’єр. Цілісність змісту середньовічного мистецтва, як вже підкреслювалось, забезпечував ка­нонізований християнський світогляд. Саме це значною мірою сприяло єдно­сті християнської середньовічної культури, давало можливість взаємному обміну художніми досягненнями. Але навіть у такій, здебільшого безіменній, несвітській художній творчості з плином часу окреслювалися своєрідність на­ціональних і конфесійних (католицьких і православних) художніх шкіл. Від­мінність стилів – візантизму, руського, романтики, готики є свідченням внутрішнього розмаїття середньовічного християнського мистецтва [132, с. 262−265].

Візантизм (візантійський стиль) (330–1460 р.) – стиль Візантійської імпе­рії (Греції), Сербії, Македонії, Кіпру, Болгарії, Хорватії, Румунії, Італії, Грузії, Вірменії, Київської Русі, Єгипту, Сирії, Палестини. Особливість стилю зумовлювалася тим фактом, що у Віза­нтії античні традиції культури і мистецтва не переривались, як це відбулося на Заході (під час розселення германських племен на території Західної Рим­ської імперії). Характерною ознакою візантизму був вплив на нього східно-елліністичних художніх стилів, передусім єгипетського, сирійського та палестинського. Візантизм був поширений в архітектурі, скульптурі, живописі, декорі, інтер’єрі, літературі, церковному співі. Візантизм поєднував у собі досягнення західної і східної культури. Сила візантизму в культурі й мистецтві помітно позначилась на розвитку кра­їн Західної Європи, найбільше Італії, і також на розвитку Київської Русі. [85, с. 78−81].

*Візантійський танець* 450–1450 рр.

На превеликий жаль, історія зберегла дуже мало джерел, про танець Візантії. Проте виходячи з особливостей менталітету візантійців (ромеїв, греків, русів, вірмен, сирійців), можемо визначити загальні риси танцювального мистецтва в цій країні. У візантійському суспільстві панувало православне східне християнство. Народ був дуже релігійним, хоча це не обмежувало його світські потреби і розваги як серед аристократії, так і серед простого люду. Духовенство ж було аскетичнішого та цнотливішого складу, ніж у Західній Європі, і завжди було ідеалом і прикладом у християнському повсякденному житті. Важливим у Візантії було те, що вона зберегла головні надбання античного мистецтва і культури, що ніяк не суперечило християнській ідеології. Професійний танець Античності продовжував існувати у Візантії при імператорському дворі.

Візантійський танець зберіг *давньогрецьку оркестіку*. Військові танці – *подізм* (швидкий марш), *піррічний* (військова пантоміма). Побутові танці – *домашні танці*, найчастіше використовувався у простих людей вдома під час урочистостей. Театральні танці – *евмелія* (трагічний танець), *кардак* (комічний танець), *гіперхіматика* (ліричний танець під спів), використовувався, як серед заможних, так і серед простих верст візантійського суспільства [215, с. 220−221]. Техніка візантійського танцю в цілому була подібна до давньогрецького. Застосовувались складні вправи для рук роrt de bras, існувало поняття виворотності en dehers. Були залишені п'ять позицій ніг, застосовувалися – аllongé, аrrondі, flех (кутові). У танцях використовувалися pirrouette та tour en l’air, а також стрибки tamps levé sauté, pas echappé, pas assemblé, pas jeté, pas de chat, sissinnes, а також акробатичні вправи salto, flic-flac тощо [244, с. 82]. У танці застосовувались певні пози та положення корпусу – en face, en dos, en profile, epoulement croisé, effaccé, ecarté; а також застосовувався танцювально-сценічний біг – раs couru.

*Римська сальтація* також мала гідне місце у візантійському танці, як поєднання танцю та пантоміми, за для розкриття сюжету. Дружини та нащадки візантійських імператорів − Федора (525−545 рр.), Ірина (790−800 рр.), Зоя і Федора (1030−1055 рр.) − заможних візантійців влаштовували, а іноді й брали участь у власних театрально-пантомімічних дійствах розважального характеру.

Але треба зауважити, що візантійський танець був представлений у досить регламентованому сценічному вигляді, відповідно до етики й естетики християнського світосприйняття. І був під наглядом церковних діячів, з яких не всі доброзичливо сприймали як театрально-танцювальні дійства, так і фольклорні веселощі простих людей. Професійного виконавця у Візантії (найчастіше це була жінка) називали – *гістріоном* [215, с. 222]. Сюжети театрально-танцювальних дійств найчастіше носили характер давньогрецького міфу, а також на честь природних стихій, пори року, народження дитини в домі. Під час останніх Хрестових походів (1205–1270 рр.) і Палеолозького ренесансу (1260–1450) рр. візантійське танцювальне мистецтво поступово переходить до Італії, через переселенців греків, де характернішим був світський спосіб життя. Процес переходу танцювального мистецтва з Візантії до Італії був найвідчутнішим, коли над Візантією постала проблема завоювань турок-османів у 1360–1450 рр. [244, с. 81].

Танець скоморохів Київської і Галицької Русі (980–1260 рр.) і Московської держави (1325–1700 рр.).

Професійними виконавцями танців були скоморохи-потішники. Вони були професійними танцюристами, акробатами, фокусниками, співаками, жонглерами, еквілібристами, музикантами та дресирувальниками [215, с. 41–45 ]. Їхнє мистец­тво було професійним, віртуозним і досконалим для того часу. Мистецт­во скоморохів відрізнялося самобутністю та неповторністю, тому що Руська держава не була знайома з античними професійними виконавцями танців – мімами, і тому мала власну самобутню танцювальну культуру впродовж X–XVII ст.

Скоморохи, як і жонглери Західної Європи, не підтримувалися православною церквою. Скоморохи виступали на ярмарках, суспільних святах, а також у князівських палацах. При великих князях – Ярославі-Мудрому, Володимирі Мономасі, Данилі Галицькому, а також за правління царів Івана IV Лютого, Олексія Михайловича Романова − скоморохи трима­лись при дворі і були розважальниками на святах і забавах. Також важливою особливістю руського танцювального мистецтва (Росії, України, Білорусі) були народно-обрядові танці.

*Народно-обрядові танці*, за своїм характе­ром і змістом були подібні до танців Західної Європи. Найпоширенішим танцем у русинів був хоровод. Взагалі, танцювальне мистецтво цього періоду було дуже корисним щодо розвитку наших пращурів. Найпоширеніше була представлена народна творчість на ярмарках і базарах. Селяни і ремісники не тільки демонстрували на них власні вироблення, але й змагались у майстерності співу, танцю, грі на музичних ін­струментах. Самобутність і певна ментальність, а також віртуозність і професійність виконання – акробатичні рухи, оберти, присядки, хлопушки, дрібушки, ковзанки − лягли в основу подальшого розвитку руського, білоруського, українського фольклорного, народно-сценічного танцю, а також хореографічних сучасних стилізацій давньоруського танцю в балеті, театрі, кіно, розважально-атракціонних шоу, фестивалях та інших культурно-масових заходах у Росії, Україні, Білорусі [244, с. 87−88].

*Готичний західноєвропейський танець.* Готика (готичний стиль) (1100–1650 рр.) – стиль у мистецтві, який заро­дився у Франції і поширився на Західну, Південну (Італія, Іспанія, Португа­лія), Північну, Центральну та частково Східну Європу. Готика стала провідною в міському бу­дівництві передусім церков і громадських будов. Собори Нотр-Дам у Шарті, Реймсі, Парижі, Ам’єні, собори в Кельні, Мілані, Лінкольні. Поява готики пов’язана із зростаючим значенням міст і міської культури. Міські ремісники об’єднува­лись у цехи, які розгорнули будівництво церковно-громадських споруд. Характерними конструктивними елементами готичної архітектури є арка і склепіння. Готична архітектура характеризувалася величчю, подовженими верх елементами. Готичний стиль поширювався на книжкову мініатюру, скульптуру, живопис, декор, інтер’єр і зовнішній вигляд людини. Саме в готичну добу зна­чною мірою активізується розвиток класично-середньовічної літератури, яким є лицарський епос і лірична поезія, а також мистецтво тру­бадурів і мінезингерів [85, с. 138−140].

Танцювальне професійне мистецтво *жонглерів* [27, с. 77] у повній мірі можна вважати спадщиною античних мімів, хоча вони були представниками аналогічної професії в іншу добу та з новою назвою. Танець жонглерів ми уявляємо собі у вигляді віртуо­зного і технічно-відпрацьованого поєднання акробатичних рухів з великою кількістю танцювальних рухів, стрибків та обертів. Причому, техніка була запозичена в античних мімів і візантійських гістріонів.

Рухи ніг були виворотними, часто застосовувалися рухи витягнутими фалангами пальців. Рухи рук були рете­льно відпрацьованими, вигляд позиції пальців іноді наближався до прийнятого в класичному танці. Постанова корпуса – з підкреслено увігнутим попереком. Харак­тер рухів – різкий, поривчастий, наближений до аllegrо класичного танцю [27, с. 93].

Світські танці – свята і танці селян, ремісників і жонглерів різко від­різнялися від танців і свят феодалів (придворної аристократії та заможних мешканців міст, графів, баронів, а також голів міських муніципалітетів). Простий люд бавився на міських майданах, феодали − у залах свого замку чи палацу. Бали, мас­каради, танцювальні театральні видовища для феодалів виконували вже зна­йомі нам жонглери, які були найманцями при дворі феодала, або служили і жили там. При королівських дворах Англії, Франції, Німеччини в італійських містах і провінційних феодалів, часто, відбувалися лицарські тур­ніри, які найчастіше закінчувалися балами й танцями. На феодальних балах створюва­лися *променадні танці-проходи*, які мали святково-урочистий характер і були технічно простими, але мали досить суворий і канонічний етикет і чиношанування [215, с. 302].

Наприкінці XIII століття мандрівні жонглери осідають у європейських містах – Парижі, Діжоні, Антверпені, Лондоні, Любеку, Мюнхені, Празі, Толедо, Венеції, Флоренції, після чого починається їх розподіл за спеціальностями. Спочатку виділяються музиканти та виробники музичних інструментів. Вони засновують власний *музичний цех* у 1297 р. Згодом, інша частина жонглерів засновує *танцювальний цех* із танцівників-акробатів у 1321 р. 1338 р. жонглери-танцівники та жонглери-інструменталісти починають називати себе ме­нестрелями, поступово відокремлюючись від «низового» жонглерства. Упродовж XV ст. диференціація жонглерства призвела до появи різних катего­рій жонглерів. *Перша вища категорія* *–* менестрелі: об’єднання майстрів танцю і співу, акробатики, жонглювання, а також цех інструменталістів. *Друга нища категорія* – морескери, ярмаркові плясуни, актори й співаки [27, с. 94−95].

Отже, за часів Середньовіччя відбувся дуже прогресивний істори­чний процес розвитку танцювального мистецтва. Нащадки мімів Стародав­нього Риму та гістріонів Візантії – жонглери не тільки зберегли, а навіть примножили досягнення танцювального мистецтва Античності. Упродовж XI–XV століть у де­яких країнах Західної Європи (насамперед Іспанії, Португалії, Австрії) мистецтво жонглерів переслідувалося та ни­щилося церковно-релігійними структурами. Церква стежила, щоб людина була носієм цнотливості й аскетизму. Хоч для підтримання власного авторитету і влади над суспільством римо-католицька церква дозволяла, лише *релегійно-театральні містерії* на біблійні сюжети [244, с. 83−86].

***2.2.3. Академічний танець і балет – ренесанс, бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм***

*Ренесанс* ([фр.](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) Renaissance – відродження) – культурно-філософський рух, напрям і стиль кінця Пізнього Середньовіччя та початку доби Нового часу 1260–1650 рр., що ґрунтувався на ідеалах [гуманізму](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%96%D0%B7%D0%BC) та орієнтувався на спадщину і відродження традицій [Античності](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C). Його родоначальниками виступили [Данте](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B5_%D0%90%D0%BB%D1%96%D0%B3%27%D1%94%D1%80%D1%96) Аліг’єрі, [Франческо Петрарка](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%80%D0%BA%D0%B0), [Джованні Боккаччо](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D1%87%D1%87%D0%BE_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%96) в літературі; [Джотто](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%BE%D1%82%D1%82%D0%BE) Дібінтоно, [Мазаччо](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%87%D1%87%D0%BE) у живописі. У художній культурі мистецтво Ренесансу умовно поділяють так: *італійський ренесанс* 1260–1620 рр.:проторенесанс 1260–1390 рр.;ранній ренесанс 1390–1450 рр.;високий ренесанс 1450–1560 рр.; маньєризм (пізній ренесанс) 1540–1620 рр.;ренесанс у Португалії *– монуеліно* (архітектура, скульптура, живопис)1485−1580 рр.; ренесанс в Іспанії – *ерререско* (архітектура, живопис – Ель Греко) 1520−1630 рр.; північний ренесанс1430–1650 рр.: Франція – *фонтенбло* (архітектура, скульптура, живопис) 1515−1630 рр., Велика Британія – *тюдор* (архітектура) 1510−1630, Німеччина – *везер* (архітектура) 1520−1620 рр., Німеччина й Австрія – *дунай* (живопис) 1510−1550 рр. [85, с. 152−152].

Ренесанс виник, по-перше, на ґрунті досягнень середньовічної цивілізації, зокрема, періоду Пізнього Серед­ньовіччя, коли феодальне суспільство досягло найвищого розвитку і зазнало великих змін. У XIV–XV століттях відбувало­ся швидке піднесення економіки і культури міст, з’явилися нові технічні винаходи (друкарський верстат, компас, артилерія та ін.), розвинулося кораблебудування і мореплавство, зроблено великі географічні відкриття. На цей період припадає початок інтенсивного книгодрукування. У царині культури посилюється боротьба за звільнення філософської думки від догматів церкви, з’являються нові знання і течії, які не вкладались у середньовічну філософсько-богословську систему. Творчість діячів періоду *Високого ренесансу* переповнена вірою в безмежні можливості людини, її волі і розуму, запереченням [схоластики](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) й [аскетизму](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%81%D0%BA%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC). Це епоха нових географічних відкриттів – подорож до Індії, навколо Африки, Васко да Гамою 1489 р., відкриття Америки Христофором Колумбом 1492 р., кругосвітнє плавання Фердинанда Магеллана 1527 р.

Розвиток мистецтва: в *архітектурі* − створення великої кількості світських будівель в Італії (палац Медичі, собор св. Петра), Іспанії (Ескуріал), Франції (палаци Лувр, Шамбор, Фонтенбло), Великій Британії (палаци Хемптон-корт, Хетвіл-хауз), Німеччині (Аугсбурзька, Бременська, Лейпцизька ратуші). У *живописі* відображення − всього багатства дійсності новими художніми засобами, зображення людського тіла, серед іншого й оголеного; в Італії – Сандро Ботічеллі, [Леонардо да Вінчі](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BE_%D0%B4%D0%B0_%D0%92%D1%96%D0%BD%D1%87%D1%96), [Мікеланджело](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%96%D0%BA%D0%B5%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%BE) Буанаротті, [Рафаель](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%84%D0%B0%D0%B5%D0%BB%D1%8C) Санті, [Тиціан](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%96%D1%86%D1%96%D0%B0%D0%BD) Вечеліо; у Німеччині − [Альбрехт Дюрер](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%85%D1%82_%D0%94%D1%8E%D1%80%D0%B5%D1%80), Ганс Гольбейн; в Нідерландах – Ян ван Ейк, Ієронім Босх, Пітер Брейгель.

Характерними ознаками культури ренесансу є: світський і нецерковний характер культури Відродження, що було наслідком секуляризації (звільнення) сус­пільного життя загалом; відродження інтересу до античної культурної спадщини, яка була частково забута в середні віки; створення людської естетично-художньої спрямованості культури на противагу релігійній домінанті в культурі середніх віків; повернення філософських дослідженнях до античної філософії і пов’язана з цим антисхоластична спря­мованість філософських вчень ренесансу; широке використання теорії «подвійної істини» для обґрунтування права науки і розуму на незалежне від релігії і церкви існування; переміщення людини як основної цінності в центр світу і в центр філософії, літератури, мистецтва та науки. Голо­вним критерієм культури доби Ренесансу, мистецтва, науки, політики, економіки доби Рене­сансу був гуманізм, філософія та погляди якого почали вичерпувати себе на початку XVII століття. На перший план у ренесансному неоплатонізмі виступає його гуманістичний зміст [65, с. 141−145 ].

*Гуманізм* – визнання [людини](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0) найвищою [цінністю](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C) у [світі](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%96%D1%82), повага до [гідності](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%96%D0%B4%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C) та [розуму](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D1%83%D0%BC) людини; течія в [західноєвропейській](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D1%85%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%B0_%D0%84%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0) [культурі](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) доби Ренесансу, право на щастя в житті і вільний вияв природних почуттів і здібностей. Гуманізм − це ставлення до людини, пройняте турботою про її благо, повагою до її гідності; [людяність](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C&action=edit&redlink=1).

*Танець Ренесансу* спирався на народну твор­чість. Обидві ці тенденції були істотні для балету, який у добу Ренесансу тільки починав зароджуватися. Елементи балету виникли в Італії в синтети­чних видовищах (спів, драматургія, музика, танець), що супроводжували свята – ходу, маскаради, карнавали. В Італії, а пізніше у Франції, Англії та інших країнах, такі видовища влаштовувалися при королівських дворах. Вони містили традиційні побутові танці і виконувались аматорами, однак згодом організація таких вистав набула професійного характеру.

З’являлися профе­сійні організатори видовищ – festaiuoli (від італ. festіа – свято). Вони систематич­но включали до вистав алегоричні і міфологічні пантоміми, пасторалі, ін­термедії. Танцювальні фрагменти носили, вірогідно, сюїтний характер, їх ускладнення вело до вдосконалення техніки сценічного танцю, який відо­кремлювався від побутового, вбираючи в себе найрізноманітніші форми – від народних танців чи мистецтва жонглерів до обрядових.

Став виникати «фігурний, або геометричний танець» (у первісному значенні – виразний). Святкові видовища згодом набули сюжетного характеру в Італії («Бал Геркулеса», 1473 р., Рим, постановник П’єтро Ріоріо; «Хореографічний бенкет», 1489 р., Тортоне, при дворі Бергонціо ді Ботто під час одруження герцога Міланського; «Свя­то – рай», 1496 р., Мілан, при дворі герцога Людовіка Моро; танцювально-театральні дійства, бали-свята у Флоренції при дворі Лоренцо I Медичі (Чудовому). Проте в добу Ренесансу балет не набув автономії в мистецтві, на від­міну від літератури, живопису, скульптури, архітектури, частково музики [61, с.12].

Європейський балет виник у добу Відродження у XV–XVI століття термін «балет» був запроваджений у середині XV століття першим теоретиком, професійним викладачем танцю Доменіко да П’яченцо. Проте вже в середині століття народні та світські свята й церковні дійства містили елементи майбутніх театральних вистав із танця­ми. У XIV–XV столітті в Італії йшов процес формування світського (бального) танцю на основі народного танцю, а потім його професіоналізації; з’явилися перші танцмейстери, у чиїх трактатах установлювалися правила. Так формувалася професійна танцювальна школа, яка зіграла велику роль у становленні ба­лету. У XV–XVI століттях танець піддавався театралізації, виникаючи в змішаних видовищах, на придворних святах у вигляді сценок (мореска) та інтермедії, стаючи частиною вистав нових жанрів (італійської музики, театру XVI століття – пасторалі, опери) [120, с.22].

Мореска(італ. moreschа, ісп. mоrіzса, фр. moresquerе буквально – мавританський танець) – музична танцювальна сценка. За традицією, танцівнику – «мавру» (з обличчям, вимазаним темною фарбою, з дерев’яним мечем і щитом) до ніг прив’язували дзвіночки. У багатьох європейських країнах мореска вважалася національним видовищем. У добу Ренесансу мореска спочатку перекочувала в придворні (інтермедії, момерії, маски), а пізніше в театральні вистави. Тут мореска втра­тила прикмети народної гри (аж до втрати маски «мавра») і перетворилась у фігурний танець урочистого характеру. У XVII столітті море­ска ввійшла до музичного театру (наприклад, фінал опери «Орфей» Клаудіо Монтеверді, 1607 р.). Виконавці морески носили назву мореск’єрів [27, с. 97−105].

Комедія дель арте ([*італ.*](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA)*commedia dell’arte*), або комедія маски *–* вид італійська народного майданного театру, виступи, які були створені методом імпровізації, на основі сценарію, який містить короткий сюжет, за участю акторів, одягнені в маски. Трупи, які грали комедію маски, були першими професійним театральними трупами в Європі, де закладались основи акторської майстерності, пантоміми та професійного танцю. Головні герої: Панталоне *–* старий скупий купець; Лікар *–* старий лікар-юрист; Брігелла – розумний слуга; Арлекін *– хитрий* слуга; Скарамуш – хвальковитий вояка боягуз; Пульчінелла *–* дурний слуга; Коломбіна *–* служниця; П’єро *–* нещасний коханець, невдалий суперник Арлекіна.

*Катерина Медичі* (1519–1589 рр.) − французька королева, за батьком герцогиня Урбінська, за матір’ю герцогиня Овернська. Правителька Франції у 1559–1589 рр. Починаючи з 30-х років XVI ст. запрошувала італійських майстрів до французького двору, була покровителькою та меценаткою архітекторів, живописців, скульпторів, ювелірів, музикантів. Особисто дбала та керувала архітектурним і садово-парковим будівництвом палаців-замків – Фонтенбло, Шомбор, Шенонсо, Сен-Жермен, Лувр. За її правління до Франції приїздило багато вчителів танцю, багато з них були вихованцями Помпео Діобоно, Чезаре Негрі, Фабріціо Каррозо. Перша звернулась до балетного принципу − поєднання драматичного сюжету, музики, співу та професійного танцю в єдине ціле дійство. Завдяки її зусиллям, саме у Франції з’явився перший балет [244, с. 93−94].

Справжнє об’єднання віршів, співу, музики і танцю в єдине драматургіч­не осмислене видовище склалося лише в 70–80-х- рр. XVI століття у Франції на честь проголошення польським королем Анрі Анжуйського та його від’їзду до Польщі − було поставлено «Балет польських послів» (1573 р.). Першою при­дворною балетною виставою доби Ренесансу, яка поєднувала в собі музику, слово і танець та була об’єднана єдиною дією, є балет «Церцея чи Комедійний балет Королеви» («Вallet Соmiquе dе Lа Rеіпе»), який був поставлений у Франції італійським балетмейстером Бальтазаріні ді Буджайо (окремі танці були поставлені Чезаре Негрі) на замовлення Катерини Медичі та Анрі III Валуа, для весілля фаворита короля герцога де Жуаєза. Основою балету послужив сюжет Гомера «Одіссея».Композиторами виступив Луї Больє і Жан Сальмон, сценарій і вірші написав Ла Шене. Прем’єра відбулася 15 жовтня 1581 року у Бурбонському палаці в Парижі. Партії Цирцеї, Юпітера, Мерку­рія, наяд, сатирів та інші виконувалися принцами королівського дому, аристократами, придворними танцівниками. Ця ви­става, у якій поєднувалися музика, спів, комедійні епізоди (слово «комедій­ний» вживалося у значенні «драматичний»), в історії балетного театру розглядається як перше балетне дійство.

Серед інших балетів доби Ренесансу слід відзначити балети-інтермедії «Слава», «Астрея» (Флоренція, 1608 р.); балет-дивертисмент «Танці Амурів» (Флоренція, 1608 р.); балети «Боротьба краси» (Флоренція, 1616), «Правда – ворог личини» (Турин, 1634 р.), «Тріумф Міневри» (Париж, 1615 р.), «Феї Сен-Жерменського лісу» (Париж, 1625 р.), «Благоденство» (Париж, 1639 р.), «Торжество французької зброї» (Париж, 1641 р.) [120, с. 61−63].

Приватні танцювальні школи XV–XVI століття існували лише в італійських містах у Римі, Флоре­нції, Мілані, Сієні, Турині, Неаполі, Падуї, Мантуї, але найважливішим стало заснування першої професійної школи танцю в Мілані 1554 р., − *Помпео Діобоно,* розвиток якої продовжив в Італії та Франції *Чезаре Негрі*. Ця школа сприяла професійному розвитку методів викладання та навчання танцю, в особі Чезаре Негрі та Фабріціо Каррозо, практиків і теоретиків танцю від якої бере свій початок *Італійська акаде­мічна школа класичного танцю*. Ними були розроблені та систематизовані певні рухи: стрибки – tempo saltato (tamps levé sauté), gargoliatto (gargouillae), scivolata (pas glissade), getare (pas jeté), capriola (cabriole), frullare (entrechat), по­зиції – posizioni dei braccia y piedi (positions des bras et des pieds), оберти – piroetta (pirouette), giro (tour) тощо [244, с. 91−95].

*Новий час* (1450–1910 рр.) тривав від періоду Великих геогра­фічних відкриттів до початку Першої світової війни. Таким чином, цей проміжок часу відмічений початком формування і розвитку капіталістичного суспільства.

На першому етапі 1450–1660 рр. − мистецтво високого та північного ренесансу, формування абсолютних монархій і централізованих держав – Британія, Нідерланди, Іспанія, Португалія, Австрія, Данія, Швеція, Росія. Великі географічні відкриття і початок колонізації Америки, Африки, Азії. Поява бірж, розвиток фермерського гос­подарства, поява нової форми орга­нізації виробництва – мануфактури. Буржуазні революції в Нідерландах (1566–1608 рр.) та Великій Британії (1642–1653 рр.). Реформація та поява протестантизму в Західній Європі – англіканство, лютеранство, кальвінізм, баптизм. Розвиток науки – ескіз літаль­ного апарата Леонарда да Вінчі, геліоцентрична система світу Миколи Коперника, побудова телескопа Галілео Галілеєм. Заро­дження філософії «Нового часу» – емпіризм Френсіса Бекона (*досвід* від дослідження за певними об’єктами і процесами до загальних законів, який передає знання (індуктивний метод); раціоналізм Рене Декарта (*думка* та логічний аналіз і висновки, дають відповіді (дедуктивний метод). Початок мистецтва бароко – Лоренцо Берніні, Франческо Бароміні, Мікеланджело Караваджіо (Італія); Франсуа Монсар, Жак Лемерсьє, Ніколя Пуссен, Ле Во, Лебрен (Франція); Пітер-Пауль Рубенс, Антоніс Ван-Дейк (Бельгія); Рембрандт ван Рейн, Франц Хальс, Якоб ван Рейсдал, Ян Вермер (Нідерланди) [132, с. 270−271].

На другому етапі 1660–1790 рр. − золотий вік абсолютних і просвітницьких монархій – Іспанія, Португалія, Франція, Австрія, Пруссія (Німеччина), Савойя (Італія), Росія, Польща, Данія, Швеція, Голландія (Нідерланди), Британія. Американська війна за незалежність 1775–1783 рр., поява нової держави США. Також Французька буржуазна революція 1789–1793 рр. До другої половини XVII століття Західна Європа втратила релігійну цілісність. Унаслідок [Реформації](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F) і періоду тривалих релігійних війн у частині європейських країн панівною християнською конфесією став [протестантизм](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC) – лютеранство, кальвінізм, англіканство, тоді як в інших державах [католицизм](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC) зберіг домінантне становище. Між державами із різними релігіями встановився «modus vivendi», що означало толерантне ставлення до релігійних розбіжностей хоча б у межах усієї Європи, якщо не окремих країн. Релігійна боротьба тривала у вигляді полеміки і дискусій, а це сприяло розширенню діапазону висловлюваних просвітницьких думок [65, с. 179−180 ].

*Просвітництво* − це широка ідейна течія, яка відображала антифеодальний, антиабсолютистський настрій освіченої частини населення у другій половині [XVII](http://uk.wikipedia.org/wiki/XVII_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F)—[XVIII століття](http://uk.wikipedia.org/wiki/XVIII_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F). Представники цієї течії ([вчені](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9), [філософи](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84), [письменники](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D1%8C%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA)) вважали метою [суспільства](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE) людське [щастя](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8F), шлях до якого — переустрій [суспільства](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE) відповідно до принципів, продиктованих [розумом](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B7%D1%83%D0%BC), були прихильниками теорії [природного права](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%BE). Просвітники мали широкий [світогляд](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%BE%D0%B3%D0%BB%D1%8F%D0%B4), у якому виділялися концепція [освіченого абсолютизму](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B0%D0%B1%D1%81%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC), ідея цінності [людини](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0), критика [церкви](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0), [патріотизм](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%82%D1%80%D1%96%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC), осуд [експлуатації](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%BA%D1%81%D0%BF%D0%BB%D1%83%D0%B0%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F) людини людиною, утвердження самосвідомості й самооцінки [особи](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B0). Цим просвітники відрізняються від просвітителів, якими є всі носії [освіти](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0) і [прогресу](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%81). Суттєвою відмінністю доби Просвітництва від попередніх було те, що в цей час почало формуватися громадське життя. Надалі питання суспільства обговорювались у [пресі](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%B0), дискусійних клубах, [кав’ярнях](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%B2%27%D1%8F%D1%80%D0%BD%D1%8F), салонах, на [асамблеях](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%90%D1%81%D0%B0%D0%BC%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D1%8F&action=edit&redlink=1), у [масонських ложах](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE). Хоча [держава](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%B2%D0%B0) та [церква](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0) намагалися стримувати [вільнодумство](http://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%92%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B4%D1%83%D0%BC%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE&action=edit&redlink=1), часто зробити це було неможливо, оскільки заборонені [цензурою](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D0%BD%D0%B7%D1%83%D1%80%D0%B0) праці часто можна було опублікувати за кордоном, у країнах із ліберальнішими поглядами, таких, як Велика Британія та [Нідерланди](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B8).

