

Грязные танцы

● Введение

Кризис метафизики XIX века как понимание первоначальной природы реальности, мира и бытия, связан с геометрическим ростом количества категорий описания самого предмета, и тех людей кто этот процесс производит. В итоге из-за этого стало невозможно добраться до его первоначального, и истинного значения.

– **Смена** научно-философской парадигмы рубежа XIX–XX века не могла не отразиться на состоянии художественной культуры XX века.

– **В XX веке** центральный аспект опыта познания и восприятия внешнего мира для человека сместился с головы, и им стало – **Тело**.

« Тело — это наш общий способ обладания миром ».

– **В этой работе** рассмотрены только основные факторы и люди которые непосредственно оставили свой след в формировании новых форм художественной коммуникации в танцевальном искусстве, и с точки зрения изменения научно-философской парадигмы XX века, они постепенно перенесли фокус мироощущения с трансцендентного на материальное, то есть – **Само Тело**.

– **Вера только в « Знание »** и **« Материальность »**, преобразовала схоластика эпохи Просвещения. Именно **“ Вера ”** в исключительно эти две составляющие впоследствии приобрели необычную силу, разрушив основной баланс **“ Тела ”** и **“ Разума ”** что было ранее.

– **Особенности** современного танцевального **Перформанса**, обусловленные тем, как организована в нем **Культура** взаимодействия и **Художественная** коммуникация человека, чье истинное смысловое понимание к сожалению занимает незначительное пространство в современном дискурсе.

- **Коллективные практики** и смысловые послы современных не всегда образованных “**Танцхудожников**” недостаточно поняты и описаны в отечественном искусствоведении и психологии.
- **Непосредственное влияние** телесных практик на сущностные качества «**Танцовщика**», из-за которых **Она / Он** во время исполнения танца оказываются «**Открытыми**», и незащищенными перед «**Зрителями**» и способными «**Соединиться**» с ними, что может привести в жизни к скрытым от них, и подчас отрицательным результатам.
- **Так же** неясны сами цели этих зачастую масштабных действий, в которые вовлечены определенно – глобальные массы людей.
- **Все что происходит сейчас** можно понять попытавшись только пошагово проследить основные этапы развития танцевальной культуры на протяжении тысячелетней истории человечества, рассмотрев развитие по большей части **Европейской** и **Американской** модели танца, которая отчасти сейчас является доминирующей в мировой практике. Конечно нельзя не учитывать и другие **Азиатскую, Индийскую, Мусульманскую, Африканскую** и другие культуры с которыми она входит во взаимодействие и коммуникацию, расширяясь и наполняя свой внутренний потенциал, беря от них всегда самое лучшее, и востребованное, что было на протяжении всей истории танца не раз.
- **В историческом контексте** становления Европы общая культура проникала повсеместно неся определенные нарративы свойственные ей.
- **По большей части** она проникала в высшее общество, формируя определенный уклад, создавая связанность внутри него, что можно было увидеть находясь на балу, где все навыки присутствующих там людей проявлялись в ограниченном пространстве зала.
- **Надо заметить,** что овладение техникой танца требовало больших усилий от танцующего, и это всегда несло определенный посыл и символизм создаваемого действия. Успехи в Войне, которая на протяжении всей истории человечества была его непосредственным спутником закладывались именно там. Внутренняя культура социальной системы является результатом проявления внутренней

связанности Элит. Основой этого не в последнюю очередь являлся театр, балы и танцевальные представления на которых она создавалась. – **Увидеть ее было довольно просто**, при этом не надо было быть гением психологии, ведь дело обстояло гораздо проще и банальнее, присутствие в театре, или на балу легко позволяло это сделать. По внутренним проявлениям системы несложно было определить, готова ли данная страна к войне или же – **Нет**.

Танец

это внутренняя культура перешедшая во внешнее движение

Танцем являются ритмичные, выразительные движения тела, они обычно выстраиваются в определенную композицию и исполняются под музыкальное сопровождение. Танец возможно является древнейшее из искусств, и отражает восходящую к самым ранним временам скрытую потребность человека передавать другим людям скрытые символы, свою энергетику и чувства, такие, как радость или скорбь проявленные посредством того, что у человека есть всегда, а именно – **своего тела**.

– **Почти все важные события** в жизни первобытного человека отмечались ритуальными танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Все человеческие эмоции проявляют себя с помощью движения и главным инструментом танцевального искусства всегда является само – **Человеческое тело**.

– **Танцем выражались всё**, моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении, он несет в себе скрытые смысловые и культурные коды, ритуально закрепленные и передаваемые из одного поколения в другое, танец отражает именно тот смысловой посыл, что человек в него вкладывает. В танце много более глубоких смыслов, если перестать относиться к нему, не как к бездумному движению, а к чему то более важному, глубокому, то танец превратится в ваше собственное зеркало, подарит и покажет вам отражение всех черт только вашей, и абсолютно неповторимой личности.

– В ” **Танце** “ движения определены заранее, в отличие от “ **Пляски** ”, которая по большей части всегда спонтанна, и импровизируется.

– **Танец** очень сильно зависит от исторического и культурного контекстов данного этноса, к которому он принадлежит.

– **Американский хореограф Марта Грэм** определяла танец как подлинное выражение глубочайших душевных чувств, высвобождаемое через движение тела.

– **Антрополог Джоан Кеалиинохомоку** даёт следующее определение: « *Танец — это преходящий, мимолетный способ экспрессии, происходящей в заданной форме и стиле посредством движений тела* ».

– В **настоящее время** переоткрывается сам смысл танца как формы духовного творчества. В современных психологических школах возрождаются и культивируются "*сокровенные танцы*", "*танцы в потоке*", "*магические танцы*", предназначенные для раскрытия, изучения и овладения глубинными внутренними потенциями человеческого существа. В этих целях изучается и систематизируется духовный опыт ритуальных танцев, а также его философское осмысление в древних текстах дошедших до нас.

– В **Древней Греции** различали два метода применения физических упражнений: *гимнастику* которая состояла из *палестрики*, *орхестрики* и *игр* – это общее физическое воспитание, в наше время частично перешло в *аэробику* и *агонистику* – специальную подготовку и участие в состязаниях.

– В **конце XIX века** продолжателем Греческих традиций были французский физиолог **Жорж Демени** основанную на гармоничности движений, которую продолжила **Бесс Менсендик**, она была одной из первых женщин, американским врачом и преподавателем гимнастики голландского происхождения. Она является одним из важнейших основоположников раннего респираторного и физического воспитания в Европе и Америке. в комплексах упражнений, которые она смогла создать, основной акцент делался на ритмичные движения, полностью синхронизированные с дыханием.

– В русский язык слово «Танец» вошло только в XVII в, до тех пор употреблялось общеславянское слово «Пляска», и произошло от немецкого «Tanz». Но так как оно было заимствовано из польского языка, к нему присоединили суффикс «-ец», «пляска» же чаще употребляется по отношению к народным танцам, нежели к бальным и иным формам танцевального искусства. В танце есть – **Всё**.

– **В классике** - благородство, изящество, сдержанность.

– **В быстрых танцах** - динамика, ритм, и множество вариаций. Он непременно станет вашим внутренним ритмом, который в правильной (чистой) атмосфере поможет раскрыть внутренний потенциал и справиться с проблемами современной жизни.

– **В восточных танцах** заключен сакральный смысл метафизических практик, философия, мудрость, достоинство и мягкость.

Основные характеристики танца это **Ритм** – быстрое или медленное повторение и варьирование движений, **Рисунок** – сочетание движений в композиции, **Динамика** – размах движений, и конечно **Техника** – степень владения телом и мастерство самого исполнения.

● Истоки

Когда же возник танец ? На основании известных нам свидетельств о людях древнего каменного века, можно довольно смело заключить, что музыкально - танцевальная активность была присуща и далекому **палеантропу** находки **25–35 тысячелетней давности**.

– **С работы С.Рейнака (1903 г.)** довольно широкое распространение получила теория магической интерпретации первобытного искусства. Символическая расшифровка изображений привела к гипотезе о некоем наличии у древнего человека понимания о "**всеобщем порядке вещей**", т.е. космогонических представлений.

– Осязающее ритмомышление проявлялось не только при магических действиях. Способность к пониманию через чувство ритма до сих пор сохранилась у многих народов, живущих в традиционных общинах. Для примера рассмотрим роль ритма и пластики в жизни архаических племен Центральной Африки из лона которого вышел не один танец.

- **Танец не является** самостоятельным видом творчества, но он входит в состав всех традиционных таинств и ритуалов, зачастую играя ведущую роль.
- **Есть танцы отдыха**, развлекательные игровые танцы, танцы – имитации трудовых процессов, танцы – возрастные инициации, нормативные танцы "утверждения законности свершившегося акта", магические, терапевтические танцы.
- **Ритмодвигательная культура африканцев** столь развита и значима, что имеются своеобразные "*пластические диалекты*" – по ритмодинамике можно определить этническую принадлежность.
- **Музыкальный ритм и пластика** танцевальных элементов столь сложны, что "*могут быть полностью осязаемы и воспроизводимы лишь представителями народа-носителя данного фольклора*". Непосредственно речь идет не о воспроизведении внешнезримой канвы танца, а именно о тончайшей игре внутренних пульсаций.
- **Жизнь африканца** – это воплощенный ритм; поэтому музыка, танец, поэзия для него – это как бы средство восприятия ритма объекта, средство общения с миром, с "другими" – с "богами, духами" (Л.Сенгор).
- **Особая ритмовосприимчивость** породила ритмоязык барабанов, выполняющий функции и прямой передачи их смысла – новостей, эпических повествований о генеалогии царей и даже поучительных мудростей.
- **Психологически массовое танцевальное действие** способствовало формированию определенного "**коллективного разума**" как целостного организма, имеющего свою собственную структуру.
- **Коллективные синхронные** ритмодвижения организуют и создают особое психическое пространство. «"Вся деревня в ритмическом трансе. Слитная толпа мерно колышется, словно могучий организм" ... "Миг – и ты уже сам захвачен танцем, стал частью механизма коллективного движения, подчинившего себе все тела и души"» (Седоргрэн С.) Ощущения душевной близости, достигнутое в танце составляли основу теплоты и взаимопонимания в каждодневном общении и совместном труде, развитию чувства понимания намерений до реализации физических действий через осознание внутренних

состояний. Достигалась гармонизация внутреннего мира как отдельного человека, так и общины в целом. Примечательно, что после продолжительных танцев не возникает чувства усталости.

– **Упорядоченная танцем** *”коллективная психическая сила”* может быть использована в качестве эффективного средства психотерапии. Для заболеваний нервно-психического склада данное средство зачастую рассматривается как основное. Общинные лечебные танцы длятся порой *до 3-4 месяцев*, в течение которых вся деревня живет в – *“Терапевтическом режиме”*.

– **“Лекарь”**, наделенный особыми способностями к внушению меняя информационный настрой, подчиняет своей воле волю пациента и сородичей, сознательно направляя коллективную силу на избавление от недуга. Взаимодействие воле проходит не механически, а как вдохновенное сотворчество людей, движимых искренним сочувствием и наделенных талантом созидания эстетически совершенных пластических композиций.

– **Начался “Танцевальный дуэт”** целителя и его пациентки. Старик руководил каждым жестом женщины, которая была послушна, словно его тень. Она кружилась на месте, останавливалась, приседала, склонялась то вправо, то влево, опускалась на колени, все время совершая волнообразные движения плеч и рук. Ее безучастное поначалу лицо постепенно оживало. В глазах появилась осмысленность, осознанность совершаемого. Теперь уже трудно было сказать, кто кого ведет, ибо целитель время от времени останавливался, отходя в сторону. Танец женщины стал ярким, экспрессивным. Она наслаждалась, подчинившись влекущему зову ритма.

– **В качестве примера** танца-трансформации приведем пляску *”Журавля”* критян в Кносском лабиринте. Традиционно графически Лабиринт представляется в виде спиральной площадки для танцев. Мисты входили в Лабиринт через узкую низкую дверку с опущенной головой, в согнутом положении, двигаясь в танце задом наперед и держась за *вымазанный кровью канат*, который с силой тянул вперед идущий мистагог. Этот канат был *“Красной нитью” Ариадны...*

Танец – прыжки с высоко выкинутыми коленями – продолжался под “звериный рев и волчий вой”, производимый подручными в звериных масках (данная модель танца часто практикуется в современных клубных танцах)

– **Значение способности** к ритмочувствованию и ее роли в познании мира и творчестве осознавалась в первых философских учениях. Понятия гармонии и ритма мыслились как универсальные характеристики упорядочивающей тенденции Космоса. Эвритмия – искусство благообразных движений в танце и благозвучия в музыке – считалась показателем разумности человека.

– **Не случайно Платон** придавал большое значение искусствам в воспитании в душе человека чувства ритма и гармонии. Однажды обнаруженные сочетания гармоник культивировались, закрепляясь в каноне. По свидетельству Платона, египтяне 10 тыс. лет тому назад установили, что прекрасно, и "объявили об этом на священных празднествах и никому... не дозволено было вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное". (Герасимова И.А. *Танец: эволюция кинестезического мышления С.88–112*)

– **Истоками же европейской танцевальной культуры** стало танцевальное искусство Древнего Востока и античности. Ассирийские, Древнеегипетские и Древнегреческие религиозные празднества. Военные, атлетические танцы были обязательной частью многих представлений древнегреческого театра.

– **По свидетельству Плутарха**, египетские жрецы, танцуя, изображали во время мистерий движения различных небесных светил, то что многие известные танцоры XX века переняли у них.

– В Элевсине – месте совершения сокровенных таинств, в древней Элладе, сезонные праздники проходили, следуя строгому астрологическому порядку. Музыка, танцы, пение органически включались в общее действо.

– **Считается**, что «шумеро - сирийско - фригийско - эллинский миф до рубежа II и I тысячелетий до Р. Х. знал одно единственное божество - это культ “*Великой матери*” дающая жизнь всему живому.

– В Греческой и Римской мифологии символами богини были колосья, как основа всей жизни человека, также семена, гранат, корзина с фруктами, факелы, мак, нарцисс, журавль, змея. Затем он трансформировался в пантеон женских божественных образов: *Гея* – "земля", *Рея* – "Плодородная", *Деметра* – "Матерь полей", *Афродита* – "Пенорожденная", *Гера* – "Покровительница человеческого сообщества". Во время празднеств в свите "*Великой матери*" находились юноши-Близнецы – *Кастор* (очиститель) и *Поллидевк* (указчик). Они "*Обтанцовывали*" год, равно как и *Великую Мать Элевсина*, по ходу ежегодных праздников, но в противоположных направлениях, причем оба они в III и II тысячелетии – начинали свой танец под созвездиями Близнецов в день рождения *Афродиты* (24 апреля). Кастор двигался вместе с Солнцем через праздник Скиры, или жатву ячменя (на Троицу 2 июня), после чего следовал обмолот и уборка в кладовые огромных, в рост человека, сосудов для зерна (пифосов). Зерно, дочь полей – с октября по июнь семимесячное дитя, – спускается таким образом в Гадес. Летом, пока поля остаются под паром, Деметра во гневе. Запомним, что на Троицу мать и дочь разлучаются. С жатвой Кастор переходил к глубокой вспашке в сентябре и далее к севу в октябре перед зимними дождями и к заделке семян. Так он становится "троепашцем" Триптолемом. Понятно, что ему очень хочется увидеть на Рождество бурный рост колосьев. Так Триптолем из курета ("*воина*") превратился в "троепашца"; оба эти значения спрятаны в его имени. Воином он был в образе Кастора, спутника Реи-Афродиты, пахарем стал на службе Матери полей Деметры, в имени которой слог "de" или "da" означает давнюю меру площади, а "meter" – "мать". Мистерии Афродиты возникли в глубочайшей древности – эти таинства вполне мыслимы уже в эпоху собирателей и охотников. Мистерии Деметры под стать лишь земледельцам, и в Элевсине они существовали по меньшей мере с XVI века до Р.Х. (Дитер Лауэнштайн - Элевсинские мистерии)

● *Мистерии Древней Греции*

– Один из немаловажных этапов развития *Мировой культуры* стали Мистерии Древней Греции. Была создана своего рода – *Социальная тепловая машина* дающая очень высокое напряжение, и институт коллективной *Инициации* афинского государства, что представляет один из важных эпизодов, в истории мировых религий, с созданием *Религиозно-Социально-Экономические модели*, детища которой впоследствии не раз использовались в Европейской истории, во многих *Социально – Культурных* вариантах, и их интерпретациях. Главным атрибутом было – *Зерно* являвшееся эмблемой *Деметры*, а колосья или снопы пшеницы были символом многих богов плодородия и изобилия; в особенности это было проявлено в греческих мистериях, как культа земли и жизни, возникающую из смерти, зарождение и рост посредством неиссякаемой силы Солнца. *Золотые колосья*, это слияние сияющего Солнца с девственной Землей. Элевсин расположенный в 22 км к северо-западу от Афин, связанный с ними священной дорогой, он и по сей день является культовым местом, славящимся производством пшеницы. В греко-римской традиции зерно олицетворяло плодородие, изобилие, выбившуюся из смерти жизнь. Чтобы обеспечить силу жизни для умершего, Римляне в некоторых ритуалах сажали зерно на могилах. – В своём начальном исполнении *Греческие мистерии* являлись местным сельским действием (*Малые Дионисии*), после переросшее в крупномасштабные театрализованные представления (*Элевсинские мистерии и т.д.*); они во многих отношениях и до сих пор являются загадками, берущее своё начало с VI века до н. э., увеличиваясь и постепенно расширяясь, но к концу IV века, нашей эры, под давлением постепенно набирающего мощь христианства, боровшегося со всеми языческими культами, они канули в лета. Тайные культы Греции в эпоху империи получили новые божества, как восточного, так и иного происхождения, вот к примеру некоторые из них: Дионис, Исида, Митра, Серапис, Сабазий, Юпитер, Долихен, Фракийский всадник и т.д. – Не быть посвященным в какие либо из них, являлось не просто очень плохим тоном, а невежеством, и любой желающий мог быть посвящен в три различные школы мистерий. В сами мистерии происходило постепенное посвящение, оно шло из предварительного (*участник*), в окончательное созерцание *эпнтом* (*созерцающий*). Но последний

позже мог сделаться *мистагогом* (руководителем других в мистериях); в отличии от религии они не проповедовались догматически и не конкурировали с гражданской религией, поэтому параллельно можно было соблюдать их обряды, и одновременно посвященными в одну или несколько мистерий, и в то же время придерживаться определенной философской школы. Строгая тайна вменялась в обязанность всем участникам мистерий, о том, как проходили мистерии, так же известно немного, потому что мисты давали клятву не разглашать поверенные им тайны и не рассказывать об обрядах, но начальные дни праздника, и церемонии проходившие в Афинах, всё это как и движение процессии в Элевсин и другие места их проведения, не относились к числу тайных, что нельзя сказать об основной части мистерий, то о которой нам известно в самых общих чертах. Конечно о их существовании, и самом месте их проведения знали все, но сами последствия за огласку и кощунственное отношение к ним, влекли за собой тяжкие наказания, обрекая всех тех кто это сделал, даже на смертную казнь, в то время как многие пародии высмеивали обыкновенные мифы в комедиях. Некоторые мистерии совершались небольшим кругом посвященных, войти в который могли лица, отвечавшие строго определенным требованиям, они были: государственные (например, *Элевсинские*), или дозволенные в которых принимавшие в них участия лица были одного пола (*Вакханалии* – в честь Диониса, *Тесмофории* – честь *Деметры*), а иногда мистерии даже имели статус преследуемые (*Орфические мистерии, мистерии Котито, Митры, Кибелы* и др.). Посвящаться в мисты могли все эллины, без различия общественного положения, пола, племени или государства, позже доступ получили и римляне, но никогда не могли быть посвящены в них, лица порочные или – **Преступники**.

«Миф о пещере» стал сутью философии Платона, наглядно показывая концепцию мистерий нашедшую отражение в ясных наглядных образах. Сознание погруженное в некое ирреальное созерцание всего материального мира, подобно прикованным узникам человек всю жизнь вынужден наблюдать бледные тени, отбрасываемые на стену их пещеры через узкую щель, в которую едва пробивается дневной свет,

где с самого рождения люди абсолютно уверены в том, что этот мир и есть настоящая и подлинная реальность. Каждый из узников, имеет возможность избавиться от оков, скинув цепи привычек, он может выбраться из пещеры в истинный мир – **Если у него на это хватит смелости**. Но самое главное, с точки зрения Платона, начинается для этого человека тогда, когда он, движимый состраданием к остальным узникам, возвращается в пещеру из которой вышел, чтобы попытаться указать своим собратьям дорогу к – **Свободе, Свету и Истине.....**

А если бы ему снова пришлось состязаться с этими вечными узниками, разбирая значение тех теней? Пока его зрение не притупится и глаза не привыкнут – а на это потребовалось бы немалое время, – разве не казался бы он смешон?

О нем стали бы говорить, что из своего восхождения он вернулся с испорченным зрением, а значит, не стоит даже и пытаться идти ввысь. А кто принялся бы освобождать узников, чтобы повести их ввысь, того разве они не убили бы, попадись он им в руки?

Платон Государство книга VII ст. 517

– Для посвящения в Элевсинские мистерии необходимо было взять в свои руководители мистагога из афинских граждан, быть формально усыновленным (или удочеренной) афинянином, знать греческий язык, хранить полученные тайны и подтвердить, что посвящаемый не имеет на своём счету преступления, после чего участник допускался к малым мистериям, которые праздновались в феврале, в Агре, поблизости от Афин. Затем не менее чем через год уже к великим, они следовали за малыми, носили также название **Священных оргий**, и праздновались через каждые пять лет осенью в – **Элевсисе**.

Считалось, что в нравственном смысле посвященные становятся лучше, а в качестве символа необходимы были телесные очищения, они рассматривались как важное требование нравственной чистоты самих посвященных в эти таинства.

– Ежегодное празднование мистерий приходилось на конец сентября – начало октября и длилось, примерно девять дней. Само празднование состояло из двух частей, первое начиналось в Афинах и эта процессия не относилась к числу тайных, впоследствии торжественное шествие направлялось в Элевсин, и там происходила главная, закрытая часть мистерий, которая совершалась в святилище, которую мисты хранили в тайне. Порядок прохождения мистерий, в общих чертах происходил примерно так: Глашатай желающих принять посвящение, публично назвать свои имена, и каждый мог отстранить недостойного кандидата, в обязанности которого входило быть старше 19 лет, знание греческого языка, отсутствие судимости, важный момент заключался в том, что иногородние должны были быть усыновлены местными гражданами, далее жрецы сверяли их имена по афинскому списку. Все кандидаты получившие разрешение к таинствам вносили определенную сумму денег и совершали положенные жертвоприношения. Утром процессия после призыва «Мисты, к морю!» взяв живого поросенка отправлялась к морю на берег Фалерского залива, для омовения себя, и купания поросят; в последствии этих животных, символ плодородия, приносили в жертву Деметре в афинском Элевсинионе. На следующий день им разъясняли заповеди первосвященника Триптолема, (*до окончания нельзя убивать и есть мясо*), для всех жертвоприношений возможно приносить лишь плоды и зерна. В эти дни опоздавшие еще могли войти в число кандидатов в мисты. Праздничная процессия идущая в Элевсин готовилась в течении следующих двух дней, и на второй день юноши из афинский Элевсиона под управлением жрецов доставляли всё самое необходимое обратно в Элевсинское святилище. На следующий день из Дипилонских ворот в Элевсин выступала торжественная процессия, которая завершалась в Элевсине вечером при свете факелов, она неоднократно останавливалась у храмов и алтарей для совершения предписанных ритуалов, её возглавляла статуя Иакха, которую нес иакхагогом, при этом желающим находится рядом не возбранялось. Весь последующий день отводился непосредственно самому отдыху, т.к. тайные ритуалы начинались вечером и длились последующие два дня, в которые для создания необходимого настроения участвовавших мистов, исполнялись различные печальные представления, с песнями и

танцами, исполняемыми юными представителями старинных родов, в которых повествовалось о странствованиях Деметры в поисках Коры, где в сумраке слышали вопль обеих богинь, но в конце окрашиваемый радостью. Сами мисты восседали на каменных ступенях квадратного зала посвящений в здании Телестериона.

Главный обряд всегда был окутан полной тайной, им что-то говорилось, делалось и показывали какие-то предметы, возможно в этот момент жрец пел или говорил нараспев, т.к. он обязательно принадлежал к роду Эвмолпидов, а имя его родоначальника Эвмолпа означает *«Прекрасно поющий»*. Пожизненно избирающийся верховный жрец (*иерофант*), чья главная обязанность состояла в предоставлении мистам возможности созерцать тайные предметы. В последний день праздника, совершался обряд племохои, в котором жрецы произнося тайные заклинания выливали воду в устроенное в земле отверстие из двух особых глиняных сосудов, называвшихся племохоями, из одного сосуда вода лилась на запад, из другого — на восток.

– Во времена расцвета Малых и Великих мистерий, в них участвовало, тех кто именно посвящался, по приблизительным данным от 500 до 3000 человек, и для того чтобы дать возможность безопасно добраться в Аттику, за полтора месяца до этого, как и до всех общенациональных празднеств (*к примеру Панэллинские игры*) устраивавшихся в честь богов объявлялось перемирие, но в отличие от мистерий оно могло быть легко нарушено.

- Панэллинские игры состояли из следующих этапов развития:
Олимпийские игры (бог Зевс 1 раз – 4 года) Пифийские игры (бог Аполлона 1 раз – 4 года) Истмийские игры (бог Посейдон 1 раз – 2 года) Немейские игры (бог Зевс 1 раз – 2 года)

Сами Элевсинские мистерии были в греческом и латинском античном мире предметом особенного почитания, изначально это была одна из греческих колоний, переселившаяся из Египта, она принесла с собой в тихий залив Элевсиса культ великой Изиды, под именем Деметры или вселенской матери. С тех пор Элевсис оставался центром посвящения.

Мистерии в переводе – «тайнство, тайное священнодействие» — основаны на мифах о Деметре, где её дочь Персефона была похищена Аидом, богом подземного мира. Деметра, являлась богиней жизни и плодородия. Деметра и дочь её Персефона стояли во главе всех малых и великих мистерий. Персефона, являет собой образ человеческой души, прикованной к материи в течение земной жизни, а в посмертной — отданной химерам, если она жила рабой своих страстей. Её земная жизнь есть искупление предыдущих существований. Но душа может очиститься внутренней дисциплиной, она может участвовать в великих истинах, которыми она овладеет вполне, и тогда снова Персефона станет чистой, сияющей, неизреченной Девственницей, источником любви и радости. Что касается её матери Деметры, она являла собой в мистериях символ божественного Разума и интеллектуального начала человека, с которым душа должна слиться, чтобы достигнуть своего совершенства. Мисты как бы тщательно, по древнейшим образцам не пытались исполнять основные обряды Элевсинских празднеств, но на протяжении всего своего существований претерпевали изменения, где каждое новое поколение по своему воспринимало всё происходящее, и незаметно проходила постепенная их трансформация, например в V в. до н. э. в праздник включили чествование Асклепия и причислили его к элевсинским мистам; в IV в. до н. э. Дионис стал основным символом; во II в. н. э. изменился цвет одежд на белый, по желанию императора Марка Аврелия; того кто смог дойти до высшей ступени посвящения в мистерии. По своей социальной структуре это религиозная мистическая практика, или совокупность тайных культовых мероприятий, что были посвящённые божествам. По словам Платона, к их участию допускались лишь посвящённые, но при этом в мистериях участвовало большинство Греков, которые придавали им огромное значение, сами таинства отчасти становились своеобразным проводником в этой жизни, и конечно помощниками в жизни загробной; по мнению Цицерона помогая умирать с благими надеждами. Жрецы Элевсиса владевшие эзотерической доктриной, дошедшей к ним из Египта, но с течением веков украсившие её всем очарованием прекрасной и пластической мифологии. Мистерии были своего рода переходным этапом Греческой культуры, в котором присутствовал «Праздник посвящения» (др.-греч.

τελεταί ὄργια), в Римской культуре «Инициации» (*lat. initiatio*), как высшего религиозного знания и обновления тела и души через него, отделение прошлого от будущего, т.к. в них присутствовал один из немаловажных элементов, такой, как *Возбуждение*, и *Экстаз*, ведь в какой-то момент посвященные выпили специальный напиток (*кикеон*) состоящий из ячменя и пеннироала, что приводит к предположениям о том, что его химические вещества, возможно обладали психотропными свойствами.

– В основе самого праздника лежал священный миф о рождении жизни, смерти и воскресении божества. На сюжет этого мифа, непосредственно перед мистами разыгрывались мимико драматические представления, во время действ использовались различные ритуалы, и искупительные жертвы (*жертвоприношения*). Важный момент – покаяние в грехах, включая сами процессии, песни, танцы, неотъемлемая составляющая, и существенное содержание мистерий; элемент символизма и аллегории, получал выражение в «действиях» и «словах», под этим конечно же подразумевался богослужебный ритуал, в котором как и многих других подобных действиях присутствовал главный элемент театра – *Зрелище*. Они проходили с песнопениями, музыкой и оркестрикой, под которой в древней Греции подразумевалось танцевальное искусство в соединении с инструментальной игрой и пением, а также часть действий состояла в кувыркании – *Гимнастики*.

– Во время действ участник испытывал неведомое блаженство, где все откровения Элевсиса посетившие его, спускались в глубь сердца, а он наполнившись, сопровождаясь мыслью, что тот мир в котором сейчас находится, возможно лишь одно место для просветления, что жизнь побеждена, а сама душа становится более свободной, и тяжелый круг существований приходит к своему завершению, и... он/она проникает в чистый эфир **Мировой Души**, который полностью неподвластный всем остальным.

– Во время расцвета культуры, для посвященного афинянина, мистерии в своём роде являлись объяснительными дополнениями к трагическим представлениям в афинском театре **Вакха** (*Театр Диониса*), что был построен в Афинах, на южном склоне холма Акрополь.

– Первоначально он являлся частью святилища Диониса Элевтерия (*Диониса Освободителя*). Примерно в середине-конце VI века до н.э. была построена терраса для оркестра где располагался город Дионисия, для того, чтобы на праздник могли прибыть эллины из разных городов; с началом навигации празднования начинались в день появления на небе первой четверти молодой луны; действия длились 6 дней, во время которых, в первый день шла процессия неся статую Диониса взятую из храма, а участники шествия несли приношения, это особовыпекаемый хлеб, вино. Процессия несла разные изображения фалоса, как символ плодородия, в которой мужчины были ряженые сатирами, а женщины, игравших его спутниц, называли себя *Вакханками* или *Менадами*.

– Они держали в руках тирсы (*жезлы с шишкой на конце*), что были увитые плющом, являвшимся священным растением Диониса, при этом славя бога восклицаниями «**Вакх**» и «**Эвое**». Шествие во время своего движения останавливалось у алтарей, обходя их хороводами, воздавая почести разным богам, но в тот день главным был алтарь Диониса, где сама процессия и заканчивалась; там закалывали множество быков, после чего участники праздника получали по большому куску мяса, число быков можно узнать из надписи сообщающей, что: В 334 г. до н. э. на праздник Диониса доставили 240 быка.

– Три заключительных дня Дионисий проходили в театре, посвящались они в основном драматическим состязаниям. Впоследствии вакханалии порой достигали такого «*Дионисийского безумства*», проявляющееся питьем вина, зажигательной музыкой и криками, славящие Диониса, в котором Хоры исполняли в честь бога дифирамбы, с танцами вокруг алтаря, что в хрестоматии Прокл дал этому такое описание: «Дифирамб стремителен, проявляет исступленность посредством танца, создает состояние, подобающее богу, воздействует ритмами и используемыми более грубыми словами».

– Праздниках Диониса содержится в ольвийской новелле о скифском царе Скиле; в VI - середине V в. до н. э. *Дионисийские празднества* проводились в греческих колониях, но их устраивали и в других городах государствах Северного Причерноморья, где они в основном повторяли все ритуалы, принятые в их метрополии Милете, в том числе были и почитатели мифического поэта и певца **Орфея** (*орфики*), носившее

подчёркнуто эзотерический характер, что сближает с пифагорейством и элевсинскими мистериями, проходивших параллельно с мистериями ольвийского союза.

– Здесь разыгрывалась трагическая судьба и возрождение после гибели, которая читалась, как инициация, символ новой жизни - "**Умереть, это — возродиться!**", вспоминающая миф о Дионисе Загрее, сыне Зевса и Персефоны, и повествуется о битве Диониса с титанами, где в конце он принял образ быка, которого титаны сумели схватить за рога и ноги и, разорвав на части, начали поедать, но появившаяся Афина сумела спасти сердце Загрея, вложив его в гипсовую фигуру и вдохнув в нее новую жизнь, Зевс в свою очередь наказал титанов, поразив их молниями.

– Возвращаясь в сами Афины, и рассматривая вопрос о культуре, как и в последующие тысячелетия, она всегда, и всецело ложилась тяжелым бременем на существующие Элиты, и оплачивалась высшим торговым слоем, через спонсорство, меценатство; так было и в период в V-IV вв. до н. э., когда богатые граждане Афин, либо частные лица брали на себя обязанность оплатить хор, или саму постановку пьес – Великих Дионисий. Это всегда обходилось довольно дорого, т.к. в неё входило: обучение, одежда певцов, и актёров, оплата их обучения, изготовление декораций, и т.п., что в общем счёте стоило им немалых средств.

- **Дионисия** – праздник основой которого были театральные спектакли драматических трагедий, в честь бога Диониса, проходивший в древних Афинах, комедии начали присутствовать с V века до н. э., он был вторым по значимости фестивалем после Панафинейи, первоначально происходивший из сельского праздника в Элевтерах проводившегося зимой, в месяц Посейдон, день зимнего солнцестояния, декабрь – январь, сам праздник непосредственно знаменовал окончание сбора винограда, и тогда в разгульных пирушках и процессиях веселились все, мужчины, женщины и даже рабы, позже переросший в общенациональные действия. В театре Диониса были поставлены таких авторов дошедших до нас, как: Эсхил,

Еврипид и Софокла, и ставшими отцами Европейской трагедии.

– Театр достиг своего расцвета в IV веке до н.э. при *посланиях* Ликурга, когда его вместимость достигала 25 000 человек, он непрерывно использовался вплоть до римского периода. Затем, в византийскую эпоху, театр пришел в упадок и не был идентифицирован, раскопан и восстановлен в своем нынешнем состоянии вплоть до девятнадцатого века, в конце празднества Диониса было разрешено проводить только на Парнасе и притом лишь раз в два года (в так называемых «триетеридах»). В остальной же Греции празднества Вакха были приурочены к праздникам земледельцев и садоводов, от безумного исступления остались лишь игры ряженых, а кровавые жертвы были заменены подношением богу плодов.

– Вакханалии проходившие в Римской империи (*праздник Бахуса*) будучи основанные на греческой Дионисии и Дионисийских мистериях, вероятно, прибыли в Рим около 200 г. до н.э. через греческие колонии в южной Италии и из Этрурии, северного соседа Рима; как утверждал Тит Ливий, изначально они проводились только для женщин три дня в году, при дневном свете, в то время как в соседней Этрурии, к северу от Рима, также создали ночную версию, добав вино и пиршества и, таким образом, приобрел много восторженных поклонников среди женщин и мужчин, она включала в себя чрезмерное употребление вина, пьянство и свободное смешение полов и классов, в ритуалах также участвовала громкая музыка. В своей книге Тит Ливий пишет: “ Однако никогда еще в нашем отечестве не возростала столь опасная язва, затрагивающая столь многих людей и породившая столь многие злодеяния. Знайте, что за последние несколько лет не было преступления или обмана, источником которому не служили бы Вакханалии ”.

– По итoгу властями Рима в 186 году до н. э. по всей Италии была проведена масштабная репрессивная кампания против участников *Вакханалий*, в которой запрет адресован был ко всем членам общин союзников в целом и к каждому в отдельности: «Пусть никто не вступает в вакханты – ни римский гражданин, ни латинского племени, ни кто-либо из союзников», после чего и вышел декрет Римского

Сенатусконсульта о Вакханалиях 186 года до н. э, запретившего их, но несмотря на их запрет и жесткие санкции, они не были искоренены в течение долгого времени.

– Что касается самих мистерий, их закат ознаменовался тем, что Римский император Феодосий I Великий указом от 392 года, в целях борьбы с язычеством и укрепления христианства святилище было закрыто. Но до этого Элевсин был неприкосновенен, несмотря на все войны Греки и Римляне придерживались этого правила, исключение было лишь при нашествии персов в 480г. до н.э., и при нападении костобоков в 166 г. н. э. В 170 году нашей эры храм Деметры разграбили сарматы, но после он был восстановлен Марком Аврелием; ему было позволено стать единственным мирянином, когда-либо входившим в анакторон. По мере всех перипетий, и уже набирающего популярность Христианства, в IV веке, престиж Элевсина начал постепенно падать. – Последний языческий император Рима, Юлиан, правил с 361 по 363 год после примерно пятидесяти лет христианского правления. Юлиан пытался как-то восстановить Элевсинские мистерии, и был последним императором, получившим посвящение в них. Последние же следы мистерий были уничтожены в 396 году во время вторжения короля готов Алариха I в Византию.

● Охреста

Центральная часть театра в Др. Греции, находившаяся между местами для зрителей и сценой. Имела обычно форму круга 20 и более метров в диаметре; иногда, в зависимости от условий местности, ей придавали полукруглую форму.

– **В древнейшее время в Греции** исполнялись хоровые песни и пляски на праздниках в честь богов и особенно на праздниках в честь Диониса. Для таких празднеств была необходима круглая танцевальная площадка. На ней давались и примитивные сценические представления. Такая площадка называлась **«Орхестрой»** (от глагола *ορχέομαι* «танцую»).

- **Посередине Орхесты** находился алтарь, на нем перед началом театральных празднеств совершалось жертво-приношение Дионису. В Орхесте. имелись подземный ход (*т.н. Харонова лестница*) и др. приспособления для сценических действий.
- **Сначала вокруг** этой танцевальной площадки располагались и зрители. Но постепенно праздники становились все более блестящими, все более увеличивалось и количество зрителей на них. Поэтому для публики стали устраивать особые места, преимущественно на склонах гор или холмов. Так, в Афинах склоны Ареопага и Акрополя сами по себе представляли удобные места для зрителей.
- **Вначале места** устраивались только для **должностных лиц и жрецов**, но потом начали сооружать их и для остальных зрителей. Эти места шли дугообразно, замыкая оркестру. Зрительные места назывались у греков θέατρον—«театрон» (от глагола θεάομαι—«смотрю»). Только позже слово « **Театр** » стало обозначать все театральное здание.
- **В середине оркестры** стоял алтарь Диониса (*фимела*) для жертвоприношений перед началом состязаний. На ступенях алтаря — вероятно, уже с древнейших времен — было место флейтиста, который аккомпанировал пению или танцам хора. Когда же из хора выделился актер, он тоже выступал или на ступеньке алтаря, или у его подножия. Незначительной разницы в высоте между поверхностью оркестры и подножием алтаря было достаточно, чтобы выделить актера из окружающего его хора и сделать его заметным для зрителей.
- **В VI в. до н. э.** театральное здание имело, таким образом, еще очень простой вид. Но в **V в.** оно начинает очень сильно усложняться. В это время драма достигает высшего расцвета, праздники становятся все более пышными и иногда собирают в городах десятки тысяч зрителей. С увеличенной потребностью стали устраивать возвышения для этих мест, применяя там, где это требуется, землю и камень, но самые сиденья оставались еще деревянными.

– **В V в. до н. э.**, насколько можно судить по раскопкам, не было еще ни одного театра с каменными сиденьями. Орхестра остается и в это время почти неизменной, но к ней присоединяется особое сооружение, известное под названием « **Скены** ». что в переводе на русский язык означает «**шалаш**» или «**палатка**». Скена находится вне круга орхестры, а позже — на ее касательной. Вначале это была, вероятно, просто палатка, где переодевались и меняли маски актеры. Но потом для этой цели стали использовать временное деревянное строение, ломая его всякий раз после окончания состязаний.

– **В рим. театре** половина Орхестра была занята выдвинутой вперед невысокой и неглубокой сценич. площадкой, куда было перенесено все действие пьесы. На свободной части Орхестры устанавливались кресла для почетных зрителей — сенаторов. В Греции почву Орхестры обычно утрамбовывали и засыпали песком; в римских постройках Орхестры мостили каменными плитами. В период империи рима в некоторых из них были сделаны приспособления для игр гладиаторов, а также морских сражений (**невмахий**), во время которых Орхестра покрывалась водой.

– **В древности** организованная ритмом пластика тела в музыке и танце имела преимущественное значение в культовых действиях.

– **До I тыс. до р.х. язык танца был всем понятен.** Все жители общины принимали непосредственное участие в культовых танцах. До установления Элевсинских мистерий в **XVI в. до Р. Х.** посвящения в Средиземноморье проходили преимущественно через танец.

– **Начиная с эпохи Солона** (ок. 600г. до Р.Х.) в мистериях (*ритуалах*) появляется зритель. Непосредственно физическая вовлеченность в действие уступает место формирующемуся вербальному пониманию. Постепенно безмолвный танец перестает быть понятным большинству.

– **В VI веке до р.х.** из дионисийского танца рождается драма, и в частности, трагедия. Танцы все еще составляют неотъемлемую часть драм и комедий, но артистически и технически совершенствуются и развиваются в становящемся искусстве виртуозов-профессионалов.

при обучении воинскому искусству первоначально именно танцы играли ведущую роль в воспитании ловкости, ритмичной координации движений. Воинственное божество Приам «обучил Арея владеть оружием, но не прежде, чем сделал из него законченного плясуна».

□ **С VII в. до Р.Х. танцы куретов – обнаженных вооруженных юношей – сменились специальной военной подготовкой.**

– **Для древнего египтянина**, элина Вселенная представляла собой живое, иерархичное органическое целое, в котором низшие ступени иерархии были пронизаны силами высших ступеней. И люди, и боги имели сложное телесно - душевно - духовное строение, причем считалось, что духовное более проявлено на высших уровнях и менее – на низшем физическом уровне.

– **Считалось**, что можно выходить на другие уровни

Иерархии и через них даже оказывать влияние на земную жизнь.

– **В этом аспекте магия** рассматривалась как практика контакта с ближайшими к человеку живыми силами Природы – стихиями **воды, земли, воздуха, огня, царствами минералов, растений, животных.**

– **Магический элемент** сохранялся и в мистериальных практиках, но не был определяющим. Одна из основных задач мистерий и состояла в том, чтобы человека естественного преобразовать в человека духовного, раскрыв его «**духовные очи**». С другой стороны, мистерии были школами метафизического образования, где давали представление о жизни созвездий и влиянии небесных светил на трудовую и личную жизнь людей, об этапах жизненного пути человека и зарождении душевного и духовного начал в нем.

– **По утверждению Цицерона**, — мистерии учили и жить хорошо, и умирать с благими надеждами, в конце **IV века до н. э.** не быть посвященным в какие-нибудь мистерии являлось признаком неверия или индифферентизма (*равнодушие или безразличие к вопросам знания, морали*).

– **Мист получал представление** в процессе приобщения к тайному сакральному смыслу строгой последовательности созерцательных образов Зодиака и соответствующих природно-праздничных символов. Его личная **«сопричастность»** достигалась различными способами.

– **Мистерии продолжались** вплоть до запрета языческих таинств христианскими властителями, где приносились в жертву животные к примеру **Кносского быка**, на котором резвились акробаты, после игр с натурой-символом, далее раздирали на куски, которые затем поедали в сыром виде, чтобы с помощью этого сакрального ритуала инициировать позитивные эмоции, возникающие в процессе **«сопереживания»** мистом всех перипетий трагедии опущения души в тело.

– **Лишь в IV – V в. от Р. Х.** натуру-символ окончательно сменили орфические гимны и литургии. Если принять во внимание то обстоятельство, что главное условие для **«сопереживания»** – это создать соответствующее настроение, а не раскрыть невидимый смысл созерцательного образа, то становится понятной роль танца и музыки в решении этой задачи. Танец это определенная человеческая культура высшего порядка, в переводе с латинского языка **Культура это – “Возделывание”**, возвращение, представляет из себя набор правил перехода энергии из одного состояния в другое, то есть по своей сути это – **Ритуал**, который предписывают человеку определенное поведение с присущими только ему переживаниями и мыслями, оказывая на него, тем самым, своё управленческое воздействие, по общему содержанию это **Рецепт** взаимодействия всех скрытых сторон, по которому будет происходить определенное действие, и представляет из себя не полное разрушение, а гармонично плавный и постепенный переход энергии из одного состояния в другое, как одно время года постепенно переходит в другое, рождая целое – Жизнь.

– **В Риме** религия зависела от знаний и правильной практики молитвы, ритуала и жертвоприношения, а не от веры или догмы, хотя в латинской литературе сохранились ученые размышления о природе божественного и его связи с человеческими делами. Даже самые скептически настроенные представители интеллектуальной элиты

Рима, такие как Цицерон, который был авгуром, но видели в религии источник общественного порядка, все действия Рима были подчинены ритуалу.

– **Для обычных римлян религия** была частью повседневной жизни. В каждом доме было домашнее святилище, в котором возносились молитвы и возлияния домашним божествам семьи. Некоторые общественные ритуалы могли проводиться только женщинами, и женщины образовали, пожалуй, самое известное жречество Рима, поддерживаемых государством девственниц-весталок, которые веками ухаживали за священным очагом Рима, пока не были распущены под новым христианским господством, когда оно стало основной религией. Все важные действия Рима проходили через ритуалы.

– **В китайской философии Ритуал по Конфуцию** – это не правила поведения человека, придуманные им самим же, а правила высшие, осмысленные человеком и переведенные им на язык слов и жестов.

– **Ритуал** – явление самостоятельное, данное природой, как всякий естественный закон природы.

– **Понятие " Ритуал "** весьма сложно и многогранно. Сам Конфуций признавал, что "нелегко следовать Ритуалу, древние – и те не все следовали". Но, тем не менее, есть определенные нормы поведения, которых способен придерживаться каждый. Нормы поведения в семье Конфуций переносил на правила поведения в государстве, считал, что "**вся Поднебесная – одна страна**", а залог гармонии отношений в стране в том, чтобы каждый находился в предназначенном ему месте.

– **Конфуций называл это да лунь** – основными принципами взаимоотношений между людьми. Стержнем же этих отношений должно стать человеколюбие. Огромную роль во всех конфуцианских обрядах играла **музыка**. В архаичных культурах, в том числе и китайской, музыка всегда представляла собой магическую силу, одинаково воздействующую и на человека, и на божество или духа. Музыка и музыканты были неотъемлемой частью всех ритуальных торжеств в иньском и чжоуском Китае.

– **В случае особо важных церемоний**, например, государственных ритуалов в честь Неба, Земли или Императорских предков, созывались целые группы музыкантов, из которых формировался большой сводный оркестр. К оркестру всегда прикреплялась группа танцоров и певцов. Количество музыкантов и танцоров, так же как и их репертуар, тоже были строго фиксированными в соответствии с рангом организатора и значением обряда. Например, в оркестр императора Цинь Шихуанди входили 829 музыкантов, а группа танцоров состояла из 132 человек. Музыка в ритуальной церемонии всегда была строго определенной, соответствовала именно данному случаю и предназначалась именно для него.

– **В жизни древней Индии** ритуалы занимали стержневое положение. Им отводилась значительная часть годового цикла времени. Они втягивали в себя весь коллектив и решали жизненно важные задачи. основополагающее значение отводилось ритуалу жертвоприношения (**яджня**). Яджурведа была руководством для жрецов-адхварью, совершавших обрядовые действия и сопровождавших их чтением жертвенных формул-яджусов. Ритуальная деятельность стала ведущей формой поведения, которая определила специфический тип культуры. Его главным направлением стала предрасположенность осмысливать человека и его жизнь в категориях мира жертвоприношений.

– **Сложная ритуальная система** связана с календарем, созданным жрецами. В ней описаны жертвоприношения, совершаемые в дни ново и полнолуний, жертвоприношения предкам, церемония сооружения жертвенного алтаря Агни, обряды, посвященные Индре и другим богам. С помощью Яджурведы можно восстановить и некоторые царские обряды, например, жертвоприношение коня (*ашвамедха*) и выявить их космологическую семантику.

– **В Яджурведе жертвоприношение** - это центр всех стремлений и помышлений. Правильно исполненное, оно возвышает жрецов до положения божества и дает ему магическую власть. Текст Яджурведы демонстрирует и изменения, которые произошли в религиозной системе древних ариев.

- **Во всех ритуалах**, духовных практиках, театральных представлениях с одной стороны, через танец пластическими средствами разыгрывалось сакральное действо-повествование.
- **С другой стороны**, ритмообразующее начало танца обостряло **«сопереживание»** содержания действа. В астрологическом танце-повествовании в египетском храме, вокруг алтаря, поставленного посередине и представляющего солнце, плавно двигались и кружились одетые в яркие платья жрецы, представляющие знаки зодиака ... они двигались с востока на запад, напоминая движение неба, а затем, с запада на восток, в подражание движению планет. Затем исполнители останавливались в знак неподвижности земли.
- **Ритм и пластические средства танца** сознательно использовалась в целях трансформации сознания и «открытия органов духовного восприятия».
- **Согласно представлениям эллинов**, в духовном человеке может проявиться глубинная тонкая телесность – телесность второго порядка, которая структурно упорядочена посредством разноуровневых систем. Имеется предположение о том, что оккультные воззрения греков схожи с индийским психофизическим учением о чакрах (*"колесах", "лепестках" энергетических вихрей*).
- **Интересно**, что в системе духовного восприятия эллинских мистов был орган – шестнадцати лепестковый "цветок" (*проекция на область гортани*), раскрытие которого приводило к восприятию окружающего как душевно-живого. Видимо у древних созерцателей он был более раскрыт, нежели в последующие времена, с изменённым сознанием человечества. Примечательно также, что и ноги могли обладать сверхчувствительностью. Прорыв духовной силы в мир земной способными к чуткости эллинами воспринимался как "сияние" и "свечение". В "Одиссее" Гомер при описании одухотворенности мысли, действия, существа широко пользовался метафорами светоносной красоты.

Не случайно Одиссея поразила пляска феаков: Стали цветущие юноши, справа и слева в легкой искусные пляске.

Топали в меру ногами под песню они с наслаждением,
Легкость сверкающих ног замечал Одиссей и дивился .

– **Дальнейшая судьба танца.** С выделением наук, искусств, религий из недр первобытного синкретического мышления судьба танца была различной. Танец, песня, музыка всегда были неотъемлемой частью народного творчества. Ритуальные и культурно-профессиональные формы танца, исчезавшие с исторической сцены, продолжали свое бытие в стихии сельской и городской жизни.

– **Танец играл особую роль** в элитарном воспитании аристократической молодежи, составлял важную часть церемониального этикета. Жестовая символика, наряду с символикой цвета, геометрической формы, имела сакральное предназначение в церковных ритуалах, а также широко использовалась в светском общении, порой служа средством выделения и создания символического образа знатного рода. В массовых практиках искусство теряет созерцательно-мистический смысл, являясь постоянным следствием связанным с трансформацией сознания.

● **Античный мир – Раннее Средневековье**

– Древняя Греция внесла немаловажный вклад в развитие Европейской цивилизации, оставив после себя богатое наследие, став тем драйвером новых культурных достижений, уже на основании которых строились и развивались многие идеи преобразующие мир. Социальные конструкты созданные в эпоху её расцвета в виде, философии Сократа, Платона и Аристотеля и многих других, оказали основополагающее влияние на развитие *Философии, Этики и Логики*, став основанием новых наук эпохи – **Возрождения**.

– Здесь были заложены основы для развития современного театра, и драматургии. Были созданы известные пьесы, такие как **Царь Эдип**, являющейся одной из семи дошедших до нас трагедий афинского поэта и драматурга **Софокла**, в этом списке находятся бессмертные трагедии древнегреческого драматурга **Эсхила**, оставившие свой неизгладимый

след, и почитаемого как величайшего трагика, его произведения – «Прометей прикованный», и «Орестея» включавшая в себя три трагедии – «Агамемнон», «Хоэфоры» и «Эвмениды», а также утраченную сатирическую драму «Протей», стали шедеврами мировой древнегреческой культуры, и на протяжении веков остаются классикой мирового театрального искусства. В виде литературных произведений повлиявших на последующие эпохи были эпосы Гомера, и самые известные из них это «Илиада» и «Одиссея».

– В системе образования классической эпохи в Древней Греции на изучении поэм Гомера была построена сама модель воспитания, которая была заимствована Римом, впоследствии ставшая классикой мировой литературы. Хорошо известен был Гомер и в Византии, где тщательно изучался, а после её крушения греческие рукописи и учёные попадают на Запад, и эпоха средневековья, с созданием университетов заново открывает для себя произведения Гомера.

– Немаловажный вклад внесла архитектура древней Греции, где *Дорический, Ионический* и *Коринфский* архитектурные ордера состоящие из вертикальных и горизонтальных элементов (*колонн и пилястр, а также антаблемента соответственно*) являлись некоей структурой, необходимым порядком, или той последовательностью использования элементов в архитектуре, создающие определённый стиль, и непременно включая в себя систему пропорций, предписывая им состав, и форму элементов, а также их чёткое взаиморасположение, по отношению друг к другу; благодаря этому величественные храмы и театры древней Греции стали символами величия и элегантности этой исторической эпохи.

– Древнеримский архитектор и механик Марк Витрувий Поллион (ок. 80-13 г. до н. э.) написавший трактат «Десять книг об архитектуре», в котором он вывел «Три основных закона» архитектуры, известные как знаменитая «Триада Витрувия» и гласящая основные принципы, такие как : **Прочность – Польза – Красота**. В одной из книг Витрувий полностью посвятил описанию условий « **Здоровой местности** » для расположения города, в которой он рассматривал то, что отступление и игнорирование основных принципов может привести к тому, что

нездоровая местность может стать причиной болезней, в связи с этим смотря на многие города, задаёшься одним вопросом: Как возможно жить в городе, построенному на болоте и костях, кому в голову пришло построить именно здесь город, т. к. он не простоит здесь вечно, а само существование в нём человека, будет ли идеальным ???

– Рисунок «Витрувианский человек», выполненный в 1492 году Леонардо да Винчи где основа это «Пропорции тела человека согласно Витрувию», получил известность в конце XIX века, благодаря тому, что он был приобретён Джузеппе Босси, который описал и привёл его в своей монографии о «**Тайной вечере**» Леонардо да Винчи. В этом и во многом другом, в самой основе архитектурных взглядов Витрувия лежало представление об универсальном объективном значении числовых закономерностей и пропорциональных отношений в строении Вселенной и человека, которыми надлежит руководствоваться и при сооружении всего: зданий, или при построении машин.

– Витрувий по сути являлся автором, эргономической системы пропорционирования, позднее получившей широкое распространение в изобразительном искусстве и архитектуре, в XIX-XX веке более известное как исследование человеческих факторов основанная на физиологии, технике, имеющая отражение в психологии, и того, как сами люди взаимодействуют с окружающих их рабочей средой. Цель данной науки, это предоставление рекомендаций по повышению эффективности и комфорта при обустройстве рабочей среды. В более масштабном плане его работы имеют отражение в Урбанистике, в исследование городского развития в котором идёт постоянный процесс преобразования, где основа всего это социология, история, география и экономика, политология и право, имеющие выход в градостроительстве, связывает всё вышеперечисленное транспортное планирование, архитектура и др.

– Новые концепции древней Греции заложили такие философы, как Демокрит и Эпикур. Демокрит развиший учения об «атоме», он смог описать мир как систему атомов в пустоте, как некую неделимую часть вещества, обладающей истинным бытием, не разрушающуюся и не возникающую. В своих учениях Эпикур тоже считал, что вселенная бесконечна и вечна, и что всё сущее сделано из крошечных, невидимых

частиц – «Атомов». Работы этих философов – материалистов легли в основу научной рационализации и стали основой современной научной мысли эпохи Просвещения.

– Греческие медики как Гиппократ стали основоположниками современной медицины разработавшие классификацию и оказавшие значительное влияние на развитие медицины как практики, так и науки, с его именем связано представление о враче, как о человеке с высоким моральным обликом и соответствующей этикой поведения, в том числе его труды помогли сформировать науку о здоровье и лечении.

– Древняя Олимпия в 8 веке до н.э была тем местом где прошли первые Олимпийские игры, современное же Олимпийское движение было воссоздано по образцу и подобию античных игр, инициатором этого был французский педагог и общественный деятель де Кубертен.

Основные правила определены Олимпийской хартией, основа которой была утверждена Международным спортивным конгрессом в Париже в 1894 году. Непосредственно первые Олимпийские игры состоялись в 1896 году, и на протяжении 20-го века они активно развивались как количественно (*участники*), так и качественно (*дисциплины*) и играли немаловажную роль в повышении физической активности, спортивной этики и межкультурного понимания в мировом спортивном сообществе.

– Это была только малая часть и основные моменты вклада древней Греции в общемировую культуру. Те достижения что она создавала в 1-м веке до нашей эры впоследствии оставили неизгладимый след в развитии цивилизации, проявленные в средневековье и имевшие отражение во всех видах человеческой деятельности, что дошли до нас в философской сфере, театре, музыке, танцах и т.д. и помогли сформировать наш современный мир, в том виде в каком мы его наблюдаем.

● Средневековье

– **В то время как культура Восточной Римской империи** вступила в период своего первого расцвета, Западная Римская империя (это часть Месопотамии и Северной Африки, Британия, Испания, Португалия, Италия, Галлия) оказались в полосе культурного затишья. Этот период принято называть "*Темными веками*" потому что раннее европейское средневековье оставило мало событий, фактов и явлений, способных стать достоянием истории культуры, особенно в сравнении с восточно-христианскими средними веками.

– В Европе раннего Средневековья, следует считать формирование самой европейской культуры, здесь произошло полное столкновение *Античного мира*, имеющего в своей истории высокую культуру, проявленную в Религии, Музыкае, Танце, Архитектуре, с её городами, где внутренняя сложностью управления, с численностью его населения приближалось к миллиону, с одной стороны, и миром "*Варваров*", с другой. Общие преобразования происходили параллельно, в полном слияние смыслов, и всех прежних достижений средиземноморской культуры *Античности*, с новыми *Христианскими* представлениями, и наследием *Племенных культур* народов северной Европы. На фоне всего произошедшего, можно смело сказать, что практически каждое европейское государство и сегодня может претендовать на звание наследника Римской империи, ведь именно в Римской империи сложилась вся основа той западной цивилизации, где культура и право зарождённы именно там, далее перешло к своим правопреемникам и унаследовав Римскую культуру, они стали проецировать её на себя.

– В первом тысячелетии создавались новые социальные модели; далее закладывались все основные Европейские принципы по которым в дальнейшем строилось всё развитие, и последующие преобразования самой экономической системы, где Римская империя в своём основании долгое время определялась ее одноименной столицей, но сыграв свою главную собирающую роль сама постепенно становилась размытой и раздробленной, позже исчезла в глубине веков. Основным этапом преобразований Европейского пространства было связано с внешним воздействием, и "*Кризисом III века*" в корне изменившим его, а также *Великое переселение народов*, что внесло свою лепту в происходившее этнические перемещения в Европе в IV—VII веках, а главным образом с

периферии Римской империи, инициированное вторжением *Гуннов* с востока в середине IV века.

– В историческом контексте преобразования империи происходили постепенно; падение Рима произошло во внутривосточной борьбе, между Западной и Восточной империями; с небольшими перерывами закладывалась, новая модель мира, где соображения династической преемственности или этнического национализма, а принцип " Нации определяются общим наследием, которое обычно включает в себя – общий язык, общую веру и общее этническое происхождение " был в основе процесса.