*Просвічений абсолютизм* − політика, здійснювана у [XVIII столітті](http://uk.wikipedia.org/wiki/XVIII_%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F) в деяких європейських [монархічних державах](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%85%D1%96%D1%8F). Її змістом було знищення або перетворення «зверху» найзастаріліших феодальних порядків. [Монархи](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D1%85), які здійснювали цю політику, зображували своє правління як союз королів і філософів [111, с. 281−288].

*Бароко* (від португальської barroco – перлина неправильної форми; від італійської barroco – вигадливий, дивний; французької barroque – складний візерунок, величний, розкішний, помпезний). Стиль у мистецтві та балеті 1610–1760 рр. Особливістю балету бароко були античний чи побутовий сюжет – домінування танцювальної техніки над змістом. У балеті переважали складні, гарно оздоблені, пишні пересувні декорації; костюми виконавців вражали своєю красою, пишністю – яскраві тканини, візерунки, коштовне каміння тощо. Техніка була складною, чоловічий танець переважав над жіночим. Віртуозні pas assemblé, pas jeté, pas marché, pas de bourré, pas assemblé, pas glissade, pas ballonné, entrechat quatre, roile, entrechat trois, cabriole, tour de force, soutenu en tournent, tour chainé, pirouttes, tour en l’air. Професійними танцівниками стають *баладени*, а також з 1681 р. на сцені з’являється перша жінка в балеті як професійна *балерина*м-ль де Лафонтен [120, с.85−87].

Балет бароко був *придворно-аристократичним* і мав такі жанри: балети-маскаради 1610–1630 рр.; мелодраматичні балети 1610–1630 рр.;ballet-entrée 1610–1640 рр. (балет-виходів); сomedie-ballet 1660–1690 рр. (балет-комедія); ballet-pastorale 1700–1770 рр. (балет-пастораль); ballet-opera 1670–1770 рр. (балет-опера) [244, с. 99−102].

*Балети-маскаради* – жанр, який поєднував комічну і шляхетну словесну декламацію з танцями, дивовижні, казкові та екзотичні костюми. «Маскарад Сен-Жерменського ярмарку» (1606 р.).

*Мелодраматичні балети* – жанр, який за змістом мав міфологічний, лицарський чи фантастичний сюжет; поєднував танцювальні епізоди із вокальними аріями; «Балет аргонавтів» (1614 р.), «Божевілля Роланда» (1618 р.).

*Вallet-entrée* – жанр, у якому важливим був розкішний, ефектний і шляхетний танцювальний вихід-марш під декламацію. Музика йшла фоном і підкреслювала велич танцівника в «Королівському нічному балеті» (1653 р.), у якому брав участь молодий король Франції Луї XIV Бурбон.

*Луї XIV Бурбон* (1638–1715 рр.) – король Франції з 1643 р. Саме за його правління було створено перші вищі навчальні заклади з композиції, викладання та вироблення наукової методології з музики й танцю – Королівська академія танцю (1661 р.), Королівська академія музики (1672 р.). Саме король був головним ініціатором розвитку танцю й балету, а також надання танцю наукового значення щодо його теорії і понять, професійного навчання, побудови і композиції балету. Упродовж 1653–1673 рр. особисто брав участь як провідний головного соліст у балетах П’єра Бошана, добре володів професійною танцювальною технікою. Був покровителем мистецтв та ініціатором побудови садово-паркового ансамблю у Версалі 1661–1710 рр. [237, с.114]

У балеті «Ніч» (1653 р.) він, як світло, яке виганяло ніч, з’являвшись в образі сонця, виконував жорсткі, граціозні і шляхетні port de bras, plié, relevé, стаючи в гарні й елегантні пози. Навколо нього, на знак пошани і вірності, з чотирьох сторін ставали принци королівської родини, які схилялись перед королем у глибокому reverence. У балеті багато використовувалось pas marché, pas de bourré, soutenu en tournent, великі пози epoulement effacé, croisé, equarté.[215, с. 383]

*Комедія-балет* – театральний жанр, що поєднував діалог, танець і пантоміму, музично-інструментальне, іноді вокальне, а також художнє оформлення – декорації та костюми. Його творцями були драматург Жан-Батист Мольєр, композитор Жан-Батист Люллі, балетмейстер П’єр Бошан і декоратор Карл Вігарані. Це комедії-балети: «Докучні» (1661 р.), «Шлюб за неволею» (1664 р.), «Принцеса Еллінська» (1664 р.), «Любов-цілителька» (1665 р.), «Комічна пастораль» (1667 р.), «Жорж Данден» (1668 р.), «Пан де Пурсоньяк» (1669 р.), «Міщанин у дворянстві» (1670 р.), «Блискучі коханці» (1670 р.), «Психея» (1671 р.), «Удавано хворий» (1673 р.), «Тріумф любові» (1681 р.) [120, с.113−114]

*Балет-опера* – театрально-музичний жанр, у якому балет був складовою частиною оперного дійства. Танці були розважальним дійством між оперними аріями та хоровим співом: «Галантна Індія» (1740 р.). У 1661 р. за наказом короля в Парижі створюється Королівська академія танцю, яка існувала до 1780 р. Вона виробляла канони танцювальних форм і рухів, створювала методи викладання, систему балетних термінів, принципи й прийоми запису танцю. Завдяки П’єру Бошану та Раулю Фьойє, було створено французьку термінологію й теорію балету. За основу було взято метод італійської школи Чезаре Негрі та форми рухів, поз, положень давньогрецької оркестіки.

Головним принципом у танці стає *«En Dehors****»*** – виворотність. На її основі в танці розроблена спеціальна професійна техніка: закриті (fermès) і відкриті (ouverts) положення; схрещені (croises), несхрещені (effaces), розвернуті (ecartes) позиції; рухи назовні (en dehors) та рухи всередину (en dedans); рухи вперед (en avant), назад (en arriere), убік (en cote), правильні вправи для рук роrt de bras.Були прийняті п'ять позицій рук і ніг (positions des bras et des pieds).

Упроваджено певні правильні танцювальні кроки – pas marché (сценічний крок), pas de bourré (переступаючий крок), pas couru (біг), pas glissade (просковзуючий крок), pas chass (поганяючий крок), pas assemblé (збираючий крок), pas jeté (розривний крок), pas ballonné (повітряний, відстрибуючий крок), pas balloté (гойдаючий крок)pas balancé (погойдуючий крок).

Розроблені правильні рухи в оберті – en tournent, pirrouette, tour de forse. Запозичені та систематизовані рухи з італійської школи: на занос ніг – intrecciato, entrechat, (плетений заносний стрибковий рух); сapriole, cabriole (рух кози). Також Академія танцю була першою професійною вищою школою в Європі з навчання танцю та принципів побудови балетного дійства. Від створення Академії танцю бере свій початок *Французька академічна школа класичного танцю*. 1701 року Раулем Фьойє впроваджено термін *«Χορεόγράφια»* – хореографія, мистецтво запису танцю, і нотація танцювальних кроків, а також у 1708 році балет остаточно стає окремим видом пластичного мистецтва, виділившись із музичного театру. Хоча дуже часто поєднувався з оперою [244, с.101].

*П’єр Бошан* 1631–1705 рр. *–* французький артист, викладач, балетмейстер, теоретик танцю, академік. Виступав у партіях у придворному балеті короля Луї XIV Бурбона. Від 1653–1673 р. ставив особисто для короля ballet-entrée, де сам монарх був сольним виконавцем і головним героєм, найчастіше в образі бога сонця Геліуса, бога Юпітера. Головний керівник Академії танцю 1661–1701 рр. і придворний постановник балету в 1653–1703 рр. [120, с.116−120]

*Видатні викладачі танцю, теоретики, постановники балету бароко* 1650–1760 рр. – це Гійом Пекур, Луї Дюпре, Джон Уївер. Видатні виконавці – Клод Баллон, Мішель Блонді, Луї Дюпре, Гаетано Вестріс, Рінальдо Фузано, Барберина Компанійні, Марі Комарго, Марі Салє, Франсуаза Прево.

*Джон Уївер* (1673–1760 рр.) – англійський балетмейстер, теоретик танцю. Перший, ще за часів барочного балету, почав ставити сюжетно-образні балети без слів та оперного співу. Перший поставив пантомімічний балет «Трактирні завжди присутні» (1702 р.), перший класифікував танці за видами – серйозний, гротесковий, сценічний. Був прихильником життєво важливої правди в балетному мистецтві для відображення природної дійсності. Міфологічні герої його постановок мали людські риси, наближаючи їх до життєвих характерів. Наприклад, балет «Кохання Марса і Венери» (1717 р.) [120, с.185−189].

*Марі Салє* – перша реформувала жіночу сукню, підкоротивши її до середини литки, і значно відрізала підбори на туфлях, що надавало змогу показувати складну техніку ніг – cabriole, pas ballonné, entrechat quatre, roile, entrechat trois, а також виступала без перуки з розпущеним волоссям. Марі Салє одна з перших серед жінок звернулася до композиції танцю й імпровізації [244, с.102].

*Класицизм* (від лат. classicus – зразковий) – напрям у мистецтві та балеті 1760–1810 рр., в основі якого лежить античність: класика, еллінізм, римське мистецтво. Також класика доби італійського Ренесансу. Кредо напряму – розумна закономірність, шляхетність, вираження піднесених моральних ідеалів, сувора організованість, міць і велич, логічний і гармонійний образ, рівновага і симетрія в композиційній побудові. У балеті класицизм виник як протиставлення бароко, його розкішній і масивній репрезентації, домінування танцювальної техніки над ідейно-образним змістом, умовними формами й рухами, які не завжди були змістовні й виразні. Також представники балету класицизму підтримали ідеї Просвітництва. Норми гарного смаку, стриманості та виваженості людини виходили з природи, у якій вбачався зразок гармонії. Тому в балеті почав діяти принцип слідування природній правдоподібності [132, с. 272].

У балеті класицизму зміст балету стає головним. Сюжет найчастіше обирався з античної літератури. Для чіт- кісного й виражальнішого засобу передачі ідейно-оброзного змісту представники балетного класицизму впровадили принципи давньоримської сальтації – танцювальної пантоміми, яка почала переважати над професійним танцем. Жести й рухи в балеті були змістовними й обов’язково виражали певну дію і завдання. *Балет класицизму був придворним*, де працювали винятково професійні майстри – баладени й балерини. Художнє оформлення балету спрощується – декорації позбавляються пишності та розкішності, важливим є правдива передача сюжету та змісту при декоруванні сцени балету. У костюмі вже часто використовується давногорецька туніка, м’які туфлі. Техніка залишається такою ж, як і в барочному балеті. Чоловічий танець переважає над жіночим. Віртуозні pas assemblé, pas jeté, pas marché, pas de bourré, pas assemblé, pas glissade, pas ballonné, entrechat quatre, roile, entrechat trois, cabriole, tour de force, soutenu en tournent, tour chainé, pirouttes, tour en l’air тепер є додатком до виражальних жестів і рухів танцювальної пантоміми [121, с. 26−30]. Також важливою стає роль характерного танцю. Спочатку – як передача виконавцем образу персонажа балету, завдяки виражальним жестам і танцювальній пантомімі. А згодом – при дивертисментних фрагментах стилізованого народного танцю – іспанського, італійського, угорського, східного [67, с. 253].

Також балет класицизму завдяки збагаченню за рахунок виражального жесту і танцювальної пантоміми, запроваджує нову танцювальну форму – «Danse d’action» дійовий танець. Ця форма згодом стане не тільки передачею виражальної змістовності танцю, а також кульмінацією в балетному дійстві при передачі найголовнішого його моменту завдяки використанню corps de ballet – ансамблю виконавців [237, с.115].

*Видатні представники балету класицизму і просвітництва* – Франц Гілфердінг в Австрії, Гаспаро Анджоліні в Італії, Жан-Жорж Новерр у Франції.

*Франц Гілфердінг* (1710–1768 рр.) – австрійський балетмейстер, який працював в Австрії та Росії. Прихильник поєднання драми та балету – трагедія, комедія. Використовував у балеті побутові фрагменти життя, стилізований народний танець для передачі в балеті національного колориту. Головний балетмейстер Віденського театру 1742–1759 рр.; Санкт-Петербурзького театру 1759–1764 рр. Він створив балет-комедію «Рукодільниця, або Голландський трактир» (1742 р.); балети-трагедии: «Британик» на сюжет трагедії Жана Расіна, «Перемога Флори над Бореєм» (1760 р.), «Амур і Психея» (1762 р., до коронації російської імператриці Катерини II Ангальт-Цербської Романової, за сценарієм Олександра Сумарокова [120, с.258].

*Гаспаро Анджоліні* (1731–1803 рр.) – італійський балетмейстер, теоретик танцю, учень Франца Гільфердінга. Працював в Італії, Австрії, Росії. Один із засновників дійового балету та його танцювальної форми – danse d’action. Намагався перетворити балет у хореографічну драму. Його естетика балетного дійства зводилась до домінанти музики; рух, жест і танець повинні бути звичайними, простими, виражальними, без прикрас. Танці він поділяв на гротесковий, комічний, напівхаракерний, серйозний. Важливим для нього була передача ідейно-образного змісту вистави. Його перший балет «Дон Жуан» (1761 р.) був створений на музику Крістофа-Віллібальда Глюка. Героїчні балети: за трагедіями Франсуа-Марі Вольтера «Семіраміда» (1765 р.), «Аріадна і Тезей» (1776 р.), «Амур і Психея» (1789 р.) [121, с. 136−139].

*Жан-Жорж Новерр* (1727–1810 рр.) – французький балетмейстер, теоретик танцю, навчався танцю в Луї Дюпре. Також із Анджоліні, один із засновників дійового балету. У Британії ознайомився з творчістю Джона Уївера та його пантомімічними балетами. У його балетах усе змістовне навантаження несла пантоміма, танець підпорядковувався музиці. Іноді в балеті його танець посідав останнє місце, віддаючи перевагу лише пантомімному дійству. Його знаменита теоретична праця «Листи про танець» (1760 р.) чітко описувала принципи побудови балетного дійства, естетику танцю, його характеристику, художнє оформлення костюмів і декорацій. Головний балетмейстер паризької Опери в 1776–1781 рр. Провідним засобом у балеті він вважав пантоміму, а не танець. Балети «Провансаль» (1755 р.), «Смерть Геркулеса» (1762 р.), «Медея і Язон» (1763 р.), «Апелес і Кампасала» (1776 р.), «Вікторія» (1794 р.) [121, с. 83−85].

У 1738 р. в Росії Жаном Батистом Ланде вперше в країні засновано професійну танцювальну школу, «Кадетський корпус», з якого бере початок, Академія російського балету імені Агрипіни Ваганової, а також *Російська академічна школа класичного танцю*, яку у 1785−1830 рр. підтримали і підготували багато виконавців Іван Вальбрех і Шарль Дідло [244, с. 162].

*Сентименталізм* (від [англ.](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) sentimental, фр. sentiment – почуття) – напрям в мистецтві та балеті 1780–1830 рр. Панівним у сентименталізмі на відміну від класицизму є не розум, а почуття. Гарний смак, стриманість і виваженість, не суперечать життєвим хвилюванням, почуттям, емоціям, а є такими звичайними, як і все живе в природі. У 1790-х рр. під впливом моди, подібно до античного танцю, жіночий балетний костюм стає здебільшого легким, з’являється безпітборні туфлі. Надалі лише балерини починають найчастіше ставати і довго танцювати на півпальцях, що стало передвісником тацю на пуантах – «*danse en pointe»* [237, с.116].

*Жан Доберваль* (1742–1806 рр.) – французький артист, балетмейстер, навчався танцю в Жан-Жоржа Новерра. Головний балетмейстер Паризької опери в 1781–1783 рр. Творчість Доберваля характеризує продовження розвитку та вдосконалення балетної пантоміми і танцю, репрезентація життя звичайних людей з людськими ситуаціями і пристрастями. У балеті він використовує легкий побутовий чоловічий і жіночий костюм, у його виставах використовуються природні зображення ландшафту, декор інтер’єру. Жан Доберваль створив комічний балет як форму нового жанру, створюючи хореографію, де головні герої є реальними та діють, виходячи зі справжніх обставин, покладаючись на власні сили і винахідливість і не закликаючи на допомогу богів або героїв. Його балети «Дезертир» (1785 р.), «Зрадливий паж» (1787 р.), *«Марна пересторога»* (1789 р.), «Телемак на острові Каліпсо» (1797 р.).

*Сальваторе Вігано* (1769–1821 рр.) – італійський артист, балетмейстер. У балетах спирався на складні драматичні, філософські й міфічні сюжети, яскравість і виразність головних героїв. Перший почав поєднувати драму і балет. Його балети «Творіння Прометея» (1801 р.); «Стрільці», «Весталка» (1818 р.); балети-трагедії за п’єсами Уїльяма Шекспіра «Отело», «Макбет» (1818 р.); «Жанна Д’Арк» (1821 р.) [122, с. 102−104].

*Шарль Дідло*(1767–1837 рр.) – французький артист, балетмейстер, навчався у Жан-Жоржа Новерра, Жана Доберваля. Продовжувач розвитку створеної *Жаном Батистом Ланде* у 1738 р. *Російської академічної школи класичного танцю* в Санкт-Петербурзі, на базі Петербурзької театральної школи (нині Академія російського балету імені А.Я. Ваганової). Упродовж роботи в Росії 1816–1837 рр. як головний балетмейстер Імператорського театру він підняв виконавську майстерність російських артистів балету, починаючи від театральної школи до Імператорського театру, поєднуючи два елементи у вихованні професійного танцю в Росії – італійську технічну манеру й академічну французьку. Розробив правила й принципи устава для прийому у Петербурзьку театральну школу хлопців і дівчат. Також остаточно ввів у російський балет прийоми балетної архітектоніки європейського балету – академічний професійний танець, танцювальну пантоміму, характерний і стилізований народний танець, художню образність і виразність сюжету. Балети ставилися на сюжети античних міфів, російських і східних народних казок, творів Олександра Пушкіна. Його балети «Метаморфози» (1795 р.), «Ацис і Галатея» (1797 р.), «Медея і Ясон» (1807 р.), «Халіф Багдадський» (1818 р.), «Повернення з Індії» (1821р.), «Кавказький полонений» (1823 р.), «Руслан і Людмила» (1825 р.) [215, с. 479].

*Видатні виконавці класицизму та сентименталізму* – (1760–1830 рр.) – брати П’єр і Максиміліан Гарделі, Женев’єва Гослен, Марі Алар, Марі Гімар, Луї Дюпор, Шарль Дідло, Огюст Вестріс.

*Романтизм* (від [фр.](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0) romantisme) – напрям у мистецтві та балеті. Характерними ознаками романтизму є заперечення [раціоналізму](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC), відмова від суворої нормативності в художній творчості, культ почуттів людини. Визначальними для романтизму стали [ідеалізм](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%B4%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%BC) у [філософії](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D1%8F) і культ почуттів, а не розуму, звернення до народності, захоплення [фольклором](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D1%80) і народною мистецькою творчістю, шукання історичної свідомості й посилене вивчення історичного минулого, інколи втеча від довколишньої дійсності в ідеалізоване минуле або у вимріяне майбутнє чи й у фантастику. У романтичному балеті на сцені розгортається дія, яка символізує боротьбу людини з надприродними силами. У добу балетного романтизму артисти балету і головні герої є різними духами, природними і міфологічними істотами. Розроблялася спеціальна технологія танцю, що символізує *легкість і повітряність* [132, с. 275].

Балет романтизму висуває на перший план *жіночі образи*. І якщо раніше в балеті бароко, класицизму і сентименталізму солістами були лише чоловіки, то в романтичних балетах ними стають жінки як провідні майстри сцени. Відповідно зазнали зміни костюми танцюристів. Символічним кольором доби романтизму стає білий, що символізував тоді смуток і чистоту. Розробляється спеціальна техніка балету, яка набуває назви – пальцевої. Балерина танцює в спеціальних балетних туфлях – *пуантах*, створюючи неземний, чистий повітряний образ. Особливе місце в романтичному балеті відіграє музика. Вона не тільки акомпанемент балету, але й органічне відображення балетного дійства, його частин, рухів і варіацій виконавців. Балет XIX століття симфонізується, де музика починає відігравати провідне місце і створювати єдине ціле із танцем, розкриваючи його художньо-образний зміст.

*Видатні балерини й танцівники романтичного балету* – Марія Тальоні, Фані Ельсер, Шарлота Грізі, Фані Черріто, Люсіль Гран, Олена Андріянова, Авдотія Істоміна, Матильда Кшесінська, Ольга Преображенська, Жюль Перро, Люсьєн Петіпа, Павло Герд, Микола Легат [67, с. 433].

 *Академізм* – тип мистецтва, що створюється в академіях (образотворчого, музичного, театрального мистецтва, академії танцю). Історично виникають у різні епохи під впливом діяльності академій, наприклад: Болонська академія живопису − у 1588 р., Французька академія танцю − 1661 р. Академічний – це зразковий, найдовершеніший. У балеті академізується принцип багатодієвості балету – 2, 3 дії, серед них балети «Жизель», «Лебедине озеро», а також балети однодійні чи балети-дивертисменти – «Pas de quatre» – «Фестиваль квітів у Дженцано».

Також головним виражальним засобом у балеті стає класичний танець. Застосування характерного танцю, як образного, так і дивертисментні стилізовані народні танці – польський, угорський, іспанський, східний, італійський, шотландський. Для передачі художньо-образного насичення в балеті використовується танцювальна пантоміма.

У балеті створюються такі форми – entreé, danse d’action, pas de deux, pas de trois, pas de quatre. Важливою рисою балету стає танцювально-музична форма *«Рas de deux»* для показу віртуозної техніки та дуетного танцю головних виконавців. Рas de deux складається з entreé – виходу головних виконавців; adagio – повільної частини з великими підтримками; variations le dame et cavaliere – варіації на віртуозну техніку балерини й артиста балету; сode – закінчення віртуозної техніки: для чоловіків – grand jeté en tournent, grand pirouette a le seconde, для жінок – tour pique en dedans, tour foueté. Система навчання в балеті створюється завдяки використанню прийомів і методів італійської та французької шкіл. Методи Філіпа Тальоні і Крістіана Йогансона, Карло Блазіса й Енеріко Чеккетті. Термінологія танцю є французькою [244, с.113−115].

*Філіппо Тальоні* (1777−1871 рр.) − італійський артист, педагог, балетмейстер. Батько видатної романтичної балерини Марії Тальоні. Артистичну діяльність розпочав 1794 року. У 1795−1798 рр. − перший танцівник в театрах Ліворно, Флоренції, Венеції, Турині і Мілана. 1799 року вдосконалювався в Парижі в майстра танцю Жана-Франсуа Кулона. Того ж року дебютував в Академії музики і танцю (Paris opera) в балеті «Караван». У 1802−1805 рр. перший танцівник Королівської опери в Стокгольмі. Значну частину творчого життя Тальоні присвятив хореографічній освіті й сценічній кар’єрі дочки; багато постановок були здійснені в розрахунку на її виняткові хореографічні дані. У 1805−1828 рр. працював балетмейстером у театрах Відня, Мюнхена, Штутгарта. У 1830−1836 рр. − головний балетмейстер Паризької опери, на сцені якої поставив дивертисмент в операх: «Бог і баядерка» (1830 р.) і «Бал-маскарад» (1833 р.) Перший романтичний балет *«Сильфіда»* (1832 р.) на музику Жана Шнейцхофера. У 1837−1845 рр. − головний балетмейстер імператорського театру в Санкт-Петербурзі. Філіппо Тальоні − один з новаторів хореографічного мистецтва. Новаторський характер постановок Тальоні, сприяв утвердженню на сцені нової, багатшої і різноманітнішої тематики мови танцю, удосконаленню та поглибленню виражальних засобів. Він вводив жанрово-побутові епізоди, стилізовані народні танці і пантомімічні сцени. У танцювальній техніці за його творчості провідним у балеті стає роль балерини, її повітряного образу, легких стрибків, затримки в пістрі, величезна і граціозна робота рук у танці – port de bras; нахиляння корпуса, пози, стрибки – camber, temps arabesque, pas ballonné, grand jeté; уміння стояти і завмирати в позі на одній нозі – aplombе, створюючи повітряний образ. Почав використовувати в балеті пересувальні повітряні декорації, створюючи казковий образ. Тальоні був видатним педагогом класичного танцю. Його метод викладання зафіксований французьким танцівником Леопольдом Адісом у 1859 р., встановив метод французької школи – *«тальонізм»* [125, с.160−169].

*Жюль-Жозеф Перро* (1810−1892 рр.) − французький танцівник і балетмейстер, представник романтичного балету. Навчався в Огюста Вестріса. Партнер видатної балерини Марії Тальоні. Працював солістом балету у Франції, Великій Британії, Італії, Австрії. Найважливішою його роботою є вершина романтичного балету *«Жизель»* (1842 р.) на музику Адольфа Адана. Реалістичний балет «Есмеральда» за романом Віктора Гюго «Собор Нотр Дам де Парі» на музику Цезаря Пуньї. 1845 р. поставив перший балет-дивертисмент «*Pas de quatre»* (перший безсюжетний балет заради краси романтичної техніки танцю), на музику Цезаря Пуньї в Лондоні, для чотирьох відомих балерин Європи − Марії Тальоні, Шарлотти Грізі, Люсіль Гран і Фані Черріто. У 1851−1859 рр. працює головним балетмейстером в імператорському театрі, де поставив такі балети: у 1855 р. «Маркитанка» (Арміда), у 1858 р. − «Корсар» (власна версія і хореографія за сценарієм Жоржа Мазільє) [125, с.252 −259].

*Артюр Сен-Леон*(1821−1870 рр.) − французький танцівник і балетмейстер, представник романтичного балету. Навчався у Франсуа Альбера. Працював у трупі Жюля Перро, де виконував провідні партії у балетах «Есмеральда» і «Ундіна» на музику Цезаря Пуньї. 1844 р. в Парижі ставить балет «Маркитанка» на музику Цезаря Пуньї. Артюр Сен-Леон ставив балетні спектаклі в Римі, Мілані, Лондоні, Відні, Берліні, Парижі, Санкт-Петербурзі. Його постановки носили розважальний характер, у них було багато трюків, барвистих танцювальних виходів − антре і технічних фокусів, він майстерно володів мистецтвом сценічних ефектів, використовуючи чудеса технічних нововведень піротехніки, електрики, тим самим підкорюючи глядача зовнішнім блиском, химерною, яскравістю костюмів і декорацій. Його не зацікавили теми й образи романтичного балету, він шукав у літературних сюжетах лише привід для танців. З 1859−1869 рр. працював головним балетмейстером імператорського театру в Санкт-Петербурзі, де в 1864 р. поставив балет на національну казку Петра Єршова «Горбоконик» на музику Цезаря Пуньї; Також у 1867 р. − балет за казкою Олександра Пушкіна «Золота рибка» на музику [Леона Мінкуса](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D1%83%D1%81%2C_%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B3). Вершиною творчості прославленого балетмейстера офіційно вважається постановка в 1870 р. балету *«Коппелія, або Дівчина з блакитними очима»* на музику Лео Деліба у Grand O’Pera de Paris. Також Сен-Леон є автором однієї з систем запису танцю, яку опублікував 1852 р. в Парижі під назвою «Сценохореографія, або Мистецтво запису танцю» [67, с. 460].

*Август Бурнонвиль* (1805−1879 рр.) – французький артист, данський педагог, головний придворний балетмейстер Данського королівського театру, представник балетного романтизму. Навчався у власного батька Антуана Бурнонвіля та Огюста Вестріса. Бурнонвіль був талановитим балетмейстером, його відомі балети − *«Сильфіда»* (1836 р.) на музика Германа Левенсхольда; «Неаполь» (1842 р.), на музику Нільса Вільгельма Ґада, Едварда Хельстеда, Хольгера Паулі і Ханса Лумбю; *«Фестиваль квітів у Дженцано»* (1858 р.) на музику Едварда Хельстеда [125, с. 354 −354].

*Маріус Іванович Петіпа* ([1818](http://uk.wikipedia.org/wiki/1818)−[1910](http://uk.wikipedia.org/wiki/1910) рр.) – французький артист, російський педагог і балетмейстер. Вчився у свого батька – Жана Петіпа та Огюста Вестріса. У 1838−1846 рр. виступав як танцівник [Бордо](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%BE%D1%80%D0%B4%D0%BE), [Нанта](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%BD%D1%82), [Мадрида](http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%B4). З 1847-го переїздить до Росії на посаду артиста-міма, викладача в театральному училищі, а також помічника головного балетмейстера при імператорському театрі. З 1847−1869 рр. працює з видатними французькими балетмейстерами Жюлем Перро й Артюром Сен-Леоном. З 1869−1903 рр. − головний балетмейстер імператорського театру в Санкт-Петербурзі. Маріусом Петіпа було створене зведення правил балетного академізму. Саме, побудова багатодійового балету, головним виражальним засобом якого є класичний танець, використання стилізації народного і характерних танців у вигляді дивертисментних номерів – іспанські, італійські, польські, угорські, східні, руські. Велику увагу приділив ансамблевому танцю виконавців, насамперед це стосувалося «так званих білих балетів» − жіночого сorps de ballet. Його постановки відрізнялися майстерністю композиції, стрункістю хореографічного ансамблю, віртуозною розробкою сольних партій. Всередині спектаклів Петіпа будував розгорнені хореографічні сцени, в яких зароджувався танцювальний симфонізм. *Кращі балети Петіпа*: «Дон Кіхот» (1869 р.) на музику Людвіга Мінкуса; «Баядерка» (1877 р.) на музику Людвіга Мінкуса; «Пахіта» (1881 р.) на музику Едуарда Дельдеве за сценарієм Жоржа Мазільє; «Жизель» на музику Адольфа Адана за сценарієм Жюля Перро і Жана Корралі, «Копелія» (1884 р.) за сценарієм Артюра Сен-Леона; «Марна пересторога» (1885 р.) за сценарієм Жана Доберваля; «Есмеральда» (1886 р.) на музику Людвіга Мінкуса за сценарієм Жюля Перро, «Спляча красуня» (1890 р.) на музику Петра Чайковського; «Лебедине озеро» (1895 р.) на музику Петра Чайковського разом з Львом Івановим; «Привал кавалерії» (1896 р.) – музика Йохана Армсгейма; «Раймонда» (1898 р.) на музику Олександра Глазунова; «Корсар» (1899 р.) на музику Адольфа Адана за сценарієм Жоржа Мазільє, Жюля Перро [165, с.111−116].

**2.3. Бальна хореографія.**

***2.3.1. Придворний бальний танець***

***XVI−XIX століть***

*Бал* (від лат. ballare – танцювати; і фр. Bal – танцювальне свято) − великий танцювальний вечір. У Європі традиція світських балів формується в XIV столітті у Франції, Бургундії, Тоскані, Мілані, Венеції, Неаполі, Угорщині, Чехії, Німеччині, Австрії, Данії, Швеції, Англії й Шотландії, Кастилії й Арагоні і незабаром бали стають невід’ємною частиною придворних свят. У XV−XVII століттях манери, правила поведінки і весь танцювальний етикет піддавалися суворій регламентації. На вечорах були присутні головні церемоніймейстери балу, які вказували, кому належить відкрити бал, хто і з ким має танцювати, а також вони стежили за поведінкою і рухами тих, хто танцює. Відступ від правил був недопустимим [159].

*Бальні танці* − група різних парних танців, деякі з яких мають народні джерела. Виконувались у XV−XIX століттях на балах, святкових видовищах, урочистостях, бенкетах, балетах, які проводились у приміщеннях з полированою підлогою чи паркетом. З величезного різноманіття як історико-побутовий, так і народних танців у групу бальних потрапили танці, що характеризуються двома ознаками: усі бальні танці є парними; *пару становлять чоловік і жінка*. У XVI столітті італійські та французькі танцмейстери створили техніку і геометрію танцю. Також вони звертали особливу, увагу на стиль виконання і манери тих, хто танцює. Від виконавця вимагалась величава постанова корпуса, повільна і граціозна, витончена і шляхетна, розмірена хода, рухи, манірні, детально розроблені взаємні вітання – переходи і реверанси. Дотримання всіх цих правил не тільки в танці, але й у побуті, вважалося ознакою благородного й аристократичного походження та високого суспільного становища. Живі і безпосередні рухи народних танців вважалися поганим тоном. Встановленому в суспільстві церемоніалу відповідали і костюми. Чоловіки носили камзоли, плащі і капелюхи з пір’ям, які знімали і знову вдягали під час танцю. Жінки носили сукні з дуже довгими шлейфами (до 5 метрів), з безліччю складок і складні головні убори. Загальний стиль костюма був пишний і важкий, він зв’язував і не давав свободи рухам [51].

У часи блискучих балів, маскарадів, балетів-виходів, мелодраматичних балетів почався процес розмежування народного і бального танців. Відбувалося це вже від кінця XV століття, спочатку в Італії (Турин, Флоренція, Модена, Мілан, Венеція, Падуя, Мантуя, Неаполь), а потім у Франції, Бургундії, Англії. Виникають перші трактати про танці, робляться спроби описання кроків і стрибків. У XV−XVI столітті були поширені такі танці: басданси, бранлі, модні ходи з поклонами і танці-вітання, павана, вольта, романеска, гальярда, куранта. У другій половині XVI століття однією з основних форм розваг знаті були бали і маскаради у формі *балів*. Природно, ці танці були радше показом мод, демонстрацією заможності і багатства, становища аристократії, ніж танцем. Але урочистий характер цих танців, прагнення до різноманітності навіть у рухах тих, хто танцює в залі, долучає до танцю різні стрибки, підскоки, просковзуючі кроки. Прокинувся масовий інтерес «нудьгуючого» дворянства до танців як форми відпочинку і розваги. Танець як естетично розвинена форма дозвілля − відтепер життєва потреба вищих прошарків суспільства. Саме французькі королі і королеви – Катерина Медичі, Шарль IX Валуа, Анрі III Валуа, Анрі IV Бурбон, Марі Медичі, Луї XIII Бурбон, Анна Австрійська Габсбург − власним прикладом поваги до танцю і захопленням балетом, запрошенням провідних танцмейстерів з Італії, своєю владою, розрахунком і багатством зуміли передати нащадкам кращі естетичні й етичні традиції періоду «Останніх Валуа і перших Бурбонів» (1560−1660 рр.), «Галантного століття» (1660−1790 рр.)

У XVII−XVIII столітті в танцях аристократів з’являються менует і швидкий менует, гавот, контрданс. Зникає природність рухів, саме в цей час з’являються закони постановки рук і ніг, регламентація рухів корпуса − усе, що ввійшло до класичного танцю й академічного балету. На балах XVII століття уявлення про красу ліній були зведені до естетичних принципів барочного балету − граціозністю на балах вважалася виворотність ніг, руки необхідно було тримати заокругленими: підняті або опущені, вони повинні були бути однаково округлені в ліктях, кисть зібрана, великий палець відведено під долоню навпаки середнього пальця. У XIX столітті серед аристократичних і шляхетних салонів Франції, Великої Британії, Австро-Угорщини, Росії, Німеччини, Італії, Данії, популярними стають нові, живі, легкі і більш невимушені танці − полонез, вальс, галоп, екосез, французька кадриль, котильйон, полька, мазурка, які стають загальноєвропейськими бальними танцями.

З другої половини XVII та до кінця XIX століття остаточно формується така форма проведення часу, як бали. Танець став усіма визнаний як дуже приємна, незамінна розвага. Бал стає однією з найважливіших частин суспільного життя. Це місце зустрічі та спілкування. А на балах можна зустрічатися просто так і це буде «пристойно». З усіх можливих способів проведення часу бал виявляється найпопулярнішим. Адже прогулянка аристократа чи заможної людини (від XVII століття монархічні двори, придворна аристократія, дворяни, державні службовці, а з XIX століття – військові, великі промисловці, міщани) не дає можливості для спілкування, тому що здійснюється, як звичайно, у кареті. При полюванні спілкування, також є незручним, оскільки пов’язане із сидінням на коні. Театр − чудова вигадка, де можна демонструвати туалети, вести бесіди в глибоких ложах, кокетувати, фліртувати, не споглядати видовища. І лише бал дозволяє хоч трохи виявити власну спритність і витонченість, а також вільно «вийти у світ». Спілкування було не менш важливим складником балу, ніж танці. На балах зав’язувалися знайомства, зав’язувалися питання служби і кар’єри, формувалася громадська думка [51, с. 156].

У XIX столітті елітарна танцювальна культура стає найважливішим складником світського життя, а бали − неодмінним атрибутом дворянського побуту. Танець був обов’язковим предметом у різних навчальних закладах (військових, гуманітарних, художніх). У Європі танцювали всюди і так багато, що можна допустити, що не було взагалі ніякої справи, як тільки танці в усі години дня і ночі. Розрізнялися бали офіційно-придворні, громадські, сімейні. Заради балу шили наймодніше вбрання, запрошували найвідоміших музикантів і організовували пишні вечері, через нього перебудовували весь розпорядок дня.
Не танцювати світській людині того часу, а тим більше дамі, було немислимо.

«Уміння танцювати і хореографічний талант становили цінну якість і успіх не тільки на паркеті, але іноді й на терені службової кар’єри». Бал був прекрасною розвагою, але вимагав великих фізичних і емоційних зусиль. На балу потрібно виглядати бездоганно, контролювати кожен рух і слово і при цьому здаватися природним, привітним і веселим. Наука бального танцю спілкування вимагала тривалих років навчання. Тому бальна культура входила в життя людини ще в дитячі роки у вигляді уроків танців і відвідування дитячих балів. *Величезна роль на балу відводилася розпоряднику*. Це було почесно і відповідально: від нього залежало, чи буде матиме успіх бал. Розпорядник намагався виявити максимум фантазії і віртуозності, щоб урізноманітнити танцювальні фігури і доставити радість гостям. Він повинен був «оживляти товариство особистою веселістю і настроєм». У його обов’язки входило і складання пар, і розподіл бального простору, і підтримання порядку в залі.

Відкривався бал *полонезом*, він в урочистій функції першого танцю змінив середньовічний менует. Не обходилося без *мазурки*, що стала міжнародним бальних танцем. Неодмінним атрибутом і королем балів став *вальс*! Він став способом розкріпачення від умовностей, які ще були основою суспільного життя. Водночас з’явився ще один танець, успіх якого затьмарив популярність багатьох інших, це − *полька*. Завершувався бал танцем-грою *котильйоном*, свого роду фінальним виступом усіх учасників. Танцювали тоді *французьку кадриль*, різні види контрдансу. Танцювальний вечір − це дами і кавалери, що летять у танці, декольтовані сукні, віяла, фраки, лайкові рукавички, шарфи, маски, усмішки, ніжний погляд, уклін і поцілунок руки... *Танцювальний простір призначався не тільки для танців, але і для демонстрації мод*. Бальні сукні не використовувалися більше одного-двох разів і повинні були виглядати «за останньою модою». Наприкінці XIX і початку ХХ століття із соціально-політичними змінами в суспільному житті бальна культура поступово згасає, придворні бали проводяться все рідше. У Радянському Союзі у 20–50-х роках ХХ століття бальні танці були проголошені міщанськими і не відповідними нової соцреалістичної культурної політики. Закладалася традиція радянських масових свят, зі спортивними парадами [51, с. 157−160].

***2.3.2. Конкурсний бально-спортивний танець***

***XX століття.***

Бальні танці XX століття закладалися на основі європейського танцю, який у 20−40-х роках синтезувався з новою джазовою американською музично-танцювальною культурою. Переважна більшість сучасних бальних танців мають афро-американське, латиноамериканське «коріння», уже добре замасковані технічної обробкою європейської танцювальної школи. У 20–30-х роках у Великій Британії при королівському товаристві вчителів танців виникла спеціальна Рада з бальних танців. Англійські фахівці стандартизували всі відомі до того часу танці − вальс, швидкий і повільний фокстрот, танго. Так виникли конкурсні танці, які розподілені на два напрямки − спортивний і соціальний танець. У 30 −50-ті роки кількість бальних танців збільшилася за рахунок того, що до них додалося п’ять латиноамериканських танців (у такому порядку: самба, ча-ча-ча, румба, пасадобль, джайв) [185, с. 156].

Нині з бально-спортивних танців проводяться змагання. Сформувалося кілька програм бального танцю: європейська – ST, латиноамериканська − LA, двоборство (десять танців), європейський і латиноамериканський сінквейн (трихвилинне шоу під оригінальну музику), європейський і латиноамериканський формейшн – F (змагання ансамблів з 8-мі пар). Аматорські чемпіонати світу проводяться під егідою «WDSF» (раніше «IDSF»), а професійні − під патронатом Світової танцювального ради. Найпрестижнішими у світі продовжують залишатись англійські конкурси, зокрема: Інтернейшн і Блекпульський фестиваль. Ще одним напрямком конкурсного танцю є змагання змішаних пар Професіонал-аматор (Pro-Am), який найрозвиненіший в США і Канаді. У Сполучених Штатах Америки зберігається своєрідний національний варіант як деяких бальних танців, так і проведення змагань з них − American Smooth, American Rhythm [159].

*Всі бально-спортивні танці є парними*. Пару становлять кавалер і дама, танці з дотриманням точок контакту. У Європейській програмі цей контакт щільніший. Він зберігається впродовж усього танцю. У Латиноамериканській програмі контакт вільніший, найчастіше здійснюється завдяки сполученню рук, а іноді може як взагалі губитися, так і підсилюватися завдяки натягу при виконанні фігур. Оскільки виконання бальних танців вимагає певних навичок і тренованості, їх популярність в суспільстві знизилася з плином часу.

У *Європейську програму* (по-іншому Стандарт «ST») входять 5 танців: повільний (англійський) вальс (темп − 28−30 тактів за хвилину), танго (темп − 31−33 тактів за хвилину), віденський вальс (темп − 58−60 тактів за хвилину), повільний фокстрот чи слоуфокс (темп − 28−30 тактів за хвилину) і квікстеп (швидкий фокстрот, темп − 50−52 такти за хвилину). Усі танці Європейської програми виконуються з просуванням по лінії танцю (по колу проти годинникової стрілки). *Дами* повинні бути вдягнені у бальні сукні відповідно до вимог. *Кавалери* повинні бути вдягнені у фраки чорного або темно-синього кольору з метеликом або краваткою. Сучасний танцювальний костюм європейської програми відрізняється від повсякденного насамперед кроєм, одна з особливостей якого в тому, що плечі костюма партнера повинні залишатися рівними, коли руки піднімаються в боки на *другу позицію*.

*Латиноамериканська програма* LA. У Латиноамериканську програму входять танці: самба (темп − 50−52 такти за хвилину), ча-ча-ча (темп − 30−32 такти за хвилину), румба (темп − 25−27 тактів за хвилину), пасодобль (темп − 60−62 такти за хвилину) і джайв (темп − 42−44 такти за хвилину). З латиноамериканських танців тільки самба і пасодобль танцюються з просуванням по лінії танцю. В інших танцях танцюристи більш-менш залишаються на одному місці, хоча і в них можливе переміщення танцюристів на танцювальному майданчику з поверненням до вихідної точки або без. Нині конкурсні сукні дам, звичайно, короткі, дуже відкриті й облягаючи. Сучасний конкурсний костюм кавалерів теж досить облягаючий, що підкреслює мужні лінії тіла.

Щоб створити більш-менш рівноцінну конкуренцію на танцювальному майданчику, у бально-спортивних танцях уведена система класів, яка відображає рівень підготовки танцюристів і система вікових категорій, яка розподіляє танцюристів за віковими групами. E клас (7−9 років): спортивний клас, який є стартовим. У цьому класі виконуються 6 танців: елементарні техніки і фігури повільного вальсу, фігурного вальсу, квікстепу, самби, ча-ча-ча, джайву. Для переходу у наступний клас слід набирати очки на змаганнях, що є головним принципом у всіх класах. D клас (10−12 років): у цьому класі виконуються всі танці Е класу з базового списку техніки і фігур і додаються 2 танці: танго і румба, а також фігурний вальс − замінюється на віденський вальс. C клас (13−15 років): дозволене виконання хореографії не з базового списку фігур і додаються 2-а танці: повільний фокстрот, пасадобль. «B клас» (16−18 років): спортсмени цього класу отримують можливість виконувати пози, підтримки. A клас (19−35 років): клас професіоналів. S клас (зондер): присвоюється рішенням Президії національної федерації за результатами національного Чемпіонату. I клас: міжнародний майстер клас − вищий у танцювальному спорті. Класифікація танцюристів за віковими групами. *Ювенали* − старшому в поточному році виповнюється 10−11 років (за роком народження). *Юніори* − старшому в поточному році виповнюється 12−15 років (за роком народження). *Молодь* − старшому в поточному році виповнюється 16−18 років (за роком народження). *Дорослі* − старшому в поточному році виповнюється 19−34 роки (за роком народження). *Сеньйори* − 35−45 років (за роком народження) [185].

*Європейскі стандартні танці.**Вальс* (фр. − Valse, англ. − Waltz) − загальна назва бальних танців музичного розміру 3/4 такта, виповнюється переважно в закритій позиції. Найпоширеніша фігура у вальсі − повний оборот у два такти з трьома кроками в кожному. Уперше вальс став популярний у Відні в 80-х роках XVIII століття, наступними роками поширившись у багато країн. Вальс, передусім із закритими позиціями, став зразком для створення багатьох інших бальних танців. Пізніше були створені багато різновиди вальсу (англійський, віденський, фігурний, бостон). Своїм народженням вальс зобов’язаний багатьом танцем різних народів Європи. Коріння його знаходяться в танці Matenik і його різновиди Furiante, виконуваних у Чехії; La Volta у Франції; Lendler в Австрії (Тіроль). У XIX і на початку XX століть існувало кілька різних форм вальсу, включаючи деякі з розміром 2/4 такта, 6/8 такта і 5/4 такта. Різновидами вальсу Європейської програми є – віденський вальс», повільний (англійський) вальс.

*Повільний (англійський) вальс* − бальний танець європейської програми. Танцюється на 3/4 такта. Як зазвичай, на кожен такт припадає три кроки. При русі вперед перший крок найбільше визначає довжину переміщення за даний такт, другий − кут повороту, третій − допоміжний, зміна вільної ноги, тобто перенесення центру ваги тіла. Положення в парі для повільного вальсу таке ж, як в інших танцях Європейської програми: у нижній частині тіла відстань між партнером і партнеркою мінімальна; вище партнерка створює шейп; завдання партнера − створити умови для партнерки, у яких вона може рухатися. Крім того, партнерка повинна бути зміщена вправо стосовно партнера для виконання кроку правою ногою [321].

Розглянемо повільний вальс з точки зору партнера, який починає обличчям у напрямку лінії танцю. Перший крок виконується «з каблука», з деяким поворотом ступні вправо для «правого» вальсу. Залежно від потреби цей крок може бути різним за довжиною. Другий крок полягає в «обході» навколо партнерки, його складність багато в чому залежить від того, на який кут пара повернулася за перший крок, оскільки сумарний кут повинен скласти близько 180˚. Другий крок, крім того, виконується з підняттям щодо інших кроків. Третій крок − приставляння вільної ноги. Рух назад починається з кроку назад лівою ногою. У цей час партнерка виконує вищеописаний крок з правої ноги вперед. Перший крок другого такту повинен відповідати кроку партнерки і навпаки. Другий крок другого такту залежно від досвідченості танцівників конкретного завдання може бути невеликим або навпаки широким, але, так чи інакше, за цей крок слід здійснити поворот до 180˚, тобто завершити повний оборот пари. Третій крок − знову приставляння ноги [152, с. 107−108].

За *характеристикою руху повільний вальс* − свінговий, м’який, гладкий, рушуючий по колу. За *настроєм* буває чуттєвий, романтичний, сумний, ліричний. Правильне використання протилежних рухів корпуса, у результаті яких тіло робить легкі мірні повороти, правильне розслаблення і випрямлення колін у поєднанні з підйомами й управління застосуванням коливань корпуса − усе це відіграє власну роль в створенні танцю з його безперервним плином ритмічних, плавних рухів. Елементи вальсу розглядаються у відповідних розділах, їх слід вивчити після того, як будуть засвоєні основні принципи.

*Віденський вальс* (швидкий вальс) − бальний танець європейської програми. Аналогічний повільного вальсу, відрізняється кількістю тактів за хвилину, тобто темпом виконання. Віденський вальс виконується аналогічно повільного, але з більшою швидкістю [321].

*Квікстеп* − швидкий фокстрот. Якщо термін «фокстрот» за однією з версій образний і в буквальному перекладі означає «крок лисиці», то термін «квікстеп» точніший, тобто «швидкий крок». Дійсно, ідеться де про танець, який відповідно до його живого ритму вимагає від виконавця легкості, рухливості. Рух квікстепу швидкий, легкий, стрімкий. Музичний розмір: 4/4 такта. З’явився під час Першої світової війни (1914−1918 рр.) в передмісті Нью-Йорка і спочатку виконувався африканськими танцюристами. Дебютував в Американському мюзик-холі і став дуже популярним у танцювальних залах. Фокстрот і квікстеп мають спільне походження. У 20-х роках ХХ століття багато оркестрів грали повільний фокстрот занадто швидко, що викликало безліч скарг серед присутніх. Зрештою з’явилися два різні танці: повільний фокстрот, (темп був уповільнений до 29−30 тактів за хвилину), швидкий фокстрот − квікстеп, який став новою версією фокстроту, виконуваного в темпі 48−52 такти за хвилину. Одним з танців, що вплинув на розвиток квікстепу, був популярний *чарльстон*. У програму танцювальних вечорів для любителів «справжнього» фокстроту почали включати квікстеп під назвою «quick-time-foxtrot», іноді «quick-time-steps» і, нарешті, коротко − «quickstep» [152].

Основні руху − це прогресивні кроки, шассе, оберти та багато інших рухів, запозичених з фокстроту. Базовий рух для початківців − четвертні повороти. Але основною відмінністю від інших європейських танців є «стрибки», як у просуванні, коли пара ніби «стелиться по паркету», з обертами або без обертів, рухаючись чи на місці, з оригінальними кіками і складнішими рухами. Натуральний оберт є чудовою основою для інших фігур і повинен вивчатися перед натуральним пілотом. Прогресивне шассе і замковий крок вперед − ці дві фігури за популярністю поступаються лише вищезазначеним, і бажано вивчити їх у другу чергу. Серед зворотних обертів найкорисніший шассе-оберт. Він компактний і його легко виконувати, коли танці проходять у переповненому приміщенні. Квікстеп, можна було б назвати «танцем радості», тому що його основні фігури досить прості, а темп музики і характер танцю в цілому ніби запрошують до безтурботної інтерпретації його яскравого ритму. Новачки побачать, наскільки легко вивчити його основні кроки і наскільки вони відповідають музиці [152, с. 51−53].

*Фокстрот* чи *слоуфокс* – повільний фокстрот (англ. foxtrot, slowfox − лисий крок) − розвинений з 1910-х років ХХ століття у США з музичним розміром 4/4 такта. Існує думка, що назва танцю походить від англійського слова foxtrot, що перекладається як «лисяча рись». Після Першої світової війни загальне захоплення фокстротом перекинулось і на Європу. У Німеччині у 20-ті роки танцювальні оркестри поступово нарощували виконання під впливом *джаз-ритмів*. Наслідком стала поява квікстепу (quikstep, «швидкий крок»), який розглядався як німецький різновид фокстроту. 1927 р. у Великій Британії був створений власний квиктайм фокстрот і чарльстон − швидкий різновид фокстроту, у якому були використані плоскі кроки з *чарльстону*. Повільно «засипаючий» танцювальний «слоуфокс» (англ. slowfox) був модний початку 1930-х рр. ХХ століття у США [152, с. 170−173].

Для фокстроту характерні довгі, ковзаючі і зовсім плавні кроки, які потребують невимушеності і стриманості рухів, для того, щоб надати танцю ледачий і неквапливий характер. Побудова фокстроту дозволяє танцювати його тільки у великому і незаповненому танцзалі. Досвідчені танцюристи, які, безсумнівно, практикуються в одній з багатьох чудових танцювальних студій або громадських танцзалів по всій країні, виявлять, що цей танець, як ніякий інший, сприяє набуттю рівноваги й самовладання [349].

*Танго* (іспан. tango) − старовинний аргентинський народний парний танець; бальний парний танець вільної композиції, що відрізняється яскравим і чітким ритмом. Спочатку набув розвитку і поширення в Аргентині, потім став популярним у всьому світі. Раніше танго був відомий як танго кріольйо (tango criollo). Нині існує багато танцювальних стилів танго, серед них: аргентинське танго, уругвайське танго, бальне танго (бально-спортивне європейського стандарту), фінське танго і старовинне танго. Аргентинське танго часто розглядається як «автентичне» танго, оскільки воно ближче до початку того, яке танцювали в Аргентині й Уругваї. Танго набуло поширення від африканських співтовариств у Буенос-Айресі на основі стародавніх африканських танцювальних форм. Слово «танго» також має африканське походження, його зводять до мови нігерійського народу «ібібіо», де воно означало танець під звук барабана, і застосовують до мелодій, отриманих в унаслідок синтезу різних форм музики з Європи, Африки й Америки. Слово «танго», схоже, у перше використовується щодо танців у 1890-х рр. XIX століття. Спочатку цей танець був лише одним з багатьох, але незабаром він став популярним у всьому суспільстві.

У перші роки ХХ століття танцюристи й оркестри з Буенос-Айреса і Монтевідео відправилися до Західної Європи, і перший європейський показ танго відбувся в Парижі, а незабаром після цього − у Лондоні, Парижі, Мадриді, Берліні. До кінця 1913 року танець потрапив до Нью-Йорка, США і Фінляндії. 1930 −1950-х роки став «золотим століттям» танго. Існує ряд стилів танго: аргентинське танго і уругвайське танго (також відомий як «Tango Rioplatense»); бальне танго; фінське танго.

*Бальне танго* − спортивний танець, який бере участь у програмах міжнародних конкурсів разом з фокстротом, віденським вальсом та іншими європейськими стандартними танцями. Різниця бального між бальним танго та аргентинським танго – це відсутність імпровізації. Усі рухи відповідають певним правилам, починаючи з положення голови, корпуса тіла і закінчуючи кроковими елементами. Також бальне танго відрізняється ритмом мелодії, де наявні ударні інструменти, що додає йому чіткості. За характером звучання мелодія бального стилю танго може трохи нагадувати імперський марш [152, с. 230−233].

*Латиноамериканські танці.* *Румба* (іспан. rumba) − кубинський парний танець; латиноамериканський бальний танець. Музичний розмір 4/4 такта. Слід розрізняти бальну, кубинську, африканську румбу. Хоча ці танці і мають спільне коріння, на даний момент вони є абсолютно різними за характером рухів і музикою. Роком створення танцю вважається 1913-й. Румба − це танець африканських негрів, привезених на Кубу наприкінці XIX століття. Танець підкреслює рухи корпуса, а не ніг. Складні ритми, але спокійні, які вистукуються горщиками, ложками, пляшками... важливіші для танцю, ніж мелодія. У танцю два джерела − іспанське і африканське: іспанські *мелодії та африканські ритми*. Румба це − *сексуальна пантоміма*, що виконується в швидкому (Іспанія, США, Аргентина) чи повільному (Куба) ритмі з перебільшеними рухами стегон в характері сексуальних агресивних домагань чоловіка і захисних рухів з боку жінки. *Відмітною особливістю румби є еротичні плавні рухи, сполучені з широкими кроками*. Під час своєї еволюції румба набула багато рис, характерних для *блюзу*. Музичний супровід представлений такими інструментами – maracas, claves, marimbola, cong.

У Європі румба з’явилася завдяки ентузіазму і блискучим інтерпретаціям П’єра Лавелла − провідного англійського викладача латиноамериканських танців. Він відвідав Гавану в 1947 р. Виявилося, що румба на Кубі виконується з акцентом на рахунок «два», а не на «раз», як в американській румбі. Цю техніку з назвами основних фігур, отриманих від Пепе Рівера з Гавани, він почав викладати у Великій Британії. Разом з повільним темпом музики і музичним акцентом на роботу стегон танець набуває ліричного й еротичного характеру. Кроки робляться на рахунок «2», «3», «4» та пауза «1», коли зм’якшується стегно. Отже, румба маючи 4/4 розмір, у рухах виконується лише 3 кроки. Коліна випрямляються і згинаються на кожному кроці, повороти виконуються між рахунками. Вага корпуса міститься попереду, усі кроки робляться з носка. П’єр Лавелл представив справжню «кубинську румбу», яка після тривалих суперечок була офіційно визнана і стандартизована в 1955 році. У сучасному танці багато з основних фігур несуть у собі стару історію спроби жінки домінувати над чоловіком за допомогою жіночої чарівності. Під час танцю завжди є елемент, коли партнерка «дратує» партнера, а потім тікає, чоловік спочатку спокушується, а потім партнерка його кидає і бажає іншого. На пристрасні еротичні рухи партнерки партнер через відповідні рухи відповідає бажанням володіти нею, намагається довести власну мужність через фізичне домінування, але, на жаль, зазвичай нічого не домагається [340].

*Ча-ча-ча* (іспан. сha-cha-cha) −латиноамериканський бальний танець кубинського походження. Музичний розмір − 4/4 такта. У 1952 році англійський викладач бальних танців П’єр Лавелл відвідав Кубу і побачив оригінальний і швидкий варіант танцювання румби з додатковими кроками, відповідними додатковим ударами у музиці, коли ритм задається ударами кастаньєт, барабанів, з трьома акцентованими «клацаннями». Повернувшись до Великої Британії, він почав викладати цей варіант як окремий новий танець. Ча-ча ча було стандартизоване для міжнародного виконання у 1955 році.

Назва танцю можливо походить від іспанського іменника «chacha» − нянька, або дієслова «chachar» − жувати листя коки, але найпевніше походження назви від швидкого і веселого кубинського танцю «гуарача» (guaracha), а також від співзвуччя з клацанням відповідних музичних інструментів під час руху шассе. Ча-ча-ча у 1954 танець вперше був описаний як «мамбо з гуеро-ритмом».

*Мамбо* − гаїтянський та кубинський танець, який став відомим у Західній Європі в 1948 році. Слово «Mambo» − ім’я жриці, точніше − богині вуду в африканській релігії. Отже, ча-ча-ча походить від релігійних ритуальних танців Західної Африки і кубинських повільних танців. Є три основних варіанти мамбо − single, double, *triple* − потрійний має п’ять кроків на один такт і саме цей варіант використовується в ча-ча-ча. У ча-ча-ча кроки робляться на кожен удар, із сильним рухом стегна, коліна випрямляються на кожному кроці. Вага розташована попереду, на носках, усі кроки виконуються з носка, рух відбувається вздовж підлоги без підняття і опускання. Під час танцю пари повинні передати веселий, безтурботний і розв’язний характер, на відміну від ліричної румби. Якщо румба − це *спокушання і переживання*, то ча-ча-ча − це вже сама *оргія*. Ча-ча ча − настільки веселий і безтурботний танець, що саме з нього і діти, і дорослі танцюристи-любителі починають вивчати латиноамериканську програму бальних танців. англійським викладачем бальних танців П’єром Левеллом у 1955 році [353].