– Первым и фактически и прямым наследником Римской Империи стало Франкское Государство, этому способствовало тот факт, что Хлодвиг принял христианство, причем в его ортодоксальной форме (*традиционно считается, что крещение состоялось на Рождество 25 декабря 496 года*), что способствовало укреплению власти обеспечив поддержку ортодоксального духовенства и отношение галло-римского населения.

– Правоприемником Рима можно считать Германское королевство, преимущественно германоязычное Восточно-франкское королевство, образованное по Верденскому мирному договору в 843 году, особенно после того, как власть перешла от франкских королей к саксонской оттоновской династии в 919 г., где король избирался первоначально правителями основных герцогств, которые обычно выбирали одного из своих. После 962 года Оттон I был коронован императором; Восточная Франция составляла основную часть Священной Римской империи, в которую также входило Королевство Италия, а после 1032 года - Королевство Бургундия; правопреемником может считаться том числе и Италия, как центр Римской Империи, в разные времена претендовала на место наследницы империи.

– Эти страны несомненно относят себя к прямым наследникам именно Римской империи, но на востоке идея о Третьем Риме несла свой окрас, как непосредственно о культурном наследнике Византии, и его взяло на себя Московское Княжество. В воздухе витала сама идея, точнее её концепция, а именно " *Москва – Третий Рим* ", она нашла свой восход во времена постепенного роста и влияния Московского Княжества в XV

веке, и усилилась после падения Византии под натиском Османов, что несомненно имело своё сильное культурное последствие, так как в этот момент, все ждали полного — *Апокалипсиса*, и прихода в наш мир, предсказанного ранее — *Антихриста*.

Основными этапами войн Средневековья стали

- Великое переселение народов
- Становление (395 г) и падение Византийской империи (1453 г)
- Появление Монастырей (*Клюнийская реформа X – XI век*)
- Возникновение Арабского халифата
- Реконкиста
- Возникновение Италии; Британии; Франкского государства
- Эпоха Викингов
- Возникновение Киевской Руси
- Крестовые походы XI—XV век
- Возникновение Духовно-рыцарских орденов XI—XIII век

Наиболее распространенная периодизация средневековой культуры отражает три ее состояния.

– **С V по X век** – происходит формирование самих культурных основ, это время называют ранним средневековьем.

– **XI-XIII-века** – зрелое классическое средневековье, это период наивысшего расцвета, наиболее яркого проявления всех особенностей средневековой культуры.

– **XIV-XVI** – века считают поздним средневековьем, хотя на юге Европы уже с **XIV века** начинает формироваться культура нового времени, дав начало весьма яркому периоду в европейской культуре - начавшись в эпоху **Возрождения**.

– **Позднее средневековье** характеризуется нарастанием кризисных явлений в традиционной культуре и расцветом городской культуры, давшей начало и подготовившей светскую культуру нового времени.

– **Рассматривая темные века и эпоху Средневековья**, в которых незаметно для всех в своём основании происходила постепенная и довольно глобальная перестройка общего Европейского пространства проявленная позже в различных её аспектах, где культурная жизнь все же имела свое место, так как пока человек жив он является носителем определенной культуры, смыслов, которая может быть не раскрыта так ярко, но все же имеет место быть, и конечно отдельным элементом ее проявления того времени несомненно может считаться танец с оружием, являющемся как тогда, так и сейчас одним из важных показателей мужества и долга мужчины воина.

● **Танец с мечём**

– **Танец с мечём** - это групповой танец, в котором танцоры сначала используют меч или другой инструмент (палку, посох и т. д.), Чтобы связать себя в цепь. Примеры **танцев с мечом** и копьями можно в "**Церемониальной книге Константина VII Порфирогенита**" (с 953 г.), в которой описывается варяжская гвардия (*группа, состоящая из норвежских, а позже английских и англо-датских воинов*) танцуют в двух кругах, некоторые в шкурах или масках, под пение «Тоúl!» и звенящие посохи о щиты. Танцы с мечами существовали в разных частях Европы.

– **Ранние примеры таких танцев** с мечом и копьями можно найти у германских племен Северной Европы, как те, что упомянуты Tacitus, норвежские народы и англосаксонские племена.

– **В мире существует** множество таких танцев с оружием; они варьируются от общих проявлений мастерства в использовании оружия до воспроизведения реальных эпизодов боя, характерных для данной культуры.

– **Распространенный танец с мечами** в Европе - это "**Мореска**" в Испании, в котором танец напоминает о "**Реконкиста**", как

длительной борьбе между христианами и мусульманами в этой стране с VIII – XV века. Парад оружия Мороса и Кристианоса также отмечает эти битвы, как и британский танец Морриса.

– **Также эти танцы были** распространены в для изгнания нечистой силы **Северной Македонии и Северной Италии**, в **Шотландском** нагорье есть танцы с использованием топора Лохабера, палаш, мишень и кинжал и цеп

– **В Турции и Греции** существует танец мясников, называемый хасапикос. Теперь это общественный танец, но он восходит к средневековой боевой пантомиме, которую исполняли на мечях члены гильдии мясников. Также в Турции проводятся так называемые «партизанские танцы», в которых танцуют по кругу, когда мечи издают свистящие и свистящие звуки (*возможно, чтобы очистить свою территорию от злых духов*), за которыми следует имитация боя.

– **Данный вид танца** существовал во многих народах и континентах в Европе, Ближний Восток, Малая Азия, Африка, Австралия, Новая Зеландия и Полинезия, Северная и Центральная Америка, Южная Америка, в большинстве своем он носил ритуальный характер, в котором война находил способ выражения, сохранения и передачи культуры, в истории народа, общение с духами , либо таким образом, можно найти способ умения владеть оружием и воспроизведения реальных эпизодов боя, характерных для данной культуры.

Основой культуры Средневековья стало – Христианство

– **Христианство** взявшее свое начало еще в пределах античности, она существенно отличалась от большинства религий древнего мира, постепенно вытеснив их, и встав на их место, в дальнейшем формируя новую культуру, исходя из собственных духовных представлений, и материальных потребностей.

– **В XI столетие** складывается системе феодальных отношений, при этом характерной чертой развитого феодализма было возникновение и расцвет городов как центров ремесла и торговли, центров товарного производства. Средневековые города оказывали громадное влияние на

экономику деревни и содействовали росту производительных сил в сельском хозяйстве.

– **Одну из немаловажных ролей** в формировании европейской городской культуры сыграла **Византийская наука** и не только в передаче древнегреческих знаний в Западную Европу и исламский мир, но и в передаче арабских знаний в Западную Европу, правда передача Византийской культуры шло с разрушением предшествовавшей ей культуры, а именно с преднамеренным уничтожением Александрийской библиотеки и это был своего рода маркер, конечно не основной, один из многих тех что ознаменовал этот переход. Она была одной из крупнейших и наиболее значительных библиотек древнего мира. Располагалась в античной Александрии. Входила в состав исследовательского института, известного как Александрийский мусейон.

– Время расцвета — III—II века до нашей эры. Окончательно история Александрийской библиотеки закончилось, когда христианство прочно укрепилось в Римской империи и все языческие знания и классическая философия были объявлены **в 391 году** вне закона. Бунт интеллектуалов привел к пожару, во время которого библиотека окончательно сгорела передав пальму первенства Христианству...

● **Высокое Средневековье – Университеты**

– **В высоком Средневековье – X – XIII вв**, с эволюцией общества, возникла острая потребность в, по новому образованных людях, в них были остро заинтересованы жители бурно развивавшихся городов, а королевская власть и церковь стремится к созданию централизованных государств. Тогда становятся особо нужны высококвалифицированные юристы, медики, богословы, назрела потребность в преподавателях гуманитарных и естественных наук, здесь начинает создаваться новая мировая социально экономическая модель, которая позже, отчетливо проявиться в эпоху Просвещения, в таких титанах своего времени как:

Фрэнсис Бэкон (1561–1626). Английский философ, историк, публицист, государственный деятель, основоположник эмпиризма и английского материализма, он провозгласил целью науки увеличение власти человека над природой, предложил реформу научного метода — очищение разума от заблуждений, обращение к опыту и обработка его посредством индукции, основа которой стал — *Эксперимент*.

Рене Декарт (1596 – 1650 г.г.) — французский философ, математик и естествоиспытатель, один из основоположников философии нового времени, создатель аналитической геометрии, одна из ключевых фигур научной революции.

Джон Локк (1632 – 1704 г.г.) - английский философ и врач, широко признанный одним из самых влиятельных мыслителей просвещения и широко известный как "отец либерализма".

Галилео Галилей (1564 – 1642 г.г.) — итальянский физик, механик, астроном, философ, математик, оказавший значительное влияние на науку своего времени.

Готфрид Лейбниц (1646 – 1716) немецкий ученый энциклопедист, философ логик, математик. Примерно в одно и то же время и независимо от Исаака Ньютона разработал дифференциальное и интегральное исчисление.

Исаак Ньютон (1642 – 1727 г.г.) — английский физик, математик, механик и астроном, один из создателей классической физики и математического анализа, был ключевой фигурой в *Научной революции* и последовавшем за ней Просвещении. Его новаторская книга *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* (*Математические принципы естественной философии*), впервые опубликованная в 1687 году, объединила многие предыдущие результаты и создала классическую механику.

Томас Гоббс (1588–1679) — английский философ, один из основателей современной политической философии, теории общественного договора и теории государственного суверенитета. Адам Смит (1723 – 1790 г.г.) Он считается отцом политической экономики. В 1776 вышла его книга «О богатстве народов».

– Конечно были и другие богословы, философы, учёные, литераторы, музыканты, художники и т.д., что внесли свой вклад в формирование

новой картины мира; трансформация сознания начавшаяся ранее, пройдя долгий путь, в конце сместив акцент человека, с внутреннего, трансцендентного мира “*Субъекта*”, на «*Динамику материальной точки*», его материальное отражение “*Объект*”. На основании работ Евклидовой геометрии, совокупности объектов трёх родов, называемых *Точками, Прямыми, Плоскостями*; Галилея и других, как ранних предшественников, так и тех кто живёт в эту эпоху Ньютон отойдя от *Метафизики* целого создаёт свою *Материальную* модель *Времени* и *Пространства*, что составляет лишь часть, как бы вместилище (*сосуд*) самих себя и всего существующего, в корне отличаясь от бесконечного Пространства и Времени Аристотеля.

– В *Метафизике* – “*Движением* считается осуществление в действительности возможного, поскольку это - возможное”, подробно развивается в “*Физике*”, где говорится, что – “*движение есть энтелехия (осуществление цели) существующего в потенции (возможности)*”.

– Так, движение вообще определяется Аристотелем через его *Дюнамис* (*потенциал «мужского» – активного и «женского» – пассивного принципов*), *Энергию* и *Энтелехию* (*энтелехия – цель; Аристотель – душа есть первая Энтелехия организма, тело человека живёт пока оно соединено с душою*)

– Аристотель подчеркивает, что знание движения - ключ к познанию природы, ведь “*Природа есть начало движения и изменения*”. Он не только считал, что время бесконечно, но также думал, что мир не имеет начала, как и не имеет конца. Если мир не имеет ни начала, ни конца, то время в обоих направлениях одновременно бесконечно, причём Виды изменения Аристотель рассматривает сквозь десять категорий: сущность, качество, количество, время, место, отношение, действие, страдание, положение, обладание.

– Согласно Ньютону, абсолютное время и пространство соответственно являются независимыми аспектами объективной реальности, идея абсолютного времени и пространства обеспечили всю теоретическую

основу, что смогла облегчить ньютоновскую механику, на основании которой сейчас строятся все материальные преобразования, в том числе и Культурные, в которых есть модель Время, а не Вечность, и Пространство, а не бесконечность, где цель – **“ Живи сейчас ”**.

С этого момента человечество сильно увеличила свой материальный потенциал, но оно ни на грамм не увеличила свою Культуру, создав лишь новые модели поведения.

– С начавшимися преобразованиями уже в **XI – XII вв.** в Европе возникают первые университеты.

– **Болонский университет** 1180 – 1190 (преподавание с 1088 г)
открытый в городе Болонья (Северная Италия)

– **Парижский университет** вторым старейшим является 1200 г.
(иногда называют 1150 г. или 1215 г.).

– **Несколько позже** возникли английские университеты: в **Оксфорде** (1200 г., по другим сведениям – 1167 г.) и **Кембридже** (1209 г. или 1214 г.), и т.д.

□ **До 1500 года** были основаны **35** средневековых Европейский университетов, которые с тех пор сохранили институциональную преемственность до наших дней, являющиеся носителями культуры и мировых ценностей.

– **В формировании общеевропейской культуры** происходило через пространственное искусство средневековой Европы, которое было представлено главным образом при помощи такого направления, как архитектура и скульптура.

– **Среди наиболее ярких явлений средневековой культуры** называют архитектурные сооружения таких стилей, как *Романского* (нач. 10 век) и *Готического* (нач. 13 век). Но важно помнить, что их строительство было не самоцелью. Архитектура, особенно храмовая, это внутренние информационные установки в материальном пространстве положенные на новые технологии, и архитектура изначально должна

была играть служебную роль. Она в первую очередь создавала общее пространство, саму идею, и замкнутую, насыщенную символикой среду для проведения службы; это было своего рода слияние, и яркий синтез архитектуры и скульптуры, являющейся одной из наиболее важных характеристик средневековой, европейской визуальной культуры.

– **Нельзя не сказать о театрализованных представлениях** средневековой Европы, опровергая распространенное мнение о том, что театральное искусство в период средних веков полностью прекратило свое существование.

– **Хронологически** первыми возникли театрализованные представления, сопровождающие церковную службу, литургическая и полулитургическая драма, разъяснявшие и иллюстрировавшие события священного писания, параллельно с этим в творчестве бродячих исполнителей формировались начала светского театрального искусства, которое впоследствии в период позднего средневековья реализовалось в жанре площадного фарса. У многих культурных групп, из которых средневековая Европа развивалась, уже были музыкальные традиции, о которых немного известно. Объединяющим началом этих культур в Средневековье являлась Римско-католическая церковь, и её музыка служила фокусом для музыкального развития в течение первой тысячи лет этого периода. Литургия сопровождалась Григорианским хоралом происходивший от имени Григория I Великого (*papa Римский в 590—604 годах*), где в григорианике синтезированы интонационные формулы восточно – средиземноморских музыкальных культур и фольклор германских и кельтских племен, сложившихся в в культурно – интеллектуальных центрах империи Каролингов, на территории современной Франции, Бельгии, Германии, Швейцарии и Северной Италии в VIII—IX веках, в результате отбора, переработки и унификации различных богослужебных распевов.

– С XIII века богослужебное пение западных католиков получило название *cantus planus* (буквально «плавный» или «ровный» распев). Вторым важным событием стало появление ранней полифонической музыки (*склад многоголосной музыки*). В позднем Средневековье, в эпоху Возрождения, в музыке барокко и в XVIII—XIX веках *cantus*

planus послужил тематической, конструктивной и базовой основой многоголосной музыки (в т. ч. и особенно как *cantus firmus*).

– В песнопениях появились мелодические обороты, что существенно отличались от первоначальных форм. Реконструкция аутентичных текстов и мелодий григорианского пения началась во второй половине XIX века усилиями французских учёных-бенедиктинцев и привела к появлению так называемых солемских (от Соломского аббатства во Франции) изданий градуала, антифонария и других обиходных певческих книг.

– К григорианскому пению условно относят также музыкальные памятники средневековой латинской гимнографии: тропы, секвенции, строфические гимны оффиция и сотни сочинений в других жанрах, но не включённые Ватиканом в канон богослужебного пения.

– **Одним из интересных и забавных** моментов средневековья была *Танцевальная мания*, охватившая тысячи людей на протяжении нескольких столетий, она не была единичным явлением и была хорошо задокументирована в современных отчетах. Но тем не менее, она была плохо изучена, и средства лечения основывались на догадках. Часто музыканты сопровождали танцоров, полагая, что музыка лечит манию, но иногда эта тактика приводила к обратным результатам, побуждая больше людей присоединиться. Танцевальная мания (известная как *танцевальная чума, хореомания, Танец Святого Иоанна, тарантизм и Танец Святого Вита*) была социальным явлением, происходившее в основном в континентальной Европе между XIV и XVII веками. В ней участвовали беспорядочно танцующие группы людей, иногда тысячи одновременно. Мания поражала взрослых и детей, которые танцевали до тех пор, пока не падали в обморок от истощения и травм. Одна из первых крупных вспышек была в Аахене, в Священной Римской империи (на территории современной Германии), в 1374 году, и она быстро распространилась по всей Европе; одна из особенно заметных вспышек произошла в Страсбурге в 1518 году в Эльзасе.

● Эпоха Возрождения

– В XVI в. итальянские и французские танцмейстеры, создавая технику танца, обращали особое внимание на стиль исполнения и манеры танцующих. От исполнителя требовалась важная осанка, медленная размеренная поступь, чопорные и детально разработанные взаимные приветствия - поклоны и реверансы; соблюдения этих правил не только в танце, но и в повседневном быту, считалось в обществе признаком благородного происхождения и высокого общественного положения.

Живые и непосредственные движения “ Народных танцев ” в высшем свете всегда считались дурным тоном, несдержанностью чувств.

– Установленному в высшем обществе церемониалу соответствовали и костюмы той поры.

– Мужчины носили камзолы, плащи (*не полагалось снимать*) и шляпы, которые снимали, перекладывали и снова надевали во время танца.

– Дамы носили платья с очень длинными шлейфами (*до 5 метров*), со множеством складок и сложные головные уборы.

Культура всегда формирует новый танец –

– в ответ танец формирует новую Культуру

– Для лучшего понимания результатов к которому пришла культура в XX веке, необходимо проследить все этапы её развития, очередной этап преобразований пришелся на XIV век, и начал свое активное развитие в эпоху Возрождения. В странах Центральной и Северной Европы эпоха Северного Возрождения и Французского Ренессанса проявилась позже приобретая присущие ей специфические черты.

– Если взглянуть внимательно, на то как это проявлялось, то можно хорошо понять, что этому собственно способствовало, когда это

происходило, в каких местах зарождались новое движение, и во что оно постепенно, подчас незаметно трансформировались. Так можно лучше понять развитие общемировой культуры которая сложилась в наши дни, с которой сейчас приходится иметь дело их потомкам.

– На истории развития культуры проявили себя многие известные деятели, и те кто остался в тени, приложив к этому руку, и одними из них в самом начале новой эпохи, было семейство Медичи (*имевшее в основании своей династии явно эзотерический подтекст*), оно дало миру пропустив через свою академию немало известных, и великих людей; расцвет искусства возникший в Италии и Испании, сместился в Голландию (*золотой век голландской живописи – 17 век*) и Францию, где одним из культурных центров стала Академии танца, основанная по приказу французского короля Людовика XIV, в Париже, в 1661 году. Её деятельность была направлена на изучение танцевального искусства; Академии музыки и Академии архитектуры, возникли ещё в XVII веке; одной из пяти академий в составе Института Франции была Академии живописи и скульптуры.

– В России в эпоху Возрождения после правления Бориса Годунова и “*Смутного времени*” на рубеже XVI–XVII в, во время правления рода Романовых, Петровской и Екатерининской эпохи новая культура создав обновлённые модели поведения, стала постепенно проникать в Элиты формируя у них новые прогрессивные взгляды, при этом оставляя свой немалый отпечаток на Русском обществе в целом, проявленный в виде Театра, Музыки, Танца (*балет*), Литературы, Изобразительное искусство и новой современной Архитектуре.

– Уже в новое время в контексте экономических преобразований центр формирования, и мирового влияния смесителя из Европы в Америку; в конце 19-го всего 20-го века проецируя *Новую культуру*, и используя *Новые инструменты* коммуникации для раскрытия всего внутреннего потенциала человека, Америка стала втягивать в себя внешние ресурсы *Со всего мира*, к примеру преобразования в России вылились отъездом из неё в 20-е годы, сперва в Европу, а затем в Америку большого числа людей из самого важного слоя – *Слоя Культурной Элиты*.

– Одной из школ и основоположников танца " *Модерн* " пришедшему на смену классическим танцам была академия " *Денишон* ". Она была из числа первых профессиональных танцевальных академий в Соединенных Штатах, из которой вышли самые видные американские хореографы и исполнители, а датой создания академии стал 1915 год.

● **Символика танца**

Подобно музыке с ее ритмичной структурой, " **Танец** " выступает как некий символ мироздания. Его ритмичное движение проецирует в мире человека императивную (*окончательную*) функцию, действующую в космическом масштабе; оно также подразумевает накопление и концентрацию силы или высвобождение энергии.

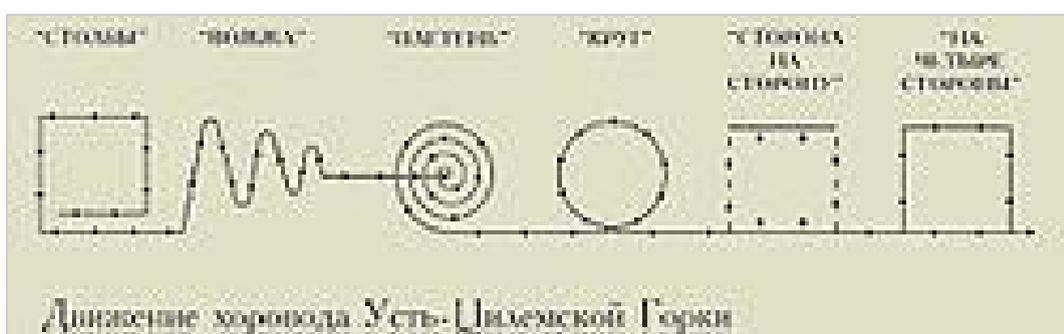
– **Греческий писатель Лукиан Самосатский** пишет, что «одновременно с происхождением первых начал вселенной возникла и пляска, появившаяся на свет вместе с ним, древним Эросом. А именно: хоровод звезд, сплетенье блуждающих светил...»

– **Танец всегда носит** далеко не развлекательный характер. Он является неким способом общения, самовыражения, просвещения и даже неким способом массового внушения. В танце движение энергии и скрытых смыслов выступает в роли посредника между человеком и Богом; будучи молитвенным и священным действием актом, во время которого человек всегда сливается с некими силами природы, танец за свою эволюцию прошел путь от исключительно сакрального действия, связи человека с высшими силами, до полностью неконтролируемых самим человеком " **Бесовских клубных плясок** " в современном исполнении, где сакральный смысл остался, но он не интерпретируется участвующими в нем, как это было ранее во времена Античности.

● **Основные фигуры и жесты.**

В каждом танце и у каждого этноса свои символы и ритуалы, которые только они правильно интерпретируют в нужном контексте самого танца, являясь носителем данной культуры, ведь даже в современных танцах народов мира, которые многие видели и знают, таких как Танго или классический Балет, имеется свой язык жестов, и заложен *Свой !!!* посыл который понимают не многие. Ниже приведены общие символы, которые возможно смогут частично, и издалека показать это.

Хоровод



Первые шесть фигур Усть-Цилемского хоровода

- **Круг (или хоровод)** — выраженная космическая символика, относится к культу **Луны** и **Солнца**, а также культу плодородия — цикличной смене времен года, движению небесных светил, рождению и смерти. Также, так как главной характеристикой древнейших танцев была массовость, отсюда и проистекает необходимость кругового движения. По своей функции связан с защитой и ограждением.
- **Волна** — опять же воплощали культ плодородия, брачный период, любовные игры, дуальность мира, способствовали накоплению и концентрации энергии. Подобные ритмичные повторяющиеся движения вводили человека в особое трансовое состояние.
- **Спираль раскручивающаяся** — расширяющееся, дающее начало, символизирует одухотворяющую и оплодотворяющую энергию.

– **Спираль закручивающаяся** — символизирует воплощающую силу, исполнение желаний, концентрацию и накопление энергии.

– **Кружение вокруг своей оси** — через кружение вокруг своей собственной оси, в фигурах восьмерки или вокруг солнца человек воссоединяется с движениями вселенной, планет и атомов, галактик и электронов. Во время “**Танца суфиев**” дервиши то закручиваются по часовой стрелке, символизируя творящую энергию, то наоборот — против, олицетворяя деструктивные вселенские силы.

– **Жесты адорации** — воздетые к небу или опущенные к земле руки, жест призывающий, просящий благости у богов и природы. Например, папуасы Новой Гвинеи используют подобные жесты во время танцев плодородия, воздевая руки к небу, а затем опуская их к земле, направляя таким образом солнечную энергию, даря земле силы.

● **Начало эпохи Возрождения**

– **Одной из основных форм** развлечений знати были балы и маскарады в форме балов. Танец как эстетически развитая форма досуга — отныне жизненная необходимость высших слоев общества, эти танцы были скорее показом мод, демонстрацией богатства и положения знати, чем танцем. Важным экономическим фактом эпохи было то, что северные итальянцы стали главными производителями ткани в Европе и сохраняли эту позицию приблизительно в течение трех столетий. В это время, в результате всех усовершенствований морских перевозок, подешевела транспортировка сыпучих товаров, и Венеция стала первым европейским хранилищем хлопка, так сказать английским Ливерпулем XII века.

– Торжественный характер ранних танцев, и желание разнообразить бал, приносят, как в движении колонн по залу, так и в сам танец, различные прыжки, подскоки, скользящие шаги.

– Стал пробуждаться массовый интерес «Скучающего» дворянства к танцам как форме отдыха и увеселения. Танец как эстетически развитая форма досуга – отныне жизненная необходимость высших слоев общества; если хочешь иметь успех необходимо быть при дворе, во всей красе, и в центре событий в – Центре Бала.

– Истории известны блестящие балы и маскарады во времена царствований Карла IX, Генрихов III и IV, Людовиков XIII и XIV.

– Однако были случаи когда события происходящие на Балу далеко выходили за рамки общественной морали и принимали подчас трагический характер, к таким примерам относится «Бал объятых пламенем» койй прошел в Париже 28 января 1393 года, при участие короля Франции Карл VI и пяти его придворных. Организованный королевой Изабелла Баварская по случаю свадьбы её фрейлины.

– Любой повторный, неравный, или иной брак выходящий за нормы общественной морали того времени был поводом для насмешек, и он начался как «Шаривари» (франц. – “Кошачий концерт”). Согласно «Энциклопедии» Дидро и д’Аламбера слово обозначает и описывает издевательский шум, устраиваемый при помощи сковородок, тазов, котлов и т. д.; поэтому шуточный бал, который сопровождался кривляниями и чудачествами, громкой нестройной музыкой (в том числе игрой на цимбалах перед спальней невесты), фривольными танцами и всяческими беспорядками, что считалось откровенно непристойным и неприличным не выходил за рамки, а по итогу привёл к трагическим последствиям. Шестерых молодых людей, включая и самого Карла VI, решили нарядить в маски и костюмы «Диких людей»; помимо короля, в качестве танцоров были выбраны ещё пять человек; костюмы актёров были сшиты из льна и обмазаны воском с крепко прикреплённой сверху растрёпанной пенькой, изображавшей шерсть, поэтому носившие их люди выглядели «наги и волосаты, как сатиры»; утверждалось, что все танцоры были скованы цепями, а сами костюмы танцоров были по сути легковоспламеняющимися, в связи с этим на представлении были запрещены все факелы, но неожиданно на балу появились брат короля, герцог Людовик Орлеанский, в сопровождении четырёх рыцарей с шестью факелами, который не знал о запрете; то что

именно произошло дальше, среди историков и по сей день остаётся предметом споров, по наиболее распространённой версии Людовик слишком близко поднёс факел к одному из танцевавших, по другой он швырнул факел в их сторону, что и привело к трагедии. Возникший в зале хаос привёл к тому, что Танцоры объятые пламенем бросились к дверям, а гости в ужасе кричали, пытаясь спасти пылающих людей и сами получая при этом страшные ожоги.

– Перу «монаха из Сен-Дени» принадлежит описание событий с нехарактерной яркостью: автор писал, что «четверо человек сгорели заживо, а их пылающие гениталии падали на пол... выпуская фонтаны крови». Короля Карла VI, накинув на него шлейф своей юбки спасла его тётя, а из танцоров остался в живых только сир Ожье де Нантуйе, он смог прыгнуть в чан с водой (*или вином*).

– «Бал объятых пламенем» создал впечатление помешанности двора на Экстравагантности, он обнажил неспособность короля управлять из-за слабого здоровья, и точётливо продемонстрировал напряжение между христианскими верованиями и латентным язычеством, существовавшее в XIV веке; это знаковое событие обнажило великую культурную борьбу в прошлом, став зловещим предзнаменованием будущих культурных сдвигов, слияния языческих обычаев с созревшими изменениями в создаваемом обществе.

● Бал

– **Бал** это большой танцевальный вечер. В Европе традиция светских балов формируется XIV в., и вскоре балы становятся неотъемлемой частью придворных празднеств. Непосредственно бальный танец возник в XIV в. в Италии в период расцвета этой страны, там же были разработаны правила тогдашнего бального танца, система записи танца.

– **Балы во Флоренции XV – XVI вв.** - образец великолепия, красочности, изобретательности.

– **Затем, в XVI – XVII вв.** законодательницей бального танца становится



Франция, усложняется техника танца. Созданная в 60-х гг. XVII в. Парижская Академия танца многие годы регламентировала стиль и манеру исполнения «бальной хореографии». В XVII в. бальный танец распространился по всей Европе.

– **В XV-XVII вв.** манеры, правила поведения, и весь танцевальный этикет подвергались строгой регламентации. На празднествах присутствовали особые церемониймейстеры бала, указывающие, кому надлежит открыть бал, кто и с кем должен танцевать, наблюдавшие за поведением и движением танцующих. Отступления от правил были предосудительны.

– **В допетровской Руси** так называемых « *салонных танцев* », как в Западной Европе не было. В теремах водили женские хороводы, а в народе процветали **пляски**. Вообще, отношение власти к народным « **пляскам и гульбе** » было настороженное.