*Самба* (порт. samba) −танець бразильського походження, один з п’яти танців латиноамериканської програми бальних танців. Історія самби − це історія злиття африканських танців, які прийшли до Бразилії з рабами з Конго та Анголи, з іспанськими й португальськими танцями, привезеними із Західної Європи завойовниками Південної Америки. У XVI−XIX століттях португальці привозили з собою з Анголи, Гвінеї, Мозамбіку, Конго до Бразилію багато рабів, які привезли з Африки такі танці, як сatarete, еmbolada і batuque. Ці танці вважались у Західній Європі дуже гріховними, оскільки в процесі танцю танцюристи торкалися животами й стегнами, а інквізиція і римо-католицька церква тоді були дуже суворими до подібних танцювальних форм.

Музика самби має характерний ритм, який створюється барабанами і маракасами, музичний розмір − 2/4 такта. Складний танець, утворений з комбінування рухів танців *емболади* та *батіка* з додатковими коливаннями корпуса і стегон, у 1830-х рр. XIX століття називався − *lundu*. Пізніше в танець, до якого були долучені кроки, які роблять сучасні учасники карнавалу в Ріо (прогресивні кроки, локстепи), називався − *сopacabana*. Поступово вище суспільство Ріо-де Жанейро також почало танцювати цей танець, хоча він був змінений, щоб можна було танцювати в закритій танцювальній позиції (яка тоді вважалася єдино можливою і естетично-правильною). Походження назви samba невизначене, хоча *Zambo* означає − дитина від негра і місцевої (бразильської) жінки (мулатки).

Самба була стандартизована для міжнародного виконання англійським викладачем бальних танців П’єром Левеллом у 1956 році. Танець в існуючій сучасній формі все ще має фігури з різними ритмами, передаючи багатогранне походження танцю, наприклад рух бота фога (Boto Fogo). Стегна виводяться між рахунками, вага міститься попереду, більшість кроків робиться з носка. Ритми самби дуже популярні і легко видозмінюються, утворюючи нові танці − ламбаду, макарену. *Справжній характер самби* − це веселощі та флірт, загравання один з одним, що супроводжується непристойними рухами тазу з різними інтерпретаціями [342].

*Джайв* (анл. jive) – латиноамериканський бальний танець американського походження. Музичний розмір − 4/4 такта. Слово Jive схоже на південноафриканське слово «Jev» − «зневажливо говорити». Також Jive має таке значення в негритянському сленгу − обман, хитрість. Джайв − міжнародна версія джазового танцю *свінг*. Нині джайв виконують у двох стилістиках – латиноамериканський бальний і джазовий свінгований і дуже часто поєднують обидва в різних фігурах. Дуже сильний вплив на джайв справив такий танці як *рок-н-рол*. Сучасна версія джайву має основні кроки, складені зі швидкого синкопованого шассе (крок, приставка, крок) вліво і вправо (у партнерки навпаки), разом з повільнішим кроком назад і поверненням уперед. Стегна виводяться на рахунок «і» після кожного кроку, вага міститься дуже попереду на усі кроки, причому всі кроки робляться з носка. Під час шассе (наприклад, ліворуч) стопа телячої ноги, з якої робиться крок (ліворуч), піднімається на рівень коліна опорної ноги, при цьому далі права нога піднімається так само сильно і створюється оптична ілюзія «moonwalk» (місячних кроків), танцюристи при цьому здаються невагомими.

Танець залишався молодіжним і згодом видозмінювався в *свін*г, *бугі-вугі*, *рок-н-рол*, *твіст*, *диско* і *хастл*. У цьому танці на змаганнях танцюристи намагаються показати, що після чотирьох танців вони не втомилися, і все ж джайв − останній танець, і досить складний для виконання. Джайв надто відрізняється за характером і технікою від інших танців латиноамериканської програми. За характером джайв ритмічний, свінгований, стрибучий, емоційний, веселий [185].

*Пасодобль* (іспан. paso doble – два кроки) − латиноамериканський бальний танець іспанського походження. Створений у 1920 році, пасодобль був одним з багатьох іспанських народних танців, пов’язаних з різними аспектами іспанського життя. Частково пасодобль заснований на бою биків. Танцюристи пасодоблю зображують тореро і його плащ, характер музики відповідає процесії перед коридою. Танець уперше був виконаний у Франції 1920 року ХХ століття, став популярним у вищому паризькому суспільстві в 1930-х, тому багато кроків і фігур мають французькі назви.

Основна відмінність пасодоблю від інших танців − це позиція корпуса з високо піднятими грудьми, широкі й опущені плечі, жорстко фіксована головою, у деяких рухах нахилена вперед і вниз. На відміну від самби, ча-ча ча і румби, які багатьма педагогами бального танцю інтерпретуються як такі, де головну роль виконує партнерка, пасодобль − *типово чоловічий танець*, основний акцент у якому робиться на рухи партнера-тореодора, а партнерка, стандартно, просто рухається за ним, зображаючи його плащ. Після Другої світової війни (1939−1945 рр.) пасодобль був уключений до латиноамериканської програми бальних танців [185].

**2.4. Сучасна хореографія.**

Сучасній хореографії, як і всьому мистецтву ХХ ст., притаманні *імпровізаційність*, *синтезована структура*. Сучасна хореографія тісно пов’язана з філософськими течіями, що сформували її етичні та естетичні принципи.

Так, під впливом *психоаналізу* Зігмунда Фрейда та Карла Юнга сучасна хореографія звертається до сфери психічного життя людини, розглядає його сфери та несвідомі вчинки, роздуми, а також цікавиться та аналізує фантазії та сексуальну мотивацію дій. *Інтуїтивізм* Анрі Бергсона дозволив перенести акцент з суспільної, колективної художньої творчості на індивідуальну, авторську творчість митця, надаючи йому повну свободу в художніх пошуках, експериментах тощо. *Екзистенціалізм* і *мистецтво абсурду* Мішеля Хайдегера та Альберта Камю відкрили можливості аналізу та визначення людських емоцій (страх, ненависть, невпевненість тощо), а також піддали сумніву важливість і традиційних етичних та естетичних ідеалів, норм суспільства. *Російський космізм* Володимира Соловйова та Федора Достоєвського, навпаки, доводив визначальну цінність людини та її творчості, ототожнюючи митця з помічником Творця.

Сучасна хореографія також пов’язана із *суспільно-політичними процесами ХХ століття* взагалі, і постіндустріальною – культурою зокрема. Під впливом цих чинників у мистецтві взагалі, і в сучасній хореографії зокрема, відбулося зародження певних стилів танцю, що не підпадали під вплив філософських ідей чи художніх течій (джаз-танець, теп-танець).

*Суспільно-політичні* перетворення сприяли також значній демократизації суспільства, чим пояснюється поєднаний вплив «*академічно-елітарних*» та *масово-популярних тенденцій* на мистецтво взагалі та на сучасну хореографію. *НТР*, завдяки своїм досягненням, створила необмежені можливості як для розвитку окремих видів сучасної хореографії (навчання), так і для певних балетних вистав. Використання світла, музики (новітні технології й стилі), кінематографа, складних пересувних декорацій і балетних атрибутів (сцена, куліси тощо) посилило видовищність балетів.

Сучасна хореографія, зазнаючи постійного впливу напрямів і стилів мистецтва ХХ, безперечно, звертала увагу на їх найкращі зразки (теорію, практику), а також використовувала своєрідне їх переломлення [250, с. 35−36].

***2.4.1. Американські форми танцю – джаз-танець і свінг, теп-танець, модерн-танець.***

*Джаз* – сучасна музична культура, сформована у другій половині ХІХ столітті у США. Це досить своєрідне явище в культурі, неповторне та глибоко особисте, порівняно з іншими напрямами, стилями та видами мистецтва.

Джаз у первинній формі є суто американським явищем, на формування якого безпосередньо впливали політичні та соціальні процеси серед чорношкірого населення США. При цьому традиційне мистецтво (музика, опера, балет), як і авангардні течії, майже, не вплинули на становлення джазу. Це стосується і філософських ідей кінця ХІХ − початку ХХ століття. Не вплинуло на формування джазу як стилю й образотворче мистецтво. Отже, джаз, що бере початок у фольклорних традиціях рабів-африканців; трансформувався і асимілювався в США як на ґрунті музичних театрів менестрелів, так в індивідуальній творчості джазових виконавців. Сучасний джаз – це особливого виду музика, вона є гібридна форма мистецтва. Беручи початок від корінної африканської музики, вона зазнає трансформації в культурі США і набуває нового сенсу, відда­ляючись від свого першоджерела. Існує також зв’язок між джазом та деякими традиційними видами європейської музики (симфонічної), рок-музикою, а також популярною музикою народів Карибського ба­сейну та Південної Америки [250, с. 363].

*Джазові танцювальні елементи* технічно видаються надзвичайно простими. Наприклад, повільні, звичайні кроки бангангулу, але при цьому на мінімальні долі такту виникає легке «присідання» на стегнах з ледь помітним відкиданням голови та м’яким, хвилеподібним рухом тулуба. Виконати раціонально ці найтонші нюанси пластики всього на чверть музичного такту, майже неможливо. Лише відчуваючи постійно живий ритм, танцюрист зможе відтворити цей елемент танцю. Отже, внутрішня пульсація, що здебільшого й організує танцювальну пластику, породжує і самі танцювальні рухи. Отже, у своїй пластичній виразності, динаміці й експресії танець спирається на прихований ритм, що є джерелом фізичних дій танцюриста. Танцюристи, які захоплювали глядачів своїми танцями, хоч і не належали до цієї культури, виявляли на перших репетиціях повну безпорадність та невпевненість. Це означає, що в танці наявна традиційність, виражена своєрідністю ритмічної структури, особливістю пластики і рухливості тіла, вона передається від покоління в покоління як навички традиційних ремесел.

У танцювальній пластиці слід передусім відзначити значну рухливість корпусу як основу танцювальних рухів, що властиво всім стилям джазу [282, p. 738]. Рух ніг менш динамічний; виняток становлять сольні епізоди і окремі танці. І зовсім незначну роль відіграють руки: вони або зовсім не діють, або акцентують рухи корпусу, крім тих випадків, коли імітуються трудові процеси в танці чи розігруються сюжетні епізоди в танцювальних виставах, тоді як в традиційній танцювальній пластиці руки виконують рухи відповідно до змісту дії.

У 40−70-х рр. *джаз-танець* набуває поширення в сучасній хореографії: в театральних виставах, кінематографі, в побуті, як суто хореографічне дійство, створене власною лексикою [157, с. 6-7]. Професійне вивчення основ джаз-танцю, визначення його символів та характерних ознак починається у 40-60-х рр. ХХ ст. Серед видатних представників ми виділимо Кетрін Данхем, Госа Джордано, Мета Меттокса, Ріка Одумса.

*Кетрін Данхем* − джазовий танець їй зобов’язаний розвитком, теорії та методики [250, с. 59] . Глибоко вивчаючи історію африканських народних танців, вона застосовувала їх елементи у своїй хореографії. У 1940 р. Данхем презентувала в Нью-Йорку свою першу джазову постановку – «Тропіки та гарячий джаз» під назвою «Від Гаїті до Гарлема».

Значний внесок у розвиток джаз-танцю належить *Гос Джордано* учня Данхем [250, с. 59] . Наприкінці 80-х рр. Джордано, вже був відомим професором, автором багатьох статей і монографій, присвячених джаз-танцю; його ж заслугою є Перший світовий конгрес з цієї проблеми (1990 р.). На думку Джордано, класична освіта є необхідною основною для гарного танцівника, проте лише джаз може повною мірою розкрити можливості танцю як найбільш різноманітної і пластичної форми.

Іншим відомим хореографом є *Мет Меттокс* [282, р. 283−284]. Він розпочинав як степ-танцівник під керівництвом Ф. Астера. Його стиль поєднує елементи класики, теп-танцю та етнічних танців. Цього вимагає його прагнення повної свободи вираження. Школа танцю Меттокса ґрунтується на групі вправ, призначених для розвитку координації, поліритмії для різних частин тулуба та для релаксації. Вона значно сприяла розвитку джаз-танцю та поширенню його в Європі. Ще однією яскравою фігурою джазу є *Рік Одумс*, американський танцівник і хореограф. Він заснував власну компанію в 1983 р., а 1987 р. відкрив у Парижі школу, у якій створив власний стиль [254, с.50] . Він поєднував класичну витонченість з джазовими ритмами, мову хвилюючої драматичності – з незвичними танцювальними формами. Джаз-танець, передусім є танцювальною системою; проте він залучає елементи інших танцювальних систем, зокрема класичного танцю, модерн-танцю, народного танцю (африканського, латиноамериканського, східного). Розглядаючи сьогодні окремі аспекти джазу, можна стверджувати, що він уже не стільки жанр і не якийсь цілісний стиль, а різновид музично-імпровізаційного мистецтва, у якому поєдналися традиції музичних культур великих етнічних регіонів – афро-американського та європейського.

*Свінг* − танець джазового походження, техніка ідентична джайву, без шоссе, з хитанням стегнами. Як танцювальна форма має різновиди: swing – рухи вільного коливання тіла, rotary swing − обертові рухи стегнами навколо однієї осі, metronom swing − коливання верхньої частини тіла, pendulum swing (маятниковий) − коливання нижньої частини тіла, line swing (лінійний) − коливання будь-якої частини тіла (руки, ноги, корпус) [250, с.121].

*Теп-танець* (від англ. tap − стук, удар) – це один з небагатьох стилів, у яких особистість виконавця справляє істотно безпосередній вплив на сам танець. Неможливо уявити теп без Рубі Кілера, Фреда Астера, Джинджера Роджерса, братів Ніколас, Біла Бола Джанглробінсона, Сема Девіса-молодшого, Джина Келлі та інших. У Росії теп-танець називають чечіткою, або степом, у США – тепом, в Ірландії – жигою, у Франції – клокетом, в Іспанії – сапатео. Проте у світі найбільш звичним, загальноприйнятим, починаючи з 20-х рр. ХХ ст., став термін «теп-данс», тому ми будемо використовувати саме його. Як і будь-який танцювальний стиль, теп має власну історію [250, с. 122].

Походження теп-танцю таке: з давніх часів ірландські та англійські селяни носили дерев’яні черевики. Щоб зігрітися або розважитися, вони танцювали жигу – британський народний танець кельтського походження, що виконувався у швидкому темпі, з акцентуванням сильних і слабких долей. Особливістю танцю було те, що рухалися лише ноги. Удари виконувалися носками та п’ятками ніг, корпус лишався нерухомим. Отже, можна говорити про два основних джерела теп-дансу − африканський та європейський, що перетнулися на Американському континенті [173, с. 9−13]. Одночасно до берегів Америки повертались експедиції з Африки, що привозили рабів. Під час плавання негри час від часу виходили на палубу, щоб вдихнути свіжого повітря. Позбавлені можливості грати на барабанах, вони пристукували та човгали ногами по підлозі, відбивали ритм долонями та співали свої пісні.

У Росії танцівники підбивали носки та підбори чобіт невеликими металевими скобами не тільки для міцності, а й для гучного стуку під час танцю. Уперше теп-танець, як і перші мюзикли, й елементи чарльстону, було зафіксовано кінематографом: у 20-х рр. ХХ століття бродвейський танцівник *Бадді Берклі*, перебуваючи в Голівуді, розставив кінокамери по периметру зали, і навіть зверху, на стелі, знімаючи власну постановку в супроводі джазового оркестру [306]. Танцівники артистично рухалися по сцені, створювали, фантазуючи, певні геометричні й абстрактні фігури.

 Від середини 30-х рр., коли в кіно дебютував видатний *Фред Астер*, історія теп-дансу ототожнюється переважно до його творчістю. Для Астера теп став способом життя, формою мислення думки, еталоном стилю та елегантності: розкішний чоловік у фраці, з циліндром і тростиною в руці – таким він запам’ятався світу. Танцювальний дует Фреда Астера та Джинджер Роджерсу підніс теп-танець на класичну висоту. Астер започаткував у кінематографі певні особливості, а саме: зйомку виконавців крупним планом. У фільмі «Весела розлучена» Астеру вдалося поєднати джазову імпровізацію із строгістю бального виконання.

 Іншим відомим танцівником, хореографом, актором і режисером був *Джин Келлі*. На початку 50-х рр. ХХ ст. вийшов фільм з Келлі в головній ролі «Співи під дощем» − один з кращих фільмів в жанрі мюзиклу. Дж. Келлі не виглядав таким вишуканим, як Астер, він мав міцну статуру, сильні руки, проте весь його атлетичний образ був сповнений елегантності, а енергійний танець пробуджував сильні, здорові почуття, життєрадісність. Слід зазначити, що між теп-дансом і джазом здавна існують міцні зв’язки, зумовлені спільністю їх афро-американського походження, імпровізаційністю, подібністю метроритмічної техніки [250, с. 61].

 1997 року *Володимир Шпудейко* (теп-танцівник, хореограф, кіноактор, член Спілки кінематографістів України та Міжнародної асоціації степу ), закінчивши хореографічне училище та НПУ ім. М. Драгоманова, відкриває єдину в Україні професійну школу. На телеканалі «Тет» він виступив у ролі автора, телеведучого й хореографа «Джаз-теп-танц-класу». З 1998 р. В. Шпудейко заснував професійний танцювальний колектив «Джаз-теп-танц-клас», який сьогодні є володарем гран-прі Міжнародного фестивалю «Степ-парад» 1996, 1999 та 2003 років [254, с. 86].

*Модерн-стиль* (від фр. moderne − новітній, сучасний) − одна з назв великого стилю в мистецтві Європи і США кінця XIX − середини XX століття. У стильовому відношенні модерн протиставляв історизму, що панував в мистецтві XIX століття, внутрішню цілісність і органічність. Він зароджувався як стиль узагальнюючого, універсального типу, розвиваючи деякі ідеї такого художнього напряму в літературі, як *символізм*. Одна з найважливіших для модерну ідей − подолати прірву між художнім та утилітарним [283, p. 312]. Поширений стиль *модерну*, впливаючи на всі види мистецтва, не міг не вплинути на хореографію. Результатом такого впливу і став розвиток *модерн-танцю* в хореографії − спочатку в США, а пізніше в Європі. Сам термін з’явився в США для позначення сценічного танцю, який заперечував традиційні балетні форми [282, р. 753−754]. Термін увійшов в обіг, витіснивши інші визначення альтернативного танцю – «вільний танець», або «дунканізм», «ритмопластичний танець», «новий художній танець».

Спільним для представників модерн-танцю, незалежно від того, до якої техніки вони належали і в який період проголошували свої естетичні програми, було бажання *створити нову хореографію, яка б відповідала, на їх думку, духовним потребам людини ХХ століття.*

Основними принципами цієї програми були відмова від канонів, втілення нових тем і сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами. Прагнучи повної незалежності від традицій представники модерн-танцю зрештою сприйняли окремі технічні прийоми, у протиборстві з якими зародився новий стиль. Отже, намагання рішуче і повністю відійти від традиційних балетних форм на практиці не в усьому вдалося. Ми не будемо широко освітлювати роботи всіх представників модерн-танцю, проаналізуємо лише творчість тих, хто виділив нові форми та синтезував з них певний хореографічний стиль. Головним джерелом натхнення для американських майстрів модерн-танцю став фольклор. Народні танці та музика були перенесені ними безпосередньо з плантацій до барів, шоу, танцювальних залів та мюзиклів, де в останній чверті ХІХ століття поширилися різноманітні форми професійної хореографії. Зв’язок з фольклором етносів, що населяли США (передусім негрів та індіанців), визначив основні стилістичні особливості лексики, що виявлялися переважно в рухах корпуса. Крім нахилянь та згинань, рухливості плечей, гімнастичних вправ, ігор та не балетної пантоміми, в американському модерн-танці використовувалися різні пульсації торса, виштовхувальні й обертальні рухи стегон. Йому властива багатовимірніша структура, складна криволінійність малюнка. Були розбіжності і в підході до музики: визначальним фактором стала образна та ритмічна партитура створеного хореографом танцю. Особливим для американського танцю модерн було те, що до нього залучалися люди зі сформованим уже світоглядом. Усі американські хореографи вважали себе послідовниками Айседори Дункан, проте жоден з них не мав безпосереднього контакту з танцівницею, адже основна її діяльність пов’язана переважно з Європою. Безпосередньо вплинули на становлення модерн-танцю в США американські танцівники – Рут Сен-Дені та Тед Шоун.

 *Рут Сен-Дені* (1879−1968 рр.) впродовж 1908−1915 рр. ставила програму «Єгипет». Спільно з Тедом Шоуном виконувала композиції «Танцювальні вистави Єгипту, Індії та Греції». У 30-х рр. ХХ століття виступала з релігійними танцями. Особливу увагу звертала на костюм, який вважала складовою пластичної виразності танцю. До 1963 р. Сен-Дені виступала з концертами, читала лекції, викладала. У танцювальному мистецтві, головним чином стилізованому під Схід, вона вбачала засіб самовираження, який сприяє спілкуванню між людьми.

Ще одним із засновників модерн-танцю в США по праву можна вважати *Теда Шоуна* (1891−1972 рр.) − американського танцівника, педагога, балетмейстера, який з 1914 р. був постійним партнером Р. Сен-Дені, а 1915 р. створили з нею *першу танцювальну школу модерн-танцю і трупу «Денішоун»*, в якій він був провідним танцівником, педагогом і балетмейстером до 1932 р. Серед його учнів – найвідоміші виконавці модерн-танцю: Марта Ґрехем, Чарльз Вейдман, Доріс Гемфрі. Шоун започаткував американський професійний чоловічий танець. Використовуючи для постановок танцювальний фольклор різних народів, в тому числі й американських індіанців, Шоун збагатив лексику сучасного танцю. Танцювальна школа Денішоун [282, р. 125−126] стала колискою американського танцю модерн. Тут навчалися та набували першого сценічного досвіду танцівники, які протягом 30-х рр. очолювали американське танцювальне мистецтво. На противагу танцю-розвазі, танцю-ілюстрації, танцю-розповіді, модерн-танець став вираженням духовної сутності.

 Найповнішою мірою реалізувала особливості стилю і техніки модерн-танцю у своїй хореографічній творчості учениця «Денішоун» *Марта Ґрехем (Грем)* [286, р. 113] – американська танцівниця, педагог та хореограф. На її творчість істотно вплинуло експресіоністські танці М. Вігман, що дозволило їй звільнитись від стилізаторства та еклектизму, успадкованих від Сен-Дені.

 У танці Ґрехем прагнула *виразити душевний стан*, її пластика багато в чому запозичена у німецьких експресіоністів. У 30−40-х рр. Ґрехем зацікавилась національною культурою Америки: у цей період здійснені постановки на індіанську тематику («Первісні містерії», 1931, та «Розкаяний», 1940), що втілюють образи й традиції першовідкривачів Північної Америки («Американські провінціали», «Весна в Апалацьких горах», 1944 р.) В них виразилося прагнення відтворити риси американського характеру, показати людину періоду заселення Америки. Всі ці твори відрізнялися символічністю та епічністю.

Ґрехем прагнула *створити драматично насичену танцювальну мову*, що передати весь комплекс людських переживань. Ґрехем *оголила фізичні зусилля*, які так старанно приховувалися в класичному танці. Для кожної частини тулуба вона знаходила положення, мало їм притаманні, такі, що суперечили уставленим нормам. Її персонажі танцювали сидячи, лежачи, на колінах, вони падали, різко підстрибували, рухи їх були часом зумисне ламані, поривчасті, часом тягучі. Ґрехем запровадила багато новацій в оформлення вистав, які пізніше стали звичними для танцю модерн: рухомі декорації, символічну бутафорію, *новий жіночий костюм* (довгий темний одяг вільного крою замість традиційних народних костюмів та леотарду – купальник, що став репетиційною уніформою для танцівників класичної школи й танцю модерн).

Від середини 40-х рр. ХХ століття тематика творів Ґрехем змінилася [277, p. 253−254]. Вона ставила хореографічні драми й трагедії за античними та біблійними сюжетами, у яких у символічній та алегоричній формах активізувалися проблеми, які актуальні для сучасної людини. Її постановки відзначалися тонким психологізмом у розкритті образів, ускладненою метафоричністю танцювального дійства. Ґрехем вважала танець одним із засобів самоусвідомлення, здатним виявити підсвідомі, найпотаємніші емоції. У самій архітектоніці танцю вона виявляла мотиви поведінки людини. Проте жест танцівниці не був реалістичним відображенням душевного стану − рухи метафоричні та гіперболізовані. У своїх пошуках хореографа і педагога Ґрехем постійно розробляла нові просторові й динамічні можливості жесту. Вона запровадила техніку – *contraction & release (стиснення та розширення),* що стала найважливішим елементам її танцювальної лексики [282, p. 90−91].

 *Доріс Гемфрі* – (1895−1958 р. р.) – американська артистка, хореограф, педагог і теоретик танцю, світогляд якої зазнав впливу мистецтва Сходу та багатонаціонального фольклору США [250, р. 75−76]. 1928 р. Гемфрі спільно з Ч. Вейдманом створила школу і трупу в Нью-Йорку, де ставила вистави до 1945 р., коли припинила свою виконавську діяльність. Постановки Гемфрі, як звичайно, порушували психологічні та соціально-етичні проблеми: «Біжать, маленькі дітки» на матеріалі негритянського музичного фольклору, «Розслідування» (1944 р.)

Гемфрі першою в США почала викладати композицію модерн-танцю, відійшовши від абстрактної танцювальної лексики та ілюстративної пантоміми. Вона розширивши межі малих хореографічних форм, поширених того часу в модерн-танці, здійснила значний внесок у його теорію. Гемфрі збагатила танець модерн плавною жестикуляцією, технікою легких і швидких рухів ніг, рухами тіла, що падає та піднімається з підлоги. Вона створила теорію, згідно з якою всі рухи тіла є різними фазами та варіаціями двох основних моментів – *suspend recovery* *(падіння і піднімання)*. Вони мають амплітуду коливань у межах між нерухомістю рівноваги (вертикальне положення) та найвищим ступенем його порушення, коли тіло повністю перебуває під силою земного тяжіння (горизонтальне положення). Виходячи з цього, Гемфрі розробила спільно з Вейдманом методику аналізу композиційної, ритмічної та пластико-динамічної структури танцю, яку вона виклала у своїх книжках. Як провідний педагог, Гемфрі прагнула розвинути артистичну індивідуальність танцівника так, щоб кожен виробив власну форму танцю.

 У 50-ті рр. ХХ століття модерн-танць став навчальною дисципліною в багатьох навчальних закладах США. Хореографи почали використовувати класичний танець як основу тренажу, застосовуючи у своїх постановках елементи його лексики й техніки. Найвідомішим представником цього періоду є мексиканець *Хосе Лимон* (1908−1972 рр.), американський хореограф і танцівник[282, р. 112−113]. З 1928 р. навчався танцю модерн у Доріс Гемфрі та Чарльза Вейдмана, а з 1945 р. – класичному танцю в Ентоні Тюдора. У 1930−1940-х р. р. працював у трупі Гемфрі та Вейдмана.

Хореографія Лимона – складний синтез американського модерн-танцю та іспано-мексиканського традиційного мистецтва, її характеризують різкі контрасти ліричного й драматичного начал. Багатьом постановкам притаманні епічність та монументальність, герої зображені в моменти найвищого душевного напруження, коли їхніми вчинками керує підсвідомість. Широкої популярності набули роботи Лимона «Павана мавра» (1949 р.), «Танці для Айседори» на музику Шопена (1971 р.). Модерн-танець в його постановках часто набував національного забарвлення, зумовленого впливом мексиканського й індіанського мистецтв. Особливу його увагу привертав чоловічий танець, в якому він виробив енергійний, атлетичний стиль.

 Представник американського модерн-танцю 60-90-х рр. ХХ століття *Мерс Каннінгем*, танцівник і хореограф. Він навчався в Бенінгтонській школі танцю, в школі красних мистецтв в Сіетлі. Протягом 1939-45 рр. працював у трупі Марти Ґрехем, а в 1952 р. організував власну. Не створюючи нової системи, Каннінгем прагнув змінити загальноприйняте поняття танцю, запровадивши техніку *spiral, corkscrew turn (спіралі та штопорні обертання)*. Він вважав, що емоційний елемент повинен вноситись у хореографію глядачем, а не хореографом чи танцівником. Його естетика близька до театру абсурду та музичної алеаторики. На музику композитора Джона Кейджа, Каннінгем створює балети «Як пройти, вдарити, впасти і побігти» (1965 р.); «Мінливі кроки» (1973), «Океан» (1991 р.). Наприклад балет «Океан», в якому відсутній сюжет, емблемою служить коло, у музиці багато звуків, шумів. Репрезентується гра світла і тіні, техніка танцю включає багато кутових позицій і поз, багато рухів мають звичайний побутовий вигляд. Синтезуються техніки модерн – танцю, контемпорарі данс, імпровізації. У хореографії Каннінгема переважає все ненавмисне й випадкове. На його думку, щоб осмислити рух, не обов’язково дбати про його послідовність; головна художня цінність руху – його перерваність та алогічність. Каннінгем свідомо відмежовується від норм, прийнятих у хореографічному мистецтві; у його творчості виразним є прагнення до абстракції [250, с. 78].