– **Перелом** в культурном отношении начал происходить в середине, ближе к концу XV-го века, с первым появлением театра в России, он принадлежал Алексею Михайловичу и просуществовал с 1672 года до 1676 года, но окончательно новые виды Европейского искусства как новых социальных ритуалов которые не были явно распространены в России окончательно сформировались только при Петре I, который всеми силами стремился приобщить максимальное количество людей к достижениям европейской цивилизации, и он желал – «Не просто заимствовать, перенимать, а создавать свое, оригинальное, объединяющее самобытное с западным». Благодаря преобразованиям Петра I был отменен запрет на танцы в рамках светского общения. Сам Петр I, его супруга Екатерина и дочь Елизавета принимали активное участие в танцах и, по словам современников, танцевали они очень грациозно, а впоследствии активно продвигали созданную при Петре новую общероссийскую культуру взаимоотношения в обществе. Надо понимать то, что Ассамблеи Петровского времени не отличались ни утонченностью обстановки, ни вышколенностью нравов, а людям более старшего поколения это было серьёзным испытанием, однако это было только началом, и к концу XVIII века полученные ранее привилегии для дворянства, предоставили им полную свободу, создав необходимые

предпосылки, для развития танцевальной культуры проявленной на балу.

– **В 1718 г. был издан указ о введении ассамблей**, т. е. собраний-балов, в котором значилось следующее:

«Ассамблеи слово французское, которого на русском языке одним словом выразить невозможно, но обстоятельно сказать: вольное; в котором доме собрание или съезд делается не только для забавы, но и для дела; друг друга видеть и о всякой нужде переговорить, также слушать, что где делается, притом же и забава».

– Основным развлечением на были танцы, в которых принимали участие и пожилые люди. Кавалеры могли приглашать на танец любую из присутствующих дам, отказываться было не принято. На ассамблеях Петра I менуэт исполняли одна-две, реже — три пары, при Елизавете Петровне число пар значительно возросло. Постепенно произошло и освоение танца, а по мнению иностранцев, нигде не танцевали менуэта с большей выразительностью и приличием, как в России.

– По новым правилам Петровских ассамблей, для создания внутренней связи внутри элит, так называемой круговой порукой, каждому хозяину знатного дома полагалось время от времени освобождать необходимое место для танцев, игр и развлечений. Неумение танцевать становится позорным, и потому бояре выписывают себе учителей для танцев, и «светских обхождений», обязанности которых были очень обширными.

– *Танцмейстер* должен был обучить подопечного танцам (*менуэт, полонез, контрданс, павана, куранта, англес*) и одновременно преподать хороший тон, прививая им в контексте новой культуры изысканный аристократический вкус нахождения в высшем обществе.

– **К концу XVII – началу XVIII вв.** окончательно складывается такая форма времяпрепровождения, как балы. Танец всеми признан как очень приятное, незаменимое развлечение. Бал становится одной из важнейших частей общественной жизни. Это место встречи и общения.

Ведь домашние визиты накладывают массу ограничений в поведении, к тому же для визита непременно нужно какое-нибудь дело. А на балах можно встречаться просто так, и это будет «прилично». Из всех возможных способов времяпровождения бал оказывается наиболее популярным.

– **Прогулка аристократа** не дает возможности для общения, потому что совершается, как правило, в карете; охота также неудобна, т.к. связана с сидением на лошади.

– **Театр** - превосходная выдумка, там можно все - демонстрировать туалеты, вести беседы в глубоких ложах, кокетничать, флиртовать, но, к сожалению, это пространство предназначено для созерцания, а все это надо делать помимо основного занятия - Театрализованного зрелища.

– **Только “Бал”** позволяет выйти из общих, созданных ранее социальных рамок, и хоть в малой степени проявить свою ловкость и изящество, а также позволял свободно «**Выйти в свет**». Позже это хорошо А. С. Пушкин отразил в своём произведении – “Евгений Онегин”.

У нас теперь не то в предмете: Мы лучше поспешим на бал,
Куда стремглав в ямской карете Уж мой Онегин поскакал.
Перед померкшими домами Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят; Усеян плошками кругом,
Блестит великолепный дом; По цельным окнам тени ходят,
Мелькают профили голов И дам, и модных чудаков.

– **Петровские реформы** как говориться со скрипом но все же сделали жизнь русского общества более гармоничной, уже не нужно было скрывать желание развлечься. Ведь “Бал” - это не только танцы, но и игры - вначале шахматы, затем русское общество очень любило карточные игры. Это и своеобразный клуб, где можно было пообщаться со знакомыми; это и брачная контора, где решались судьбы виднейших династий России. Не в самую последнюю очередь, но именно там само общение было не менее важной составляющей бала, чем танцы. На балах завязывались знакомства, решались вопросы службы и карьеры,

формировалось общественное мнение, что имело отражение в политике самого государства.

- **4 мая 1738 года** по указу императрицы Анны Иоанновны французский танцмейстер Жан-Батист Ланде основал в Петербурге первую русскую танцевальную школу.

– **Танец эпохи барокко XVIII век** принимает на себя ту роль, которую впоследствии в 19 - 20 м веке взял на себя спорт: поддерживать культуру тела наравне с культурой духа. Женщины должны были быть неестественно бледными, с вычурными пудренными прическами, затянутыми в тончайший корсет и в широких юбках с фижмами или кринолинами. А мужчины, в свою очередь, стали чем-то напоминать женщину: в париках, с выбритыми лицами, напудренные, надушенные, в костюмах, украшенных лентами и кружевами... От эпохи барокко нам в наследство остался балет - сложное, регламентированное красотой пластических линий искусство, которое требовало очень сложного, специального и длительного обучения.

– **В конце XVIII - начале XIX в.** танцевальная культура становится важнейшей составляющей светской жизни, а балы - непременным атрибутом дворянского быта, формирующее этот класс общества.

В конечном счёте Дворянство и Бал стали синонимами.

Танец был обязательным предметом в различных учебных заведениях. В ту пору в просвещенной Европе танцевали повсюду и так много, что можно предположить, что не было вообще никакого дела, как только танцы во все часы дня и ночи. В России Пётр I создал предпосылки, Пётр III подписал манифест предоставил право дворянству служить или нет, а при Екатерине II уже в полной мере станет формироваться придворная культура, с выстраиванием новых идеалов, а также норм морального поведения, где Бал, придворная и социальная культура примет новые формы общественного взаимодействия, однако то из чего

всё формировалось ярко характеризует Приказъ по Суздальскому Мушкатерскому полку Ковно 20 августа 1807 г. №372

– По случаю назначеннаго сего числа у Польскаго князя Сангушскаго бала и приглашенія на таковой всѣх Штабъ и Оберъ-Офицеров ввереннаго мне полка, предписываю принять къ руководству и непрѣменному исполненію слѣдующее: Всѣмъ Штабъ и Оберъ-Офицерамъ быть одѣтымъ в новой парадной формѣ при знакахъ, шарфахъ и ранцахъ. Явиться к Польскому князю на балъ ровно въ 8 час. вечера. Прибывъ на балъ осмотрѣть исправность своей амуниціи, дабы не было видно сквозь прорѣзы въ соблазнительныхъ местахъ голое тѣло. Пришедши въ покой не *Сморкать на полъ*, а иметь для того цѣлые платки. По стенамъ покоевъ *Похабныхъ надписей не дѣлать* и соблазнительныхъ членовъ человеческого тѣла не рисовать. Когда явятся польскія женщины, вести себя какъ можно скромнѣй. *Жопой къ лицу дамъ не поворачиваться*, при разговорахъ съ красивыми шляхетками *Рукъ въ карманахъ панталоновъ не держать* и *Членовъ не наяривать*. Во время танцевъ и контредансовъ ногъ своимъ дамамъ не подставлять, чтобы падали, къ себѣ на колени не сажать и за жопы дамъ не щупать. Въ буфетахъ до пьяна не напиваться, по угламъ комнатъ не *Плевать* и *Пальцами не высмаркиваться*. Во время ужина за столомъ *Поганныхъ словъ не произносить* и под столомъ соседнимъ *Дамамъ членовъ въ руки не класть*. После ужина на балконъ *Срать не выходить*, а отправляться для этого въ отхожія мѣста. При прощаніи съ дамами дѣлать трижды поклонъ на французскій манеръ и вообще вести себя на время бала прилично, яко подобаешь образованному русскому офицеру.

– **По своему** социальному статусу балы различались, на официально придворные, общественные и семейные. Конечно бал расширял не только социальные границы, но и эстетические, ради него шили по последней моде самые изысканные наряды, для участия приглашали самыхъ известныхъ музыкантовъ и организовывали пышные ужины, из-за этого события перестраивали весь распорядокъ дня. Не танцевать в то время светскому человеку, а темъ более даме, было просто невысказано.

- **Умение танцевать** и хореографический талант составляли ценное качество и успех не только на паркете, но иногда и на поприще служебной карьеры. Бал являлся прекрасным развлечением, но требовал больших физических и эмоциональных сил. На балу требовалось безукоризненно выглядеть, контролировать каждое движение и слово и при этом казаться естественным, приветливым и веселым.
- **Наука бального общения** требовала долгих лет обучения. Поэтому бальная культура входила в жизнь человека еще в детские годы в виде уроков танцев и посещения детских балов. Огромная роль на балу отводилась распорядителю, это было почетно и ответственно, от него зависело многое, будет ли бал иметь успех.
- **Распорядитель** как центральное деятельное лицо старался проявить максимум фантазии и виртуозности, чтобы разнообразить танцевальные фигуры и доставить радость гостям. Он должен был – *«Оживлять общество личной веселостью и расположением духа»*.
- **В его обязанности** входило и составление пар, и распределение бального пространства, и поддержание порядка в зале.
- **Открывался бал полонезом**, он в торжественной функции первого танца сменил средневековый *Менуэт*. Не обходились и без **мазурки**, ставшей международным бальным танцем.
- **Непременным атрибутом** и королем балов стал *Вальс*! Сколько упоительной свободы в плавном движении! *Вальс* стал способом раскрепощения от условностей, которые еще по-прежнему были основой общественной жизни.
- **В это же время** появился еще один танец, успех которого затмил популярность многих других, это - *Полька*.
- **Завершался бал** танцем-игрой котильоном, своего рода финальным выступлением всех участников. Танцевали в то время кадрили и другие различные виды контраданса. Балы и танцевальные вечера XIX в. отражены во многих классических произведениях русской литературы, особенно в «Евгении Онегине» А. С. Пушкина и «Войне и мире» Л. Н. Толстого. Танцевальный вечер - это не только дамы и кавалеры, летящие в танце, но и декольтированные платья, веера, фракы,

лайковые перчатки, шарфы, маски, улыбки и нежный взгляд, поклон и поцелуй руки...

– **Танцевальное пространство** предназначалось не только для танцев, но и для демонстрации мод. Бальные платья не использовались более одного - двух раз и должны были выглядеть «по последней моде», копирование с постоянным совершенствованием " Чтобы лучше чем у соседей " несомненно развивало её. В конце XIX в. с переменами в общественно - социальной жизни бальная культура постепенно угасает, придворные балы проводятся все реже.

– **Последние балы** и танцевальные собрания прошли в 1914 г. В первые годы советской власти бальные танцы были провозглашены мещанскими и не соответствующими новой культурной политике. Складывалась традиция советских массовых праздников, с живыми пирамидами и спортивными парадами с новым видом социального действия с " Хорами Тел ".

● **Отделение народного и придворного танцев**

– **Эта тенденция** началось с конца **XV в.**, сначала в **Италии**, затем во Франции. Возникают первые трактаты о танцах, делаются попытки описания шагов и прыжков. Королевская Академия танца (*Academie Royale de Danse*) основанная в 1661 году в Париже по приказу короля Людовика XIV, просуществовавшая до 1780 года стала первой в Европе профессиональной высшей школой, в которой обучали танцу при этом разрабатывая принципы балета. Её деятельность была направлена на изучение танцевального искусства; осуществляя свою деятельность под руководством совета состоявшего из тринадцати мастеров танца, что регулярно собирались в таверне неподалеку от Лувра, она осуществляла кодификацию придворных и характерных танцев, также разрабатывала каноны танцевальных форм, движений, новые методы преподавания, систему балетных терминов, принципы, приемы записи танца. В ней, за основу деятельности был взят метод итальянской школы Чезаре Негри и формы древнегреческой оркестрики. Однако именно в Академии они

были изменены, усовершенствованы, широко развиты и официально задекларированы. Разработку терминологии и теории балета осуществили Пьер Бошан и Рауль Фелье.

– **Чезаре Негри** (ок. 1535 г Милан - ок. 1605 г) — итальянский танцор, танцмейстер, хореограф, драматург и композитор, по прозвищу П Trombone, был одним из самых заметных и влиятельных танцмейстеров Европы эпохи Ренессанса, об этом свидетельствуют многочисленные покровительства различных королевских дворов. В течение пятидесяти лет он не только давал представления, но при этом и обучал миланское дворянство, путешествуя вместе со своими покровителями по всей Италии и за её пределами, сочинял танцы, а уже ближе к концу своей карьеры, он опубликовал свой трактат, несколько сочиненных им композиций для лютни с танцами, полу-автобиографическую книгу «Le Gratie d'Amore», в которой рассказывает о себе, своем творческом пути и описании жизни танцора вообще, также описание различных танцев и техники их исполнения.

– В какой то момент созрела необходимость смены правил культурного взаимодействия; танец путём обучения сложным формам, координации собственных движений, организации общих взаимодействий в сильно ограниченном пространстве, и связи всех частей, управлял культурой которую он непосредственно делал; он явно нуждаясь в видоизменении, и на каком то этапе, эпохи революций, экономических преобразований, что происходили в Европе Академия танца стала лишней.

После обвинений в консерватизме, прозвучавших в «Записках о танце» Ж.-Ж. Новерра, в 1780 Академия танца прекратила свое существование. В 1856 году она на короткое время возобновила деятельность, но уже как частная организация.

– Чтобы лучше понять описываемое время, в которое это происходило, сложность, всю необычайную внутреннюю красоту, пафос придворного и народного танца того периода, то необходимо вскользь ознакомиться с основными танцами, что были в общественной моде данного времени, из чего после и сформировался культурно исторический слой, давший

необходимые результаты, оставив свой довольно чёткий отпечаток, на все последующие мировые события.

● **Разновидность танца**

В XV-XVI вв.

Были модны такие танцы, как: Басседансы, Бранль, шествия с поклонами и салютами.

– **Басседансы** так называемые « **низкие** » придворные танцы, в которых не было прыжков, и ноги почти не поднимались над полом: павана, куранта, аллеманда. В « **высоких** » же танцах танцующие вертелись (**вольта**) и прыгали (**гальярда**). Бассдансы часто называют

« **прогулочными** » танцами; они составляли как бы небольшую хореографическую композицию, в которой танцующие показывали себя собравшемуся обществу и демонстрировали свое богатство, пышность нарядов и благородство манер. Колонна придворных плавно двигалась по бальному залу, приседая в глубоких поклонах.

– **Бранль** – это старинный французский танец, первоначально народный, хороводный, появился в эпоху Возрождения. Позднее эта крестьянской форма проникает в залы феодальных замков и появляется бранль бальный, придворный. Он отличался большим количеством поклонов, в нем было больше плавности, закругленных движений, церемонности, тогда как в народном танце было больше отстукиваний. Пышная придворная одежда придавала танцу чопорность. Слово «бранль» характеризует не только тип танца, но и одно из его движений - покачивание корпуса.

В XVII-XVIII в.в.

В этот период это появились такие танцы как **Менуэт, Скорый Менуэт, Гавот**, в танцах аристократов пропадает естественность движений, именно в это время появляются законы постановки рук и ног, регламентация движений корпуса – все, что вошло в классический балет.

– **Менуэт** – старинный народный французский танец, появился в XVII в. из народного **бранля**, который состоял из маленьких шагов (pas menus). Движения бранля стилизуются, приукрашиваются; размеренные маленькие шаги соединяются с плавными приседаниями и чопорными реверансами.

– **Царствование Людовиков XIV и XV** можно назвать настоящей эпохой менуэта. В России исполнялся на введённых ассамблеях Петра I и на дворянских балах при Екатерине II. Ни один танец XVI – XVII вв. не пользовался такой популярностью, как прославленный менуэт, являющийся общепризнанным образцом салонного танцевального искусства.

«Менуэт - это танец королей и король танцев», - так называли его историки танцевального искусства. Считалось: «кто хорошо танцует менуэт, тот все делает хорошо».

В XVIII - начале XIX в. многие учителя танцев полагали, что для выправки осанки и выработки грациозных манер необходимо долгое время обучать воспитанников именно **менуэту** и не спешить с разучиванием новых танцев до тех пор, пока менуэт не будет исполняться безукоризненно.

□ **Основной чертой исполнения менуэта является церемониальность, галантность и торжественность.**

Шаг менуэта - па грав (pas grave) - очень плавный, каждое движение вытекает из предыдущего без перерыва. Достигнуть этого не так просто. Но нельзя забывать, что в те времена было принято долго обучаться танцевальному мастерству; один поклон менуэта разучивали месяц, проходили годы, прежде чем решались исполнять танец на придворном балу. Руки танцующих - мягкие, пластичные, дорисовывали позы менуэта. Пышная одежда обязывала к медленным движениям.

Все выдающиеся композиторы пользовались менуэтом как благодатной темой для своего творчества. Выдающиеся балетмейстеры создавали новые па менуэта. Существовали «менуэт короля», «менуэт королевы», «менуэт двора».

В XVIII в., с убыстрением темпа появился – *Скорый менуэт*.

□ **Менуэт** писали почти все композиторы инструментальной музыки, в особенности художественную обработку менуэт получил у *Гайдна, Моцарта, Бетховена*. Из русских композиторов выдающиеся менуэты писали *Глинка* и *Рубинштейн*.

– **Гавот** – старинный французский танец, первоначально народный, хороводный, двудольного размера, известен еще с XVI века.

В XVIII в. получает второе рождение, но приходит в бальные залы не с сельских праздников, а со сценических подмостков, аранжированный опытной, профессиональной рукой. Он состоял из легких, маленьких шагов на полупальцах и очень изысканных реверансов. Все это сочеталось с изящными, но вычурными позами и мягкими движениями рук. Основное па гавота – «*Венгерский шаг*» – состоит из двукратного передвигания ноги в IV воздушную позицию, вперед или назад. Нога двигается, мягко и плавно разгибаясь, что требует специальной тренировки.

– **В начале XIX в.** с изменение общественной культуры завоевывают популярность новые живые, легкие и более непринужденные танцы – *Полонез, Вальс, Экосез, Кадриль, Котильон, Полька, Мазурка*, они становятся общеевропейскими бальными танцами.

Полонез – по-французски означает «польский». Это польский торжественный танец-шествие, произошел от народных массовых танцев – прогулок.

Полонез возник в Польше в конце 15 века. Первоначально полонез долгое время существовал исключительно как свадебный танец. Позже некоторые его черты изменились, но танец сохранил свою торжественность. С тех пор полонез был обязательным танцем на различных народных праздниках, он имел разные названия, в России появился в конце 18 века под названием Польский. Появившись он остался навсегда, и прочно занял место первого, «*Императорского*» танца на всех балах.

Этим танцем хозяин дома открывал всякий бал. Кавалер первой пары, причем с самой почетной дамой был ведущим, он отличался исключительной отточенностью движений. После того, как хозяин дома торжественно открыл вечер, всякий из гостей имел право занять его место с его дамой и стать таким образом во главе кортежа. Дамы, меняя кавалеров столько раз, сколько новых кавалеров приглашало первую из них, следовали в том же порядке, кавалеры же сменяли друг друга, и случалось, бывший в начале танца впереди мог оказаться последним. Кавалер, становившийся во главе колонны, старался превзойти своего предшественника небывалыми фигурами, которые он заставлял проделывать.

□ Полонез « вовсе не был бессмысленной прогулкой, все общество наслаждалось своим лицезрением, видя себя таким прекрасным, знатным, пышным, учтивым. Танец был постоянной выставкой блеска, славы, значения » – Ф.Лист

Роль полонеза состояла не только в представлении гостей друг другу, но и в создании определенной атмосферы: «*Польский*» же помогал настроиться на танцевальный вечер, который требовал большого хореографического мастерства.

Парадный танец аристократических балов увековечил себя и в музыке; блистательны полонезы Шопена, Глинки, Огинского! Полонез встречается в опере Чайковского «Евгений Онегин», «Иван Сусанин» Глинки. В отличие от других танцев, мелодии которых поются, полонез всегда был инструментальным жанром.

Вальс – его нельзя отнести к старинным танцам. По сравнению с аллемандой или курантой, вальс юн. Его возраст исчисляется менее чем двумя веками, точного происхождения данного танца точно не знает никто, возможно основоположником был стремительный “*Вальцер*”, по другой версии Вальс произошел от “*Лендлера*” – трехдольного танца немецких и австрийских крестьян, который танцевали парами и обязательно по кругу.

В нем есть все признаки будущего вальса – касание партнером талии дамы, движение по кругу, вставание партнера на колени, как обязательного элемента современного вальса.

Танец со временем многократно видоизменялся, со временем претерпев множество негативных откликов, в конечном итоге дошел до аристократии, и в 1816 году вальс включили в бальные танцы при дворе.

Танец подвергся сильной критике со стороны религиозных лидеров и духовников. На танец навесили ярлык «греховного», «вульгарного» и «**непристойного**», и решили, что он не достоин приличного общества. Такое отношение к вальсу наблюдалось по всей Европе. Особенно в чопорной Англии, где нравы были еще более строгие.

□ С 1 марта 1799 года специальным указом Павла I танцевать Вальс было запрещено. Запрет сохранялся вплоть до 1828 года: до смерти Марии Федоровны. После запрет был снят, и вальс стали танцевать на балах. После Отечественной войны 1812 года он стал одним из любимейших танцев.

Вальс был популярен у композиторов классиков, творчество Штрауса, Ланнера и других известных композиторов эпохи романтизма, сделали его достоянием общества, и если бы не они, он так и был бы гонимым танцем, к жанру вальс так же часто обращались Шопен, Чайковский, Прокофьев, Глинка. И во многом благодаря им, вальс так популярен и любим. Пик их популярности пришелся на 30-е годы XIX века. Облагороженная музыка дала толчок для развития вальсовой хореографии, приобретая грациозность, легкость и красоту. К концу XIX века вальс стал полноправным танцем на придворных балах. Его популярности поспособствовала королева Виктория, страстная любительница бальных танцев, в особенности вальса. На сегодняшний день существует огромное количество разновидностей вальса, но к самым распространенным можно отнести: Венский вальс Танец быстрый, стремительный, изящный, легкий.

- **Медленный вальс** (*вальс-бостон или английский вальс*). Элегантный, сдержанный, требующий высокой дисциплины и хорошей техники. Характерна смена темпа, наличие выдержанных пауз и фермат.
- **Вальс – бостон** (*по названию города Бостон, США*) - популярный в 30-х гг. XX в.
- **Танго-вальс** – комбинированный жанр, сочетающий в себе элементы танго и вальса. Его еще называют Аргентинским вальсом.
- **Фигурный вальс** – вошедший в спортивную программу бальных танцев еще в СССР в 60х года 20 века. Характерен выполнением строгих фигур (элементов).
- **Вальс-гавот** - бальный танец, созданный в XX в., когда большим успехом пользовались комбинированные композиции.
- **Вальс-мазурка** - бальный танец XIX века, как и полька-мазурка, созданный по модному в то время принципу сочетания в одном танце разных по характеру движений.

- **Современный вальс** многогранен и полон разновидностей – медленные и степенные, быстрые и стремительные. Но всех их объединяет одно – трехдольный размер с акцентом на сильную долю. **«Раз, два, три»** – вот пульсация вальса, его ритмическая структура. Вальс всегда кружится. Ведь даже само слово «вальс» произошло от немецкого **«walzen»**, означающее «вращаться» или «кружится». Поэтом музыку вальса всегда можно отличить ощущением легкого кружения, быстрого или медленного.

Кадриль – парный танец, некогда салонный, со временем распространившийся в народе, видоизмененный в движениях и манере исполнения, но сохранивший композиционные особенности исторического танца. Исторические источники уверенно утверждают, что кадриль возникла во Франции как бальный танец, образовавшись от английского контрданса. Контрданс танцевали в XVII веке английские крестьяне, а кадриль распространилась в салонах Франции и других европейских стран в XVIII - XIX веках.

Слово «кадриль» имеет общие корни в французском языке (*quadrille*), испанском (*cuadrilla*), латинском (*quadrum*), имеющая очень много разновидностей: русская и украинская, белорусская и литовская, и даже американская. Она наиболее молодой вид русского танца, основой её послужила классическая французская кадриль, что появился в России в эпоху преобразований Петра I, вначале XVIII века. После вышедшего указа о введении ассамблей 1718 года бальная кадриль постепенно была подхвачена также и не дворянским сословием, там ее танцевали в начале XVIII века. Постепенно она ушла в народную среду, где сильно видоизменилась, приобрела национальный характер и стала одной из любимых народных плясок.

– **Знакомство с кадрилью** происходило на основе рассказа крепостных слуг и различных служащих людей, которые, увидев исполнение танца аристократами, повторяли запомнившиеся им фигуры, переделывая их на свой лад. Жители различных российских сёл и городов знакомились с кадрилью на торговых ярмарках, танец быстро стал популярен.

– **Видов кадрили** как народного танца существует много: русская, белорусская, украинская, литовская, эстонская, латышская, и т.д.

– **Внутри вида** может существовать еще множество местных вариантов, так, например, русская кадриль может называться московской, волжской, уральской или, как в северных областях России, четверой, шестерой, восьмерой.

Котильон – бальный танец французского происхождения, известный с XVIII в., получил популярность в XIX в. К этому же времени относится усложнение его композиции и появление огромного количества фигур. Ни один бал в XIX в. не проходил без котильона, сначала он был как прощальное выступление всех участников, затем он стал центром танцевального вечера, и напоминает массовую танцевальную игру, возглавляемую одной парой, которая назначала порядок фигур. В танец входили движения вальса, мазурки, польки. Иногда котильон исполнялся между фигурами кадрили.

Распорядители балов ввели в моду котильон с аксессуарами. зачастую фантазия распорядителя бала создавали множество новых фигур, и оно

доходило до 200 фигур и более, например: «Стулья», «Цветы», «Карты», «Пирамида», «Таинственные руки», «Игра бабочек», «Взаимная услуга».

□ « **Котильон** - царь танцев, неоцененный воодушевитель, без которого бал не бал, без которого танцующие тщетно ищут то, для чего приехали: разнообразия, веселости, отсутствия всякой техники, хорошей шутки, неожиданных эффектов. Это танцевальная игра, где трудятся не одни ноги, но изощряется в особенности остроумие ».

Полька – поистине жизнерадостная и озорная пляска, которую танцуют по всей Европе. Ее можно назвать интернациональным танцем, причем каждая народность, овладев азами чешского танца, внесла в него свои национальные черты и колорит, часто ее родину считают Польшу из-за созвучного названия, но это не так, он появившийся в чешской провинции Богемия в середине 19 века, в добавок путаницу вносит и шведский народный танец с музыкальным размером $\frac{3}{4}$ - польска (polska).

Она является неотъемлемая часть любого торжества: народного, светского, официального.

– **Полька** быстро вошла в моду в Чехии, затем во Франции, а затем и по всей Европе.

– **В Россию она пришла в 1845 году из Парижа** танец привез знаменитый балетмейстер петербургской императорской труппы Николай Осипович Гольц. Сначала танец появился на сцене, а затем и в салонах аристократов. Вскоре ни один великосветский прием не обходился без польки. Томные дамы из высшего света наконец-то смогли проявить свой темперамент в веселом и озорном танце, она является парным танцем, для того, чтобы танцевать польку, достаточно выучить несколько основных движений, но быстрый темп требует виртуозного их исполнения.

– **Полька** – это и концертный и социальный танец. Балетмейстеры ставят польку для демонстрации на сцене. А на вечеринках, корпоративах и балах полька танцуется с любым партнером под подходящую музыку

– **Каждая нация** внесла в танец свои особенности: эстонская йоксу-полька танцуется медленно, важно, молдавская – темпераментно, белорусская – грациозно, украинская и русская – весело. Войдя в репертуар бальных танцев, полька пополнилась бальными разновидностями и появились: **полька-галоп, полькамазурка, полька-котильон.**

Мазурка – легкая и жизнерадостная, лиричная и грациозная – отобразила в себе душу польского народа. Термин мазурка происходит от названия польской провинции Мазовия (Польша).

– **Мазурка – это парный танец** – кавалер в процессе выказывает всяческое уважение даме, ведя ее, немного впереди себя. Партнеру в мазурке принадлежит роль лидера: он определяет движения, меняет фигуры, устанавливает темп. Гордо демонстрирует он свою даму всему залу.

– **Музыкальная основа танца** так мелодически и ритмически своеобразна, что композиторы-классики использовали в своих произведениях этот танец для музыкальной характеристики польских персонажей. Так поступил Глинка в опере « **Иван Сусанин** », Дворжак в опере « **Дмитрий** », Мусоргский в опере « **Борис Годунов** ».

– **В XVII-XVIII веке** мазурка завоевала большую популярность, став обязательным танцем на светских балах. Сначала по всей Польше, а затем, начиная с XIX века, грациозность распространилась по Европе, и сдержанные движения мазурки полюбились польской знати, ну а вслед за ними, аристократам Европы; признание мазурка получила благодаря непревзойденному польскому композитору – Фредерику Шопену; композитором было написано около 60-ти мазурок, и их можно разделить на три типа: *Сельские мазурки-картинки, Блистательные городские и Лирические, вальсовые мазурки.*

– **Прекрасные мелодии** написаны М. Огинским, К. Шимановским, К. Дебюсси, М. Глинкой, П. Чайковским, А. Глазуновым, А. Скрябиным и другими. Даже в основу гимна Польши «Еще Польша не погибла» легла мазурка, написанная Юзефом Выбицким. Народные, польские танцы

мазур, куявяк и оберек можно смело считать и отдельными танцами, и разновидностями мазурки.

– **В XIX веке** мазурка исполнялась на балах всех стран, имея строгие фигуры и движения, каждый мог их варьировать по собственному желанию, как и Котильоне танцующие располагались широким кругом или полукругом.

– **О начале танца** оркестр оповещал особым сигналом и затем проигрывал восемь или шестнадцать тактов мазурки. Сам танец начинался променадом — движением танцующих по кругу зала. Исполнители как бы показывали себя гостям; грациозно двигались дамы, гордо, с военной выправкой шли рядом кавалеры. Во время променада дамы исполняли легкий шаг (*pas couru*), кавалеры — парадное па (*pas gala*).

– **В XIX веке** дамам не полагалось делать во время мазурки «Голубец» — это движение считалось только мужским.

● **Балет – Опера для глухих**

“ Все, что мы слышим, - это мнение, а не факт. Все, что мы видим, является перспективой, а не правдой ”

— Марк Аврелий

– Культурные преобразования в пространстве Европы, и России создало новое общество, что в полной мере проявилось *XX- XXI веке*, имевшее своё начало в Классицизме, или в воссоздании Античной культуры. В связи с тем, что образование Руси произошло много позже, то она была полностью заимствована в Европе, там где театрализация танца началась с появлением балетных спектаклей; одновременно происходит как новое осмысление, так и более научная систематизация всего танцевального искусства; параллельные этапы культурного развития также шли в: Литературе, Театре и Музыке.

– В мировой литературе, фундаменте и основе всей культурной жизни человека изменилось мировоззрение, сместив свой взгляд с религии на

самого человека, как творца, а в общем контексте направления течения мысли с Классицизма (XVII–XVIII век); Сентиментализма (XVIII – начале XIX век); Романтизма (XVIII–XIX век); Реализма (XIX век); на Модернизм (конец XIX – начале XX века), Символизм (рубеж XIX и XX века); Акмеизм (в русской поэзии 1910-х годов); Футуризм (с 1910-х до начала 1920-х годов); Имажинизм (1918–1925 годы); Экспрессионизм (первые десятилетия XX века), Экзистенциализма в литературе и психологии (XX век), до Постмодернизм (вторая половина XX века – начало XXI века)

Выход балета из ложа дворца

– В зарождение балета принимали участие наиболее выдающиеся мастера этого времени, которые создавали многие усовершенствования в хореографии во время Ренессанса, и тех танцевальных форм, что были в городах – государствах на территории современной Италии.

– В **XV веке** специалистов создававших это направление сакрального действия в высшем свете, которых в современном понимании смело можно назвать хореографами, было совсем немного. Сейчас известно лишь про тех из них, которые писали про танцы, работы остальных совершенно случайно были забыты или утеряны, и одним из них чьи труды дошли до нас был Доменико из Пьяченцы.

- Трактат Доменико из Пьяченцы «Об искусстве прыгать и плясать» (*De arte saltandi et choreas ducendi*), выпущенный между 1450 и 1460 годами, считается первым известным руководством по танцам в Европе. В настоящее время старейшее издание хранится в фондах Национальной библиотеки Франции.

Он использовал слово **ballo** вместо слова **danza**, хотя они оба означают *танец* по итальянски. Поэтому его танцы стали известны как **baletti** или **balli** (мн. ч.), **balletto** (ед. ч.). Вероятно от этого слова и произошло современное слово – «**Балет**».

– В 1489 году итальянский *Тортоне* был частью Миланского герцогства, на пирах у Бергонцио ди Битта (*Bergonzio di Botta*) танец называвшийся *entrée* начинал каждую часть пира. Некоторые рассматривают это как первый балет, с последующим развитием направления придворного искусства. В это время сам балет постепенно возникает при дворах как развитие торжественных спектаклей, которые ставились во время праздников для аристократов. Придворные музыканты и танцоры вместе участвовали в развлечении знати при этом создавали общее действие. Непосредственно сам балет получил дальнейшее развитие под влиянием французского *ballet de cour*, который состоял из светских танцев, исполняемых знатью в тандеме с музыкой, речью, стихами, песнями, театрализованным действием, декорациями и костюмами. Впоследствии с сильным усложнением его техники исполнения, как и Древнегреческая Охреста балет, и частью придворного этикета, он видоизменяется, что приводит к разделению на исполнителя и зрителя, а позже в XIX веке им начинают заниматься более профессионально, уже с ежедневными репетициями.

– Популярность балета во Франции связывают с королевой Франции Екатериной Медичи (*правление с 1547 по 1559 год*), принёсшей этот вид сценического искусства как часть придворного ритуала с собой из Италии, но её покровительство искусству было не случайным, отчасти было попыткой прославить монархию, престиж которой находился в глубоком упадке; ко всему, для того чтобы поддерживать созданное информационное движение, она с пристрастием, манерами и вкусом, с присущей ей любовью к искусству, великолепию, роскоши, и истинной Медичи, отлично это продвигала. Её коллекция живописи состояла из 476 картин главным образом портретов (*визуальных образов*) тех кто создавал новое общество. В настоящем эта коллекция является частью культурного наследия, в общем собрании Лувра, а все действия, что она предпринимала способствовали созданию, развитию и продвижению мирового сценического искусства. Аристократические деньги во все времена и независимо от географического положения как инструмент всегда были ответственны за начальные этапы развития культуры, в том числе и “*Придворного балета*”, ведь именно королевские деньги, а также деньги придворной знати всегда диктовали новые идеи в разных

сферах. Балет в тот период своего развития был лишь уделом элит, и создавался в первую очередь для развлечения высшей аристократии того времени. К примеру струнные квартеты формирование которых, как самостоятельного исполнительского коллектива происходило на протяжении 2-й половине XVIII века; первоначальное появление было связано с домашним музицированием, особенно ярко в среде венского бюргерства, где получили сильное распространение инструментальная ансамблевая игра *трио, квартеты, квинтеты*, и обучение игре на скрипке и виолончели; сама того не подозревая аристократия явилась невольным прародителем сего действия.

– Всю историю человечества, элита была инструментом которым, и за счёт которого всегда отлаживался, преобразовываясь менялся мировой социально культурный механизм, что приводило к её трансформации, упадку, а впоследствии и к смене, поэтапно создавая преобразования существующей внутренней культуры в целом, способствуя созданию нового миропорядка. Не только *Музыка, Литература и Танцы* но и *Испанская мода* как стиль жестких каркасных костюмов, принятый при дворе испанских Габсбургов в XVI—XVII веках оказал сильное влияние на моду и нравы других европейских королевских дворов. Эта традиция испанского этикета и придворных ритуалов уходила своими корнями во времена, "*Золотого века*", когда во владениях испанских Габсбургов – "*Никогда не заходило солнце*". Психологические факторы, влияющие на испанский костюм и моду в целом появившуюся тогда, создали свой стиль, что впоследствии наложил свой отпечаток на всё; это в первую очередь были идеалы воинствующего рыцарства; очень строгий этикет испанского королевского двора и аскетизм католической церкви, был как отрицание грешной плоти; её культурное доминирование было связано с тем что в XVI—XVII веках Испания задавала тон европейской политике и торговле. Сложная модель функционировала с помощью огромного придворного штата с сотнями помощников. Там кроме всех придворных чиновников, сотрудников протокольной службы, а также дворцового персонала осуществлять ежедневное театрализованное действие; всему этому помогала целая невидимая армия ремесленников, ювелиров, цирюльников, портных, белошвеек, оружейников, кузнецов, кондитеров, пекарей, мастеров по изготовлению карет, пуговиц, разных

париков, шляп, художников и скульпторов, торговцев, пиротехников, истопников. Целый город был задействован в подготовку к никогда не прекращавшемуся дворцовому спектаклю. Эти придворные ритуалы протоколы определяли не только дневные и годовые циклы жизни двора, но и важнейшие вехи в жизни императора. Крестины, свадьбы, коронации, похороны были поводами для грандиозных спектаклей, где театральность была неразрывно связана с реальной жизнью. Двор был одновременно актером и зрителем. Композиторы слагали подходящую для данного повода музыку, художники и архитекторы создавали сценический антураж для опер, семейных праздников, юбилеев, коронаций и для катафалков, на котором тело императора везли в последний путь.

– Первый же официально признанный *"Придворный балет"* был поставлен в 1573 году под названием *"Балет Полоне"* и был заказан Екатериной Медичи в честь польских послов, посетивших Париж по случаю восшествия на польский престол Генриха Анжуйского.

– Балет постепенно преобразовался в отдельное искусство, нацеленное на создание спектаклей он выделился во Франции во время правления Людовика XIV (*Король Солнце*). Сын Людовика XIII (*Справедливый*) и внук Марии Медичи королевы Франции итальянской (*тосканской*) истинной аристократкой из герцогского дома Медичи имел страсть к танцам и прекратил упадок стандартов танцев, который начался в XVII веке. После коронации, интерес к танцам поддерживался рождённым в Италии кардиналом Мазарини, он помогал Людовику XIV когда король ещё в юном возрасте сделал свой дебют в балете. Он удивил свой двор, когда приняв бразды правления в 1661 году заявив, что будет править сам, без главного министра, что же касалось культуры, то он назначил *Жан-Батист Люлли* суперинтендантом королевской музыки, в том числе музыкальным мастером королевской семьи; до этого в 1653 году Люлли был назначен королевским композитором инструментальной музыки. В декабре 1661 года флорентийцу были выданы письма о натурализации (*получение гражданства Франции*).

– Проводя параллели между эпохами, балет в годы своего зарождения не имел ничего общего с сюжетом спектакля, делаясь только на выхода.

Однако внешняя форма этих выходов, их исполнение и оформление далее со временем значительно изменились; и конечно большую роль в этом сыграла основанная в это время в Париже “*Королевская Академия Танца*” установив ряд общеобязательных эстетических, технических правил в отношении сценического танца, используя в балете то, что было ранее достигнуто в драматическом искусстве; при этом танец разделился на три основных вида: *Серьезный, Полухарактерный и Комический*.

– **Серьезный** танец прообраз современного классического-требовал академической строгости исполнения, красоты внешней формы, изящества, переходившего иногда в жеманство. Это был «*Благородный*»- танец, приличествующий персонажам трагедий классического театра – Царям, Богам и Мифологическим героям.

– **Комический танец** отличался виртуозностью, допускал утрировку движений и импровизацию. Им пользовались при исполнении гротескных и экзотических танцев, свойственных комедиям театра классицизма.

– **Полухарактерный танец** объединял танцы пасторальные, пейзажные и фантастические, олицетворявшие силы природы или человеческие страсти, а также мифологические – Пляски фурий, Нимф, Сатиров и т. п.

Развитие балета во Франции шло постепенно переходя из стен дворцов в пространства театра, придворное искусство перешло из внутренних придворных ритуалов во внешнее пространство, но когда в 1670 году здоровье Людовика XIV ухудшилось, то он прекратил танцевать. Как и положено не имея внутренней мотивации вслед за ним аристократы также оставили сцену, и балет с этого момента стал оформляться как занятие для профессионалов, на которых высшее сословие смотрело уже исключительно из зрительного зала. Позднее *Жан-Батист Люлли* стал первым постановщиком театра Королевской Академии Музыки,

когда она развилась настолько, чтобы включать танцы. Заслуга Люлли в том, что он соединил итальянский и французский балеты, создав наследство, которое должно было определить будущее балета.

– В 1672 году Жан-Батист Люлли разрывает отношения с Мольером, и получив оперную привилегию Пьера Перрена, становится директором Королевской музыкальной академии, или королевской оперы, которая выступала в Пале-Рояле. С 1673 по 1687 год он почти ежегодно ставил новую оперу и яростно защищал свою монополию на этот новый жанр. Танцевальная компания созданная им существует до сих пор как Балет Парижской оперы, она является старейшей, непрерывно работающей балетной труппой мира. Предпринимаемые им действия и серьёзность в изучении танцев привело к развитию профессиональных танцоров; они стали отличаться от просто людей из числа придворных, способных просто танцевать. Кроме того, в балете появились два различных стиля: *Величественный*, дворянский, свойственный придворному балету, и *Виртуозный*, ранее возможный только у профессиональных актёров.

– Политика Людовика строилась на том чтобы присоединить дворян к своему двору в Версале, и добиться усиления контроля над французской аристократией; он вынудил и соблазнил старую военную аристократию (*"дворянство меча"*) стать его церемониальными придворными, что еще больше ослабило их власть, т.к. все мотивы Людовика коренились в его опыте во время *фронды*. По словам историка Филиппа Мансея, Людовик XIV превратил свой дворец в неотразимое сочетание брачного рынка, агентства по трудоустройству и столицей всех развлечений аристократической Европы, где есть лучший театр, опера, музыка, азартные игры, секс и охота.

– В истории развития балета до 1681 года в нём участвовали только мужчины. В 1681 году Люлли поставил *Le Triomphe de l'Amour*. Одной из четырёх танцовщиц, участвовавших в спектакле, была мадемуазель Ла Фонтен (1665—1738), имена трёх остальных сейчас неизвестны. Ла Фонтен считается первой балериной (*профессиональной танцовщицей*) она с этого времени стала называться «Королевой танцев», ведущими

танцовщиками были Луи Летанг (ок. 1739 г.) и Луи Пекур (1655—1729 г.г.).

– Закат деятельности *Жана-Батиста Люлли* наступил в 1687 году после того как Люлли случайно поранился, проткнув себе стопу тростью, которой отбивал такт, и от полученного заражения крови скончался.

– К концу XVII века Людовик значительно усилил влияние Франции в мире. Внутри страны он успешно усилил влияние короны и ее власть над церковью и аристократией, укрепив таким образом абсолютную монархию во Франции, а с угасанием Испании стала доминировать в мировом пространстве неся уже свою культуру.

– Культура в высшем свете всегда будет инструментом преобразования, влияющим на все социальные процессы, протекаемые за его пределами, а общество и власть всегда является одним целым; в обязанности самой власти входит создание баланса внутри, где эффективность управления влияет на результаты ею получаемые; качество власти, являясь полным отражением данного общества, оно отчётливо видно во всех социальных потрясениях, что как маркер проявляет их.

– Политика и Культура всегда идут нераздельно, но какой то момент, в свете всех преобразований, во Франции создалась система продажи государственных должностей (*paulette* с конце XV века — начала XVI века), охватившая весь государственный аппарат как в Париже, так и в провинциях, то чего никогда ранее не было видано в мире, этот факт явился одной из важных причин полной неэффективности и крайнего бюрократизма французской государственной машины, которая на деле управлялась параллельной структурой с одинаковыми функциями, такой как институт *Королевских интендантов в провинциях*. Эта ветвь власти обладала более широкими полномочиями, которые даже превосходили полномочия провинциальных губернаторов, где громоздкая неэффективная государственная машина французского королевства до самой революции 1789 года управлялась тридцатью интендантами. Французского общество разделенное на два крупных класса: буржуазию и народ, в котором набирающее силу и мощь третье сословие начинает распоряжаться богатством, с новой социальной

культурой постепенно вытесняя дворянство, в центральной и местной администрации. По выражению Французского философа позитивиста Ипполита Тэна, оно теперь « *Всеобщий кредитор* ». Крайняя бедность и гордость сделались уделом большинства дворян; в России дворянство, переходя на новые рельсы, прошло этот этап преобразований немного позже. Создав необходимое культурное наследие, группового сознания будущего, отживший класс, тормозящий созданное движение, что ранее являлся его двигателем, был в одночасье смыт нарастающей энергией, т.к. не вписывался в общую модель социально-культурного развития, и произошло следующее: " Декабристы разбудили Герцена..... Герцен, в свою очередь разбудил ЧернышевскогоЧернышевский же разбудил Ленина..... а Ленин уже разбудил спящую – *Революцию* ".

Французская революция останется лишь тёмным местом для тех, кто не захочет видеть ничего, кроме неё; свет, способный её прояснить, надо искать во времени, которое ей предшествовало. Без чёткого представления о старом обществе, его законах, его пороках, его убожестве и величии, никогда не станет понятно, что же делали французы в течение шестидесяти лет, последовавших за его падением...

— А. Токвиль

Этапы становления балета

– **Изначально балеты** постепенно входили в аристократическое общество, они вставлялись в середину оперы, чтобы зрители могли на мгновение расслабиться от драматического накала. К середине XVII века итальянские балеты в полном объеме исполнялись в перерывах между актами оперы. Балет как самостоятельный вид искусства окончательно оформляется только в эпоху Просвещения. Выделению из лона других искусств во многом поспособствовала критика французских просветителей, а также деятельность энергичных новаторов танца, профессионалов-хореографов *Дж.Уивер, Ф.Гильфердинг, Ж.Ж. Новер и др.*, которая была направлена против "*Бездумности*" танца в опере и драматическом спектакле, где в большинстве случаев балет играл роль

простой заставки между действиями. Рождается идея соединить *Танец, Пантомиму и Драматическое действие*, и создать самостоятельный театр, где бы раскрывались те же темы, что и в пьесах. Деятельность просветителей была проникнута стремлением приобщить и широкие слои населения к сфере – “*Высокого искусства*”. Кроме воспитания нравов и облагораживания чувств еще одна идея владела сердцами и умами мыслителей просвещения – *Идея свободы*.

– **Вольнодумство** в мыслях как веление времени сказывалось и в желании освободить движения в танце. На придворной сцене танцоры все еще пользовались наследием архаичных времен – обувь, костюмы и маски, в то время как с переходом на новые формы восприятия и бытия смотрелись анахронизмом, назревала непреодолимая потребность в изменении образа и непосредственном контакте со зрителем, благодаря игровой мимике лица, его живой переменчивости, искрометности говорящих глаз, языка улыбок – от пленительных и восхитительных до злорадных и язвительных.

– **Однообразная, устаревшая ритмика** церемониальных танцев, тяжелые костюмы и парики перестали соответствовать духу времени. По существу, ко второй половине XVIII века со сменой стиля, по новому произошло возрождение искусства пластического общения, когда-то процветавшего в Древнем мире, но этот процесс происходит уже на иной когнитивной основе. Важно заметить, что основная хореография была создана на главной основе, а именно шагов придворных танцев. С тех пор сильно не изменилась, существует и поныне пять *Открытых* позиций классического танца строго регламентированы и выполняются при предельно выворотном положении ног, ведь самый главный и немаловажный термин в технике балета это – «*Выворотность*». Её начинают разрабатывать буквально с самой первой ступени, но развить в совершенстве получается не у всех, к примеру у Анны Павловой с этим были проблемы, но.....

- «Анна Павлова никогда не поражала своей техникой, она очаровывала своим вдохновением...Хотелось только любоваться ею, забывая все правила танца, чтобы уноситься

вдаль чарами ее священного таланта», — писал русский балетный критик С. К. Маковский.

– **Если балерина не выворотна** – то движения смотрятся очень скованными и неуклюжими. Выворотность – способность развернуть ноги (*бедра, голени и стопы*) в положение en dehors (*наружу*), когда при правильно поставленном корпусе бедра, голени и стопы повернуты своей внутренней стороной наружу, тогда во всех позициях вес тела распределяется равномерно на обеих ногах.

– **Основной упор** в то время развития балета ставился на позицию ног, но также существовала и позиция рук во время его исполнения. Основная позиция, кисть руки расслаблена, большой с указательным пальцы параллельны, остальные сближены, но при этом свободны, не вплотную. Происходило это с переводом рук из позиции в позицию в координации с направлением взгляда и наклоном головы. Французская балетная школа пользовались семью позициями рук в закруглённом, и удлинённом виде. Благодаря этому экстатическая созерцательность пластических образов в эпоху мистерий уступила место конструктивной ментальности восприятия, переживания и созидания самой идеи.

– **Агриппина Ваганова** в своём фундаментальном для русской балетной школы труде « *Основы классического танца* » определяла всего три основные позиции рук. Благодаря этому экстатическая созерцательность пластических образов уступила место конструктивной ментальности восприятия, переживания и созидания самой идеи танца.

– **Осмысленное понимание содержание**, в эпоху развития балета ставится непременно условием восприятия сценического действия, а творческий интерес родоначальников сценического образа в основном устремлялся на реалии бытия человека, и далее, за его пределы во внешнем мире, с созданием отклика в их душе.

Сюжетный балет

Он зародился в Англии его основоположник, англичанин Джон Уивер (1673-1760), еще в 1703 году сделал первые шаги в этом направлении, Уивер уделяя много внимания цели балетного представления, стремясь

к тому, чтобы спектакль не только развлекал, но и воспитывал, сетует на то, что зритель в балете предпочитает развлечение воспитанию, это он объясняет испорченным вкусом публики. Изданный в 1721 году в Лондоне труд Уивера «Анатомическое искусство», представляет особый интерес, как первая, и долгое время единственная попытка научного подхода к хореографии.

– Примерно с середины XVIII века либретто, как текст музыкально-сценического произведения уже перестает быть самостоятельным произведением, и теперь оно как правило создаётся либреттистом, в тесном контакте с композитором.

Жан Жак Новерр теоретик и пламенный подвижник нового искусства писал: ” Хорошо сочиненный балет должен являть собой живую картину страстей, нравов, обычаев, обрядов и бытовых особенностей какого-нибудь народа. Следовательно, о каком бы жанре балета ни шла речь, он должен быть пантомимой и говорить с душой зрителя посредством его глаз; если балет лишен выразительности, если в нем нет ярких картин, сильных положений, он будет всего лишь зрелищем холодным и однообразным ”.

Освобождая балет от пут классицизма, *Жан Новерр* всё таки не решался действовать так решительно, как его английский предшественник *Джон Уивер*. Он не был в состоянии полностью отказаться от художественных установок Классицизма. Его реформа была половинчатой, а заслуга не столько в теоретических трудах, где подробно разбирая драматургию, развитие характеров, режиссуру и оформление представления, чего не касался *Джон Уивер*, сколько в его практической деятельности.

- 11 февраля 1763 года Новерр поставил балет «Ясон и Медея», на музыку Ж.Родольфа приурочив ко дню рождения герцога Карла II Вюртембергского создавшего в Штутгарте для служителей искусств свободную творческую обстановку, где он воплотил свои основные балетные реформы, отказавшись от несуразных больших париков и закрывавших лицо масок, Новерр также впервые ввел в балет пантомиму.

Эта постановка стала революционной в хореографии и имела такой большой успех, что в Европе началось постепенное освоение реформ Новерра, он утвердил сюжетный балет и воспитал последователей, которые смогли совершенствовать это искусство в дальнейшем. Новерр, помимо Уивера, имел и другого предшественника - балетмейстера австрийского придворного театра Франца Гильфердинга, сыгравшего значительную роль в становлении сюжетного балета и в России, он решил превратить балет в самостоятельный жанр, однако в начале он не посягал, а только украшал оперные спектакли танцами. Для своего первого опыта избрав трагедию Расина «Британник» переделав её в 1740 году в балет. Впоследствии Жан Новерр став в Вене королевским балетмейстером, и получив свободу в постановках, смог реализовать свои многочисленные идеи по реформаторству в балете, сочинив и поставив множество балетных представлений. 1776—1781 годах Новерр возглавлял балетную труппу Парижской оперы; находясь в Лондоне, возглавил балетную труппу в театре «Друри-Лейн».

— Потрясения произошедшие в конце столетия и надвигающийся XIX век были периодом очень больших изменений в обществе, и это не могло не отразиться в балете, где произошёл естественный переход к Романтическому балету, это было ответной реакцией против формальных ограничений и механики индустриализации. Разум новой эпохи как в литературе, так и на сцене привёл хореографов к сочинению романтических балетов, которые выглядели как лёгкие, воздушные и свободные; в эпоху кардинальных преобразования такие балерины как Женестьева Госселен, Мария Гальони и Фанни Эльслер стали активно экспериментировать с новыми техниками, такими как танцы на пальцах, которая заставляла фигуру казаться выше ростом и изящнее.

— **Профессиональные либреттисты** писали рассказы для балетов. Преподаватели, как например Карло Блазис, описывали балетную технику в той базовой форме, которая используется и сейчас. Пуанты были изобретены для поддержки танцев на пальцах. Балетом «Сильфида» началась романтическая эпоха, но он до сих пор не утратил

своего значения и исполняется в театрах по сей день, оставаясь одной из старейших постановок в истории балета.

– **Современное сценическое искусство** – балет и любые иные формы сценического танца (*народные, эстрадные, гимнастические, акробатические, спортивные танцы*) во многих отношениях можно назвать “*Ученым искусством*”. Вездесущая концептуальная мыслительная активность пытается постичь тайны сокровенного - художественного творчества, раскрыть их и придать конструктивно - понятийные формы, а затем направлять его, согласно задуманным целям.

– **Проделана научная систематизация** движений и композиций, в результате чего сложились школы классического танца в Европе, Азии, Африки, Америке, школы национального фольклора. Классический европейский придворный танец лежит в основе современного балета.

– **Проведено изучение физиологической основы** координации движений, схем восприятия и на основе всего выработаны принципы хореографической композиции. Непосредственно создан сам «*язык хореографии*», описывающий движения «*не в эмпирически данной форме, а в абстрагированном до формулы виде*».

– **Логически продумываются** основания последовательности всех движений. Вновь вводимые балетные приемы, в соответствии с общими установками, не должны мешать «*основному принципу классического тренажа, предусматривающему естественное и последовательное развитие мышц и подготавливающему тем самым танцовщиков к исполнению любой технически сложной формы движения*». Вся работа обращена к систематизации факторов, свидетельствующих о тесной связи балета, с подтверждённой художественной практикой последних столетий. Задача состоит в том, чтобы выявить онтологическую общность этих явлений, обусловленную их невербальной природой.

– В аспекте ритуализованной трактовки балетных персонажей показательна их абстрактность и обобщённость. Персонажи зачастую не имеют имени, поскольку важны не как личности, а как участники данного действия. Зачастую действующие лица и фабула органично вписываются в актантные модели, и сюжетные ходы музыкально – сценических опусов, их событийная фабула прочитываются в свете

архетипов и морфологии, например в волшебной сказки В.Я. Проппа. Также происходит описание явлений, обращенных к архаичным основам, сформированным в моделях и коллективном бессознательном имеющий в балете свой собственный язык.

– **Чтобы лучше понимать “Язык балета”**, необходимо знание балетной пантомимы которую в XVIII веке Жан Жорж Новер сделал главным элементом балета, и стал использовать в синтезе с танцем либо сюжетной сценой. Ведь жесты и эмоции, мимика – это невероятно важные составляющие в балете. К примеру: два пальца вверх означают клятву (*верности*), вращение кистями над головой, это танец, приглашение на танец, руки к сердцу – любовь, влюблённость, а указание на безымянный палец означает свадьбу; здесь зашифрована фраза: «Тот кто влюбится и женится», и так далее.

– **В балетных дисциплинах** – классическом, характерном и историко-бытовом танцах, традиционно используется в большинстве французская терминология. При зарождении балета во Франции балетные термины изначально были заимствованы из Италии, но уже в XVIII веке балетная лексика и названия танцевальных движений основывались практически полностью на грамматике французского языка. Сохранились лишь такие итальянские термины как пируэт, кабриоль, и револьтад.

– **Большинство терминов** прямо обозначают конкретное действие, производимое при выполнении движения (*вытягивать, сгибать, открывать, закрывать, скользить, поднимать и т.п.*), некоторые указывают на характер выполняемого движения (*fondu* – тающий, *gargouillade* – журчащий, *gala* – торжественный), другие – на танец, благодаря которому они возникли (*pas бурре*). Существуют также несколько терминов, в название которых заложен некий визуальный образ (*например, кошки – pas de chat, рыбки – pas de poisson, ножниц – pas de ciseaux*). Особняком стоят такие термины как *entrechat royale* (*по легенде, авторство этого прыжка принадлежало Людовику XIV, в честь которого он и был назван – “ королевским ”*) и *sissonne*, изобретение которого приписывается Франсуа де Руасси, графу Сиссонскому, жившему в XVII веке.

– После 1850 года, в Париже балет начал угасать. Он ещё был популярен, но рассматривался главным образом как представление с участием красивых женщин. В Лондоне он к тому времени практически исчез со сцен оперных театров и переместился на эстраду. Во Франции выступало много талантливых танцоров из Италии, тогда же в Россию приезжало много французов, но впоследствии русские танцоры стали самостоятельно выступать, не только в Петербурге и Москве, но и в Европе. Одной из самых известных танцовщиц была Мария Данилова, которая отлично танцевала на пуантах и о которой вспоминали как о «российской Тальони». Она умерла в возрасте 17 лет в 1810 году.

Балет в России больше, чем балет

«Каждый балет надо называть «Лебединое озеро», тогда будет коммерческий успех»....

Джордж Баланчин

– **Русский балет** – История Русского балета здесь не столь длинна, как, например, французского или итальянского, но именно в России танец обрел свою целостность, завершенность, здесь обрета подлинную свою красоту впитав в себя не только технику необходимую для его исполнения, но и ту неповторимую игру характера, что присуще только русской школе и отсутствует в европейской, там где техника зачастую выходит на первый план. По мнению Николая Цискаридзе в мире нет ничего красивее “Русского балета”, т.к. женщины и в белой пачке, когда их много.... это поистине красиво, и только русские это могут. Происходило это соединение культур в тот момент когда Русская хороводность, когда русский пляс, где много девушек делают одно и тоже, наложилась на Французскую хореографию (*фр. хор-я по своей сути это – Французский регулярный парк*), вкуче с Итальянской техникой – Невероятно красиво; всё это впитала в себя Школа Русского балета; постепенно с большими муками была рождена и возведена в высшую степень виртуозности и мирового профессионализма Русскими балетными деятелями; те кто это делал не всегда являлись такими уж Русскими по своему происхождению, но всегда становились Русскими

по своему Духу и ограждая свой, Русский балет уже от иностранного влияния.

– Многие известные культурные творцы современности говоря о Русском балете в шутку цитируют текст песни Визбора – “*Рассказ технолога Петухова*”.

□ Сижу я как-то, братцы, с африканцем,
А он, представьте, мне и говорит: В России, дескать, холодно купаться, Поэтому здесь неприглядный вид.
Но все ж, говорю, мы делаем ракеты, И перекрыли Енисей,
А также в области балета, Мы впереди, говорю, планеты всей,
Мы впереди планеты всей!