***2.4.2. Імпресіонізм, модернізм у танці та балеті***

Формування *імпресіоністичних тенденцій* у хореографії відбувалося незалежно від напряму творчості їх представників, від їх естетичних програм. Рушійною силою при цьому був намір створити нову хореографію, яка, на їх думку, відповідала б духовним потребам та особливостям ХХ столітті. Ідея Франсуа Дельсарта (про жест, звільнений від умовностей, здатний правдиво передавати всі нюанси людських переживань) набула поширення наприкінці ХІХ столітті, втілювалась у творчості двох представниць імпресіоністичних тенденцій, американських танцівниць Лої Фулер та Айседори Дункан, які гастролювали переважно в Західній Європі. Їх поєднувала імпровізаційність у творчості, і хоча вони не були пов’язані з традиційним хореографічним мистецтвом, завжди виконували свої танці під класичну музику.

 *Лої Фулер* (1862–1928 рр.) − американська танцівниця, драматична актриса. Головною особливістю її творчості була танцювальна імпровізація на музику композиторів Крістофа Віллібальда Глюка, Людвіга ван Бетховена, Фредеріка Шопена. З 1892 р. вона жила в Парижі, виступала у «Фолі бер жер», «Олімпії», Театрі Єлисейських полів, на Всесвітній виставці у 1900 р., гастролювала в містах Європи та США. 1927–1938 рр. мала в Лондоні свою трупу. Вона першою почала використовувати особливий нетрадиційний танцювальний костюм − великий балахон. Його частина закріплювалася на паличках, які тримала в руках танцівниця, що дозволяло створити враження крил. Тканина була тонкою, і завдяки хвилеподібним рухам руками та обертанням танцівниця могла надати образу легкості , повітряності. У своїх виступах Фулер *експериментувала зі світлом*, танцюючи в різнокольорових променях.

Своїми імпровізаціями вона створила серію танців: «Танець радості», «Танець вогню», «Танець метелика», «Танець фіалки», «Серпантин», який приніс їй популярність, та інші. Хоча новації Фулер мали лише ілюстративний характер, важливим було те, до яких виражальних засобів і танцювальних форм вона вдавалася. Костюми, декорації, світло, уся атмосфера дійства були матеріалом для експериментів. Фулер створила фантастичні форми, граючи лініями та яскравими барвами. Не маючи ґрунтовної хореографічної підготовки, Фулер надзвичайно виразно використовувала рухи рук і корпуса. Слід зазначити, що творчість Фулер мала танцювально-авторський і розважально-комерційний характер. Вона однією з перших почала співпрацювати з кінематографом [282, р. 87−88].

*Айседора Дункан* (1877−1937) − американська танцівниця, одна із засновниць танцю модерн. Творчість Дункан, як і Фулер, минала у гастролях по країнах Західної Європи та Росії. Але якщо Фулер не мала перед собою певних стандартів, не мала на меті поширювати власні творчі ідеї − її цікавило лише власне неповторне, авторське самовідтворення, що спиралося на форму й символ, − то Дункан своєю творчістю прагнула створити новітню танцювальну методику навчання без допомоги класичної системи – вона її просто ігнорувала.

Кредо Дункан – рухи тіла виражають «внутрішній імпульс» – на практиці це обернулося обмеженістю танцювальних можливостей виконавця, через брак танцювальної техніки. Дункан не створила професійної танцювальної системи. Її теорія не торкнулась і чоловічого танцю. Музика в танці Дункан немовби набувала тілесної (а отже, й просторової) матеріальності, а танець передавав духовний зміст музики. Саме це завдання − створення «зримої музики» – було в центрі хореографічного імпресіонізму, який подолав шлях від системи «виражального жесту» Дельсарта до його «ритмічної організації» в музиці, за теорією Жака-Далькроза. Тому не дивно, що ідеї та гасла артистки про «вільний танець» і «розкуте тіло» були сприйняті багатьма діячами російської культури як відкриття, а танці – як зразок синтезу мистецтв, що мав привабливі перспективи [250, с. 62−64].

Для своїх танців Дункан використовувала класичну музику, зовсім не дбаючи про правомірність її тлумачення засобами танцю. Музика була для Дункан імпульсом, що збуджував фантазії та почуття, які в моменти творчої наснаги танцівниця втілювала в танці засобами пластики та виразного жесту, як це міг би здійснити художник за допомогою фарб. Дункан володіла великим мистецтвом імпровізації – обов’язковим атрибутом імпресіонізму – майже досконало. Техніка її танцю була нескладною, вона не втомлювала танцівницю вивченням важких pas, що потребували школи, точності та виснажливих exercicese.

 Розвиток імпресіоністичних тенденцій у балеті пов’язаний передусім з творчістю *Михайла Фокіна* (1880−1942 рр.), російського артиста, балетмейстера і педагога. Проте навіть незначна, на перший погляд, кількість його робіт, які можна розглядати в руслі імпресіонізму, поклали початок розвитку цього напряму в російському балеті. Незаперечним є той факт, що поштовхом для Михайла Фокіна звернутись до імпресіоністичних експериментів стала творчість Айседори Дункан, яка гастролювала в Росії на початку ХХ ст. Під впливом її танцювальної майстерності Фокін створив справжні шедеври світового хореографічного мистецтва – балети «Вмираючий лебідь» із сюїти Каміля Сен-Санса (Маріїнський театр 1907 р., для Анни Павлової) та «Сильфіди» Ф. Шопена (Маріїнський театр 1908 р., 1909 р., Російські сезони, Париж). Втілюючи принципи Дункан у музиці – розкриття теми музики засобами танцювальної лексики та імпровізації, – Фокін відходить від штампів академічного балету.

У «Шопеніані» він звертається до безсюжетного балету, відтворюючи художні принципи романтичного балету першої половини ХІХ ст. «Детальйонізм» переплітається з ніжними імпресіоністичними напівтонами. Танець відповідає музичному супроводу, передаючи повітряність, свіжість, минущий рух. У «Вмираючому лебеді» Фокін звертається вперше до малої балетної форми – хореографічної мініатюри, поєднуючи традицію та інновацію. Професіоналізм і костюм балерини абсолютно відповідають критеріям і нормам академічного балету, рухи в танці – pas de bourrè souivì, port de bras et cambrè. Вони не мають нічого спільного з класичним танцем – це *вільна пластика, імпровізація, відтворення музики в танцювальних рухах* [254, с. 56]*.*

Модернізм (від фр. moderne – сучасний, новий) − художньо-естетична система, напрям – як сукупність різних авангардних течій. Він формувався в 10-х рр. ХХ століття і об’єднав багато порівняно самостійних ідейно-художніх течій, різних за соціальним масштабом та культурно-історичним значенням (експресіонізм, кубізм, футуризм, конструктивізм, дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм тощо), кожен з яких мав певну ідейно-естетичну та художню специфіку. Філософсько-світоглядною основою модернізму стали ідеї інтуїтивізму Анрі Бергсона, психоаналізу Зігмунда Фрейда та Карла Юнга, екзистенціалізму Мішеля Хайдегера, та Альберта Камю. У художніх творах, естетичних трактатах і публіцистичних деклараціях модерністів світ найчастіше постає жорстоким та абсурдним, із суперечностями та конфліктами, людина – приреченою, її дії та вчинки – безсилими, а обставини, в яких вона є, – ворожими до неї та нездоланними [254, с. 38].

*Баухаус (Bauhaus)* − вища школа будівництва, дизайну і художнього конструювання − навчальний заклад і архітектурно-художнє об’єднання в Німеччині, засноване на базі Художньо-промислового училища в м. Веймарі (Німеччина) архітекторами Генріх ван де Вільде і Вальтером Гропіусом. Насправді, Баухаус був студією з вивчення мистецтва, втіленням ідеї *синтезу мистецтва і техніки* [250, с. 68]. Розвиток перфомансу в Німеччині в 20-ті рр. ХХ століття став можливим завдяки роботі *Оскара Шлеммера* в Баухаусі. Він створив власну теорію перфомансу, всебічно проаналізував теорію і практику, визначив суперечності між класичним танцем у балеті та танцювальним перформансом як «протиріччям Аполлона та Діоніса». Основою перфомансу він вважав експеримент. 1927 р. він представив «Танець жестів» як танцювальну демонстрацію абстрактної теорії. Шлеммер створив графічну систему пересувань по сцені; одяг акторів було витримано в кольорах веселки, використовувалися звичайні та «геометричні» жести. 1927 року він розділив сцену кутами та діагоналями, вписаними в коло. 1929 року з’явився «скляний танець» *Карла Гроша*, який став першим представником «механічного балету». На виконавцях були скляні костюми, у руках – скляні сфери [266, p. 107].

*Експресіонізм* (від лат. expressio − вираження) – авангардна течія та напрям в європейському мистецтві від 1905 до 1970 рр., виник у Німеччині в атмосфері загальної суспільної зневіри в завтрашньому дні. Це одне з найсуперечливіших явищ європейського мистецтва, у якому відбився бурхливий протест художників проти шляху, розвитку, обраного європейським світом. Соціально-критичний пафос відрізняє твори експресіонізму від мистецтва інших авангардних течій, що розвивалися паралельно з ним − кубізму, сюрреалізму. Експресіоністи поєднували протест проти соціальних катаклізмів і гноблення особистості з відтворенням відчуття глобального жаху перед хаосом буття. Життя сучасної цивілізації постає у творах експресіоністів однією з ланок апокаліптичної катастрофи, що насувається на природу і людство.

 Учнем, послідовником і колегою Рудольфа фон Лабана був *Курт Йосс* (1901−1979 рр.), німецький артист, педагог і балетмейстер. Його творчість була спрямована на створення танцювальної драми нового типу. Одним з перших він усвідомив необхідність синтезувати танець-модерн з технікою класичного танцю та не балетної пантоміми. Його теоретичні погляди набули розвитку в системі «евкінетики». Йосс використовував сценографію, музику, хорову декламацію, відроджував традиції містеріального й культового театрів. Проте всі ці прийоми вважалися як допоміжними, що збуджували «енергію руху тіла». Танцювальна пластика для представників «виразного танцю», як почали називати себе послідовники Лабана, залишилася головним і часто єдиним засобом створення художнього образу. 1933 р. Йосс спільно зі своєю трупою «Балле Йосс» емігрував до Великої Британії, оселившись у Дарлінгтоні, де відкрив власну школу. З трупою гастролював по Америці та Західній Європі. Творчість Йосса, найвидатнішого представника експресіонізму в танці, справила значний вплив на розвиток хореографічного мистецтва багатьох країн [282, р. 100−101].

 Розширенню кола тем та образів хореографії сприяла творчість іншої німецької артистки, балетмейстера й педагога − *Марі Вігман* (1886−1973), учениці Еміля Жака-Далькроза, Рудольфа фон Лабана. Її творчі пошуки відбувались у руслі експресіонізму. У 1914 р. дебютувала з експресіоністськими танцями («Танець відьми»), потім виступала із сольними концертами. Вігман була представницею експресіоніського танцю, який вона свідомо протиставила класичному балету, відмовившись від рухів, які традиційно вважалися гарними. На її думку, страшне й потворне також варті втілення в танці. Вігман застосовувала великі стрибки, партерні рухи. Її сольні та групові постанови («Скарга», «Танці матері») відрізнялися надзвичайною емоційністю, напруженістю й динамізмом форм. Вона цікавилась темами одержимості, пристрасті, відчаю, смерті. У її мистецтві був відсутній пафос протесту, воно виражало образи-символи загальнолюдських емоцій. Ідеї Вігман справили глибокий вплив на розвиток танцю модерн.

 1915 року в Петербурзі відбулася перша виставка футуристів. Вони, як і конструктивісти, об’єднали свої ідеї для театру під назвою «виробниче мистецтво». Синтезатором процесу *кубізму й конструктивізму* став *Микола Форрегер*, який приїхав до Москви з Києва у 1916 р. й організував дискусії на виставках, а пізніше створив студію в Петербурзі. У 1920 р. було створено «Театр чотирьох масок», що був носієм ідей соціалізму. На його сцені студенти ставили скетчі: «Будьте ласкаві з конякою» (1922 р.) – спектакль, в якому постійно змінювалися декорації, оберталася сцена і пролітали літаки; «Механічні танці» (1923 р.), у якому один танець імітував трансмісію, а інший – роботу станка [250, с. 71].

***2.4.3. Рок і масово-популярний, клубний танець, стрит данс.***

Перетворення в США та країнах Західної Європи, демократизація і сприятливі умови для дозвіллєво-розважальної діяльності елітно-заможної категорії суспільства першої половини ХХ століття та молодіжних рухів, побутово-вуличної субкультури другої половини ХХ століття створили необмежені можливості для розвитку *науково-технічних відкриттів, нових філософських ідей*, для розвиткумасової культури*,* *джазової і рок-музики*, зародження *авангардних течій* у мистецтві як альтернатива традиційному академізму.

Нині *масова культура* в музично-танцювальному дозвіллі набула надзвичайного поширення завдяки сучасним засобам комунікації (телебаченню, відео та звукозапису, кіно, пресі, книгодрукуванню тощо). Індустріалізація культури є однією із закономірностей сучасності. Проте цей процес має два аспекти: з одного боку, завдяки індустріалізації культура стає доступною для широкої аудиторії; з іншого, загальнодоступність мистецтва, полегшене та спрощене його сприйняття різко знижують позитивний вплив на розвиток особистості [254, с. 28].

 Якщо академічна, елітарна культура орієнтувалася на інтелектуального глядача, то масова орієнтується на *«усереднену»* аудиторію. Людина втрачає свою індивідуальність і потребу в духовному самовдосконаленні за допомогою культури. Людина-конформіст, пристосуванець в основному споживає культуру [48, с. 7−8]. Важливо додати, що певні аспекти психоаналізу Зігмунда Фрейда, передусім його вчення про позасвідомі психічні процеси, інстинкт, секс і агресію, стали фундаментом, філософським підґрунтям масової субкультури [250, с. 37]. Саме поглиблення відчуженості в суспільстві та криза традиційних релігійних і моральних цінностей на зламі 50 −60-х рр. ХХ століття викликали появу рок-культури. Рок став виразником світосприйняття повоєнного покоління, для якого музика – це не весь його зміст. Головне в рок-субкультурі – це *моральна позиція*.

 *Рок-музика*  (від англ. – крутитися, гойдатися) бере свій початок від пісенно-танцювальних жанрів негритянського фольклору [250, с. 38]. Найбільш раннім різновидом рок-музики, що побутував у 20−30-ті рр. ХХ століття серед міського негритянського населення, був тип *блюзу*. Його особливість – виконання в танцювальному ритмі (власне, термін з’явився вперше в 1934 р. на платівках із записами негритянських блюзів). На його основі в період свінгу виник негритянський стиль *ритм-енд-блюз* [174, с. 538], а пізніше, у 50-ті рр. *рок-н-рол*, що набув масового поширення.

Наприкінці 50-х рр. для визначення комерційної рок-музики почали використовувати новий термін – *«популярний»* чи «*поп-музика*». Нині до поп-музики зараховують усі явища комерційно-розважальної індустрії. Найважливішим засобом її поширення є радіо, телебачення та звукозаписувальні фірми. Досягнення електронної музики значно вплинули на  *рок і популярну* *сучасну танцювальну музику*. Проте, незважаючи на активне опанування зарубіжної культури, «чорна» музика в США не відійшла на другий план.

*Фанк* − зародився у 50−70-х рр. серед негритянських виконавців, як продовження музики *соул,* а також танцювальна форма афро-американського походження, але на більш строгій ритмічній основі. *Диско* − танцювальна форма західно-європейського походження, зародилась у 70−80-х рр. в якій поєднались музичні стилі *тамала матаун* та фанк. Його особливість – чітка й сильна манера, виразний, проте не жорсткий рух. *Хаус* − танцювальна форма, схожа на джайв без стрибка, зародився у 90-х рр. *Електро* − пульсуючі рухи на дискотеці. Наприкінці 70-х – початку 80-х рр. з’явивсь танцювальна форма *техно*  − прямокутові рухи у швидкому темпі.

Одночасно з техно у 80-ті рр. ХХ століття широкої популярності набув танець нью-йоркського кварталу Бронкс – електрик бугі та брейк-данс. *Електрик-бугі* (верхній брейк) – це танцювальні форми: *poping* − cинкопована, динамічна техніка; *robot man* − механічна техніка, *waves* − техніка хвиль; *king tats* − техніка рук відтворює давньоєгипетські фресокові зображення, кисть чи лікоть повинні бути зігнут під кутом 90˚. *Брейк-данс* (нижній брейк) – це танцювальні форми: *footwork* − техніка підходів до руху; *powermoves* – техніка циркових рухів (фляк, сальто, корпштрунг, переворот, а також акробатичні рухи з капоейро та кунг-фу); *helicopter* − техніка імітації (догори ногами) гелікоптера з перекидуванням корпуса на підлозі; *pirouette чи свічка* − техніка обертання догори ногами на долоні; *nike* – поза, стійка на руці, одна нога рівна, друга зігнута в коліні [250, с. 79].

Ще одним різновидом міської чи вуличної танцювальної негритянської субкультури є *хіп-хоп* (реп у музиці). Він стрімко набув популярності на початку 80-х рр., майже відразу поширився за межами США та охопив значну частину білої молоді, здатної сприймати музику «фанк». Хіп-хоп танець поєднує різні стильові форми − вуличні, молодіжні танці (street dance) − хіп-хоп і його сучасна форма нью стайл, електрик-бугі, брейк-данс; клубні, танці на дискотеках (club dance) − фанк, диско, техно, хаус, електро, особливістю яких є емоційне відтворення музики та співу, а також висока віртуозність і динамічна виразність.

Серед представників рок-і-поп стилю хотілося б виділити російську танцювальну трупу «Тодес» та українські танцювальні трупи «А6», «Дельсарт». Ці трупи працюють у великих шоу програмах, концертах, знімаються у відео-кліпах, загальним для них у стилі рок-і-поп є синтез форм брейку, диско, фанку, хіп-хопу. Даним трупам притаманна дуже виразна, емоційна, дещо агресивна репрезентація, у техніці поєднання модерн джаз танцю із хіп-хоп данс. 2000 року танцювальний колектив «А-6», заснований у 1994 р. на базі танцгрупи «Адмірал» (1988−1994 рр.) *Андрієм Єрьоміним* (випускник КДІК), відкрив власну, першу в Україні професійну студію з молодіжних, клубних, масово-популярних синтезованих танцювальних форм (hip-hop dance − electric boogie, breaked dance, funk, new style, disco, techno, house). Від самого початку цей колектив мав стати незалежною трупою, вільною від впливів будь-яких певних танцювальних стилів; єдиним критерієм було відчуття музики та ритму [254, с. 69−71].

***2.4.4. Естрадний танець і соцреалістична хореодрама***.

*Естрадним танцем* прийнято називати окремий різновид сценічного танцю − невелику хореографічну сценку, створену для естрадного виконання, переважно у складі концертної програми, і побудовану на чіткій драматургічній основі лаконічними засобами хореографічної виразності.

У 60-ті рр. ХХ століття відновився жанр *мюзик-холу* як вид *естрадного театру*, який неодмінно мав включати танцювальні номери. Він бере початок у Великій Британії, де наприкінці ХІХ століття виникли масові жіночі танці – *танці гьорлс* [255, с. 96−97]. До вистав також могли включатися чоловічі та змішані танці, а також виступи солістів. Для танців гьорлс (звичайно, виконавці шикуються за зростом ) характерні лінійний малюнок і синхронне виконання однакових рухів. У Росії з танцями гьорлс уперше на початку ХХ століття виступили англійські гастролери.

У перших радянських мюзик-холах (в Москві та Ленінграді починаючи з другої половини 20-х рр.) танцювальним колективам надавали в програмах провідне місце. Їх автором був *Касьян Голейзовський*. Збагатилась танцювальна лексика завдяки використанню ритмічних рухів, елементів фізкультурних вправ і рухів народних танців. Це вимагало від виконавиць, крім хороших зовнішніх даних, володіння танцювальною технікою та навичками акторської гри. Найвизначніші постановки Голейзовського в мюзик-холах – танець «30 англійських герлс», «Чаплініада». У програмах мюзик-холів брали участь естрадні танцівники як виконавці *акробатичних дуетів*: Л. Івер та А. Нельсон, М. Понна і А. Каверзін, А. Редель і М. Хрустальов, В. Сергєєва і Н. Таскін. З *народно-сценічними* номерами виступали Н. Базарова і Д. Бєльський.

 Різновидами радянського естрадного танцю 1930–1980-х рр. ХХ століття були: *дуетно-акробатичний танець*, *стилізований класичний* (демікласика), *сюжетно-характерний* (народний масовий і сольний), *військовий* (масовий і сольний), *масовий* (танець мюзик-холу, «герлс»), *ритмічний* (танці в сучасних ритмах – джаз, теп, рок, диско).

Перші кроки українського *танцю на естраді* пов’язані з *Київським мюзик-холом* (1971−1989 рр.), концертні вистави та балетні дійства якого включали не тільки стилізацію класичного та народно-сценічного танцю, а й постановки на основі запозичених форм − джаз-танець, теп-танець, модерн-танець у супроводі оркестрової джазової музики. Крім цього, популярна того часу музична естрада додатково дозволяла розвивати молодіжні масово-популярні форми танцю (disco, brаіkе dance та ін.). У Київському мюзик-холі працювали відомі балетмейстери та хореографи: Анатолій Шекеро, Генріх Майоров, Ала Рубіна. Виконавська трупа складалася з професійних артистів театру естради та балету. Гастролі Київського мюзик-холу проходили на території СРСР – у Москві, Ленінграді, в Прибалтиці, Молдові тощо. З перебудовою було втрачено підтримку держави, а через негаразди, адміністративні проблеми мюзик-хол було закрито 1989 р. З проголошенням незалежності в Україні самостійну творчу діяльність починають хореографи колишнього Мюзик-холу і ті, хто міг виїздити за кордон і певною мірою знав сучасні форми танцю. З початку 90-х рр. починає викладатись естрадний танець (сучасні та популярні танцювальні форми) в Київському естрадно-цирковому училищі: *теп-танець* − викладач Олександр Балансев, сучасний танець (*джаз-танець, контемпорарі данс, хіп-хоп танець*) − Людмила Юнанова, Людмила Глушко, Людмила Попович та інші [250, с. 96].

*Соцреалістична хореодрама*

*Соціалістичним реалізмом* прийнято називати творчий метод радянського мистецтва, принципом якого було реалістичне, історично конкретне відображення дійсності крізь призму революційності з метою ідейно-естетичного виховання мас у дусі соціалізму і комунізму [66, с. 279]. Соціалістичний реалізм у балеті спирався на реалістичне відображення засобами хореографії людських почуттів, вчинків, подій реального життя, осмислених з позицій комуністичного ідеалу.

 Після революційний радянський класичний балет прагнув відображати нову, революційну дійсність шляхом відмови від перетворення класичної спадщини, що помилково вважалася чужою для соціалістичного суспільства. У балетних мініатюрах на основі вільної пластики, завдяки перетворенню побутового танцю та фізкультурних спортивних рухів створювались окремі образи, відображали сучасність. Першим суттєвим завоюванням соцреалізму стала вистава «Червоний мак» (1927 р.), на музику Рейнгольда Глієра, хореографія Володимира Тихомирова, Леоніда Лащиліна в основу якої покладено сучасну революційну тему.

Проте в балетному театрі впродовж 1930−1960-х рр. формувалися штампи однобічної *хореодрами (балету-п’єси)*. Одним з найвизначніших представників *соціалістичної класики* в радянському драматичному балеті був *Ростислав Захаров* [165, с. 171−173]. Видатною роботою Захарова став балет «Бахчисарайський фонтан», що започаткував радянську хореографічну *«Пушкініану»* (1934 р.), утвердив новий метод роботи над балетною виставою. Він передбачав роботу над експозицією балету, далі розкриваючи в ній ідейно-художні завдання твору, потім – самостійну роботу акторів над образами (на основі системи Станіславського) та хореографічну режисуру, що створювала дійові, осмислені танці, у яких народжувався реалістичний художній образ. Наступні постановки Захарова – «Кавказький полонений» (1938 р.), «Попелюшка» (1945 р.), «Мідний вершник» (1949 р.). Для творчості Захарова характерні утвердження *соцреалістичних хореодраматичних* принципів у сучасному балеті, звернення до ідейно-насичених сюжетів, посилення ролі драматургії та режисури в балетній виставі.

Розкриваючи досягнення радянського балету як *соціалістичної класики*, слід зупинитись на творчості *Юрія Григоровича* (нар. 1927 р.), видатного радянського балетмейстера. Його балетам, на відміну від однобічно драматизованих *хореодрам* попереднього періоду, притаманна розвинена танцювальність, відродження складних форм хореографічного симфонізму, злиття хореографії з музикою. Основою хореографічного вирішення став класичний танець, збагачений елементами акробатичних підтримок і характерного танцю. Пантоміма як самостійне явище відсутня, її елементи органічно включені до танцю, що має наскрізний дійовий характер. Подальшого розвитку творчість Григоровича набула у постановці балету «Спартак» Арама Хачатуряна (1968 р.), героїко-трагедійного твору про щастя боротьби за волю. Григорович побудував виставу за власним сценарієм на основі крупних хореографічних сцен, що стали вузловими, етапними моментами дії [250, с.93−94].

***2.4.5 Неокласицизм в хореографії,***

***балетна неокласика, балетний постмодерн,***

***постмодерністський танець і перформанс.***

 *Неокласицизм* (від нео − новий) – це термін, що означає різні художні явища останньої третини XIX−XX ст., вони тяжіють до традицій античного мистецтва: *архаїки* (800−500 рр. до н.е.), в архітектурі, живописі та музиці − стилістики *бароко* (1570−1770 рр.).

Ширше − неокласицизм прагне до відродження будь-яких напрямів чи ідеалів мистецтва попередніх епох. На відміну від «*класицизму»* доби *італійського Ренесансу* (1400−1600 рр.) або від *французького класицизму* (1640−1840 рр.), неокласицизм розглядає античність не як культурний ідеал, а як матеріал для символізації асоціативних варіацій і реконструкції для відображення до сучасних соціокультурних та інтелектуальних проблем. Сюжети і герої античних міфів, образотворчі форми античного мистецтва, загальні уявлення про античну культуру і цивілізацію в контексті світової історії постають в неокласицизмі як умовний код сучасних культурних рефлексій; архетипічний каркас художньо-філософських ілюзій ХХ століття, культурно-історичне тло вирішення «вічних проблем людства» в цілому стрімко і трагічно мінливому світі сучасної культури й цивілізації.

 Термін «неокласицизм» вживається для позначення класичних тенденцій в образотворчому мистецтві та музиці другої половини ХІХ − першої половини ХХ століття Виникнення неокласицизму зумовлене прагненням протиставити сучасній реальності, з її трагізмом і відчуженістю людської особистості, вічні цінності, відродити високий стиль класичного мистецтва. Неокласицизм утверджує ідеальні, позачасові образи, вільні від усього конкретного, зумовленого плином реальної історії. Однак сама полемічність такої установки викликає до життя здобутки, що яскраво відображають саме свою епоху [254, с. 103−104].

 Творчість *Михайла Фокіна* започаткувала цілу епоху в історії як російського балету, так і балету Західної Європи. Принципи роботи, творчі знахідки балетмейстера, збережені й збагаченні його послідовниками, визначили напрям розвитку хореографії на кілька десятиліть. Неабияка музичність Фокіна дозволила йому продовжити започатковані його попередниками пошуки в галузі танцювального симфонізму та утвердити безсюжетний балет, створений за законами музично-хореографічної розробки, як самостійний жанр. Проте у творчості Фокіна провідне місце посідав балет сюжетний, драматично-напружений, дієво-насичений. Класичний танець для Фокіна не був універсальною системою, а лише однією барвою, рівноправною з характерним танцем, вільною пластикою та іншими виражальними танцювальними засобами. Власне художня стилістика, започаткований ним, відомий в хореографії як *«фокінізм»* [223, с. 320−325].

 На початку ХХ століття розповсюдження *фокінських традицій* зародження *неокласичних тенденцій* у Франції відбувалося під впливом Росії і було пов’язане з Російськими сезонами Сергія Дягілєва в Парижі (перший виступ у 1909 р.). Були представлені балети Михайла Фокіна, поставлені ним раніше в Петербурзі: «Павільйон Арміди» (художник Олександр Бенуа), «Половецькі танці» (художник Микола Реріх), «Сильфіди» («Шопеніані», на музику Фредеріка Шопена), «Клеопатра» («Єгипетські ночі») Антона Аренського (художник Лев Бакст). Дягілєв створив постійну трупу, що функціонувала в Західній Європі та США під назвою «Російський балет Дягілєва»у1911−1930 рр. Багато акторів та балетмейстерів, які працювали тут, надалі мали зв’язок з французьким балетним театром: Михайло Фокін, Вацлав Ніжинський, Лев Мясін, Броніслава Ніжинська, Джордж Баланчін, Серж Лифар.

1931 року традиції сюжетної неокласики у Великій Британії засновував Фредерік Аштон. Посівши посаду провідного балетмейстера в «Селдерс Уелс балле», він ставить кілька постановок, що відрізнялися тонкою музичністю та майстерністю композицій і ґрунтувалися на класичному танці. Наприкінці 40-х рр. ХХ століття Аштон створив «Симфонічні варіації» на музику Цезаря Франка як зразок класики англійського балетного театру (1946 р.)