– Корни зарождения Российской оперы и балета как отдельного искусства уходят глубоко в Итальянское и Французское Средневековье, где огромное влияние на их развитие оказала культура Италии и Франции. Опера и балет своим происхождением обязаны придворным театральным празднествам, которые в XVI веке отличались особой торжественностью и грандиозностью. Вскоре пышные инсценировки балетных и оперных спектаклей из Европы постепенно стали проникать в Петровскую Россию и обрета новую родину меня нрав Российского общества стали очень стремительно развиваться, при этом постоянно совершенствуясь. Но основным социальным действием того времени был – “*Бал*”, он как культурное явление является исключительной проекцией и принадлежностью европейской традиции, а потому был привнесен на русскую почву Петром I вместе с прочими приметам европейзации в исключительно “*Директивном*” порядке, по принципу очень хочешь Танцуй – не хочешь всё равно Танцуй. Соответственно, допетровская Россия “*Бал*” как законченное представления со своим прописанным церемониалом не знала, а имела просто всевозможные не подчинённое какому нибудь четкому принципу и придворному ритуалу, положенное на авось, и спроецированное в бесформенную социальную модель – “*Гуляние*”.

– В это время активно стали развиваться “*Петровские ассамблеи*”, которые всегда открывались полонезом, дальше следовал менуэт и другие модные в то время танцы.

Придворные спектакли

– Придворные спектакли стали родоначальниками общероссийского театрального движения, что изначально гармонично сочетали в себе танцевальные и вокальные номера. Первый театр в России появился в новое время после окончания смуты начала XVII века, со становлением на престоле новой династии Романовых. Начало было положено при царе Михаила Фёдоровича в 1643 г, и было приурочено к подготовки свадьбы царевны Ирины и датского принца Вальдемара, но труппа прожив около месяца, по неизвестной причине была выслана из России. В 1672 году по инициативе боярина Артамона Матвеева житель Немецкой слободы пастор Иоганн Грегори организовал Кремлевский театр (в *Потешном дворце*), в репертуар были драматические пьесы (по преимуществу библейского содержания) иностранных авторов. По театральным законам того времени, независимо от жанра пьесы каждый акт должен был заканчиваться театральным танцем, именовавшимся балетом, он принадлежал Алексею Михайловичу и просуществовал с 1672 года до 1676 года. Окончательно театр закрылся со смертью царя Алексея Михайловича, случившейся 29 января 1676 года: *«Над Аптекарьским приказом палаты, которые были заняты на комедии, очистить и что в тех палатах было, органы и перспективы (декорации) и всякие комедийные припасы, — всё свезти во двор Никиты Ивановича Романова...»*

Параллельно при Алексее Михайловиче (1629 – 1676 гг) боярин Матвеев и другие устраивали в своих домах крепостные театры вроде царского. Иноземные гастролеры, приезжая в Россию, несли с собой не только профессиональное мастерство, они становились источниками развития новой европейской духовной мысли, неся новые модели поведения, являясь двигателем социального и творческого развития. В России актёрские труппы, как и, музыканты одиночки, приезжая часто оставались здесь надолго видя необходимость, и скрытый потенциал в

своём творчестве. В XVII веке итальянские, немецкие и французские труппы широко были распространены в России. В период правления Петра I, царь уже сам приглашал «*Иноземщину*», понимая значение просвещенных и культурных европейцев для развития России.

– Нельзя не отметить важный факт, что в середине XVII века началась решительная борьба церкви с царем за верховную власть в государстве. Никон стремясь подчинить своей власти широкие народные массы, хотел превратить Россию в один сплошной монастырь. Он проводил идею греховности всего светского; были наложены строгие запреты на исполнение народных песен; на свадьбе, даже царской, допускались лишь духовные песнопения. Скоморохи подвергались небывалым гонениям. Их представления строжайше запрещались, музыкальные инструменты, маски, костюмы предавались сожжению. В случаях ослушания скоморохов били батогами, рвали им ноздри и ссылали а «окраинные земли», в общем обращались с ними плохо. После падения Никона и ослабление гнета церкви скоморошества в его былой форме не возродилось, так как его основы были уже сильно подорваны и оно начало изживать себя. Возрождение Скоморошества произошло только в XVIII веке, приняв новую форму ярмарочного театра, балагана. За свою многовековую историю, скоморохи внесли большой вклад в историю развития русской народной театральной и танцевальной культуры.

– Опера в России появилась в XVIII веке во времена царствования российской императрицы Анны Иоанновны, яркой продолжительны начинаний Петра I. Первое представление оперы «Сила любви и ненависти» в исполнении итальянской труппы состоялось 29 января 1736 года в Санкт-Петербурге при дворе императрицы. Автор музыки — Франческо Арайя, перевод либретто на русский язык осуществил первый русский филолог, преобразователь языка и словесности – В. К. Тредиаковский. Позднее при дворе появилась и французская труппа. Происходит постепенное преобразования *Русской Литературы* и *Слова*, социальные преобразования в России дают возможность выходу светского романа Поля Таллемана «*Езда в остров любви*», став

первым и единственным произведением в русской литературе того времени предложивший жанровую модель – «*Воспитания чувств*». Уже с середины XVIII столетия опера становится популярной и в России создаются частные оперы. Нередко в одном городе было несколько опер: итальянская, русская, немецкая. При императрицах Анне Иоанновне, Елизавете Петровне, Екатерине II в операх принимали участие певчие Придворной певческой капеллы, до этого исполнявшие только духовные песнопения.

Первое “Балетное представление” в России.

– Среди наемных иностранных военных специалистов, состоявших в то время на русской службе, удалось найти офицера инженерных войск – *Николу Лиму*. В этот момент его знаний в области сценического танца было достаточно, чтобы, выполнить возложенную на него задачу который согласился организовать царский балет, исполняя в нем обязанности балетмейстера, первого танцовщика и педагога. Русский царь отдал распоряжение определить в обучение к Лиме десять «мещанских детей». Через год это число было удвоено. «Выученики» Лимы участвовали в спектаклях, так как известно, что для них шилось соответствующее количество костюмов. Сам Лима исполнял ведущую танцевальную партию в поставленном им балете «*Орфей*»: которое состоялось на масленицу 17 февраля 1672 года при дворе царя Алексея Михайловича в подмосковном селе Преображенском. Постановкой балета об Орфее композитора Г. Щютца руководил сам Николай Лима.

– В первом представлении, перед началом спектакля на сцену вышел актёр, изображавший Орфея, и пропел немецкие куплеты, что были переведены царю переводчиком, в которых превозносились прекрасные свойства души Алексея Михайловича. В это время по обе стороны Орфея стояли две украшенные транспарантами и освещенные разноцветными огнями пирамиды, которые после песни Орфея начали танцевать.

– В развитии русского сценического танца будучи “*Царской потехой*” балет Кремлевского театра никакой существенной роли не сыграл, так как здесь был очень узкий круг русского зрителя, царь и придворное

боярство, которое смогло познакомиться с зарубежной театральной культурой и сценическим танцем и сравнить с ними свое национальное искусство. Основная задача заключалась лишь в том, чтобы овладеть иноземной «*Поступью*», то есть самой манерой исполнения. Наконец, введение театра в дворцовый быт пошатнуло косное представление русской знати о греховности подобных зрелищ, но все эти факты были лишь необходимым, и подготовительным этапом на пути к началу развития русского сценического танца впоследствии.

Петр I и балет

– По инициативе Петра I театральные представления возобновились, но они уже носили совершенно иной характер и преследовали другие цели. Театр Петра I был общедоступным, и царь ставил перед ним широкие просветительские задачи. Театр должен был подготавливать массы городского населения к восприятию реформ, задуманных царем. В 1702 году в Архангельске по делу создания Северного морского порта, царь случайно встретил голландца Якова Коккия и двух его сыновей, что были знакомых с искусством «театрального танцевания», немедленно приняв их на службу в Московский театр; затея не оправдала надежды царя, ко всему прочему явное нежелание, в купе с жалобами царских чиновников начальству говорили за общество – «*Танцевальных мастеров никого нет*».

– Разочаровавшись в затее с театром, царь справедливо рассудил, что в этом направлении ему смогут помочь только Танцы; сильно раскачивая они в корне подрывали один из наиболее незыблемых устоев Русского жизненного уклада в боярской среде, а именно это – обособленность мужской и женской половин дома; молодежь охотно воспринимала это начинание, а старики не смели препятствовать детям, боясь царского гнева. На первых порах участие дворянской молодежи в общественных танцах носило случайный и неорганизованный характер, но в 1718 году свой знаменитый указ об ассамблеях, положивший начало публичным балам в России. К концу правления Петра I русское высшее общество вполне освоило зарубежные бальные танцы и приспособив их к своим национальным культурно - эстетическим установкам.

– Спектакли в московском публичном театре Петра оставили в истории развития русского балета столь же незначительный след, ведь перед ними были поставлены:

Не увеселительные, а Воспитательно - Просветительские задачи.

– **Петровские Ассамблеи**, сыграли весьма важную роль, как в жизни русского дворянского общества, так и в истории русского балета; ведь именно благодаря им было покончено с разобщением *Мужской* и *Женской* половин дома, а в практическом плане знакомство русской знати с зарубежным бальным танцем постепенно подготавливало её к лучшему восприятию западноевропейского сценического танца.

● **Танец и сцена**

Жизнь на сцене – это суровый труд в условиях самоотверженного напряжения физических и психических сил – «Когда Асафа Мессерера в тридцатые годы после минутной виртуозной вариации в *«Лебедином озере»* обследовали медики, то пульс и все прочие данные вообще не укладывались в какую-то разумную биологическую схему. По мнению врачей, его организм в этот момент должен был взорваться... балетные артисты уже тогда, без всяких полетов в космос, летя над сценой как пух или стрела, давно превысили все границы общепринятых человеческих возможностей...».

– **Очень часто после спектакля**, как и после любого рода очень напряженной творческой работы, артиста охватывает ощущение освобождения, довольство тем, что все закончилось. Нередко разрядке позже сопутствует чувство опустошения.

– **С философской точки зрения**, «чистая», схема-суть показатель механистической природы человека, а Артистизм – Душевного начала; никакая даже самая утонченная и довольно изощренная техническая изобретательность не может родить *«Живого дитяти»* в искусстве.

– **Можно установить** множественность необходимых градаций в проявленности душевного начала в человеке, и мыслимого в аспекте

способностей к *Чувственно-Эмоциональной жизни* – познанию, общению, пониманию и созиданию.

– **Но неразвитость душевного начала** характерна для чувственности, одержимой неистовыми «Животными» порывами-страстями, подчиняющими себе и желания, и помыслы, и поступки человека.

– **Только высокому уровню развития душевного начала** присуще пребывание в тонко-эмоциональных состояниях, когда возгораются внутренние искры духовности и человек сам становится светом, излучающим *Разум, Добро и Любовь*.

– **Проявленность духовного начала в творце** связана со способностями к мысливолевому осознанию и созиданию: качество мысли человека в конечном счете определяет и качество пластики ее теловыражения. Ясному, четкому и глубокому пониманию всегда соответствует и ясность и отточенность поворотов, наклонов, прыжков, вращений, изгибов тела и линий рук и ног. В тех ситуациях, когда управление переходит к духовному началу, всё мастерство актера-исполнителя проявляется в мысливолевом овладении своим телом, эмоциями и внешними ситуациями. Развиваются высшие когнитивные способности, которые, в частности, проявляются у него в феномене – «*Расширенного сознания*».

– **В актах аноэтичного осознания** внимание избирательно и направленно на внешний объект.

– **В рефлексивном акте аутоэтичного сознания** внимание направлено на внутренний объект – свои собственные ощущения и ассоциации.

– **Умение «Читать»** и свои собственные ощущения и происходящее в окружении развивает способность к расширенному осознанию.

□ «Целиком отдаваясь танцу, растворяясь в нем без остатка, ты должен хладнокровно рассчитать дыхание на каждое оставшееся движение...», – признается Марис Лиепа.

– **Исполнитель** с проявленным душевно-духовным началом не просто раскрывает сценический сюжет, используя язык классических символов

хореографии, но и создает особую « *Психическую реальность* », в которой общается со зрителем на уровне передачи эмоциональных и ментальных состояний. В этот момент зритель становится сотворцом психически-ментальной ситуации, творчески трансформируя в своем сознании увиденное и услышанное.

– **Имеется и обратное течение** творческих энергий от зрителя к исполнителю. Понимающее личное восприятие источник вдохновения, озаренности и радости в творческом действии, и тогда рождается Целое.

– **Часто подчеркивают**, что в танце главное – это выразить музыку. Безусловно, движения должны быть согласованы с музыкой и, по возможности, телесные вибрации должны соответствовать тонкостям вибраций музыки. Но нельзя забывать, что и сама музыка не есть нечто высшее по отношению к танцу. Сочиненную композитором музыку уже воссоздает большой коллектив исполнителей: дирижер и оркестровые музыканты, которым также присуще душевно-духовное начало. В той творческой реальности, создаваемой ярко мыслящими творцами - исполнителями, «*Внешняя музыка*» всегда должна гармонизировать с «*Внутренней музыкой*». Гармония создается полной согласованностью творческих волей и внутренних ритмов всех артистов - танцовщиков, музыкантов и зрителей. Хотя в XX веке эта модель в танце претерпела существенные изменения, разделив три эти отдельные составляющие.

● **Новое время**

– **Многие танцы, появившиеся в XX в. – Краковяк, Тустеп, Танго, Вальс-бостон, Фокстрот, Чарльстон, Блюз, Рок-н-ролл, Румба, Самба, Твист, Сальса, Мамбо** и др., популярны и сегодня.

Краковяк – польский народный, затем бальный танец, по названию города Кракова, живой, горделивый танец. Движения танца просты, но

энергичны, что указывает на его народное происхождение. Сначала его танцевали только мужчины: «**рыцарь**» и его «**оруженосец**». Затем стали танцевать в паре с дамой: она - плавно и изящно, он - с резкими притопами. В краковяке основные движения сходны с движениями мазурки - с тремя поочередными выстукиваниями всей ступней в пол; причем первый и третий притоп должен быть сильнее второго.

Наиболее известная сегодня композиция танца построена преподавателем Н.Л. Гавликовским и соединяет характерные элементы польского танца с вальсом. В

Тустеп (англ. *two step*, *двойной шаг*) — американский бытовой танец быстрого темпа, популярный в 1920-е годы.

Танец напоминает польку, считается предшественником уанстепа и фокстрота.

Исполняется в паре, в закрытой позиции, с продвижением по кругу. Основное движение состоит из двух быстрых шагов с небольшим подпрыгиванием. Когда он был в моде, его танцевала в основном молодёжь, говоря, что это не полька, потому что *полька - для стариков*.

Также известна минимум одна кадрили на тустепе — **National two-step lancers** конца XIX века

Танго — считается одним из самых сложных бальных танцев. И дело даже не в особенностях хореографии, которая является далеко не простой, а в том, что мало научиться танцевать танго. Этот танец необходимо чувствовать, понимать, ощущать, считается, что прототипом всех направлений танго стал парный аргентинский танец, который впервые был станцован в **Южной Америке**. Однако, некоторые источники, в частности французские ученые, утверждают, что впервые танго появилось в Испании, и танцевали его испанские аборигены (испанские мавры, арабы). Произошло это в начале XV века. И лишь в XVI столетии, во время колонизации Южной Америки Испанией, танец попал в Аргентину. Основная версия происхождения Танго, это то что главной основой для музыки и движений был африканский ритуальный танец кандомбе, который рабы исполняли по обеим сторонам реки Рио-де-ла-Плата, на границе Уругвая и Аргентины

– Справедливости ради, стоит отметить, что к зародившемуся в **Аргентине** танго скептически отнеслись многие страны. Однако, в России пошли дальше всех остальных. В изданном в 1914 году указе за подписью министра народного просвещения, категорически запрещалось не только танцевать танго, но даже упоминать его. Советская власть “ Официальных запретов ” на танго не вводила, но... настоятельно не рекомендовала его танцевать Рабочим массам.

Фокстрот.

Первоначально, в советской России этот американский танец был воспринят вполне благосклонно и вызвал большой интерес у молодых советских хореографов. Однако, вскоре его объявили танцем буржуазной Европы и НЭПа. Дошло до того, что в советской прессе особо рьяные критики называли его «новым видом порнографии». В итоге, в 1924 году фокстрот официально запретили, оценив его как в высшей степени неприличный танец. Но запрет продлился недолго: его отменили уже в начале 1930-х.

Твист.

Появился в 1960 году благодаря американскому певцу Чабби Чекеру, исполнявшему песню «The Twist» Х. Бэлларда (1959) и предложившему новый вариант танца под эту песню. Стал известен благодаря выступлениям Чабби Чекаера на телевизионных шоу Дика Кларка. Получил широкое распространение среди молодежи во многих странах мира в 1960-х гг. Весьма популярный во многих странах танец, оказался чужд идеологии советского человека. Впрочем, так решил не сам «советский человек», которому, напротив, очень понравился этот танец, а советское правительство. Полностью запретить танец не получалось, так как любители всегда находили место, где потанцевать. Они собирались на подпольных вечеринках и даже на легальных танцплощадках, но в СССР распространение «буржуазного» твиста несколько сдерживалось позицией культурного истеблишмента и лично Н. С. Хрущёва. Последний на встрече с творческой интеллигенцией **17 декабря 1962 года** сравнил твист с плясками «**секты трясунов**», назвал его «неприличным» и «упадническим» Песня композитора

Юрия Саульского «Чёрный кот» была подвергнута в 1963 году обильной и резкой критике с политических позиций, а «Лучший город земли» Арно Бабаджаняна был в 1964-м снят с радиоэфира по личному требованию Хрущева. И. В. Зборовец пишет, что твист в это время, как правило, танцевали замаскированно, под мелодию песни «Чёрный кот».

– Но до этого с Н.С. Хрущевым произошло еще одно резонансное событие, состоявшееся **1 декабря 1962 года**, где советский лидер посетил выставку художников-авангардистов студии «**Новая реальность**» в Манеже, приуроченную к 30-летию московского отделения Союза художников СССР (МОСХ). Советский руководитель, будучи немного неподготовленным к восприятию абстрактного для него искусства, подверг резкой критике их творчество, и даже используя нецензурные выражения в их адрес.

Буги Вуги

Буги-вуги и все остальные танцы свинговой группы, восходящие к афро-американской народной танцевальной традиции, считались вредными и враждебными, соответственно, они были запрещенными, так как не соответствовали традициям и идеологии Советского Союза.

Тверкинг.

Хотя, официального запрета на него нет, 14 апреля 2015 года Следственный комитет РФ заявил о том, что обнаружил признаки развратных действий в номере оренбургских «пчелок». Известный детский правозащитник Павел Астахов назвал этот танец пошлым и оскорбительным. Совсем, как вальс когда-то.

● **Эволюция Европейского танца**

– **В древности**, в эпоху Палеолита танцы были коллективные, массовые, отсутствовало понятие «*Зритель*», так как участвовали все, танец не воспринимался как развлекательное мероприятие, это было нечто неразделимое с течением жизни человека и несло ритуальные, коммуникационные, образовательные функции. Во время танца, путём

копирования окружающего, подражанию различным животным, растениям и явлениям, человек познавал строение мира.

– **В Древней Греции** с появлением театра, и возросшей самоидентификацией человека, танец перестает быть чем-то естественным, переносится на сцену. У каждого появляется выбор — **смотреть/не смотреть**, возникает деление на зрителя и артиста.

– **Средневековье** дарит нам парные танцы, зародившиеся из культа Богородицы, культа прекрасной дамы. Символизировали собой священный брак, объединённые руки партнеров подразумевают скрепляющие их узы.

– **В эпоху барокко появляется балет.** Классовая система влияет на танец, появляется танец для избранных. Многократно усложняется форма, ритм и музыка, но в то же время акцент с духовно-ритуального содержания перемещается на внешнее совершенство, эстетику и термины, которые прошли через века. Эти термины формируют язык балета. При зарождении балета во Франции балетные термины были заимствованы из Италии, но уже в XVIII веке балетная лексика и названия танцевальных движений основывались практически полностью на грамматике французского языка. Сохранились лишь некоторые итальянские термины. Большинство терминов прямо обозначают конкретное действие, производимое при выполнении движения (вытягивать, сгибать, открывать, закрывать, скользить, поднимать и т.п.), некоторые указывают на характер выполняемого движения, в каких то названиях заложен некий визуальный образ.

– **XIX век** — Возникновение вальса. Ускорение ритма, усложнения формы, танец превращается в светское развлечение.

– **XX век** — Европейские танцы обогащаются латинскими и африканскими культурами, танцами с мощными и быстрыми ритмами, появляются твист, рок-н-ролл, линди хоп.

– **XXI век** – XX век привносит еще один из способов демонстрации хореографического мастерства – Баттлы, или импровизированные соревнования танцоров. Вбирая в себя всё более новые тенденции, современные танцы не перестают видоизменяться, танцы, а точнее пляски XX-го, XXI-го столетия, с появлением города, и с изменением социальной модели и внешней среды танцуют везде, на дискотеках, ночных клубах, танцевальных студиях, на улицах и т.д. Клубный танец включает в себя разные направления, такие как Electro, House, Trance, Tecktonik. Тектоник – своеобразное танцевальное движение XXI века, в котором объединяются элементы jumpstyle, хип-хопа, локинга, поппинга, техно и других направлений. Также одно из новых течений Strip-dance; он не один определённый танец, а множество разнородных направлений, объединённых в одну группу не по принципу стиля, а по принципу его «функциональных» возможностей. Ко всему существуют такие стили как: Гоу-гоу (*стиль эротического танца*), Джамп Стайл (*прыжок*), Шаффл (*быстрые джазовые движения, стейп*), Drum and Bass step (*уличный танец*), Хип-хоп (*это танец и культурное направление*) Стрип-пластика (*танцевальный стиль с добавлением базовых движений, имитирующих стриптиз, направлен на развитие гибкости и раскрепощение тела*) и другие.

– **Современный мир** – Человек уже танцует один, наедине со своим внутренним миром; эпоха Модерн постепенно разрушила саму основу танца, а именно система взаимодействия партнеров; проявленная в классическом танце, и имея свое полное отражение в материальном мире, с полным разрушением взаимосвязи облегчается управление социальными массами, где информационное воздействие и простота получения помножившись на количество свободной энергии, при полном отсутствии внутренней культуры создали – *Гремучую смесь*.

– **Массово** – Отношение к танцу стало поверхностное, танец утратил свою символическую силу и глубину. Ориентация современного танца на внешнюю эстетику, а не на духовного авторитета, обитающего извне и призываемого вовнутрь, сейчас привела к исчезновению почти всех ранних символов. Человек по своей природе никогда не контактирует с внешними связями и объектами, он хотя и неосознанно встречается и

оперирует со скрытыми смыслами и значениями, которые придает им, и общее замкнутое пространство информационного поля в котором он находится всегда играет в этом немаловажную роль, там он прописывая свои собственные установки, создаёт модели по которым он живёт, что особенно отчетливо наблюдаемо начиная с эпохи танца – “Модерн”.

● *Смена парадигм и культурного Кода*

– Для изменение внешней среды, рассматривая первичные условия структуризации целостного образа, где «Я» вступает в необходимость «Понимания» человеком своего собственного тела, а его целостная связь внутреннего, и внешнего социального-культурного наполнения, влияет на её содержание.

– Осознание образа своего «Я» невозможно без формирования у целостной личности, системы осознанного восприятия социально - психологической составляющей структуры образа телесного «Я».

– Полное восприятие немислимо без «Вовлечения» в него самого пространства через движения, ощущения, чувствования и мышления, разворачивающихся в границах социокультурных доминант, а уже изменение внешних проявлений и вследствие с этим его внутреннего ощущения ведет человека к *Смене* внутренних установок, и модели его поведения, с последующим проявлением их в социальной среде.

– В начале прошлого столетия довольно отчётливо стал проявляться “Информационный Разрыв”, как смена прежних информационных установок. Новаторы новой танцевальной парадигмы на смене веков, уходя от существующего конструкта, для полного слома, и перехода на обновленную модель, начавшую ранее набирать свою мощь в эпоху первой “Промышленной революции”, с постепенным отказом от неэффективного рабства, но не отказываясь, а переводя в его в новую социальную форму, преобразуя социальное пространство Античными методами, элиты пытались вписать мир в новую реаль, где общество платило миллионами, проецируя ранее не существовавшее отражение. При этом созрела необходимость частичного изменения уже созданных информационных установок, в виде – *Религии, Литературе, Музыки,*

Танце, всё то что формировало в человеке идентичность, определенное мышление, и внутреннюю коммуникацию.

– Смена созданной и устоявшейся модели социального строя отчасти проходила используя метод эзотерического танца, с применением визуальных эффектов, создающих яркое внешнее психологическое воздействие на зрителя, своего рода это был, социально – визуальный ритуал новых культурно - необразованных деятелей, построенный на некоем информационном основании, где чёткое, и непосредственное влияние на само информационное поле человека, лежащее в основании его коммуникации с обществом было в приоритете.

– **В китайской философии** основной всего внутреннего потенциала человека является энергия “*Ци*”, как бескачественного первовещества, или «*Великого начала*», что соответствовало первой фазе развития вселенной. Дифференциация этого первовещества происходила в форме *Инь и Ян* (*женское - мужское начало*), а также пяти элементов.

– Но главной основой всего человеческого, является его культура межличностных взаимоотношений, а именно энергия – “*Ли*”

– Энергия “*Ли*” - это *Этические нормы (благопристойность, этикет, этика, ритуал, церемонии)* она есть ключевая категория китайской философии, в особенности социальной модели – *Конфуцианства*.

– В общих чертах культура состоит из знания, созданной общей идеи – направление развития, энергии движения человека, и баланса интереса всех сторон – *Этика*; она необходимого для общего и конструктивного развития, а в первую очередь самого процесса совместного движения трактуемого как – *один Путь*, т.к. в связи с создаваемым напряжением, впоследствии *Этика* и создает ту необходимую структуру социальной энергии, необходимую для коммуникации и движения обеих сторон.

– В той парадигме мышления, что находилось развитие общества до настоящего времени, используя модель силового воздействия, где при слиянии культур раннего Средневековья на фоне созданной идеологии соединение разнородного происходило с помощью войны, далее во II-м тысячелетии практика единения нового, шла в контексте разрушения

старого, где на фоне создания университетов, с переходом на научную картину мира параллельно в Деструктивной логике шёл активный процесс преобразования церкви, семьи и общества, и надо признать тот факт, что Конструктивной модели таким способом добиться трудно.

– В сбалансированной модели *Социально Культурного* развития, где во главе угла принцип *Взаимообмена*, этот процесс будет проходить намного дольше, сама энергия и отражение - *Чище*, а результат будет намного надёжнее. Любая система если она проявилась и нашла своё материальное отражение является закрытой, со своей оболочкой, будь то неживое, растительное, человек или государство; внешняя энергия всегда будет привлекать внимание, но есть два способа получить её: Конструктивный (*взаимообмен – баланс*), Деструктивный (*война, кража – дисбаланс*). В период Античности или Средневековья вопрос культуры взаимоотношений так остро не стоял, в связи с минимальным воздействием, сейчас одно неосторожное движение может привести к необратимым последствиям.

– К примеру Энергия “ *Воды* ”, приходит и уходит питая всё живое, она никому не принадлежит, но при этом всех наполняет; в данной модели развития на ней кто-то, обязательно хочет пожить, назначив себя любимого – *Директором Мира*, и сообщив об этом всем, он пытается её собрать, и овладеть заложенной в ней разрушительной мощью.

– Важно понимать, что “ *Система* ” постепенно обязательно попадает в какую-то социальную модель, из которой порой не может выбраться; например, из-за высокого социального напряжения, снимая стресс алкоголем, человек незаметно переходит в другую – *Алкозависимый*.

– Человек, Семья, Государство или Империя живёт *В Себе* и для *Себя* создавая в общей среде идеологической фон и собственные установки, проецируя вокруг себя посылы, в конечном итоге формируя своё поле, после чего получая такое же отражение, далее попадает в “ *Круговорот истории* ”, из которого впоследствии не способен выйти, где постепенно созданная им *Внешне деструктивная среда* начинает управлять его *Внутренними мотивами*, при этом разрушая целое – *Жизнь*.

Людам кажется, что тут море возможностей, но есть всего лишь один правильный ход. И в конце концов, у тебя нет выбора.

– Бобби Фишер

– Для достижения перехода в XX веке, созрела необходимость убрать многие предыдущие танцевальные, музыкальные и другие культурные установки, которые формируют культурный код; далее создать новую парадигму мышления, и модели поведения основанные на большем “*Раскрытие*” всего внутреннего потенциала человека. Как следствие прибегли к уже испытанным на истории *Греции* и *Рима* средствам:

“*Вакханалий*” или “*Оргий*”, что активно происходили в конце XIX начала XX века имея вид кабаре, бурлеска, ревю и т.д.

– Массово, примерно с XIX века начали вводить модель психотропных веществ, известных ранее, таких как *Кокаин* (в 1855 году впервые был выделен алкалоид коки, а 1885 год появился напиток Кока-Кола), а также и другие активные вещества вводящие человека в изменённое сознание; их “*Случайный*” наплыв и большое распространение в Европе, эпохи Модерн, способствовали переустройству общества.

– В конце XIX века возобновилось проведение Олимпийских игр, и в связи с этим, видоизменённые наркотические вещества нашли ещё один из рынков своего применения в виде – *Спортивного допинга*.

– Психоактивные вещества, или “*Социальные наркотики*” такие как: *Сахар* (сахароза), *Шоколад* (алкалоиды кофеина и теобромин), *Чай* (кофеин, теофиллин), *Кофе* (кофеин), *Табак* (никотин), *Алкоголь* (*Этанол*) появились намного раньше, в эпоху неолита (в среднем ок 4900 – 2000 г. до н.э.). В эпоху Возрождения XV- XVIII веках, начиная со времени “*Великих географических открытий*” использование всех скрытых в них психоактивных свойств, приобрело огромные масштабы. Для удовлетворения спроса применялись новые колониальные земли, вводились технологии обработки работающее за счёт дополнительной энергии, создавалось новое оборудование (мельницы и т.д.), к XIV веку была создана, и запущена новая колониальная модель, созданная ранее (до Колумба Северную Америку открыли Викинги, прибыв на неё через Гренландию); на деньги полученные от продажи Социальных наркотиков велись войны и строилась мировая экономика многих Европейских стран.

– Это была *Социально – Экономическая часть*, но построенная на культуре, где “*Трезвый наблюдатель*” поймёт, что такие действия не

происходят случайно. Касаемо танца, чтобы проникнуть в массы, ему необходимо сначала родиться, после чего долго существовать в проекте одного из этносов, и начиная с простых, подчас довольно примитивных движений, постепенно преобразовываясь, он выкристаллизовывается в новую, более сложную социальную форму. Основа многих современных танцев начала XX века была взята из ритуальных (*Индустских, Греческих, Африканских и т.д.*), музыкальных форм и ритмов народов мира; после того как его основа взята, перенесена, интерпретирована и адаптирована, процесс заканчивается уже сформировавшимся танцем, где конечный этап становления занимает, как минимум одно поколение (*20 – 30 лет*), и это не считая сколько танец созрел в том Этноте из которого он был взят, раскрыт, перенесён и скрещен с другой сложной социальной средой, и этот процесс активно происходил в XX веке.

– Для смены общего движения (*направления*) необходим интервал в районе 100 лет, в котором проходит как минимум 3 – 5 этапов снятия старых установок, внедрение новых, и закрепление их в сознании. Ни один хореограф мира в своём богатом жизненном цикле не может себе позволить такие энергетические и информационные затраты.

– Для того чтобы это движение создать необходимо иметь огромный внутренний потенциал, быть верховным понтификом, главой всемирной католической церкви, а также глава государства или суверена Папской области, а затем и города-государства Ватикан, то есть самим Папой Римским, коронуящим царские особы, или аристократом из семьи Медичи, имея личный банк, распространяя свое влияние на всю Европу, либо же быть королем ведущего государства, к примеру быть “ *Королём Солнца* ”, и так далее по списку. Только государство, либо те глобализационные структуры, что обладают внутренней связанностью, накопленным материальным потенциалом создающие общемировое движение, имеют возможность себе это позволить, ведь смотря в века Культура дело довольно дорогостоящее, её всегда и во все времена делала только – *Элита*.

– Изменения что делали культурные глобалисты в конце XIX начала XX века, что входило в их задачу, и как это создавалось, можно увидеть сравнив их действия с последующими проявлениями. Происходило это

с помощью возвращенных ими “ *Информационных рабов* ”, готовых к любым культурным изменениям, но посмертно; “ *Культурные деятели* ” ранних эпох по этическим, нравственным и другим соображениям в большинстве делать это не стремились. Смотря внимательно на этот период, можно увидеть, что культура *Модерн* зарождалась под новую, и органически не вписывающуюся музыку Игоря Стравинского, образ Пабло Пикассо с авангардным взглядом на изобразительное искусство был чужд всем, шокирующие новаторские идеи Михаила Фокина, и Вацлава Нижинского приводили в замешательство публику. В начале века, С. Дягилев вывез Русский балет во Францию, вызвав культурный шок у неподготовленной аудитории, создав при этом те предпосылки, что открыли дорогу к культуре Постмодерна. В духе нового времени создавалось световое шоу Лои Фуллер; идея будет использована на XI - х летних Олимпийских играх в Германии, в августе 1936 года. Но к этому танцоры научились падать на пол, по методу *Айседоры Дункан*, используя её Греческий стиль, при этом расслабив ягодицы по теории *Марты Грэм*, а спустя сто лет, в современном танце *Contemporary/ floor work* работа на полу станет довольно широко использоваться, в технике Грэма, технике Хокинса и брейк-данс, и других современных танцевальных формах.

– В прорвавшемся течении супрематизм “ *Черный квадрат Малевича* ”, создавал новые когнитивные установки, и общество уже смотрело более обновлённым взглядом на жизнь; там она выглядело по другому. После чего эти идеи стали применять в индустрии строительства, а технология Железобетон (*запатентованный в 1867 году Жозефом Монье*) дала возможно развивать новаторские идеи архитектурного модернизма и функционализма, пионером которого был архитектор без диплома – *Ле Корбюзье*, один из прародителей нового веяния *Конструктивизма*, необходимого для уплотнения городских масс в связи с переходом в индустриальную фазу. Это коренным образом меняло созданный до этого архитектурный образ столицы, где средневековая застройка радиально - кольцевой структуры, создающая внутри ядро, должна была быть ликвидирована, а на её месте планировалось создать новую геометрию, с прямоугольной сеткой улиц, логично разделенные на новое жилые, административные, промышленные, университетские

районы, но она не сохраняла внутри энергию города, а только лишь пропускала через себя общие потоки.

– Конструктивистская архитектура (*братья Веснины Дворец труда в Москве. 1923 год*) после периода *Военного коммунизма* (1918 — 1921 гг) меняла привычные формы, работая полностью с абстрактным беспредметным " *Конструкциям* " старалась применить к ним трехмерное кубистическое видение. Новые идеи в начале 1910-х годов создавались, известными ныне людьми, среди которых были: Наталья Гончарова, Михаил Ларионов, Давид Бурлюк, Казимир Малевич, Владимир Маяковский и Велимир Хлебников. В лоне художественного движения, созревали идеи, реализовавшиеся после 1917 года, которые отвечая на поставленные задачи, создавали новые промышленные формы, выросшие из русского Футуризма начала века. Надо признать что Бихевиоризм работает, но до тех пор пока он кем то оплачивается, то-есть внутренним потенциалом кого используют (*пассионарность*), и как бы не предавались собственным иллюзиям желающие это сделать, но после полного прекращения возбуждения извне, а также энергетической подпитки изнутри, все искусственные культуры не имеющие связанности с общим полем, на фоне полного истощения внутреннего потенциала, полностью прекращают свое существование, это касается, как природно – социальных сельскохозяйственных культур, на которые требуется субсидируемая их энергия, так и культур связанных с деятельностью самого человека, не найдя общего начала, по итогу они попросту не работают.

– Если индивиду, в район *Седалищного нерва* вставить инородное тело, тем самым добиться идеальной выправки, то этот образ не обозначит его высокую культуру, нахождение онного там будет значить только то, что ему не дают присесть, и только; развитая культура взаимодействия достигается свободой выбора, схожестью взглядов и выгодой для всех.

– В новой социальной модели, нет большой необходимости, как раньше устраивать хлебные бунты, а только, на весьма неопределенное время в среде активных потребителей выключить свет (*электричество*), а созданное в одном месте, большое количество социального напряжения произведёт там толчок, и далее необходимый – *Социальный взрыв*.

Эпоха “ Возрождения ” – Появление наркотиков

– К человеку предъявляется множество требований в разных сферах жизни, однако не у всех людей хватает ресурсов, энергии и внутренней культуры справиться с появляющимся внешним информационным и социальным напряжением рациональными способами. Не понимая самих причин, пытаясь справиться с высоким внешним давлением, человек прибегая к использованию психотропных веществ, и легальных социальных наркотиков, постепенно вовлекается в патологическую зависимость. Нервная система человека устроена так, что эти вещества постепенно вытесняют основные механизмы нервной системы заменив их собой. Желание человека, хоть на миг уйти из реальной жизни, или для поддержания необходимой, интенсивности эмоций с постоянной фиксацией внимания, на определенном виде деятельности, заставляют прибегнуть к ним. О самом существовании галлюциногенных веществ знали еще с незапамятных времен, когда шаманы в чѐм мать родила, в ритуальных танцах и мистериях прыгали с бубном через костер пытаясь связаться с товарищем создателем, т.к. телефонов тогда ещё не было; начало искоренения этой проблемы было положено только в – XX веке, и то частично.

По некоторым данным, около 5 % всего населения Англии в то время регулярно употребляли опиум.

Культурная элита и наркотики – На дворе стоит эпоха тяжелых наркотиков, в полном доступе Морфин, Опиум, Абсент, Гашиш, Хлородин (это адская смесь хлороформа, морфина, эфира и этанола), а с 1910 года и Героин – всё это продается без каких-либо запретов, зелье время от времени входит в моду у богемы и элит, преступников и дам полусвета, солдат и моряков, молодой врач-невролог по имени Зигмунд Фрейд сперва услышав от более старших коллег о новом чудо средстве, после, прочтя научную статью о кокаине, сам стал прописывать части своих пациентов (*прежде всего с сильными болями*). Также Фрейд и

сам начинает употреблять его. Наркотической зависимостью в той или иной степени страдали многие деятели искусства той эпохи: писатель Томас де Квинси, автор книги «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум», поэт Сэмюэл Колеридж, Чарльз Диккенс, натурщица Элизабет Сиддал (умерла от передозировки лауданума), поэтесса Элизабет Барретт Браунинг и многие другие элиты европейской культуры ; в России Михаил Булгаков, в автобиографическом "Морфии" описывает множество подробных опытов употребления наркотиков.

– **В Китае** «Опиумные войны» прошли с 1840 по 1860 гг. после в 1775 году там было реализовано 1,5 тонны опиума, а к 1830 году годовые продажи выросли в 1000 раз и составили 1500 тонн.

– В 1834 году была отменена монополия Ост-Индской компании и потребление опиума в Китае достигло невероятного размаха, от наркотической зависимости страдали от 10 до 60 % должностных лиц, принимающие ответственные решения от которых зависел исход многих дел в стране, в том числе некоторые приближенные императора, что впоследствии способствовало падению династии Цин, работая по принципу: – Голова не понимает, куда несут ноги.

Международная конвенция об опиуме была подписана 13 странами в Гааге 23 января 1912 года - Первой Международной конференции по опиуму.

– **В XIX веке** судя по целенаправленному движению, и действиям имевших определенное направление, можно было увидеть, что на его создании сосредоточилось пристальное внимание, а основной целью было снятие всех существующих запретов и ограничений что были ранее созданные, и держали определенный культурный баланс в высшем обществе, и социальной среде; это породило новое восприятие музыки, пластики, а измененное сознание усиливалось в закрытой эротической обстановке зала, вкупе с психотропными препаратами, алкоголем и другим средствами психологического влияния, и ввода в измененное сознания; новые технические возможности позволяли создать другое созерцание и ощущение пространства в котором человек находится.

– **Новую культуру** создавали люди в основном из низшего общества, кем то подобранные там, и поднятые к вершине славы, жизнь которых не была очень длинной и счастливой. К пониманию фундаментальных основ дела, освоению классических канонов мастерства своего ремесла, для которого требовалось большое количество сил, времени и денег, у многих не было возможности, как не было и необходимого, хорошего и качественного образования, а также и желания. По общей информации Айседора Дункан не закончила школу, занимаясь самообразованием, впоследствии начав выступать с Лои Фуллер. Фуллер же использовала простейшие варианты, поскольку танцевальной техникой не владела, да и фигура её была довольно крупная, и несколько тяжеловесная, что не вполне соответствовало традиционным требованиям, предъявляемым к танцовщицам. Об одной из основоположниц современного танца *Рут Сен-Дени* известно то, что с ней занималась мама, а свои выступления в шоу она начала давать с 15 лет, и так далее список профессионалов того времени можно продолжать до бесконечности. Встаёт вопрос были ли профессионалы в то время, конечно – “Да”, но вот только заставить профессионала заниматься непонятно чем, к тому же с людьми с сильно сомнительной репутацией довольно трудно, проще и намного дешевле, не переучивая взять кого то с улицы, создав новое за копейки.

– **К концу 20 го века** в обществе созрело новое мировосприятие, где модель использования социальной энергии изменилась в корне, стали проявляться заложенные возможности использования женского и детского труда, то что до этого из-за технической составляющей сделать было невозможно. Первой областью, где использовались машины, заметно облегчающие труд, стала текстильная промышленность, там женский и детский труд стал не только выгоден фабрикантам, но и более рационален, так как зачастую женщины и подростки могли выполнять работу энергичнее. Все это проявилось в полной мере в огромном социальном напряжении, и изменение в существующем балансе Мужчины – Женщина где суфражистки впоследствии стали феминистками. В это время меняется баланс Человек – Государство, что привело к переделу мировой арены, а именно все те социальные изменения, произошедшие в обществе были связаны непосредственно с

изменением восприятия человека своего внутреннего и внешнего пространства, с идеей – “Сверхчеловека”.

– **Итогом этих перемен** стали две мировые войны, изменение геополитической карты Европы, распад Российской Империи, что вылилось в образовании СССР, преобразование Китая (падению последней китайской династии – династии Цин – в 1911–1912 годах) и многое, многое другое.

– **Новые культурные веяния** отчётливо проявились в сексуальных революциях в США и Европе в 1960 – 1970-х, с небольшим запозданием это в впоследствии произошло и в России в конце 1980 – 1990-х, и под давлением западных псевдо“*Культурных*” веяний, рухнула защитная культурная оболочка, сопровождаясь развалом и самого СССР. Начав с нуля Россия, пройдя темное десятилетие влилась в общий поток, не к самому лучшему, *Европейско – Американской* движению ниже пояса. Культурная трансформация проходившая в танце, музыки и живописи создала внутреннюю сложность, проявленную в обществе изменившись в новых веяниях прошлого столетия, где бесформенное материальное проявление, выраженное в современном танце, зачастую с отсутствием хореографии, перешедши в раздел перформанса, где каждый делает что хочет создавая общую толпу, которой легко руководить; в живописи это в полной мере нашло своё отражение; приведя к новым результатам, внося коренные изменения самой модели взаимоотношений полов, от модели посеять и “*Создать*”, на модель быстро “*Взять*”.

– Те преобразования между партнерами в личной сфере и сексуальной жизни, характеризовались существенным смещением всех ценностей, ориентаций, норм, сексуальных отношений, со сменой ранее принятых общественных норм, вроде секса вне брака, целомудрия и прочих норм.

– Делаясь преднамеренно в общем переломе, скрытые за ширмой ярких лозунгов, не бросаясь в глаза общественности, снимая все запреты и ограничения, они принципиально ломали основу всего, на которой всё строилось – “*Социальную систему Семья*”.

– **Результаты** этих преобразований в полной мере, до конца ещё не реализованы, этап развития проходит прямо сейчас, но уже приведя всех к кризису взаимоотношений; эволюция сексуальной культуры

общества приводит к изменению пространства вокруг человека, где за счет сдвига сознания, трансформируется мотивация в этой среде.

– **То что сейчас видим**, в большинстве, это отсутствие культуры, был утерян и полностью изменён *Рецепта хорошего блюда*. Высокие страты социальной культура, это именно то что создаёт движение ума, оно и даёт энергию развития человека; если индивид берет, или хуже - крадёт путём создания напряжения, социальную энергию другого, неважно в каком статусе бессознательного она пребывает, и в каком виде материи представлена (*материальная, или социально-интеллектуальная*), то в конечном счете попадая в им же и созданную деструктивную модель, и систему действий, по отношению к нему будет происходить подобная проекция.

– **Никому в голову не придет** красть силу притяжения стоя на краю окна 25 этажа, смело шагая вперед, но возвращаясь в прошлое; индивид прекрасно понимает чем это закончится, есть “ *Правильный ритуал* ” это – *Лестница*. Однако надо отдать должное, что большинство имеют желание подняться повыше, откуда открываясь шикарный вид, падение займёт чуть больше времени. Как и социальные, сельскохозяйственные культуры созданные человеком не всегда находятся в балансе, многие из них, во время произрастания довольно сильно обедняют почву.

– **На рубеже XX века** старые танцевальные традиции были изрядно вытесненные новыми культурными течениями, а эпоха *Классицизма* медленно, но верно перешла в эпоху *Модерн*. Это движение началось примерно с революции во Франции, а закрытие Королевской Академии танца. Школа танца ознаменовало это.

□ *По одной из версий архивы Академии не были найдены, и нет возможности подробно оценить ее деятельность и достижения.*

– Создаваемые действия преподносились публики в новых или имевших место, но облагороженных местах, появившихся в Европе и Америки за полвека. Бурный расцвет пришелся, с середины XIX по начало XX века, закончившись первой мировой войной. Впоследствии, перейдя с поле новых медийных технологий управления социальными системами, где

информационные технологии – фотография, радио, кинематограф, телевидение и интернет навсегда изменили социальную среду.

– Новые программы построенные на литературе и поэзии летели, как с высокой сцены, так и более низких подмостков. Состоя из поэзии новой волны, лирических и гротескных песен, музыкальных импровизаций, пародийных кукольных обзрений, они исполнялись самими авторами; объединяя зрителя за столиками с исполнителя на подмостках, номера связывались импровизированными каламбурами, где иронические реплики дополняли театральное действие.

– Впервые за всю историю Европы в «*Мулен Руж*» стало возможно посмотреть на обнаженных красавиц, танцующих канкан и стриптиз, однако этим, разумеется, не ограничивались.

– **В Соединенных Штатах** основа это стриптиз, бурлеск, драг-шоу и сольный вокал с пианистом, зачастую лишенного европейского интеллектуального подтекста; материальный, плотский аспект сего представления выходил на первый план.

– **В эпоху модерна** создавались все те новые социальные модели, по которым потомки стали жить, а все тенденции и направления, что зародились там в полной мере проявились намного позже.

– **Период становления стиля “ Модерн ”** обозначен национально романтическими захватами с интересом к Античному и Средневековому искусству, и возник в условиях кризиса буржуазной культуры, как один из видов неоромантического протеста против анти эстетичности; на смену театру, опере, балету (*которые все также оставались*) пришли другие места отдыха и развлечений, и в это время в Европе, Америки, России повсеместно создаются *Варьете, Мюзик Холлы, Кабаре и Ревю* имевшие свой расцвет в этот момент.

– **Первым кабаре** в современном понимании этого слова был *Le Chat Noir* в богемном районе *Монмартр*, созданном в 1881 году Родольфом Салисом, театральным агентом и антрепренером. Оно сочетало музыку и другие развлечения с политическими комментариями и сатирой.

– **"Чат Нуар"** объединил богатых и знаменитых Парижа с представителями богемы художниками Монмартра и площади Пигаль. Его клиентура представляла собой смесь писателей и художников, журналистов и студентов, служащих и богатых людей, а также моделей,

проституток и настоящих гранд-дам, ищущих различных экзотических впечатлений. К концу века осталось несколько кабаре старого стиля, в которых собирались артисты и представители богемы. В число таких входили кабаре – *"Ночные камбулы"* на улице Шампольон на левом берегу, *"Ланен Ажил"* на Монмартре, и *"Солей д'ор"* на углу набережной Сен-Мишель и бульвара Сен-Мишель, где поэты, в том числе Гийом Аполлинер и Андре Салмон, встречались, чтобы поделиться своим творчеством.

– **К слову** отсюда вышло большинство мировых исполнителей и звезд кино, они, начав свою карьеру именно здесь, в Варьете, Кабаре и Ревю продолжили на широких экранах. В кабаре начинали свою творческую жизнь Эдит Пиаф, Ив Монтан, Шарль Азнавур, Чарли Чаплин, Марлен Дитрих, Лайза Минелли и другие известные люди.

● Европа.

– **Первое** кабаре *«Гидропаты»*, создано писателем Э. Гудо, появилось в 1878 году в Латинском квартале Парижа, как клуб студенческого сообщества.

– Самое известное кабаре *«Ша нуар» (Чёрный кот)*, 1881) открыто на Монмартре парижской богемой, приверженцами символизма во главе с художником *Р. Сали*

– **В 1896 году** Брюан открыл в Париже *«Кабаре убийц»*, в начале века получившее название *«Ловкий кролик»* и ставшее главным местом встреч поэтов и художников авангардного направления.

– **На рубеже XIX-XX века** кабаре распространились по всей Европе в двух разновидностях: как литературно-художественные клубы молодых авангардистов и как небольшие интимные театры с оригинальной программой, нередко сближавшейся с варьете.

– **К последнему типу** принадлежит большинство кабаре в Австрии и Германии (в том числе берлинские - *«Голодный Пегас»*, 1901, *«Седьмое небо»*, 1902, и многие др.). Наиболее значительное - *«Пёстрый театр» (Берлин, 1901)*

– **В начале XX века** стиль кабаре был в авангарде салонной моды.

– **В конце XIX – начале XX** столетия Россия переживала не столько промышленный бум, сколько интеллектуальный подъем, особенно ярко проявившийся в философии, публицистике и художественной литературе, прозе и поэзии. Многие деятели культуры этот процесс называли *Русским ренессансом*.

– **В отличие** от Европы, кабаре в России создавала художественная элита; кабаре того времени называют еще - театры малых форм, или театром между столиков...

– **К 1912 году** подобных театров было уже около 125, как самих кабаре, так и театров миниатюр.

– **Так**, среди организаторов в будущем кабаре в 1908 году «*Летучей мыши*» - корифеи МХТ В. И. Качалов, О. Л. Книппер - Чехова, И. М. Москвин, В. В. Лужский и др. (во главе с Н. Ф. Балиевым), в пародийных вечерах принимали участие К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович - Данченко

– «**Кривое зеркало**» (1908) - А. Р. Кугель, Н. А. Тэффи, А. Т. Аверченко и др.,

– «**Бродячую собаку**» (1912) - А. Н. Толстой, Н. Н. Евреинов, С. Ю. Судейкин, М. А. Кузмин, Б. К. Пронин.

● **Живопись развитие с 14 го по начало 20 го века**

– **На протяжении** многовекового развития изобразительного искусства, появлялись новые стили, и техники произведений имевшие непосредственное отражение в умах культурной элиты; прошедшие через всю историю, они и сегодня приковывают особое внимание.

Картина это окно в трансцендентное, куда наблюдающий погружается, именно со своими чувствами и переживаниями; доигрывая сюжет по своей только ему присущей картине мира, где художник является проводником пропустивший через себя культурные установки, ранее существовавшие, но в духе времени интерпретируемые; передав через полотно ту красоту и свое мироощущение, заставляя зрителя думать.

– Начав в эпоху Возрождения, продлившуюся до рассматриваемой эпохи Модерн, живописцы тысячелетиями различными способами и

техниками пытались передать свой внутренний мир. Начиная с XX века все в корне меняется, интеллектуальный и духовный подтекст в корне меняется, в работах итальянских мастеров где было “*Небо*” сменили живописцы нового времени, с акцентом на “*Промежность*” между ног при этом снимая с себя всю ответственность за содеянное, говоря о том что художник и картина это абсолютно разные составляющие, где он только передаточное звено выплеснувшее на полотно два ведра краски небрежно размаза всё по холсту валиком, а создавая инсталляцию или перформанс выразил скрытую суть эпохи.

□ На аукционе *Christie's* за 4,5 миллиона долларов продали неубранную кровать с мусором. Эксцентричная художница превратила предмет домашней мебели в окруженную мусором инсталляцию, которую она просто назвала – “*Моя кровать*”.

– **Некоторые стили** просуществовали совсем недолго не найдя поддержку в обществе исчезли. Другие же стали эталонами, на которые ориентируются и современные художники, очередной виток в истории живописи сильно повлиявший на становление современного общества произошел в эпоху *Возрождения*, родив направление – *Ренессанс*. Это уникальная по значению культурная эпоха, охватившая почти три века и ознаменовавшаяся расцветом всех видов искусств, театр, балет, танец, и конечно в этом списке одно из главных мест по праву занимает – *Живопись*.

– **Ренессанс** (XIV век) – даже те, кто не интересуются живописью, знакомы с термином «*Ренессанс*» и конечно слышали такие имена, как Леонардо да Винчи, Джорджоне, Боттичелли, Рафаэля, Тициана, Микеланджело... Но это лишь вершина айсберга где десятки их коллег остались неизвестны; но они признанные титаны в истории искусства, их творения включены в золотой фонд знаменитых музеев мира. И это не считая сотен художников, которых принято называть «*рядовыми*». Практически каждый европейский правитель, считал хорошим тоном покровительствовать живописи в эту эпоху, при этом старалась не отставать и аристократия, одним из таких центров в которой происходило зарождение эпохи, была «*Академия рисунка*», она была

основана в 1561 году, 13 января 1563 была реорганизована в академию, которая стала называться по терминологии Вазари: « *Академия и Общество (Компания) искусств, основанных на рисунке* », её главным основателем стал герцог *Козимо Медичи*, до этого в 1462 году основана « *Платоновская академия в Кареджи* », это объединение итальянских литераторов и философов гуманистического направления, в рамках которого развивался флорентийский неоплатонизм. В ней Козимо Медичи, предоставившего молодому Марсилио Фичино виллу в Кареджи и кодекс греческих рукописей с сочинениями Платона и его последователей. Постепенно превратив Флоренцию в центр искусств.

□ По некоторым оценкам, семья Медичи какое-то время была самой богатой семьей в Европе. Оценить их состояние в современных деньгах сложно и неточно, учитывая, что они владели произведениями искусства, землей и золотом. Благодаря этому денежному богатству семья приобрела политическую власть сначала во Флоренции, а затем в более широких сферах аристократической знати Италии и Европы.

В этот период при немалой материальной поддержке были заложены художественные все основы творчества мастеров Нового времени. Оно имело колоссальное воздействие и на какое бы направление вплоть до коренного идейного перелома в конце XIX — начале XX веков мы ни взглянули, — все они взяли свое начало именно здесь.

– **В XVI веке** из Италии пришел стиль *Маньеризм*, с характерными чертами, как чрезмерный эротизм, изломанность линий.

– Ему на смену пришел стиль *Барокко*. Стиль возникший в XVI веке, в Италии. Он дошел до Испании, Франции, Германии. Главные основные его черты, это *Роскошь, Пышность, Динамизм*.

– **Классицизм** зародился как стиль в странах Западной Европы в XVII веке, спустя сто лет он охватил восточную часть, отличаясь довольно натуралистичным, догматическим воспроизведением.

– **В XVII веке - конце XVIII века** в западной Европе возник стиль *Романтизм*, этот стиль непосредственно характеризовался акцентами на яркие эмоции и индивидуализм героев живописных сцен, а также отличается прославлением силы и красоты природы.

– **В конце XIX века** из Франции пришел стиль *Импрессионизм*, суть стиля запечатлеть мгновение при помощи определенной техники, а именно быстрых мазков. Полотна, выполненные в этом стиле, нужно рассматривать с небольшого расстояния, чтобы яркие пятна краски сложились в общую картину.

– **Уже в начале XX века** в Европе считается, что *Экспрессионизм* — трансформация *Импрессионизма*, это попытка воздействовать на зрителя через эмоции передается с помощью основных приемов, вылившихся в яркие и кричащие цвета, угловатые и искореженные линии, грубые и быстрые мазки.

– **Авангардизм**. Выделился в отдельный стиль в начале XX в. Тесно связан с модернистскими течениями и подразумевает поиск новых форм и образов, а также внедрение в живопись новаторских концепций через упрощение изображения на холсте.

□ Суть авангардизма — непримиримость с традициями, классическим пониманием живописи и борьба со стереотипами.

– Это был список основных классических стилей, в которых была проявлена вся истинная красота, и отразилось всё мастерство, которое художник мог реализовать на холсте. Они существовали в живописи *Возрождения* и *Просвещения*, но на смену им, в эпоху *Модерн* пришло абсолютно новое мироощущение, новые стили и направления в корне меняющие представления о духе высокого восприятия окружающего пространства, и как следствие иные изобразительные веяния эпохи перемен, коренным образом предвосхитили появление архитектурных форм ранее не вписывающихся в имеющуюся архитектурную среду.

● **Архитектура**

На рубеже XX века многие архитекторы продолжали использовать традиционные стили архитектуры, такие как готическое возрождение, классическое возрождение и бозар, которые были популярны в XIX в.

Теория архитектуры XX в. оказали влияние и на градостроительство, где на смену идеальным композиционным представлениям о городе пришел рационализм. Приобретают популярность система свободной застройки и принцип функционального зонирования. Характерной чертой XX в. стала районная планировка, которая распространила проблематику градостроительства на более широкие территориальные связи.

– **Модернизм** развивался примерно с 1900 по 1960 годы XX века. В архитектуре наиболее важными допущениями модернизма были функциональность, быстрота возведения, приспособление здания к потребностям пользователя и отход от исторических стилей. Эпоха отказалась от орнамента в пользу функциональности, создав простые геометрические формы со светлыми поверхностями фасада, плоскими крышами и большими полосатыми окнами. Архитекторы ссылались на современные достижения науки и техники, применяя их при создании конструкций и выбирая современные материалы, такие как бетон и стекло. Архитектурный модернизм включает такие архитектурные течения первой половины XX века, как европейский Конструктивизм (1910—1920-е годы), Функционализм (1920—1930-х годов), и Рационализм (в 1920-х годах СССР), движение «Баухаус» в Германии, интернациональный стиль 1930—1950-х годов в Германии и США, Брутализм, Советский Модернизм, Органическая архитектура.

– **Наибольшее** практическое значение приобрел *Конструктивизм*, в корне изменив модель современного общественного пространства, оно уже в обратном отражении стало влиять на человека, он явился как наиболее подходящий стиль для жизни большого города. Интересным примером конструктивизма служит *Эйфелева башня*. Она совершенно лишена практичности, как символ *Дионисийских мистерий* пронзив небо стала обновлённым символом вступления человечества в новую технологическую эру.

– **В 70-е года** XX столетия начинается эпоха – *Постмодернизма*. Применительно к архитектуре термин используется примерно с 1976 года и используются названия таких явлений, как различные формы историзма, неоконструктивизма или стиля – *Хай-тек*. В нём заложен

характер отрицания функционализма в архитектуре. Здание стоит как независимый от пространства объект, довольно открытые конструкции и проходы, твердые, блестящие, металлические поверхности, где яркие цвета, и новые тенденция к использованию металла, стекла и пластика. – **В конце XX** века формируется новое направление - *Деструктивизм*. Это свободное манипулирование, экспериментирование с формами и элементами, взятыми из разных традиций, здесь идея фрагментации – деления целого на отдельные части, господство криволинейных форм, нарушение геометрической структуры, впечатление управляемого, но хаоса.

● Живопись – новое время

– **Эпоха Модерна** подняла новые веяния затронули не только сцену, но и живопись ставящее целью выработку нового художественного языка искусства и посредством этого создание нового художественного стиля.