З 1970 р. керівником Королівського балету став *Кенет Макмілан* (1929−1992 рр.), поставивши тут: «Ромео і Джульєтта» (1965 р.) на музику Сергія Прокоф’єва, «Манон» (1974 р.) на музику Жюля Масне, «Принц Пагод» (1989) на музику Бенджаміна Брітена, «Іудине дерево» (1991 р.) сучасна рок-музика [16]. Використовуючи лексику класичного танцю, Макмілан ускладнював і видозмінював її відповідно до сценічного та психологічного вирішення вистав. Композиції його відрізнялися динамічністю, експресією, психологічним напруженням [254, с. 76−77].

*Джон Кранко* – англійський балетмейстер, представник неокласичної драми, який працював у Штутгарті (Німеччина) в 1927−1973 рр. [185, р. 68]. Характерною ознакою творчості Кранка є теплий, а іноді гострий гумор, вміння передати зміст в танці, розкрити характери засобами хореографічної драматургії. Відомість Кранка приніс балет «Дама й блазень» на музику Джузеппе Верді (1954 р.). Вистави Кранка оригінальні за вирішенням, органічним поєднанням танцювальної та акторської майстерності. Серед його постановок – «Ромео і Джульєтта» Сергія Прокоф’єва (1962 р.), «Онєгін» на музику Петра Чайковського-Клауса Штольце (1965 р.)

*Постнеокласиком* балету в Нідерландах можна вважати балетмейстера *Іржи Кіліана*. Найвідоміший його балет – «Симфонія ре-мажор», 1981 р. на музику Гайдна. Цей неокласичний абстрактно-асоціативний балет Єдина його мета – показати комічність манерних прийомів класичного танцю, його вичерпаність. Танець створений як чергування виходів чоловічих та жіночих квартетів, тріо, видозмінених класичних «pas», побудованих так, щоб підкреслити іронічність і комічність манер класичних прийомів танцю. Починаючи з кінця 80-х рр. ХХ століття, хореограф значно змінив свій стиль, орієнтуючись на сюрреалістичні образи та зразки східної культури. Найвизначнішими роботами Кіліана у сфері постнеокласики є «Весіллячко» (1982 р.), «Маленька смерть» (1991 р.)

Традиції російського балету, які спочатку поширились в США гастролерами й педагогами, у подальшому отримали розвиток у творчості національних балетмейстерів, передусім – у мистецтві *Джорджа Баланчіна* (1904−1983 рр.) [286, р. 60−62]. Його постановки, що склали основу репертуару труп «Американ балле» з 1935 та «Нью-Йорк Сіті Балле» (з 1948 р. ), були один із напрямів американського балету, в основі якого лежать традиції російської академічної школи кінця ХІХ століття (зокрема Маріуса Петіпа), а також танцсимфонічні балетні прийоми Фокіна та неокласичні новації Баланчіна. У його балетах, найчастіше неокласичних безсюжетних, узагальнений хореографічний образ виростає з образу музичного [76, с. 78−80]. Завжди ґрунтуючись на музиці (а не на літературному сценарії) як на джерелі змісту. Його балети: «Аполлон Мусагет» (1928 р.) на музику Ігоря Стравінського, «Серенада» (1934 р.) на музику Петра Чайковського, «Кончерто бароко» (1949 р.) Іоганна Себастіана Баха, «Агон» (1950 р.) на музику Ігоря Стравінського, «Коштовності» (1967 р.) на музику Форе-Стравінського-Чайковського [6, с.102−103]. Хореографія Баланчіна вимагала від виконавців досконалого володіння класичним танцем, повного підкорення задуму хореографа. У Школі американського балету було виховано кілька поколінь артистів, танцювальна техніка та стиль яких відповідали вимогам Баланчіна.

 У грудні 1995 р. в Україні було створено перший професійний колектив сучасної хореографії – Театр хореографічних мініатюр «Сузір’я Аніко» (з 1996 р. – *Театр сучасної хореографії «Сузір’я Аніко»*). У червні 1996 р. цей колектив представив свою першу неокласичну балетну програму в хореографічних мініатюрах та ансамблевих композиціях «Італійський альбом» на музику Жана П’єро Ревербері («Ròndo Veneziàno») та Антоніо Вівальді. Художнім керівником та балетмейстером Театру стала заслужена артистка України *Аніко Рехвіашвілі*. За своїм жанром це змішаний балет, у якому поєднуються авторський сюжет та абстрактна асоціація. Тут масові композиції, ансамблевий танець (болеро, рондо), хореографічні мініатюри. Головна тема балету – показ психологічних стосунків між чоловіком і жінкою. Перша дія балету просякнута експресіоністичною репрезентацією на глядача, друга – сповнена романтично-імпресіоністичного настрою. Техніка балету синтезує сучасні види хореографії ХХ ст. – модерн джаз танець, імпровізацію, контемпорарі данс [248, с. 213−214].

*Постмодернізм* (від фр. post – після та modernisme - модернізм: той, що йде після модернізму) виник у 50−60-ті рр. ХХ століття як філософська течія в контексті структуралізму та постструктуралізму на основі розвитку новітніх технічних засобів інформації та зв’язку – радіо, телебачення, комп’ютерної техніки. Як візуальна культура, постмодернізм не тільки відображав реальне життя, а й моделював його за допомогою засобів штучної реальності (комп’ютерні ефекти, відео монтаж тощо). Цей принцип роботи поволі проник і в такі види мистецтва, як музика, література і балет.

Гральний, імпровізаційний елемент підкреслює концептуальну розімкненість, відкритість хореографії, її вільний, асоціативний характер. З цим пов’язані відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії й музики – балетної та небалетної. Вираженням також естетичних змін у балетній візуальності стала відмова від фронтальності і центричності, перенесення уваги на спонтанність, імпровізаційність; акцентування на жесті, позі, міміці, динаміці руху як основних елементів танцювальної мови; принцип оголення фізичних зусиль, узаконення позатанцювальних поз і жестів за допомогою таких характерних прийомів, як падіння, перегинання, злети; інтерес до енергетичної природи танцю, психосоматичних станів радості, гніву, тілесної істерії; ефект спресовано-розрідженого танцю, що досягається контрапунктом плавності музичної течії та рваної ритмопластики, в’язкої, широкої лінії руху та дрібної, крупно кадрової жестикуляції; поєднання архаїчної та складної технік (біг по колу та ритмопластичного симфонізму, наскрізних лейтмотивів).

Найрозвиненішим в постмодерністський хореографії є тенденції суто пластичного експериментування, зосередження на розкритті механізму руху людського тіла, а також поєднання танцювальної та спортивної техніки. Справді, постмодерний балет вбирає в себе елементи танцювального мистецтва Сходу (індійський класичний танець бхарат-натьям, сучасний японський танець буто), прийоми ритмопластичного фольклору американських індійців, афро-карибську танцювальну техніку. Мозаїчне поєднання рімейків йогівської медитації та античної тілесної фактурності, класичних па і поліритмізму регтайму, хай-лайфу, джайву, свінгу, брейку, фламенко, кантрі-дансу – танцю і музики різних культур, епох, соціальних прошарків – створюють світ постмодерністського як наслідок нашого часу, відображеного у мікро - і макросвіті, у житті самої природи. «Бродвейський» дух американського джаз-танцю з його орієнтацією на національну прихильність мюзиклу справив зворотний вплив на європейський балет. Іронічна ритуальність балетного постмодерну багато в чому пов’язана з його «посланням» до публіки. Принципи задоволення, радості, людських контактів з глядачами становлять основу концепції балету як «живої вистави», що виходила з ідеї танцю як способу життя і надихала на експерименти [150, с. 11−12].

Одним з найяскравіших представників *європейського постмодерну* в балетібув французький артист, балетмейстер *Моріс Бежар* (1953−2007 рр.). З 1960 року Бежар очолював у Бельгії трупу «Балет ХХ століття», для якої здійснив багато постановок як художник.

Значне місце серед них посідають синтезовані вистави, у яких танець, пантоміма, спів і слово майже рівноправні. Серед них – «Болеро» на музику Моріса Равеля (1960 р.), «Ніжинський, клоун божий» на музику Петра Чайковського (1971 р.) З 1987 р. він розширює межі своєї аудиторії, очоливши у Швейцарії трупу «Балет де Лозан». До цієї трупи він набирав танцівників усіх національностей, незважаючи на досвід та особливості техніки, і сам удосконалював їхню майстерність, вимагаючи суворої класичної дисципліни. Найбільше Бежар переймався реабілітацією чоловічого танцю. Моделюючи репертуар трупи відповідно до власного бачення «чистої естетики», він незабаром створив власний неповторний стиль *«бежаризм»* який, по суті, став відображенням його швидкоплинних думок [185, р. 52−56]. Він широко експериментує з місцем виконання вистав та з декораціями: майданчиком для вистав стають ринги, стадіони, а іноді просто під відкритим небом. Декораціями служать фантастичні нагромадження з різних матеріалів, від дерева до тканин, що вражають багатою кольоровою гамою. Серед найвизначніших постановок цього часу – «Метаморфози» (1995 р.), «и В ім’я Життя» на музику Вольфганга Моцарта і рок групи Queen (1996 р.), «Лускунчик» на музику Петра Чайковського (2001 р.) Бежар – одна з найскладніших і найсуперечливіших постатей в сучасному хореографічному мистецтві [137, с. 48−49].

 Своєрідним переломом *балетного постмодерну* *в Росії* стала творчість *Бориса Ейфмана*. 1977 року молодий хореограф створив власний театр при Ленконцерті, який став називатися «Новий балет», а пізніше − балет Бориса Ейфмана. Становлення Театру балету під керівництвом Ейфмана пов’язане з духовним вихованням цілого покоління російського глядача. Його репертуар вражав жанровою різноманітністю: трагедія і буфонада, біблійна притча та психологічна драма, рок-балет і дитяча казка, повнометражні одноактні вистави, камерні балети й хореографічні мініатюри. У 1970−1977 рр. Б. Ейфман працював балетмейстером Ленінградського хореографічного училища. Поставив балети: «Ідіот» на музику 6-ї симфонії Петра Чайковського (1980 р.) Одним з перших він почав звертатися до творів Федора Достоевского, Льва Толстого, Антона Чехова, Михайла Булгакова. Ейфман – сучасний балетмейстер постмодерного драматичного балету, він зосереджував увагу, за Достоєвським, на проблемі совісті та взаємовідносин між людьми. Використовував у балеті вокал, кінематограф, конферанс, циркове обладнання, класичний, народний, популярний танці тощо. Найвидатніші його постанови – «Майстер і Маргарита» (1987 р.), «Карамазови» (1995 р.), «Червона Жизель» (1997 р.), «Російський Гамлет» (1999 р.) [249. с. 262−263].

Представником *шведського постмодерного балету* та однією з культових фігур шведського балетного театру нашого часу є *Матс Екк* (нар. у 1945 р.). Він не був прихильником класичного танцю, хоч і досконало його знав. Проте для своїх балетів Екк використовував музику і сюжети класичної спадщини, починаючи від «Жизелі» (1982 р.), яка справила ефект вибуху бомби. Екк прагнув вивільнити сюжет від псевдоромантичних пристрастей, виявити метаморфози, що відбулися з людиною з часів прем’єри цього шедевру (1841 р.). Екк вміщував класичні хореографічні міфологеми в контекст ХХ ст., поєднуючи примітивні рухи, класику, модерн джаз танець, пантоміму тощо. В його балетах чимало автобіографічних деталей [282, р. 147].

*Бутто* – постмодерністська японська танцювальна форма як синтез експресіонізму, фрейдизму і народно-побутових формяпонського танцю. У 1959 р. на четвертому фестивалі танцю в Токіо, організованому «Спілкою підтримки модерного танцю Японії», Тацумі Гідзіката (справжнє ім’я – Куніо Мотофудзі) спільно з Йосіто Оно показали виставу «Заборонені барви» за мотивами однойменного роману японського письменника Юкіо Місімі. Ця вистава одразу ж викликала скандал, через відвертий показ сексу на сцені. Гідзіката говорив, що його буто *«народилося з бруду»* [286, р. 161−163]. На початку 60-х рр. Гідзіката працює над теоретичним обґрунтуванням свого танцю, центром якого стало поняття «темряви». Танець буто характеризується своєрідною «приземленістю»: незалежно від школи, у ньому не прийняті швидкі просторі рухи сценою – біг, різкі розвороти, стрибки. Якщо звернути увагу на амплітуду рухів, можна сказати, що танець буто спрямований скоріше до землі, ніж до неба, адже земля тісно пов’язана з життям і смертю. Буто є своєрідною антитезою класичного балету. Якщо стрибок угору у класичному балеті символізує прагнення злетіти, то стрибок в буто означає силу тяжіння землі. Гідзіката називав буто *«мерцем»*, який хоче підвестися за будь-яку ціну з усіма своїми пристрастями. Іншою категорією, складовою поняття анкоку буто, є *«темрява»*. [256, с. 11].

*Перформанс* – (від англ. performance − виступ, виконання, гра) публічна акція, виконана одним чи кількома учасниками. Першіперфоманси з’явилися в США у 30-ті рр. Акції перфомансу завчасно плануються й відбуваються за певною програмою. Суттєва відмінність перфомансу від театру полягає саме в тому, що учасник художньої акції виконує абсолютно реальні дії, які нічого, крім них самих, не зображують. Серед представників перфомансу можна виділити Трішу Браун, Деніс Опенгейм (США), Кароль Шлеман (Франція), Генадій Абрамов (Росія), Лариса Венідіктова (Україна).

***Висновки до другого розділу***

Отже, ми можемо констатувати, що історія розвитку хореографічної культури відбувалась у чотирьох спрямуваннях які протягом тисячоліть до сьогодення остаточно сформувались в окремі незалежні види хореографії. При формуванні цих чотирьох видів, окрім соціокультурного простору в якому відбувався їх генезис, важливим чинником був ще один елемент: для народної хореографії – етнічний і обрядовий; для класичної хореографії – академічний і антична естетика; для бальної хореографії – аристократично-соціальний; для сучасної хореографії – новітня історія, імпровізація і синтез мистецтв.

 Соціокультурні особливості витоків, історичний розвиток і формування народної хореографії проаналізовано у первісних, давньосхідних, варварських танцях, а також фольклорних, класичних національних танцях Іспанії, Італії, Угорщини, Польщі, Великої Британії, Росії, України, Білорусі, Молдови, Греції, Грузії, Казахстану, Близького Сходу, Індії, Китаю, Японії, Мексики, Африки. Визначені їх характерні риси і особливості, а також, хронологія, виражальні засоби, форми, жанри, техніки танцю. У первісному танці, визначені танці чоловіків і жінок – тотемні, військові, обрядові, побутові. У давньоєгипетському танці, визначені храмові, побутові і розважальні танці. У давньоперсидському, визначені театралізовано-танцювальні містері, ритуальні, розважальні, конкурсні танці. У давньоіндійському, визначені храмові, побутові, розважальні танці. У давньокитайського танцю, визначено обрядово-побутові, ритуально-обрядові танці. Визначені і схарактеризовані форми – у іспанському танці (фламенко, фарука, болеро), італійському танці (сальтарелла, тарантелла), угорському танці (чардаш), польському танці (краков’як, мазурка, оберек, куявяк), руському (хоровод, трепак, камаринська, бариня, руська кадриль), українському танці (гопак, козачок, коломийка), білоруському танці (лявоніха, крижачок), молдавському танці (сирба, молдовеняску), грузинському танці (картулі, хорумі), грецькому танці (сиртакі, зейбекіко), східному танці (арабський, ліванський, єгипетський, турецький), казахському танці (мисливські, змагання, жартівливі).

Характеризується хронологія та сценічні форми індійського класичного танцю (бхарат натьям, кучіпуді, оддісі,, китайського класичного танцю (дракона, лева, придворні),японського класичного танцю (кабукі), мексиканського танцю (залицяння, з капелюхом, старих), а також характеризуються танці народів Африки.

Соціокультурні особливості витоків, історичний розвиток форм і технік класичної хореографії визначено у давньоеллінської орхестріці (акробатичні танці з биком, священі, культово-помірні, військові, побутові, театральні танці, а також професійна техніка); давньоримській сальтації (італічний танець, пантомімічні дійства); візантійському танці (військова пантоміма, побутові і театральні танці, професійна техніка); руському (танець скоморохів, народно-обрядовий танець), готичному танці (народно-обрядовий танець, танцювально-релегійні містерії, світський танець). Витоки і формування балету в Європі часів ренесансу, віддають перевагу Італії та Франції. Завдяки Італії, у другій половині XVI століття утворюється перша професійна, а згодом академічна школа класичного танцю в Мілані. Фабріціо Каррозо, Чезаре Негрі, Туаном Арбо вперше, створили первину модель правил канонів і теорії танців та виконання танцювальних рухів. Запропоновано італійську термінологію в танці, за аналогом у музиці. В кінці XVI століття у Франції був поставлений перший балет, як синтезоване драматично-танцювальне дійство за літературним античним сюжетом, музикою на яку були поставлені танці, танцювальні виходи з використанням професійної італійської техніки, а також костюми виконавців і художнє оформлення. Завдяки Франції, у другій половині XVII – початку XVIII століття, створюється друга академічна школа класичного танцю в Парижі. Також перша «Академія танцю», наукова структура у галузі танцю і балету з вивчення і дослідження, методики виконання і створення композиції. Також, в академії розроблено і систематизовано понятійно-катеогоріальний апарат танцю і балету, а саме термінологія танцю, яка сьогодні використовується у професійній хореографічній сфері. Балет часів «Бароко» з придворно-аристократичного стає професійним і виділяється у окремий вид мистецтва, поряд з літературою, архітектурою, скульптурою, живописом, театром, музикою. Розвиток балету у XVIII−XIX столітті у Франції, Італії, Данії, Росії, утворює академічний принцип і норми – багатодієвий балет, чіткий літературний, побутовий чи казковий сюжет, за яким пишеться музика, ставиться хореографія, створюється художнє оформлення. Головним виражальним засобом балету стає – «класичний танець», а також танцювальна пантоміма, дивертисмент з характерних (народно-стилізованих) танців. Чітко формується танцювальна професійна техніка чоловіків і жінок – стрибки, пози, оберти, pas de deux, танець на пуантах. Також художнє оформлення костюму – колет, тріко, балетні туфлі (у чоловіків); пачка і пуанти (у жінок). Балет виробляє свою структуру побудови: вихід, pas de deux, pas d’action, gran pas. Протягом середини XVIII− на початок XX століття створюється третя академічна школа класичного танцю в Санкт-Петербурзі, як гармонійне поєднання італійської школи (геометричність, віртуозна техніка, великі стрибки, швидкі оберти) та французької школи (шляхетність і тальонізм у виконанні образності балету, апломб, рухи на широку амплітуду, складні переводи рук і згинання корпусу).

Соціокультурні особливості історичного розвитку форм і техніки бальної хореографії визначено у розвитку і модифікації та осучасненню придворного парного танцю XVI−XIX століття. У впродовж першої половини ХХ століття цей вид хореографії перетворювався з аристократичного елітарного у соціально-спортивний, завдяки соціальним, економічним і художнім чинникам (класична, джазова, латиноамериканська, рок і поп музика та афро-американські та латиноамериканські, сучасні, соціально-побутові танцювальні форми). У другій половині ХХ століття, завдяки соціально-економічному і спортивному чиннику остаточно утворилась конкурсна спортивна програма європейського стандартного танцю (повільний вальс, танго, віденський вальс, повільний фокстрот, квікстеп) і латиноамериканського танцю (самба, ча-ча-ча, румба, пасадобль, джайв).

Соціокультурні особливості витоків, історичний розвиток і формування сучасної хореографії визначений соціально-політичним, філософським, ритмопластичним і жанрово-стилиістичними чинниками, а також імпровізаціно-синтезованою структурою. Саме при утворення новітнього виду хореографії величезного впливу танець і балет зазнали з складних перетворень всього ХХ століття. По-перше, демократизація, суспільства, падіння монархічних держав, розвиток молодіжної і масово-популярної субкультури і побуту, нетрадиційних меншостей і неформальних угруповань. По-друге, звернення хореографів і майстрів танцю у своїх творах до новітніх філософських ідей Зігмунда Фрейда, Карла Юнга, Анрі Бергсона, Мішеля Хайдегера, Альберта Камю, Федора Достоєвського, Володимира Соловйова, Жака Дерріда, Франсуа Ліотара. По-третє, новітнє сприйняття, вивчення і дослідження теорії танцю, музики, ритму, простору за Франсуа Дельсартом, Емілем Жак-Далькрозом, Михайлом Фокіним, Рудольфом фон Лабаном, Федором Лопуховим. По-четверте, вплив на танець і балет інших видів художньої культури – архітектури, живопису, музики, театру, літератури. А саме, імпресіонізму, модерну, неокласицизму, джазу, модерніс-тичних течій, постмодернізму, перфомансу, народного фольклору. Головним в хореографії стають не сюжет чи техніка, або художнє оформлення, а саме, психологічні відносини людини з людиною, проблеми совісті, життя людини в соціумі, проблеми хвороб, війн, смерті, світобудови. В хореографії затвердились поряд з академічними принципами балету і танцю, однодійний балет, хореографічна мініатюра. Абстрактно-асоціативний і сюжетно драматичний, хореодраматичний балет. Новітні форми танцю – імпресіоністичні, модерні і авангардні, джазові. Синтезовані форми танцю – рок-і-популярні, соцреалістична, неокласичні, постмодерні. Хореографія органічно і найбільш сильно включається до загального синтезу мистецтв у художній культурі і синтезується практично з всіма її видами.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. [Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии : пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве : автореф. дис… на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 / Абдоков Ю.Б. – М. : Рос. акад. театр. искусства, 2009. – 26 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/299571/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B8)

2.[Абызова Л.И. Творчество балетмейстера И.Д. Бельского в контексте развития отечественного балетного театра 1950–1960-х годов: автореф. дис… на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 / Абызова Л.И. – СПб. : СПб. гуманитар. ун-т профсоюзов; Акад. рус. балета им. А.Я. Вагановой, 2006. – 26 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/161988/%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0-%D0%98-%D0%94-%D0%91%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B2-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B5-%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F-%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0-1950-60-%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B2)

3. Авдиев В.И. Новый свободный твор­ческий танец : обзор / Авдиев В.И. // Искусство. Театр-кино-печать. − 1929. − № 5−6 (июль-август). − С. 124−134.

4. Авраменко В.К. Танки, музика і стрій / Авраменко В.К. – Нью-Йорк-Вінніпег-Київ-Львів : Ukraine Booksellers and Publishers Ltd, 1947. – 88 с.

5. Адис Леопольд. Теория гимнастики театрального танца: пер. с фр. Блок Л.Д. / Адис Леопольд. – Л., М. : Ленинградский государственный хореографический техникум, 1937. – С. 195−219 : рис.

6. Айслер-Мерти К. Язык жестов / Кристина Айслер-Мерти: пер. с нем. К. Давыдовой. − М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. − 160 с. : ил.

7. Алфьорова З.І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку XXI ст. : автореф. дис… д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Алфьорова З.І. – Х. : Харк. держ. акад. культури., 2008. – 40 с.

8. Анфiлова С.Г. Спiввiдношення танцювального i пластичного в жанрi балету : автореф. дис… канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 / Анфiлова С.Г. – Х. : Харк. державний ун-т мистецтв iм. I.П. Котляревського, 2005. – 19 с.

9. Андреев А.Л. Искусство, культура, сверхкультура. М. : Знание, 1991. –64 с. (Серия : Эстетика. − № 6)

10. Арнольдов А.И. Человек и мир культуры. Введение в культу­рологию. − М. : МГИК, 1992. – 240 с.

11. Актуальні філософські та культурні проблеми сучасності : зб. наук. праць / наук. ред. М.М. Бровко, О.Г. Шутова. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – 339 с.

12. Антіпова І. Аніко Рехвіашвілі: Я вибудовую емоції / Антіпова І. // Майдан зірок. – 1998. – № 19. – С. 5−8.

13. Афанасьев Ю.Л. Социально-культурний потенциал художественной деятельности / Афанасьев Ю.Л. – Львов. : Свит, 1990. – 160 с.

14. Балет / ред., пер. Павлова В.И. – М. : Астрель АСТ, 2003. – 64 с.

15. Балет. Уроки. Иллюстрированное руководство по официальной балетной програмне / ред., пер. Бардина С.Ю. – М. : Астрель, 2003. – 144 с.

16. Баланчин Дж., Мейсон Фр. 101 рассказ о большом балете / Баланчин Дж., Мейсон Фр. ; пер. с англ. Сапциной У.М. – М. : КРОН-ПРЕСС, 2000. – 494 с.

17. Балынина Н. Удары Пины Бауш / Балынина Н // Моск. наблюдатель. – 1995. – № 7−8. – С. 61−69.

18. Бахрушин Ю.А. История русского балета : учеб. пособие / Бахрушин Ю.А. – М. : Просвящене, 1977. – 287 с. : ил.

19. Безклубенко С.Д. Теорія культури : навч. посібник / Безклубенко С.Д. – К. : КНУКіМ, 2002. – 324 с.

20. Бежар М. Мгновение в жизни другого / Морис Бежар. − М. : Рус. творч. палата, 1998. − 240 с. : ил.

21. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис… канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Бернадська Д.П. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2005. – 20 с.

22. Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений: избр. психол. труды / Н.А. Бернштейн; Акад. пед. и соц. наук; Моск. психол.-соц. ин-т ; под ред. В.П. Зинченко. − М. : Воронеж, 1997. − 608 с.

23. Бернштейн К. К спорам о специфике пространственных искусств: сб. статей / Бернштейн К. – М. : Сов. художник, 1988. – 456 с.

24. Білаш П.М. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10−30-х років XX століття: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Білаш П.М. – К. : Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2004. – 18 с.

25. Бичко А.К. Історія філософії : підруч. / [Бичко А.К., Бичко І.В., Табачковський В.Г.]. – К. : Либідь, 2001. – 408 с.

26. Блазис Карло. Элементарный трактат о теории и практике искусства танца. Искусство танца. : пер. с фр. Брошниовской О.Н. / Блазис Карло. – Л., М. : Ленинградский государственный хореографический техникум, 1937. – С. 80−182 : рис.

27. Блок Л.Д. Классический танец : история и современность / Блок Л.Д. – М. : Искусство, 1987. – 556 с. : ил.

28. Богданов-Березовский В. Статьи о бале­те / В. М. Богданов-Березовский. − Л. : Совет., композитор, 1962. − 208 с.

29. Богуцький Ю.П. Культурогенез як філософсько-історичний феномен: автореф. дис… канд. філос. наук : спец. 17.00.01 / Богуцький Ю.П. – К. : Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2000. – 18 с.

30. Бойко О.С. Художній образ в українському народно-сценічному танці: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / О.С. Бойко. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистец, 2008. – 19 с.

31. Бойко Є.В. Деякі проблеми українського балетного мистецтва (оглядова довідка за матеріалами преси) / Міністерство культури і мистецтв України. Національна парламентська бібліотека України ; Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. − 1996. – № 5/5. – С. 5−3.

32. Борев Ю.Б. Художественные направления в искусстве ХХ века. Борьба реализма и модернизма / Борев Ю.Б. – К. : Мистецтво, 1986. – 134 с.

33. Борисова Е.А. Русский модерн / [Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.]. – М. : Сов. художник, 1990. – 359 с. : ил.

34. Борисов А.И. [Психолого-педагогические аспекты подготовки педагога-хореографа: автореф. дис… канд. психол. наук : спец. 19.00.07 / Борисов А.И. – Самара : Сам. гос. пед. ун-т, 2001. – 24 с. : ил.](http://leb.nlr.ru/edoc/133974/%D0%9F%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5-%D0%B0%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%8B-%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B3%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B8-%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D0%B0-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B0)

35. [Брайловская М.А. Русский балет в контексте традиции синтеза искусств: (на примере первой послеоктябрьской эмиграционной волны): автореф. дис… на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 / Брайловская М.А. – Ярославль. : Яросл. гос. пед. ун-т им. К.Д. Ушинского, 2006. – 22 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/178989/%D0%A0%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82-%D0%B2-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B5-%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B8-%D1%81%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%B7%D0%B0-%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2)

36. Браиловская Л.В. Самоучитель по танцам: вальс, танго, самба, джайв / Браиловская Л.В. – Ростов на Дону : Феникс, 2003. – 224 с.

37. Брук П. Блуждающая точка : Статьи. Выступления. Интервью / П. Брук; пер. с англ. М. Стронина ; предисл. Додина Л. ; Малый драм, театр. – СПб. ; М. : Артист. Режиссер. Театр, 1996. − 270 с. : ил.

38. Брук П. Нити времени : воспомина­ния / П. Брук ; пер. с англ. М. Стро­нина. − М. : Артист. Режиссер. Театр, 2005. − 384 с.

39. [Буксикова О.Б. Танец в истории культуры народов Сибири: автореф. дис. на соиск. учен. д-ра искусствоведения : спец. 24.00.01 / Буксикова О.Б. – СПб. : Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2009. – 46 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/342695/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86-%D0%B2-%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B2-%D0%A1%D0%B8%D0%B1%D0%B8%D1%80%D0%B8)

40. Бурнонвиль Август. Моя театральная жизнь / Бурнонвиль Август ; пер. с дат. Жихаревой К.М. ; Под ред. Борисоглебского М. В., вст. ст. Слонимского Ю.И. – Л., М. : Ленинградский государственный хореографический техникум, 1937. – С. 239−327 с. : рис.

41. Буттомер П. Учимся танцевать: клубные танцы, латино-американские танцы, европейские (стандартные танцы) / Буттомер П. ; пер. с англ. Мальков К. – М. : ЭКСМО-Прес, 2001. – 256 с. : ил.

42. Валукин Е.П. Система обучения мужскому классическому танцу: автореферат дис... на соискание науч. степени доктора пед. наук: спец. 13.00.01. «общая педагогика и история педагогіки» / Валукин Е.П. – М., 1999. – 52 с.

43. Ванслов В. Театр Джона Ноймайера / Виктор Ванслов // Сов. балет.− 1989. − № 4. − С. 56−59.

44. Ванслов В. Статьи о балете: Музык.-эстет. проблемы балета / В. Ван­слов. – Л. : Музыка, 1980. − 192 с.

45. Ванслов В. В. Модернизм: анализ и практика основных направлений / Ванслов В. В., Соколова М. Н. – М.: Искусство, 1987. – 302 с. : ил.

46. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: автореф. дис… д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Василенко К.Ю. – К. : Київ. держ. ун-т культури і мистецтв, 1998. – 52 с.

47. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / Василенко К.Ю. – К. : Мистецтво, 1971. – 563 с.

48. Васильєва Л.Л. Рок музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ ст. : автореф. дис… на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / Васильєва Л.Л. – К., 2004. – 19 с.

50. Ваганова А.Я. Основы классического танца / Ваганова А.Я. – СПб. : Лань, 2000. – Изд. № 6. – 192 с.

51. Васильева-Рождественская М.В. Историко-бытовой танец : учеб. пособие / Васильева-Рождественская М.В. – М. : Искусство, 1987. – 382 с. : рис.

52. Ведихина О. Интервью с Борисом Эйфманом / Ведихина Ольга // Балет, 1997. − № 87. – С. 34−37.

53. Ведихина О. Санкт-Петербургскому государственному академическому театру балета Бориса Эйфмана – 20 лет / Ведихина Ольга // Балет, 1996. − № 86. – С. 12−14.

54. Венедиктова Л. Парадоксы и провокации Матса Эка / Лариса Венедиктова // Мир искусства. − 1999. – Окт. С 40−41.

55. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю / Верховинець В.М. [5-те вид., доп.]. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.

56. Власов В. Авангардизм. Модер­низм. Постмодернизм : терминол. словарь / [Власов Виктор, Лукина Наталия]. − СПб. : Азбука-классика, 2005. − 320 с.

57. Воловик В.А. Тайны жеста / Во­ловик В.А. − М. : ООО АСТ, 2001. − 368 с. : ил.

58. Волчукова В.М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю ранньохристиянській культурі : автореф. дис… канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Волчукова В.М. – Х. : Харк. держ. акад. культури, 2002. – 19 с.

59. Волынский А.Л. Книга ликований / Волынский А.Л. − М. : Артист. Ре­жиссер. Театр, 1992. − 300 с.

60. [Гальцина Н.В. Становление и развитие национального балетного театра Карелии (Карельской АССР) в 1950–1970-х гг. : автореф. дис… канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Гальцина Н.В. – Петрозаводск : С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов; Акад. рус. балета им. А.Я. Вагановой, 2008. – 23 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/222466/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D0%B8-%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%B5-%D0%BD%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0-%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B8-%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9-%D0%90%D0%A1%D0%A1%D0%A0-%D0%B2-1950-1970-%D1%85-%D0%B3%D0%B3)

61. Гваттерини М. Азбука балета / Гваттерини М. – М. : БММ АО, 2001. – 240 с. : ил.

62. Герасимчук Р.П. Народні танці українців Карпат / Герасимчук Р.П. Гуцульські танці : монографія. – Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2008. – 608 с.

63. Герасимчук Р.П. Народні танці українців Карпат. Бойківські і лемківські танці / Герасимчук Р.П. – Львів : Інститут народознавства НАНУ, 2008. – 320 с.

64. Голейзовский К.Я. Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество : статьи, воспоминания, документы / Голейзовский К.Я. – М. : Всероссийское театр. общ-во, 1984. – 576 с. : ил.

65. Гончар Б.М. Всесвітня історія: навч. посіб. / [Гончар Б.М., Козицький М.Ю., Мордвінцов В.М. ]. – К. : Знання, КОО, 2001. – 359 с.

66. Гребенщиков С.М. Беларусские танцы / Гребенщиков С.М. – Минск : Наука и техника, 1978. – 240 с.

67. Григорович Ю.М. Балет : энциклопедия / Григорович Ю.М. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – 623 с. : ил.

68. Голдрич О.С. Методика роботи з хореографічним колективом / Голдрич О.С.. – Львів. : Сполом, 2007. – 95 с.

69. Голдрич О.С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю / Голдрич О.С.. – Львів. : Сполом, 2006. – 172 с.

70. Голдрич О.С. Танцюймо разом / Голдрич О.С.. – Львів. : Сполом, 2006. – 288 с.

71. [Груцынова А.П. Западноевропейский романтический балет становления музыкально-театральной стилистики: автореф. дис… канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Груцынова А.П. – М. : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2005. – 24 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/196693/%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B8)

72. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: автореф. дис… д-ра філол. наук: спец. 09.00.08 / Гуменюк Т.К. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2002. – 38 с.

73. Гуменюк А.І. Народне хореографічне мистецтво України / Гуменюк А.І. – К. : Академія наук УРСР, 1963. – 236 с.

74. Гуменюк А.І. Українські народні танці / Гуменюк А.І. – К. : Наукова думка, 1969. – 617 с.

75. Даньшина В.Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо): автореф. дис… канд. мистецтвознавства: спец.17.00.03 / Даньшина В.Б. – Одеса : Одес. держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової, 2010. – 18 с.

76. Дениц Е.В. Азбука танцев / [Дениц Е.В., Ермаков Д.А., Иванникова О.В.]. – М. : АСТ, 2004. – 62 с. : ил.

77. Добровольская Т.Н. Балетмейстер Леонид Якобсон / Добровольская Т.Н. – Л. : Искусство, 1968. – 175 с. : ил.

78. Добровольская Г.Н. Танец. Пантоми­ма. Балет / Добровольская Г.Н. − Л. : Искусство, 1975. − 128 с. : ил.

79. Добровольская Г.Н. Федор Лопухов / Добровольская Г.Н. − Л. : Искусство, 1976. − 320 с. : ил., портр.

80. Добровольская Г.Н. Михаил Фокин: Русский период / Доброволь­ская Г.Н. – СПб. : Гиперион, 2004. − 496 с. : ил.

81. Добротворская К.А. Айседора Дун­кан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис… канд. ис­кусствоведения : спец. 17.00.01 / Петербург, гос. инс-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова. – СПб., 1992. − 17 с.

82. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Шнейдер И. Встречи с Есениным: воспоминания / Дункан А. – К. : Мистецтво, 1989. – 349 с. : ил.

83. Дугаржанов Д.В. Танец в культурном пространстве народов Байкальского региона : автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. культурологи : спец. 24.00.01 / Дугаржанов Д.В. – Улан-Удэ : Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств, 2004. – 18 с.

84. Ефименко Н.Н. Горизонтальный пластический балет: новая система физического воспитания, оздоровления и творческого самовыражения детей и взрослых: первые итоги 80-летнего опыта внедрения / Ефименко Н.Н. – Таганрог : НП Познание, 2001. – 176 с.

85. Емахонова Л.Г. Мировая художественная культура / Емахонова Л.Г. – М. : Academia, 2000. – 448 с. : ил.

86. Ємельянова Т.В. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів ХХ століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз): автореф. дис… канд. філос. наук: спец. 09.00.08 / Ємельянова Т.В. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2002. –14 с.

87. [Ермакова О.А. Новые выразительные средства в зарубежной хореографии второй половины XX века: (Творч. поиски М. Бежара и Д. Ноймайера): автореф. дис… на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 / Ермакова О.А. – СПб. : СПб. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2003. – 20 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/54411/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5-%D0%B2%D1%8B%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5-%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0-%D0%B2-%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%B6%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B8-%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B9-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%8B-XX-%D0%B2%D0%B5%D0%BA%D0%B0)

88. Есаулов И.Г. Письма к Новерру: Введение в эстетику классической хореографии / Есаулов И.Г. – Ижевск: Междунар. славян, акад., 1998. – 305 с.

89. Есаулов И.Г. Хореодраматургия (искусство балетмейстера) / Еса­улов И.Г. − Ижевск: Изд. дом «Удмурт, ун-т», 2000. − 320 с.

90. Есаулов И.Г. Словарь по эстетике классического балета / Есау­лов И.Г. – Ижевск : Изд-во Междунар. Славян. акад., 2003. − 226 с.

91. Есаулов И. Г. Язык классического танца : хореолингвистика / И. Г. Есау­лов. – Ижевск : Изд-во автора, 2005. − 162 с.

92. Жан Жорж Новерр. Письма о танце / пер. с фр. Варшавской К. И.; под ред. Борисоглебского М.В.; вст. ст. Соллертинского И.И. – Л., М. : Ленинградский государственный хореографический техникум, 1937. – С. 39−80 : рис.

93. Жиленко М.Н. Танец как форма коммуникации в социокультурном пространстве: автореф. дис… на соиск. учен. степ. канд. культурологии : спец. 24.00.01 / Жиленко М.Н. – М. : Гос. акад. слав. кльтурологии, 2000. – 22 с.

94. Житомирский Д.В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / [Житомирский Д.В., Леонтьева О. Т., Мяла К. Г. ]. – М. : Музыка, 1989. – 303 с.

95. Жолтаева А.А. [Традиционный казахский танец в системе этнохудожественного образования : автореф. дис… канд. пед. наук: спец. 13.00.05 / Жолтаева А.А. – М. : Моск. гос. ун-т культуры, 1997. – 16 с. : ил.](http://leb.nlr.ru/edoc/94696/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D1%85%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86-%D0%B2-%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BC%D0%B5-%D1%8D%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F)

96. Жорницкая М.Я. Северные танцы / Жорницкая М.Я. – М. : Советский композитор, 1970. – 180 с.

97. Зайцев Є.В. Основи народно-сценічного танцю / Зайцев Є.В.. – К. : Мистецтво, 1976. – 283 с.

98. Закович М.М. Культурологія: українська та зарубіжна культура: навч. посібник / Закович М.М. – К.: Знання, 2004. – 567 с.

99. Запашный В.М. Вольтижная акробатика / Запашный В.М. – К.: Искусство, 1961. – 133 с. : ил.

100. [Захаров В.М. Современная концепция развития русской народной хореографии: (В контексте устного творчества и худож. промыслов): автореф. дис… канд. культурологии : спец. 24.00.01 / Захаров В.М. – М. : М-во образования РФ; Гос. акад. славян. Культуры, 2003. – 43 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/97449/%D0%A1%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D0%B8%D1%8F-%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%B8%D1%8F-%D1%80%D1%83%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B8)

101. Зотов А.Ф. Западная философия ХХ века : пособ. / [Зотов А. Ф., Мельвиль Ю.К. ]; Московский гос. ун-т. – М. : Проспект, 1998. – 432 с.

102. Зыков А.И. Практический курс преподавания современного танца для студентов театральных вузов / Зыков А.И. – Саратов : СГК им. Л.В. Сабинова, 2002. – 67 с.

103. [Ивата О.А. Организационно-педагогические условия преподавания классического балета в хореографических студиях Японии: автореф. дис… канд. пед. наук: спец. 13.00.01 / Ивата О.А. – М. : Моск. гос. акад. хореографии, 2009. – 17 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/336509/%D0%9E%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%BE-%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%B3%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5-%D1%83%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%8F-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B0-%D0%B2-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85-%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D0%B8%D1%8F%D1%85-%D0%AF%D0%BF%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B8)

104. [Илларионов Б.А. Творчество мексиканского хореографа Глории Контрерас: национальное и общекультурное: автореф. дис... канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 / Илларионов Б.А. – СПб. : С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2003. – 26 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/44434/%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%BC%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B0-%D0%93%D0%BB%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8-%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%81)

105. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теорет. исслед. внутреннего строения мира искусств: Ч. I—III / Каган М.С. − Л. : Искусство, 1972. − 440 с.

106. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика / Камю А. Искусство. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.

107. [Каневская Н.В. Структурированный танец как средство гармонизации психических состояний и отношений у подростков : автореф. дис… канд. психол. наук: спец. 19.00.13 / Каневская Н.В. – СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, 2004. – 22 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/268423/%D0%A1%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B9-%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86-%D0%BA%D0%B0%D0%BA-%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8-%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85-%D1%81%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%8F%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D0%B8-%D0%BE%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9-%D1%83-%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%BA%D0%BE%D0%B2)

108. Канішина Н.М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини XX століття: автореф. дис… канд. філос. наук: спец. 09.00.08 / Канішина Н.М. – К. : Нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 1999. – 20 с.

109. Карп П.М. О балете / Карп П.М. − М. : Искусство, 1967. − 228 с.

125. Карп П.М. Балет и драма / Карп П.М. − Л. : Искусство, 1979. − 246 с.

110. Катаева О.В. Учебно-методический комплекс учебной дисциплины «Философия и методология науки» / Катаева О.В. − Ростов-на-Дону : ФОУВПО «ЮФУ», 2007. – 50 с.

111. Киндер Г. Всемирная история : пер. с нем. / [Киндер Г., Хильгеман В. ]. – М. : Рыбари, 2003. – 638 с. : ил.

112. Классики хореографи / под ред. Борисоглебского М.В. – Л., М. : Ленинградский государственный хореографический технікум ; Искусство, 1937. − 358 с. : рис.

113. Климов А.А. Основы русского народного танца: учебник [для студентов хореограф. отд-ий культуры, балетмейстерских ф-тов. ин-тов и учащихся хореограф. училищ] / Климов А.А. – М. : Искусство, 1981. – 270 с.

114. Коваленко Ю.Б. Оперний театр Сергія Слонимського у взаємодії з художньою традицією: автореф. дис… канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / Коваленко Ю.Б. – Х. : Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського, 2009. – 19 с.

114. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. / Коллиер Дж. Л. – М. : Радуга, 1984. – 390 с.

115. [Колпецкая О.Ю. Бурятский балет 1950-х – первой половины 1970-х годов (к проблеме становления жанра): автореф. дис… канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / Колпецкая О.Ю. – Новосиб. : Новосиб. гос. консерватория (акад.) им. М.И. Глинки, 2002. – 26 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/74219/%D0%91%D1%83%D1%80%D1%8F%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82-1950-%D1%85-%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BE%D0%B9-%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D1%8B-1970-%D1%85-%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%B2-%D0%BA-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B5-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80%D0%B0)

116. Конен В.Д. Рождение джаза / Конен В.Д. – М. : ВИСК, 1984. – 312 с.

117. Королева Э.А. Ранние формы танца / Королева Э.А. Кишинев : Штиинца, 1977. – 215 с.

118. Косаковська Л.П. Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 / Косаковська Л.П. – К. : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2009. – 19 с.

119. Костровицкая В.С, Писарев А.А. Школа классического танца / Костровицкая В., Писарев А. – М. : Искусство, 1976. – 272 с.

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

121. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Эпоха Новерра / Красовская В.М. – М. : Искусство, 1981. – 295 с. : ил.

122. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Преромантизм / Красовская В.М. – Л. : Искусство, 1983. – 431 с. : ил.

123. Красовская В.М. История русского балета / Красовская В.М. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с. : ил.

124. Красовская В.М. Cоветский балетный театр 1917–1967 / Красовская В.М. – М. : Искусство, 1976. – 376 с. : ил.

125. Красовская В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм / Красовская В.М. – М. : АРГ СД РФ, 1996. – 439 с. : ил.

126. Котельникова Е.Г. Биомеханика хореографических упражнений: учебное пособ. / Котельникова Е.Г.– Л. : ЛГИК им. Н.К. Крупской, 1980. – 95 с. : ил.

127. Кохан Т.Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва: автореф. дис… на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Кохан Т. Г. – К., 2002. – 19 с.

128. Кудинова Т.М. От водевиля до мюзикла / Кудинова Т. – М. : Сов. композитор, 1982. – 173 с.

129. Кузьмина М.Т. История зарубежного искусства / Кузьмина М.Т., Мальцева Н. А. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 488 с. : ил.

130. Кушнірук О.П. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку): автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / Кушнірук О.П. – К., 1996. – 19 с.

131. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ ст. / Левчук Л. Т. – К. : Либідь, 1997. – 244 с.

132. Левчук Л.Т. Естетика / Левчук Л. Т. – К. : Вища шк., 2000. – 399 с.

133. Легка С.А. Українська народна хореографічна культура XX століття: автореф. дис… канд. інст. наук: спец. 17.00.01 / Легка С.А. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2003. – 20 с.

134. Лозовий В.О. Естетика / Лозовий В.О. – К. : Юріком Інтер, 2003. – 208 с.

135. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Эллинистическая эстетика II–I веков / под общ. ред. Тахо-Годи А.А., Троицкий В.П. – М. : Мысль, 2002. – С. 5–84. – Том V, кн. II : Λουκιάνος. Μια πραγματεία σρχετικά χορού. – Лукиан о танцевальном искусстве.

136. Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете: Воспоминания и записки балетмейсте­ра / 152. Лопухов Ф.; Лит. ред. и вступ. ст. Ю. Слонимского. − М. : Искусство, 1966. − 424 с. : ил.

137. Лопухов Ф. В глубь хореографии / Лопухов Ф. − М. : Фолиум, 2003. −192 с.

138. Лопухов Ф.В. Хореографические откровенности / Лопухов Ф.В. – М.: Искусство, 1972. – 216 с. : ил.

139. Лопухов А.В., Ширяев А.В., Бочаров А.И. Основы характерного танца. – СПб. : Лань, 2007. – 344 с. : ил.

140. Литвиненко В.А. Зразки народної хореографії: підручник / Литвиненко В.А. – К. : Альтерпрес, 2008. – 468 с.

141. Майниеце В. Шведский королевский балет / Виолетта Майниеце // Муз. Жизнь. − 1982. − № 2. − С. 9.

142. Майниеце В. Нидерландский театр танца / Виолетта Майниеце // Муз. жизнь. – 1985. − № 19. − С. 6−7.

143. Майниеце В. Балет XX века / Виолетта Майниеце // Муз. жизнь. − 1987. − № 22. − С. 18−20.

144. Макарова Г. Возвращение Пины Бауш / Макарова Г. // Театр, жизнь. − 1990. − № 23. − С. 12.

145. Макарова О. Европа балетная: Танцуим ли в танцтеатре / Ольга Макарова // Петербург. театр, журн. − 2003. − № 34. − С. 137−139.

146. Макарова О. Мариинский театр: голо­вокружительное упоение точностью // Ольга Макарова // Балет. − 2004. − № 4−5. − С. 5−8.

147. Маркова Е.В. Современная зарубеж­ная пантомима: La mime / Мар­кова Е.В. − М. : Искусство, 1985. − 191 с., 15 л. : ил.

148. Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино / сост. Ямпольский М.Б. − М. : Наука, 1988. − 238 с.

149. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма / Маньковская II.Б. − М. : Ин-т философии Рос. акад. наук, 1994. − 320 с.

150. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Маньковская Н.Б. – СПб.: Алетейя, 2000. – 337 с.

151. Мясин Л.Ф. Моя жизнь в балете / Мясин Л.Ф.; Пер. с англ. Сингал М.М.; предисл. Суриц Е.Я. − М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. − 366 с. : ил.

152. Мур Алекс. Бальные танцы / Мур А., пер. с англ. Бардина С.Ю. / Мур А. – М. : Астрель, 2004. – 319 с.

153. Нестьев И. Жизнь Сергея Проко­фьева / Нестьев И. − М. : Музыка, 1973. − 520 с.

154. Нижинская Р. Вацлав Нижинский / Нижинская Р.; пер. с англ. Кролик Н.И. − М. : Рус. кн., 1996. − 168 с. : ил.

155. Нижинский В. Дневники: Воспоми­нания о Нижинском / В. Нижинский. − М. : Артист. Режиссер. Театр, 1995. −198 с.

156. Надеждина Н.С. Русские танцы / Надеждина Н.С. – М. : культурно-просветительская литература, 1951. – 160 с.

157. Никитин В.Ю. Модерн джаз танец. Начало обучения / Никитин В. Ю. – М. : ВЦХТ, 1998. – 128 с. : ил.

158. Никитин В. Ю. Модерн джаз танец. Методика преподавания / Никитин В. Ю. – М. : ВЦХТ, 2002. – 162 с. : ил.

159. Николаева Е.В. Социально-культурные условия формирования эмоционально-волевой устойчивости подростков в коллективе спортивно-бальной хореографии: автреф. дис... канд. пед. наук: спец. 13.00.05 / Николаева Е.В. – М. : Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – 26 с.

160. Новерр Ж.Ж. Письма о танце и бале­тах / Новер Ж.Ж. − Л.; М. : Искусство, 1965. − 320 с.

161. [Опарина О.В. Формирование креативной личности средствами хореографии в сфере досуга: автореф. дис... кандидата педагогических наук: спец. 13.00.05 / Опарина О.В. – Казань : Казан. гос. ун-т ку-ры и искусств, 2009. – 24 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/334290/%D0%A4%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D0%BA%D1%80%D0%B5%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D0%BB%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8-%D1%81%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B0%D0%BC%D0%B8-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B8-%D0%B2-%D1%81%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B5-%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%83%D0%B3%D0%B0)

162. Осинцева Н.В. Танец в аспекте антропологической онтологии: дис... кан. философских наук: спец. 09.00.01 / Осинцева Н.В. – Тюмень. Тюм. гос. ин-т ис-в и ку-ры, 2006. – 167 с.

163. Павлюк Т.С. Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / Павлюк Т.С. − К. : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2005. − 20 с.

164. Пастух В.В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20-30-ті роки ХХ століття) / Пастух В.В. – К. : Знання, 1999. – 41 с.

165. Пасютинская В.М. Волшебный мир танца: книга для учащихся / Пасютинская В.М. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с. : ил.

166. Підлипська А.М. Народна хореографічна культура кримських татар XIX − першої половини XX століття (до 1941 р.) у Криму: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / Підлипська А.М. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв., 2005. − 20 с.

167. Пиз А. Язык телодвижений: Как читать мысли окружающих по их жестам / Пиз А. − М. : ЭКСМО, 2004. − 288 с.

168. Платон. Сочинения в четырех томах : пер. с греческого / под общ. ред. Лосева А.Ф. и Асмуса В.Ф.– СПб. : СПб. ун-т, «Олег Абышк», 2007. – 731 с. – Т. 3, ч. 2 : Закони. Книга № 2. «Πλάτων. Μούσίς (χορούς) εκπαίδευση ως απαραίτητη προύπόθεση για την αληθινή νομοθεσία». – Мусическое (хороводное) воспитание как необходимое условие истинного законодательства.

169. Плахотнюк О.А. Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва / Плахотнюк О.А. – Львів : ЦТДЮГ, 2009. – 80 с.

170. Плеханов Г.В. Избранные фило­софские произведения / Плеханов Г.В. − М. : Госполитиздат, 1958. − 428 с.

171. Плисецкая М. Я, Майя Плисецкая / М. Плисецкая. − М. : Новости, 1994. − 496 с. : ил.

172. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 / Погребняк М.М. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2009. − 19 с.

173. Подберёзкин В.В. Секреты степа / Подберёзкин В.В. – К. : Созвучие, 1995. – 88 с.

174. Поплавський М.М. Менеджер шоу-бізнесу: підручник / Поплавський М.М. – К. : КНУКіМ, 1999. – 560 с. : ил.

175. Популярная энциклопедия искусств : музыка, танцы, балет, кинематограф. − СПб. : Диля, 2001. − 544 с. : ил.

176. Портнова Т.В. Балет в ряду пласти­ческих искусств (проблемы синтеза и формы взаимодействия): Лекции / Портнова Т.В.; Рос. гос. акад. хорео­графии. − М. : Рос. гос. акад. хорео­графии, 1996. − 165 с.

177. [Преснякова Е.О. Хореография В.П. Бурмейстера (особенности и метод): автореф. дис. канд. искусствоведения: 17.00.01 / Преснякова Е.О. – М. : Рос. акад. театр. искусства «ГИТИС», 2009. – 22 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/297001/%D0%A5%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F-%D0%92-%D0%9F-%D0%91%D1%83%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0)

178. Приймич М.В. Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII–XIX ст. (Історія. Типологія. Художньо-стильові особливості): автореф. дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.06 / Приймич М.В. – Л. : Львів. акад. мистецтв, 2001. – 20 с.

179. Прот. Иоан Экономцев. Православие, Византизм, Россия / Прот. Иоан Экономцев. – Париж : YMSA-PRESS, 1989. – 237 с. : ил.

180. Психологический словарь / Акад. пед. наук СССР. Науч.-исслед. ин-т общей и педагогической психологии; под ред. Давыдова В.В. − М. : Педагогика, 1983. − 448 с. : ил.

181. Пунина З. Ритм: О системе Жак-Далькроза и работе отделения ритма Института сценических искусств / [Пунина З., Харламов Ю. ] // Ритм и культура танца. – Л., 1926. − С. 7−36.

182. Рехвіашвілі А.Ю. Мистецтво балетмейстера: навчальний посібник / Рехвіашвілі А.Ю. – К. : КНУКіМ, 2008. – 199 с.

183. Ритм, пространство и время в ли­тературе и искусстве. − Л. : Наука, 1974. − 300 с.

184. Розанова О. Самобытность и со­временность / Розанова О. // Совет. балет. – М., 1985. − № 5. − С. 46−47.

185. Регаццони Г., [Росси М.А., Маджони А.](http://www.lib.syzran.ru/book_week/book_week.htm)  Бальные танцы. Латиноамериканские танцы / Регаццони Г. ; пер. с фр. − М. : БММ АО, 2001. − (Сер. : Учимся танцевать).− 192с. : ил.

186. [Ромм В.В. Танец как фактор эволюции человеческой культуры: автореф. дис… д-ра культурологии: спец. 24.00.01 / Ромм В.В. – Барнаул. : Алт. гос. ун-т, 2006. – 48 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/104616/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86-%D0%BA%D0%B0%D0%BA-%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80-%D1%8D%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D0%B8%D0%B8-%D1%87%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B9-%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B)

187. Румнев А. Пантомима и ее возмож­ности / Румнев А. − М. : Знание, 1966. − 80 с.

188. Седов Я. Глаголом танца / Седов Я. // Театр. − 1994. − № 2. − С. 125−131.

189. Сарджент В. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика / Сарджент В. – М. : Музыка, 1987. – 296 с. : ноты.

190. Серебренников Н.Н. Поддержка в дуэтном танце: ученик / Серебренников Н.Н. – Л. : Искусство, 1985. – 144 с. : ил.

191. Сидоренко В.Д. у науковій праці «Культурологічні аспекти художньо-стильової еволюції візуального мистецтва України ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. : спец. 17.00.01 / Сидоренко В.Д. – Х. : Харк. держ. акад. культури, 2004. – 20 с.

192. Сидоренко В.И. История стилей искусстве и костюме / Сидиренко В.И. − Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. − 480 с.

193. Сидоров А.А. Современный танец / Сидоров А.А. − М. : Нервина, 1922. − 62 с.

194. Словарь искусств Хатчинсона. – М. : ТОО «Внешсигма», 1996. − 534 с.

195. Слонимский Ю.И. В честь танца / Слонимский Ю. − М. : Искусство, 1968. − 370 с.

196. Слонимский Ю. Жизель: Этюды / Слонимский Ю. − Л. : Музыка, 1969. − 160 с. : ил.

197. Смирнова А.И. Индийский храмовый танец. Традиция, философия легенды / Смирнова А.И. – М. : Наука, 1980. – 333 с. : ил.

198. Смирнов И.В. Искусство балетмейстера: уч. пособ. / Смирнов И.В. – М.: Просвящение, 1986. – 192 с.

199. [Смольнякова Екатерина](http://historicaldance.spb.ru/index/teachers/viona/). Фабрицио Карозо и изменение формы танца в 1550−1600 гг. : материал для сравнительного анализа, законы совершенной теории танца. – СПб. : Санкт-Петербургский клуб старинного танца, 1991. − С. 159–174.

200. [Смольнякова](http://historicaldance.spb.ru/index/teachers/viona/) Е. Чезаре Негри. – СПб. : Санкт-Петербургский клуб старинного танца, 1991. − С. 124–134.

201. [Смольнякова](http://historicaldance.spb.ru/index/teachers/viona/) Е. Жизнь Жана Табуро. Орхезография. – СПб. : Санкт-Петербургский клуб старинного танца, 2008. − С. 149–154.

202. [Смольнякова Е](http://historicaldance.spb.ru/index/teachers/viona/)., Михайлова М. [Проблема термина fioretto spezzato Негри](http://historicaldance.spb.ru/index/articles/general/aid/39). Танец. – СПб. : Санкт-Петербургский клуб старинного танца, 1991. − С. 159–174.

203. Соколов А. На перекрестках танцеваль­ных путей / А. Соколов // Музыка и хореография современного балета. − Л., 1979. − Вып. 3. − С. 189−209.

204. Соллертинский И.И. Импрессионизм в хореографии: Дункан и Фокин / Соллертинский И.И. // История со­ветского театра: Очерки развития / Гос. акад. искусствознания. − Л. : Худ. лит. Ленинград, отд-ние, 1933. − Т.1. − 401 с.

205. Солярська І.О. Онтологія архітектурної форми: естетичний аспект: автореф. дис… канд. філософ. наук: спец.09.00.08 / Солярська І.О. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т.Г. Шевченка, 2003. – 16 с.

206. Станішевський Ю.О. Балетний театр України: 225 років історії / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського; Академія мистецтв України; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Київська муніципальна українська академія танцю / Станішевський Ю.О. − К. : Музична Україна, 2003. – 438 с., 32 арк. фотоіл. : фотоіл.

207. Станішевський Юрій Олександрович. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність / НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського; Київська муніципальна українська академія танцю / Валентин. Ландарь (фотогр.). − К. : Музична Україна, 2002. − 734 с. : фотоіл.

208. Станішевський Юрій. Українець Серж Лифар – зірка світового балету: монографія / Академія мистецтв України ; Національний академічний театр опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України; Київська муніципальна академія танцю ім. Сержа Лифаря. − К. : Видавнича група «Сучасність», 2009. − 92 с. : фотогр.

209. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – М. : Лань, 2005. – 496 с. : ил.

210. [Темлянцева С.Н. Проектирование содержания специализации «бальная хореография» в народном художественном творчестве: автореф. дис... на соиск. учен. степ. канд. пед. наук: спец. 13.00.05 / Темлянцева С.Н. – Барнаул. : Алт. гос. ин-т искусств и культуры, 2004. – 18 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/189083/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F-%D1%81%D0%BF%D0%B5%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%B8-%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F-%D0%B2-%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D0%BC-%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%BC-%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5)

211. Устинова Т.Л. Русские танцы / Устинова Т.Л. – М. : ЦК ВЛКСМ «Молодая Гвардия», 1955. – 264 с.

212. [Устяхин С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии: автореф. дис... канд. культурологии: спец. 24.00.01 / Устяхин С.В. – Саранск. : Мордов. гос. ун-т им. Н.П. Огарева, 2006. – 16 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/154594/%D0%A4%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B5%D0%BD-%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BA-%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD-%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B0-%D0%B2-%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B8)

213. Ухов О.С. Онтологія ідеалу у просторі естетичної свідомості: автореф. дис... канд. філософ. наук: спец. 09.00.08 / О.С. Ухов. – Луганськ: Східноукр. нац. ун-т ім. В.Даля, 2009. – 20 с.

214. Хворост М.М. Беларусские танцы / Хворост М.М. – Минск : Беларусь, 1977. – 152 с.

215. Худеков С.Н. Всеобщая история танцев / Худеков С.Н. – М. : Эксмо, 2009. – 608 с. : ил.

216. Худеков С.Н. История танцев / Худеков С.Н. – СПб. : Петербургская газета, 1913. – 309 с. : ил.; часть I.

217. Худеков С.Н. История танцев / Худеков С.Н. – СПб. : Петербургская газета, 1914. – 371 с. : ил.; часть II.

218. Худеков С.Н. История танцев / Худеков С.Н. – СПб. : Петербургская газета, 1915. – 400 с. : ил.; часть IІІ.

219. [Федорченко О.А. Творчество Жюля Перро в Петербурге (1848–1859 гг.): к проблеме формирования музыкально-хореографической структуры академического балета : автореф. дис... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 / Федорченко О.А. – СПб. : СПб. гос. акад. театр. искусства, 2006. – 25 с.](http://leb.nlr.ru/edoc/211940/%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D0%96%D1%8E%D0%BB%D1%8F-%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%80%D0%BE-%D0%B2-%D0%9F%D0%B5%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B1%D1%83%D1%80%D0%B3%D0%B5-1848-1859)

220. Фёдорова Л.Н. / Фёдорова Л.Н. Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции. – М. : Наука, 1986. – 128 с. : ил.

221. Фёдор Михайлович Достоевский и Православие / Достоевский Ф. М. – М.: Отчий дом, 1997. – 319 с.

**222. Фёйе Рауль-Оже. Хореография, или искусство записи танца. /** пер. с фр., коммент., вступ ст. Кайдановской Н.В.; **Фёйе Рауль-Оже. М. : Издатель Доленко, 2010. – 140 с.**

223. Фокин М.М. Против течения / Фокин М.М. – Л.: Искусство, 1981. – 510 с. : ил. [изд. 2-е, доп. и испр.].

224. Франсуа Жан Ліотар. Состояние постмодерна / Франсуа – Жан Ліотар; пер. с фр. Н. Шматко. − М. : Алтея, 1990. – 232 с.

225. Фрейд З. Психология бессознательного: сб. произведений / Фрейд З. – М. : Просвещение, 1989. – 448 с.

226. Чеккетти Грациозе. Полный ученик классического танца. Школа Енрико Чекетти / Чеккетти Грациозе; пер. с ит. Лысовой Е. – М. : Астрель, 2007. – 508 с. : ил.

227. Чепалов О.І. Жанрово-стильова модифікація вистав західноєвропейського хореографічного театру ХХ ст. : автореф. дис… д-ра мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Чепалов О.І. – Х. : Харк. держ. акад. культури, 2008. − 32 с.

228. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст. : монографія / Чепалов О.І. – Х. : Харківська держ. академія культури, 2007. – 344 с. : іл.

229. Чепалов О.І. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени) / Чепалов О.І. // Культура і сучасність : Альманах. – К., 2004. – С. 80–87.

230. Чепалов О.І. Хореологічні засади дослідження танцю (за методикою Лобанівського центру). – Х. : ХДАК, 2005. − С. 161−169.

231. Чепалов О.И. Хореология как научная дисциплина / А. Чепалов // Социальные, экономические и культурные проблемы устойчивого развития современной России : материалы междунар. науч.-практ. конф., 23–24 марта 2005 г. / Рос. гос. торгово-эконом. ун-т. − Новосибирск, 2005. − Ч. 1. − С. 170–181.

232. Чепалов О.І. Хореологія як нова дисципліна у навчанні студентів-хореографів вузів України / Чепалов О.І. // Українська культура в контексті сучасних наукових досліджень та практичних реалій : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., (21–22 груд. 2006 р.) / М-во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., Укр. центр культур. дослідж. − К., 2007. − С. 229–231.

233. Чо Ми-сон. Национальная идея в контексте мирового балета: (на примере балета «Сим Чхон»): автореф. дис... канд. Искусствоведения : спец. 17.00.02 / Чо Ми-сон. – СПб. : СПб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2007. – 21 с.

234. Чуприна П.Я. Творча діяльність Національного академічного театру опери та балету України ім. Т.Г. Шевченка в контексті розвитку української художньої культури (1991−2001 рр.) : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / Чуприна П.Я. – К. : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2005. – 20 с.

235. Чурко Ю.М. Беларусский хореографические фольклор: монографія / Чурко Ю.М. – Минск : Вышэйшая школа, 1990. – 450 с. : ил.

236. Шабаліна О.М. Модерний танець жінок-балетмейстерів Заходу XX ст. : культурологічний аспект : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 / Шабаліна О.М. – Х. : Харк. держ. акад. культури, 2010. −18 с.

237. Шариков Д.І. Стилістичний розвиток балетного мистецтва: ренесанс, бароко, класицизм // Вісник НАКККіМ : зб. наук. Праць ; вип. № 4. – К. : НАКККіМ. Міленіум, 2012. – С. 113–117. − (Серія «Мистецтвознавство»).

238. Шариков Д.І. Первісний і давньосхідний танець: розвиток і виражальні форми // Вісник НАКККіМ : зб. наук. Праць ; вип. № 3. – К. : НАКККіМ. Міленіум, 2012. – С. 163–167. − (Серія «Мистецтвознавство»).

239. Шариков Д.І. Техніки хореографії сьогодення // Світ соціальних комунікацій: наук. журн; № 8. − [за ред.. О.М. Холода]. – К. : КиМУ, ДонНУ, 2012. – С. 121− 124.

240. Шариков Д.І. Середньовічний танець – візантізм, готика, Русь, ренесанс: історичний процес і виражальні форми // Актуальні проблеми історії, теорії, та практики художньої культури: зб. наук. праць; вип. № 29. – К. : НАКККіМ Міленіум, 2011. – С. 255–263. (Серія «Мистецтвознавство»).

241. Шариков Д.І. «Хореологія» як мистецтвознавча наукова дисципліна в системі масових комунікацій // Світ соціальних комунікацій: наук. журн; № 6. − [за ред. О.М. Холода]. – К. : КиМУ, ДонНУ, 2012. – С. 130−132.

242. Шариков Д.І. Імпресіонізм та імпровізація у сучасній хореографії // Вісник НАКККіМ: зб. наук. праць; вип. № 1. – К. : НАКККіМ. Міленіум, 2012. – С. 141–144. − (Серія «Мистецтвознавство»).

243. Шариков Д.І. Античний танець – філософія, історичний розвиток, виражальні форми / Шариков Д.І. // Хореографія в мистецько-освітньому просторі : матеріали Міжнар. наук.-практ., (12−13 березня 2012 р.) : вісник. – Рівно. : РДГУ, 2012 р.

244. Шариков Д.І. Хореографія : навчальний посібник [для студентів ВНЗ «Театральне мистецтво»] / Шариков Д.І. – К. : КиМУ, 2011. – 184 с.

245. Шариков Д.І. Теорія й історія хореографічної культури – «Хореологія» як мистецтвознавчої дисципліни // Вісник ЛНУ ім. І. Франка: зб. наук. праць; вип. № 11. – Л., 2011. – С. 261−266. − (Серія «Мистецтвознавство»).

246. Шариков Д.І. Хореологія та балетознавство як мистецтвознавчі наукові дисципліни / Шариков Д.І. // Мова культури в просторі Університету : матеріали Міжнар. наук-практ. конф., (10−11 жовтня 2011 р.) / ЛНУ ім. І. Франка. – Львів, 2011.

247. Шариков Д.І. Поєднання традиції та інновації у першому вітчизняному театрі сучасної хореографії «Сузір’я Аніко» / Шариков Д.І. // Бойчуківські читання : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., (3 листопада 2011 р.) / КДІДПМД ім. М. Бойчука. НАУ. – К., 2011.

248. Шариков Д.І. До проблеми становлення української сучасної хореографії : від естрадного танцю до театру «Сузір’я Аніко». Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. – К. : НАКККіМ Міленіум, 2011. вип. № 20. – С. 208–215. − (Серія «Мистецтвознавство»).

249. Шариков Д.І. Розвиток балетного стилю в сучасній хореографії від неокласики до постмодерну. Актуальні проблеми історії, теорії, та практики художньої культури : зб. наук. праць; вип. № 27. – К. : НАКККіМ Міленіум, 2011. – С. 255–263. − (Серія «Мистецтвознавство»).

250. Шариков Д.І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види. Словник: монографія / Шариков Д.І. – К.: КиМУ, 2010. – 208 с.

251. Шариков Д.І. Contemporary dance у балетмейстерському мистецтві: навчальний посібник / Шариков Д.І.. – К. : КиМУ, 2010. – 173 с.

252. Шариков Д.І. Хореологія як мистецтвознавча наука / Шариков Д.І. // Тенденції розвитку світового хореографічного мистецтва: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., (6–7 грудня 2010 р.) / ПНПУ ім. В. Короленка. − Полтава, 2010. – С. 9.

253. Шариков Д.І. Сучасна хореографія як феномен художньої культури ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавcтва: спец. 26.00.01 / Шариков Д.І. − К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2008. − 190 с.

254. Шариков Д.І. Класифікація сучасноі хореографії : наук. попул. видання / Шариков Д.І. К. : Видавець Карпенко В.М., 2008. – 168 с.

255. Шереметьевская Н.В. Танец на эстраде / Шереметьевская Н.В. – М. : Искусство, 1987. – 416 с. : ил.

256. Шкарабан М.М. Філософія буто / Шкарабан М.М. – К. : Nascentes, 2001. – 56 с. : ил.

257. Шлемко О.Д. Гуцульський театр Гната Хоткевича як мистецький та етносоціокультурний феномен: автореф. дис... канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.02 / Шлемко О.Д. – К. : НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського, 2004. – 23 с.

258. Щерба С. П. Філософія: короткий виклад: навч. посіб. / Щерба С. П., Тофтул М. Г. – К. : Кондор, 2003. – 152 с.

259. Юнг К. Психоанализ и искусство / Юнг К., Нойман Е.; пер. с англ. Сапциной У. М. – К. : Довіра, 1996 . – 324 с.

260. [Яснец И.В. Танец и пластическое решение спектакля в драматическом театре на рубеже XX–XXI вв. : автореф. дис... канд. Искусствоведения : спец. 17.00.09 / Яснец И.В. – СПб. : СПб. гуманитар. ун-т профсоюзов, 2004. – 31 c.](http://leb.nlr.ru/edoc/170468/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86-%D0%B8-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5-%D1%80%D0%B5%D1%88%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D1%8F-%D0%B2-%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BC-%D1%82%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B5-%D0%BD%D0%B0-%D1%80%D1%83%D0%B1%D0%B5%D0%B6%D0%B5-XX-XXI-%D0%B2%D0%B2)

Іноземна література

261. Aberkains S. Dancing to the Future. Dance Scores / Aberkains S. // Dance teacher, № 3 2001. − № 3 – Р. 56.

262. Arvers Fabienne. Anatоmie de l`enfer. Choreographie Constazor Macras / Arvers Fabienne // Improckuptibles, 2004. − № 434. – Р. 37.

263. Arvers Fabienne & Noisette Philippe. Le choreographe et son double. Rencontres choreoqraphigues internationales de siene − Saint-Denis / Arvers Fabienne, Noisette Philippe // Monde de la Musique, 2004. − № 442 – Р. 89.

264. Wilson D. R. So ben mi chi ha buon tempo by Cesare Negri. Historical dance, 1998. − Vol. 3, No. 5

265. Ginot Isabеlle. Un labyrinthe dance. – Paris: Centre national de la dance, 1983. – 304 р. : іll.

266. Goldenberg R.L. Perfomance Art: from Futurisme to the Present / Goldenberg R.L. – Singapure : Thames & Hudson world of art, 2000. – 232 р.: іll.

267. Graig Dodd. Le monde du ballet postmoderne / Graig Dodd – Paris: Bordas, 1995. – 183 р. : іll.

268. Gregoire Stephanie. Plein Air. Les impressionnistes dans le paysage / Gregoire Stephanie. – Paris : Hazan, 1993. – 138 р. : іll.

269. Guglielmo Ebreo da Pesaro «De practica seu arte tripudii vulgare opusculum. Trattato dell' arte del ballare; ristampa sulla edizione di Gaetano Romagnoli. – Bologna, Forni, 1968. – 202 n.

270. Dix Anges. Pig Charles / Dix Anges, Dominique Bagуuet. – France : Arcanal, 1988. – 120 min.

271. Doribian I. A Passion for teaching. Wether teaching at a University level or in a Studio saying, this Martha Graham – Traiend couple finds real joy in sharing what they know with young people. The dialogue of dance / Doribian I. A // Dance teacher, 2001. − № 12 – Р. 56.

272. Devade M. Ecrits theatriques Archives d`art contеmporain. – Paris : Lettres Modеrnes, 1990. – 146р. – (Рart 1).

273. Devade M. Ecrits theуriques Archives d`art contеmporain. – Paris : Lettres Modеrnes, 1990. – 294 р. – (Рart 2).

274. Devade M. Ecrits theуriques Archives d`art contеmporain. – Paris : Lettres Modеrnes, 1990. – 480 р. – (Рart 3).

275. Dictionnaire du ballet moderne. – Paris: Fernand Hazan, 1957. – 360 р.: іll.

276. Dargestellt von Gabriele. Mary Vigman / Dargestellt von Gabriele Fritsch-Vive − Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlad, 1999. – 160 s., mit photos.

277. De Mill Agnes. Martha, the life and work of Martha Graham / De Mill Agnes. – Ney York. : Random House, 1991. – Р. 253−254.

278. Jarrett S. Get a grip on your next Trip ( hip-hop, new stile, funk, braike dance) / Jarrett S. // Dance teacher, 2001. − № 4– р. 67.

279. Javault Patrick. Alain Sechas / Javault Patrick – Paris : Hazan, 1998. – 104 р. : іll.

280. Jobert Barthelemy. Delacroix / Jobert Barthelemy – Paris : Gallimard, 1997. – 337 р. : іll.

281. Korner M.S. The fifth estate. Suri Shorer passes the Balanchine legacy on to a new generation // Dance teacher, № 2’2000. – р. 78.

282. Le Moal Philippe. Dictionnaire de la dance / Le Moal Philippe. – Paris: Larousse, 1999. – 864 р. : іll.

283. Le Theatre Modеrne II. Depuis la deuxieme guerre mondiale – Paris : Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1973. – 345 р.

284. Magyar es Fr. Transes: danse contemporain en France et en Hongrie / Magyar es Fr., Tancmevĕszet. K. – Budapest : Theatre contemporain de la danse, 1992. – 117 р. : іll.

285. Manon. Kennet Macmillan. Dereck Baily: Kennet Macmillan. – U. K. : Out of line, 1991. – 150 min.

286. Marsеlle Mitchеl, Ginоt Isabеlle. La Dance au ХХe siecle / Marsеlle Mitchеl, Ginоt Isabеlle. – Paris : Bordas, 1995. – 264 р. : іll.

287. Mathey Fr. Les impressionistes et leur temps / Mathey Fr. – Paris : Hazan, 1992. – 191 р. : іll.

288. Melot M. L`estampe impressioniste / Melot M. – Paris: Flammarion, 1994. – 125 р. : іll.

289. Mattingly Moran K. Counture choreography / Mattingly Moran K. // Dance teacher, 2001. − № 10. – Р. 56−58.

290. Noisette Ph. Forgeries, Love & Other Matters. Corps sensibles / Noisette Ph. // Improckuptibles, 2004. −№ 448. – Р. 29.

291. Noisette Ph. Le souffle de Nazareth. Pina Bausch a Paris. / Noisette Ph. // Improckuptibles, 2004. −№ 446. – Р. 60.

292. Noisette Ph. Victoire par chaos. William Forsyte a Paris / Noisette Ph. // Improckuptibles, 2004. № 447. – Р. 49−52.

293. Other Areas of speciality. Most career-track programs // Dance teacher education & career guide, 1999. № 12. – Р. 78.

294. Parfait Fr. Video : un art contemporain / Parfait Fr. – Paris : Regard, 2001. – 368 р.

295. Philippe Verriere. Legendes de la Dance Une Historie en Photos. 1900-2000 / Philippe Verriere – Paris : Hors collections, 2002. – 198 р.

296. Plazy Gilles. Cezanne. – Paris: Profels de chene, 1991. – 167 р.

297. Perer G. Local Motion. Miam’s In-Motion Dance Centre with classes from Africa to Flamenco / Perer G. // Dance teacher, 1999. − № 9. – Р. 78.

298. Plougastel Jann. Le Rock: dictionnaire illustre / Plougastel Jann – Paris : Larousse, 1997. – р. 68−69.

299. Perron W. The Airborne dances of Trishe Brown / Perron W. // Dance Magine, 2002. − № 3. – Р. 93.

300. Romeo and Juliet. Kennet Macmillan. Dereck Baily: [Kennet Macmillan]. – U. K. : Out of line, 1991. – 150 min.

301. Rudolf von Laban. Der moderne Ausbruckstanz in der Ergirhung / Rudolf von Laban. – Wilhelmshaven : Henrichshofen-Becher, 2001. – 160 s.

302. Samuels Sh. Bringing Ballet to Everyman. Septime webre takes a user-friendly approach to directing The Washington Ballet / Samuels Sh. // Dance teacher, 2002. № 4. – Р. 76.

303. Sims C. The telented Mr. Howard. Exercise in promenade / Sims C. // Dance teacher, № 1’ 2001. – Р. 41.

304. Smith A. William. Fifteenth-Century Dance and Music. Domenico da Piacenza «De arte saltandi et choreas ducendi The Complete Transcribed Treatises and Collections in the Domenico da Piacenza Tradition. New York. Pendragon Press, 1996. Volume 1, Р. 8−67.

305. Stive Pexton & Lisbon Grup (USALP) / Stive Pexton // Impultanz, 2002. − № 8. – Р. 23.

306. That’s Dancing. Home video : [Heyly J.] – USA : MGMUSA, 1985. – 90 min.

307. The New Grove Dictionary of Jazz A to K. : edited by Kenneth Macmillan. – London: Press Limited, 1988. – 690 р. : іll.

308. The New Grove Dictionary of Jazz L to Z . : edited by Kenneth Macmillan. – London : Press Limited, 1988. – 194 р. : іll.

309. The Prince of the Pagodas: Kenneth Macmillan. – U. K. : Out of line, 1991. – 194 min.

310. Tucker Joanne. Religion Motion. Lifting the Soul. Marking divine dances. Sacred dance / Tucker Joanne, De Sola C., Weeks J., Kimmer L. // Dance Magazine, 2001. № 12. – Р. 28.

311. Feves Angene. Fabritio Caroso and the Changing Shape of the Dance, 1550−1600 // Dance Chronicle, 1991. − Vol. 14, No. 2/3.

312. Feves Angene. Fabritio Caroso. Dance Chronicle, 1991. − Vol. 13, No. 1/2.

313. Felciano R. Blurring the Lines. The Nzamba lela, an Aka Pygmy troupe, joins Alonso King & his company for a word premiere / FelIciano R. // Dance Magazine, 2001. − № 10

314. Foster D.J. Maximum stretch / Foster D.J. // Dance teacher, 2000. − № 3. – Р. 58.

315. Hodieir Andre. Hommes et problemes du jazz / Huxly M., Witts N. – Paris: Parentheses, 1981. – 261 р.

316. Huxly M. The Twentieth-Century Perfomance Reader / Huxly M., Witts N. – London: Routledge, 1996. – 421 р. : іll.

317. Chevalier J. Dictionnaire des Symboles / Chevalier J., Cheerbrant A. – Paris : Robert Laffont, 1982. – Р. 163.

Електронний ресурс

318. Балет Кеннета Макмиллана. Кеннет Макмиллан, «Манон», «Ромео и Джульета», «Иудино дерево». – Режим доступу : [www.balletalert.com/magazines/danceview/MacMillan.htm](http://www.balletalert.com/magazines/danceview/MacMillan.htm). – Загол. з екрана.

319. Балканские танцы. Греческий танец. – Режим доступу : http://balkandance.net.ua/index.php:greece&Itemid=20. – Загол. з екрана.

320. Борис Эйфман : Я проповедую тотальный театр. − Режим доступу: http://ria.ru/interview/20100226/211030692.html. – Загол. з екрана.

321. [Вальс. − Режим доступу : www. rhythmsdance.com.ua/history-dance/item/72-history-dance-](http://rhythmsdance.com.ua/history-dance/item/72-history-dance-samba)waltz. Заголовок з екрану.

322. Восточный танец. Школа восточного танца. − Режим доступу : <http://oriental-dance.kiev.ua/vost/history/> . – Загол. з екрана.

323. Грузинская культура. **Фольклор и танцы.** − Режим доступу: http://www.concordtravel.ge/portal/alias\_concordtravel/lang\_ru/tabid\_1419/default.aspx. – Загол. з екрана.

324. Guglielmo Ebreo da Pesaro. Trattato dell' arte del ballare. − Режим доступу : <http://www.superballo.it/recensioni/16.html>. – Заголовок з екрану.

325. Элементы венгерского танца. – Режим доступу : <http://dance-composition.ru/publ/vengerskie_tancy_opisanie_i_videofragmenty/52>. –Загол. з екрана.

326. Энтони Тюдор. – Режим доступу :

 [www.abt.org/no\_javascript/archives/choreographes / tudor\_a. html](http://www.abt.org/no_javascript/archives/choreographes%20/%20tudor_a.%20html). Загол. з екрана.

327. Испанские танцы. – Режим доступу : <http://www.spanish-dance.ru/> . − Загол. з екрана.

328. Испанские танцы. – Режим доступу: http://dance-composition.ru/publ/ispanskij\_tanec/ispanskie\_tancory/31-1-0-238. – Загол. з екрана.

329. История итальянских танцев. – Режим доступу : http://www.mia-italia.com/node/6719. − Загол. з екрана.

330. Казахський народный танец. Казахское танцевальное искусство. – Режим доступу: <http://xreferat.ru/41/382-1-kazahskiiy-tanec.html>. – Загол. з екрана.

331. Кох Моника. Введение в ранний период европейского экспрессивного танца через работы Рудольфа Лабана. Введение в систему движений Рудольфа Лабана с акцентом на его ранние работы. − Режим доступу : <http://www.heptachor.ru/>. – Загол. з екрана.

332. Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. − Режим доступу : http://www.conservatoiredeparis.fr/. − Заголовок з екрану.

333. Материал для Позвоночника. Любопытное развитие идей из боевых искусств сквозь контактную импровизацию к технической системе и тренингу Стива Пекстона. − Режим доступу : http://ezotera.ariom.ru/2008/02/11/spine.html. – Загол. з екрана.

334. Мексиканские танцы. История развития мексиканского танца. − Режим доступу : <http://www.4dancing.ru/blogs/130412/809/> . – Загол. з екрана.

335. Наказ ВАК України № 377 «Про затвердження переліку наукових спеціальностей, за якими проводяться захист докторських та кандидатських дисертацій на здобуття наукових ступенів» від 12.02.2007 р. із змінами від № 273 ([z0315-10](http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z0315-10)) від 29.04.2010. − Режим доступу : <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/z0713-05>. – Загол. з екрана.

336. Номенклатура специальностей научных работников (утверждена приказом Министерства образования и науки РФ от 25.02.2009 №59, в ред. Приказов Минобрнауки РФ от 11.08.2009 №294, от 10.01.2012 №5). − Режим доступу : http://www.aspirantura.spb.ru/other/spec.html. Загол. з екрана.

337. Оркхезография. Оркхезография. или трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый дворянин может легко изучить благородное искусство танца и практиковаться в нем, написанный Туано Арбо, жителем Лангра. − Режим доступу : <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/?id=1811>. Заголовок з екрана.

338. Польские народные танцы. – Режим доступу : http://margo.hut.ru/index.files/Page528.htm. − Загол. з екрана.

339. Рудольф Лабан. Теория, метод, система. − Режим доступу : http://www.belcanto.ru/laban.html. Загол. з екрана.

340. Румба. История, движения. − Режим доступа : www. <http://dreams-club.com.ua/samba.html>. Заголовок з екрану.

341. Русский народный танец. Трепак. Кадриль. Барыня. –

Режим доступу : http://www.barynya.com/RussianDance/russian-dance-russian.htm. Заголовок з екрану.

342. [Самба. История, движения. − Режим доступа : www. rhythmsdance.com.ua/history-dance/item/72-history-dance-samba](http://rhythmsdance.com.ua/history-dance/item/72-history-dance-samba). Заголовок з екрану.

343. «So ben mi chi ha buon tempo» Чезаре Негри («So ben mi chi ha buon tempo» by Cesare Negri). – Режим доступу : [www.dhds.org.uk/jnl/pdf/hd3n5p13.pdf](http://www.dhds.org.uk/jnl/pdf/hd3n5p13.pdf). Загол. з екрана.

344. Стив Пэкстон «Заметки о внутренней технике». − Режим доступу: http://gnozis.info/?q=node/2363. Загол. з екрана.

345. Танго. − Режим доступу. www. <http://dreams-club.com.ua/Tango.htm>. Заголовок з екрану.

346. Танцевальные термины. – Режим доступу : [www.abt.org/dictionary/index.html](http://www.abt.org/dictionary/index.html). Загол. з екрана.

347. Театр Бориса Эйфмана. − Режим доступу : <http://eifmanballet.ru/ru/theatre-projects/dance-palace>. Загол. з екрана.

348. Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Laban Dance Centre. − Режим доступу : http://www.trinitylaban.ac.uk/dance-science. – Загол. з екрана.

349. Фокстрот. История, движения. − Режим доступу : www. <http://dreams-club.com.ua/samba.html>. − Заголовок з екрану.

# 350. Ходгсон Джон. Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана. Хоротикс. Еукинетикс − Режим доступу: <http://www.isra> trainings.com/articles/dance/laban\_patterns.html. Загол. з екрана.

351. Хореограф-диссидент» Борис Эйфман, итервью: «Роден несчастен, и в балете это видно». − Режим доступу: http://kp.ru/daily/25885.5/2847637/. − Загол. з екрана.

352. Хореограф Борис Эйфман собирается готовить балетных профессионалов новой формации. − Режим доступу : http://www.rg.ru/2010/07/22/reg-szapad/eyfman.html. − Загол. з екрана.

353. Ча-ча-ча. История, движения. − Режим доступу : www. <http://dreams-club.com.ua/Cha-cha-cha.htm>. − Заголовок з екрану.

354. Японские и китайские классические танцы. Японский традиционный танец. Китайский классический танец. − Режим доступу : http://www.belcanto.ru/ballet\_japan.html. − Заголовок з екрану.

Наукове видання

**ШАРИКОВ Денис Ігорович**

Монографія

Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури.

 Історія та художня практика хореографічної культури.

Частина II.

*Літературний редактор Р.В. Піскова*

*Дизайн і макет Чернейчук А.*

Підписано до друку 21.03. 2013 Формат 84×108/32.

Папір офіс. Гарнітура

”Times New Roman”. Друк офіс.

Ум.друк. арк. 16,8

Обл. вид. арк. 28,1

Тираж 300 прим. Зам. *15-04*

Видавництво «Київський міжнародний університет»

Свідотство про внесення суб’єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції

ДК № 978 від 08.07.2002 р.

03179 Україна, м. Київ, вул. Львівська, 49

Тел. (044) 424 64 88

Видруковано у друкарні Київського міжнародного університету.

03179 Україна, м. Київ, вул. Львівська, 49