– **Модерн находился** под сильным влиянием символизма, что нашло свое отражение в сюжетах. Живописцев и графиков прежде всего интересовали персонажи, открыто проявляющие свои чувства, в итоге в начале XX века возникли такие течения, как:

– **Кубизм** в Европе, своеобразным живописным манифестом кубизма стала, вызвавшая в свое время скандал, дерзкая картина Пабло Пикассо «*Авиньонские девицы*», написанная в 1907 году. Кубизм оказал весьма значительное влияние на архитектуру, литературу и музыку XX–XXI века.

– **Супрематизм** появился в России, и впервые термин был применён Казимиром Малевичем для характеристики своих абстрактных ярких композиций, чистых цветовых плоскостей, показанных на «*Последней футуристической выставке “0,10”*» в декабре 1915 г. В дальнейшем, даже в условиях гонений на авангардное искусство в СССР, эти идеи нашли своё воплощение в архитектуре, дизайне, сценографии.

– **Стиль Абстракционизм «отвлечённый»** — беспредметное искусство направление в искусстве XX века, в котором вместо изображения реальности используется система чисто формальных элементов, таких

как линия, плоскость, цветовое пятно, отвлеченная конфигурация. Наиболее известными художниками Василий Кандинский (*основатель*), Казимир Малевич, Александр Родченко, и другие.

– В 1910-х годах живописцы Европы и США создают свои первые абстрактные произведения искусства; пионерами абстракционизма стали: Василий Кандинский, Артур Доув, Франтишек Купка, Пит Мондриан, Франсис Пикабия, Робер Делоне, Казимир Малевич.

– Термин *Беспредметное искусство*, использовавшийся на западе как синоним Абстракционизма, заимствован В. Кандинским из творчества Андрея Белого. Эстетические концепции первых абстракционистов предполагали, что художественное творчество полностью отражает закономерности мироздания, скрытые за внешними, подчас наносными явлениями действительности. Эти закономерности, можно интуитивно постигать художнику, и выражалось исключительно через соотношение новых абстрактных форм.

В это время в октябре 1912 года на Парижской выставке Salon de la Section d'Or, Франтишек Купка выставил полноценное абстрактное живописное произведение размером около 2-х метров, выполненное маслом на полотне «*Фигура в двух цветах*». Годом спустя в 1913 году в трёх городах США (*Нью-Йорк, Чикаго, Бостон*) прошла Арсенальная выставка, демонстрировавшая 1250 произведений, 30 % из которых были привезены из Европы, а 70 % были уже созданы американскими авторами. Выставку посетили около 300 000 человек.

- Арсенальная выставка перевернула представления американского общества о таком явлении, как современное искусство и стала отправной точкой развития современного искусства в США. Инициаторами проведения этой выставки были Гертруда Уитни и Альфред Стиглиц.

– В декабре 1915 года в Петрограде открылась выставка «0,10» (НОЛЬ-ДЕСЯТЬ). На этой выставке была выставлена картина Казимира Малевича «*Чёрный квадрат*». Следующим этапом развития искусства стал *Сюрреализм* основоположником которого считается писатель и поэт Андре Бретон, автор первого манифеста сюрреализма 1924 г. В пьесе Гийома Аполлинера «*Грудь Тиресия*», суть стиля заключалась в

том, что художники этого течения отрицали всю действительность, и предлагали погрузиться в мир иллюзорного и подсознательного. Основное понятие *Сюрреализма*, *Сюрреальность* — как совмещение сна и реальности.

— **Для этого Сюрреалисты** предлагали абсурдное, противоречивое сочетание натуралистических образов посредством коллажа и технологии «ready-made»; Сюрреалисты вдохновлялись радикальной левой идеологией. Но здесь есть один тонкий момент, переделать все не трогая ничего, ведь революцию они предлагали начать со своего сознания, а искусство мыслилось ими как основным инструментом этого освобождения. Они выполняли свои работы уже без оглядки на рациональную эстетику, с использованием фантазмагорической формы. Работали с такими тематиками, как “*Эротика*”, “*Ирония*”, “*Магия*” и “*Подсознание*”, *Сюрреалисты* ища новые технические методы уходили от реализма: Вольфгангом Пааленом был изобретен “*Фьюмаж*”. Макс Эрнст изобрел “*Фроттаж*”, придающий работам ирреальность, а также “*Дриппинг*”. Оскар Домингес в 1936 году впервые использовал в своём творчестве Декалькоманию — это был ещё один метод, позволяющий освободить своё сознание; затем Эрнст применил этот метод к масляной живописи. “*Граттаж*”. Однако хаотичность образов порой уступала место их большей продуманности, и сама сюрреальность становилась не просто самоцелью, но обдуманном методом высказывания идей, стремящихся разорвать обыденные представления, пример тому — довольно зрелые работы классика сюрреализма Рене Магритта.

— Такая ситуация хорошо видна в кинематографе, продолжившем традиции сюрреализма, потерявшие со временем свежесть в живописи и литературе. Примеры — фильмы Луиса Бунюэля, Дэвида Линча, Яна Шванкмайера. Интересным примером сюрреализма являются экспериментальные фильмы режиссера Матьё Сейлера.

— Ещё одна техника этого периода полностью менявшая обыденное представление об искусстве это — Реди-мэйд (*от ready «готовый» и made «сделанный»*). Она присутствует в разных видах искусства, но главным образом — в изобразительном, при которой отдельные из объектов или тексты, изначально созданные не с художественными

целями, преобразуются автором в собственное произведение, это техника проецирует посыл « Использование в искусстве вещей из магазина ». Сам термин *ready-made* в контексте изобразительного искусства впервые использовал французский художник Марсель Дюшан в 1913 году, создавший в этой технике несколько работ известные и поныне такие как:

« *Велосипедное колесо* » (1913), « *Сушилка для бутылок* » (1914) и конечно его скандальное произведение – « *Фонтан* » (1917).

- **Фонтан** – наиболее известный *реди-мейд*, представленный Марселем Дюшаном в 1917 году явился ни чем иным, как обыкновенным Писсуаром с подписью «*R.Mutt*» (*Р. Дурак*).

Он был представлен как « *Фонтан* » для выставки проводимой Обществом независимых художников. Произведение комитетом не могло официально отклониться, из-за правила. Все работы художника что заплатил взнос, должны были быть приняты; однако на показ эта работа так и не была выставлена. « *Фонтан* » был продемонстрирован и сфотографирован в студии Альфреда Стиглица. Фото арт объекта было опубликовано в журнале *The Blind Man*, однако оригинал считается безвозвратно утерянным, что является большой утратой для потомков.

– « **Фонтан** » считается важной вехой направления искусства *XX века* и признан британскими специалистами величайшим произведением своей эпохи. Сегодня в нескольких музеях представлены копии писсуара. Так тихо и неторопливо современное искусство в культурном смысле росло от обычного “ Писсуара ” до “ Неубранной кровати ”.

– **Авторство художника или писателя**, использующего технику *реди-мейд*, состоит в перемещении предметов из нехудожественного пространства в художественное, благодаря чему сам предмет уже открывается с неожиданной стороны, в нём начинают проступать не замечавшиеся вне художественного контекста свойств; это призвано поставить вопрос о том, чем же вообще в настоящее время является произведение искусства и его автор, что сегодня может отличить копию от оригинала, каковы границы искусства и до какой степени это стало

применимо, к “Произведению современного искусства”, восприятию на фоне новых категориями, и вкуса смотрящего.

– **Примитивизм** стал одним из стилей начала новой эпохи – данным стилем живописи XIX – XX века, является утопическая идея, которая отличается от обратной ей телеологии, «Утопический конец» к нему стремятся примитивисты. Обычно лежащее в условном бытии многих вещей «Состоянии природы» где существование предков находилось в предполагаемом естественном состоянии народов, живущие за теми пределами «цивилизации» наблюдаемые сегодня есть “Культурный примитивизм”; желание «Цивилизованного человека» восстановится до «Состояния природы», такого же древнего, как сама цивилизация есть самоцель этого направления.

– Суть примитивного искусства, заключается в том относим ли мы это понятие к изобразительной деятельности первобытного человека или ребёнка, передаётся в наивном натурализме, получении удовольствия от простого сходства с натурой, узнавания объекта в изображении, и самого изобразительного процесса.

□ **Картины Поля Гогена и Пабло Пикассо** и музыку **Игоря Стравинского** часто упоминаются в качестве наиболее ярких примеров примитивизма в искусстве.

– **Неопримитивизм** — это художественное направление было провозглашено в 1907 году российским авангардистом Михаилом Ларионовым, его несколькими годами ранее предрекал Александр Бенуа. Наиболее известные представители примитивизма: Анри Руссо, Нико Пиросмани, Екатерина Медведева, Бабушка Мозес. Для этого стиля характерно нарочитое упрощение художественных средств и форм, ради достижения наибольшей выразительности. К примеру это применение довольно простой композиции, искажений в изображении, и насыщенных, ярких цветов. При этом *Неопримитивизм* исходит из опыта раннего примитивного искусства: *Народного, Архаических культур прошлого и пр.*

– **Минимализм** (*minimalism*) **Минимал-арт** (*minimal art*), также, искусство **АВС** (*ABC art*) — это художественное течение, возникшее в

Нью-Йорке в 1960-х годах. В теории искусства обычно рассматривается как реакция на художественные формы абстрактного экспрессионизма, а также не связанные с ним дискурс, институции и идеологии. Для него характерны очищенные от всякого внешнего символизма и сакральной метафоричности геометрические формы; заложенная повторяемость, монохромность, нейтральные поверхности, промышленные материалы и способ изготовления это его отличие. Упрощенная суть формы всех предметов, отсечённые от оболочки вторичные образы, это именно то, что стремится передать *Минимализм*. В нём преобладает символика цвета, пятна и линий. В более широком и общем смысле можно найти европейские корни *Минимализма* в форме геометрической абстракции художников, связанных со школой Баухауз (*Германия*), в работах таких художников, как Казимир Малевич, Пит Мондриан, и многих других творцов связанных с развитием движения *Де-Стейля*, а также русским конструктивистским движением в архитектуре; оно было проявлено в творчестве румынского скульптора Константина Бранкузи.

– **Граффити** – — изображения или надписи, выцарапанные, написанные или нарисованные краской или чернилами на стенах и других поверхностях. В истории классического искусства, в частности, эпохи итальянского Возрождения — сграффито (*sgraffito*), или *граффито* (*graffito* — *процарапанный*) техника изображения, как разновидность декорирования, которая заключается в нанесении на основу, например кирпичную стену или поверхность керамического изделия, *Двух* и более различных по цвету слоёв кроющего материала цемента, штукатурки, ангоба, сопровождаясь последующим частичным процарапыванием по заданному рисунку. Имея же в виду современное граффити, то оно является глобальной субкультурой тиражирования своего псевдонима или названия команды с целью маркирования пространства и завоевания авторитета среди других райтеров.

– **Субкультурное граффити** – оно возникло в конце 1960-х годов в Филадельфии, а затем стало стремительно развиваться в Нью-Йорке. Изначально было известно под названием райтинг (*writing, to write* — *писать*). В середине 1980-х годов эта молодежная субкультура начала довольно активно распространяться по миру.

– **На данный момент** времени развитие мировой культуры в области живописи и проекции и изображения во вне, в каком либо оконченном виде завершает *Нет-арт*. Оно явило собой яркую смесь современного искусства и новых технологий; начавшее свое развитие спустя сто лет с момента заката эпохи модерн воплотило в себе накопленное ранее.

– **Нет-арт**, или **Интернет-арт** (*net.art* — «сетевое искусство», *Internet art, Interactiv.art, Web Art*) — вид медиаискусства, использующееся в качестве основного средства, для выражения социальной среды, в глобальной сети – *Интернет*.

– **Произведением Нет-арта** можно назвать *Арт-проект*, в котором сеть Интернет является обязательным условием для восприятия нового произведения, выражения идей художника, или участия (*в каких то интерактивных проектах*).

– **Главное не путать «net-art» и «art on the net»** искусство в сети это всего лишь *Документация*, но она не создана специально для сети.

– **Напротив, net-art** функционирует исключительно в сети и для сети, он часто имеет дело со структурированным контекстом. Любая даже самая фундаментальная идея может оказаться сильно сомнительной без специфического медиа-перевода и без участия других людей. Бездумно блуждая по художественным сайтам, мы зачастую не видим конечного изображения, но явно ощущаем вмешательство в одно и то же время различных уровней коммуникации (*текста, звука, движущихся картинок, видео*). Сетевые проекты часто ведут себя как хамелеоны — молниеносно реагируют и меняются подчас до неузнаваемости. Из всех произведений искусства быть может произведения в сети имеют самую кратковременную жизнь своего существования.

Из свойств Интернета вытекают фундаментальные характеристики, новой безграничной среды для творчества:, а именно:

- *Возможность постоянного изменения формы и содержания;*
- *Возможность оперировать огромными объемами информации,*
- *Идеи, образы, концепты, трудно или вовсе не реализуемыми в реальности*
- *Мгновенная способность к обновлению заданного контекста.*

– Быстрая визуализация самых утопических идей.

– В искусстве, что в начале своего становления в эпоху *Возрождения* античности, пыталось передать на холсте весь внутренний потенциал человеческой мысли, а в философском контексте, оно затрачивая на это немалые духовные и физические силы всегда получало те результаты, это именно то, о чем говорил на первом съезде художников и любителей в Москве 1894 г известный художник Ге Н.Н:

“ Знайте, что все эти люди, при всей своей скромности, сторицею возвратят вам ваши услуги; они будут со временем тем, чем вы будете гордиться «...» Произведение искусства есть самое высшее произведение человеческого духа, оно даёт жизнь, оно совершенствует человека”.

В связи с чем можно констатировать одно: Художник всегда проводник, *Он* играет немаловажную роль, *Он* является лицом или душой любого развитого общества, взглянув на XX век приходится констатировать, то что за сравнительно небольшой период, примерно в сто лет, общество, может быть не самое лучшее, но ранее создававшее настоящие шедевры мировой культуры скатилось до весьма примитивного уровня проекции своей мысли, в которой стал преобладать стиль наскальной живописи, в купе с неубранной кроватью, посреди планеты. В связи с чем важно задуматься, о том , что на весьма примитивной культуре, необходимого шага развития не добиться, общество потребителей в конце убьёт само себя, а для движения которое проецируется (*космос*) необходима новая энергия, с огромным потенциалом, что в корне отличается от махания киркой или лопатой, при постройке очередного канала, где даже все научные знания полученные ранее здесь не помогут, для нового шага необходима высокая социальная культура, превосходящая предыдущую в разы.....

● Музыка времён

Чтобы попробовать разобраться в той музыке страт, что *Сегодня* льётся обильным потоком из мира трансцендентного; что *Сегодня* вдохновляет человека на новые поиски своего скрытого духовного начала, а после, соития всех миров переходя в материальную плоскость рождает новое; что *Сегодня* выкристаллизовалось из тонн мирового шлака ??? на этот открытый вопрос хочется найти ответ, и обратившись к культовому произведению XX века Германа Гессе « *Игра в Бисер* » попытаться это сделать.

Мы, наследники этой науки, считаем, что лучше знаем и в каком-то смысле даже лучше понимаем музыку великих творческих веков, особенно XVII и XVIII, чем знали и понимали ее все прежние эпохи (в том числе даже эпоха классической музыки). Конечно, у нас, потомков, совершенно другое отношение к классической музыке, чем было у людей творческих эпох; наше проникнутое духовностью и не всегда достаточно свободное от смиренной грусти уважение к настоящей музыке есть нечто совершенно иное, чем прелестный, наивный восторг перед музыкой, свойственный тем временам, которым мы склонны завидовать как более счастливым, когда именно за этой их музыкой забываем условия и судьбы, ее порождавшие.

Мы уже в течение нескольких поколений видим великое наследие того периода культуры, что лежит между концом средневековья и нашим временем, не в философии и поэтическом творчестве, как то было в течение почти всего XX века, а в математике и музыке. С тех пор как мы – по крайней мере в общем и целом – отказались от творческого соревнования с этими поколениями, с тех пор как мы покончили с тем культом главенства в музыке гармонии и чисто чувственной динамики, который, начиная примерно с Бетховена и ранней романтики, царил в течение двух веков, мы думаем, что видим на свой лад – конечно, на свой нетворческий, эпигонский, но почтительный лад! – картину унаследованной нами культуры чище и правильнее. У нас нет и в помине творческого буйства того времени, нам почти непонятно, как могли музыкальные стили в XV и XVI веках сохраняться так долго в неизменной чистоте, как вышло, что среди огромной массы написанной

тогда музыки нет, кажется, вообще ничего плохого, как случилось, что еще XVIII век, век начинающегося вырождения, блеснул недолгим, но самоуверенным фейерверком стилей, мод и школ, – но в том, что мы называем сегодня классической музыкой, мы, думается, поняли и взяли за образец тайну, дух, добродетель и благочестие тех поколений. Сегодня мы, например, не очень высокого или даже низкого мнения о богословии и церковной культуре XVIII века или о философии эпохи Просвещения, но в кантатах, «Страстях» и прелюдиях Баха мы видим последний взлет христианской культуры.

В сказочном Китае «древних императоров», помнится нам, музыке отводилась в государстве и при дворе ведущая роль; благосостояние музыки поистине отождествляли с благосостоянием культуры, нравственности, даже империи, и капельмейстеры должны были строго следить за сохранностью и чистотой «древних тональностей». Если музыка деградировала, то это бывало верным признаком гибели правления и государства. И поэты рассказывали страшные сказки о запретных, дьявольских и чуждых небу тональностях, например о тональности Цзин Чан и Цзин Цзэ, о «*Музыке гибели*»: как только в императорском дворце раздались ее кощунственные звуки, потемнело небо, задрожали и рухнули стены, погибли владыка и царство. Вместо многих других слов древних авторов приведем здесь несколько выписок из главы о музыке «*Весен и осеней*» Люй Бувэя.

Истоки музыки – далеко в прошлом. Она возникает из меры и имеет корнем Великое единство. Великое единство родит два полюса; два полюса родят силу темного и светлого. Когда в мире мир, когда все вещи пребывают в покое, когда все в своих действиях следуют за своими начальниками, тогда музыка поддается завершению.

Когда желания и страсти не идут неверными путями, тогда музыка поддается усовершенствованию. У совершенной музыки есть свое основание. Она возникает из равновесия.

Равновесие возникает из правильного, правильное возникает из смысла мира. Поэтому говорить о музыке можно только с человеком, который познал смысл мира. Музыка покоится на соответствии между небом и землей, на согласии мрачного и светлого. Гибнущие государства и созревшие для гибели люди тоже, правда, не лишены музыки, но их музыка не радостна. Поэтому: чем бурнее музыка, тем грустнее становятся люди, тем больше опасность для страны, тем ниже падает правитель. Таким же путем пропадает и суть музыки.

Все священные правители ценили в музыке ее радостность. Тираны Цзя и Чжоу Син любили бурную музыку. Они считали сильные звуки прекрасными, а воздействие на большие толпы – интересным. Они стремились к новым и странным звучаниям, к звукам, которых еще не слышало ни одно ухо; они старались превзойти друг друга и преступили меру и цель.

Причиной гибели государства Чу было то, что там придумали волшебную музыку. Ведь такая музыка, хотя она достаточно бурная, в действительности удалилась от сути музыки. Поскольку она удалилась от сути подлинной музыки, музыка эта не радостна. Если музыка не радостна, народ ропщет, и жизни причиняется вред. Все это получается оттого, что пренебрегают сутью музыки и стремятся к бурным звучаниям. Поэтому музыка благоустроенного века спокойна и радостна, а правление ровно.

Музыка беспокойного века взволнованна и яростна, а правление ошибочно. Музыка гибнущего государства сентиментальна и печальна, а его правительство в опасности». Положения этого китайца довольно ясно указывают нам истоки и подлинный, почти забытый смысл всякой музыки. Подобно пляске, да и любому искусству, музыка была в доисторические времена волшебством, одним из древних и законных средств магии. Коренясь в ритме (*хлопанье в ладоши, топот, рубка леса, ранние стадии барабанного боя*), она была мощным и испытанным средством одинаково «*Настроить*» множество людей, дать одинаковый такт их дыханию, биению сердца и состоянию духа,

вдохновить их на мольбу вечным силам, на танец, на состязание, на военный поход, на священнодействие. И эта изначальная, чистая и первобытно-могучая сущность сохранялась в музыке гораздо дольше, чем в других искусствах, достаточно вспомнить многочисленные высказывания историков и поэтов о музыке, от греков до «Новеллы» Гёте. На практике ни маршевый шаг, ни танец никогда не теряли своего значения...

● Смещение строя, и становление танцора

Вещи могут прийти к тем, кто ждет, но только вещи, оставленные теми, кто спешит.

– Авраама Линкольн

Как для танца так и любого другого социального движения необходима энергия, будь то психологическая или физическая, которую необходимо создать. В определенный момент времени элиты приходят в состояние где потенциал расширения и энергия движение отсутствует полностью, созданное напряжение, с невероятным количеством деструктивных установок накопленных в момент их умопомрачительного социального взлёта переворачивают лодку жизни, и в этот момент их меняют. Во времена смуты Ивана Грозного – Бориса Годунова, род Рюриковичей постепенно меняется на род Романовых (смещение: Галич 1325; Киев 1362; Москва 1610), со сменой родов, как средоточия царской власти происходило и преобразование всего общества; следующим этапом ознаменовавшим переход на новый такт развития был этап смены рода Романовых и дворянства. Выстрел “ Авроры ” возвестил всех о приходе Ленинско-Сталинского периода, а эпоха *Модерн* и новый социально экономический строй внесли коренные отличия, они ломали прежние устои семьи; с распадом родовых ценностей, со сменой имманентности, повлëкшее за собой преобразование общекультурных и социальных норм, созданных ранее сменилась эпоха; перестают быть важны черты рода, а на смену приходят черты личного выбора, где на лицо виден распад целостной личности в пользу бесформенного общества.

– В такие моменты истощения энергию необходимого движения берут у низших классов, создав определённое напряжение, и в необходимый момент раскрывая её. Вопрос, были ли профессионалы танца и других искусств в то время? Ответ Конечно Да! Но когда в 1917 году в Париже был представлен Русский «Сюрреалистический» балет «Парад», под руководством Сергея Дягилева, он вызвал бурю негодования, рецензия вышедшая по этому поводу, из под пера владельца респектабельного парижского культурно-политического дискуссионного клуба – «Клуб дю Фобур» Лео Польдеса.

Антигармоничный, психованный композитор пишущих машинок и трещоток, Эрик Сати ради своего удовольствия вымазал грязью репутацию «Русского балета», устроив скандал, <...> в то время когда талантливые музыканты смиренно ждут, чтобы их сыграли... А геометрический мазила и пачкун Пикассо вылез на передний план сцены, в то время как талантливые художники смиренно ждут, пока их выставят.

— Leo Poldes, «La Grimasse», 19 мая 1917

К слову, во фразе «*Картины Пикассо — это мазня*» — о Пикассо не сказано ничего, зато о говорящем — всё.

— Жан Кокто

Как писал в своих работах А. Шопенгауэр жизнь качается между пустотой и скукой. С внешней стороны нужда порождает горе, а изобилие и обеспеченность - *Скуку*. Сообразно с этим класс бедных борется с - *Нуждой*, а класс богатых со - *Скукой*.

На возвращение культуры (*не знания*) отдельно взятого этноса уходи не одно столетие, при том, что этот процесс не прерывается, *Китайская* и *Индийская* модель насчитывает не одно тысячелетие, важно заметить, что *Небо* у них свое, не взятое со стороны, и к культуре данного этноса не имеющее никакого отношения. Не имея своего *Неба*, земля будет принадлежать тем, чье солнце над ним светит. Ключевский по этому

поводу заметил, что любая модернизация общества, во-первых, требует серьёзной и осторожной подготовки, а также наличия источников, где *« Нравы не должны срезаться хирургически, как мозоли, а перерождаться физиологически, как обновляется вещество в живом организме»*. Россия попала в орбиту Европейской культуры, и избрала свой путь, но в логике преобразования Античных традиций, и бездумно их менять это значит потерять любую свою защиту, что была создана поколениями, и те результаты, что были получены ими до настоящего момента.

– Как обычно этот процесс преобразования происходит при помощи самих низов, в определенный момент времени они были поставлены кем то на вершину олимпа, но при этом не имели ни знания, ни опыта, ни защитных механизмов которые есть у верхов. Это в полной мере может охарактеризовать одно крылатое выражение.

“ Если звезды зажигаются, то это комуто надо ”

Как и в живописи или любом другом деле, чтобы стать профессионалом необходимо иметь знания, опыт, навык и железную волю. Это все те, первоочередные и крайне необходимые условия для занятия тем делом в котором человек хочет реализовать себя. В связи с чем необходимо, в первую очередь хорошее классическое образование, где время полного становления специалиста занимает десятилетия. Обратиться к врачу, у которого нет должного специального образования, и крайне важных в его деле навыков это Утопия. Излюбленная тема что человек был никем и вдруг сиюминутно стал первоклассным специалистом проецируется теми, кто явно не желает чтобы таких специалистов было много, так как варварами легко управлять, и не важно где они находятся, внизу или вверху пирамиды. Одним из приводимых примером может стать танец.

Классический танец - основа всех видов хореографического искусства - является самой сложной формой профессиональной хореографии, одной из главных выразительных средств современного балета. Те кто им занимаются, и в конечном счёте выходят на большую сцену пройдя невероятно жёсткий социальный отбор вызывают даже не

уважение, а восхищение их титаническим трудом, в котором в течении их карьеры невозможно пропустить ни дня, где каждодневные нагрузки зачастую превосходят нагрузки специалистов вредных и сложных профессий, таких как лётчик, космонавт, спасатель, шахтер и т.д., где неестественные для нормального человека позиции это их норма.

– Балетным танцем необходимо начинать заниматься в раннем детстве, ведь в этом возрасте тело ребенка очень пластичное.

– Внимание как основа балета, это процесс и состояние настройки субъекта на восприятие приоритетной информации и выполнение им поставленных задач.

– На подготовительные занятия принимают с 4 лет, в 9-11 лет, после они могут поступить в профессиональное балетное училище, где проходят курс обучения 8 лет; во время его будущие балерины могут столкнуться, с очень серьезными, подчас даже нечеловеческими физическими нагрузками, где слёзы это норма, занятия могут длиться от 3 до 9 часов, что сильно зависит от возраста танцовщиц и уровня их подготовки.

□ *Если ребенок до 10-12 лет не начал заниматься балетом, то его путь лежит в народный или эстрадный танец. Стоит заметить, что балерины должны иметь хорошую наследственность на которую в первую очередь обращают внимание при отборе, отличную фигуру и великолепную технику.*

– Большинство тех кто считается прародителем современного танца эпохи Модерн, по профессиональным меркам танца были по сути пенсионерами, в тот момент когда они пришли постигать только азы своей профессии, то они к ней уже абсолютно не годились. Если их сравнивать, с точными науками, то сложные математические уравнения решали, те, кто ни писать, ни считать не то, что не умели, но даже и не собирались этому обучаться. Начатая смена танцевальных установок, в большинстве своем велась теми, кто были знаком, и очень хорошо знал Египетские, Греческие, Индийские и другие, не только восточные религиозные культы, но исполнители и артисты продвигвшие культуру не обладали необходимыми, ни навыками танца, ни правам голоса, т.к.

это требует социального положения больших знаний и опыта которого у них не имелось. Многие получили признание не у себя на родине в Соединенных штатах, а в Европе, после чего возвратились назад.

– **Одной из первых** кто начал менять старые установки, и чье имя у всех на слуху это была Лои Фуллер американская актриса и танцовщица начала свою карьеру в постановках бурлеска, водевилей и цирке. Роден позднее рассматривал единую линию развития танца: Фуллер - Дункан - Нижинский, — «*Танцовщиков, раскрепостивших движение*».

– **Фуллер** начала свою театральную карьеру в качестве актрисы, позже поставила хореографию, в качестве танцовщицы в юбке став исполнять танцы в бурлеске, водевилях и цирковых шоу.

– Что касается движений, то Фуллер не владея техникой использовала простейшие варианты, её, крупная, несколько тяжеловесная, не вполне соответствовала традиционным требованиям, предъявляемым к танцовщицам. Но главным в элементе ее исполнении были не сами движения, а те спецэффекты и новое восприятие, которые давала движущаяся фигура, окутанная полупрозрачными одеждами.

– **В 1892 году** переехала в Париж, где выступала в варьете «*Фоли – Бержер*», у почтенной публики оно имело «*Плохую*» репутацию, там Фуллер исполняла номера в стиле Ревю. По своей природе «*Фоли – Бержер*» современный элитный ночной клуб низкого культурного уровня делающий основную ставку на эротику, так сказать прародитель, эротических танцев XX века, бурлеск и стриптиз. Бурлеск изначально популярное классическое театральное шоу, он в период XIX - XX века превратился в стриптиз, который стал доминирующим элементом бурлеска к середине 1920-х годов. Сам бурлеск как отдельный вид стал эротическим шоу в третьей половине XX века.

- Когда-то парижский театр "*Фоли Бержер*" был залом для постановки оперетт, пантомимы, политических митингов и водевилей. 30 ноября 1886 года в парижском театре "*Фоли Бержер*" состоится тщательно продуманное "Ревю" с участием женщин в потрясающих костюмах. Очень популярная "*Place aux Jeunes*" сделала "*Фоли*" главным

местом ночной жизни Парижа. В 1890-х годах " *Фоли* " последовали парижскому вкусу к стриптизу и быстро завоевали репутацию благодаря своим зрелищным шоу обнаженной натуры. Театр не жалел средств, ставя Ревю, в которых участвовало 40 декораций, 1000 костюмов и съемочная группа из 200 человек.

– **Л.Фуллер** в своем творчестве исследовала движение, свет и технические инноваций, известна тем, что комбинировала в своем искусстве естественные движения с костюмами и освещением, использовала зеркала, разработки, основанные на химических реакциях, для получения эффектов геля и флуоресцентной подсветки костюмов.

- – Самые известные танцы Лои Фуллер - это " *Танец огня* ", для которого использовались 14 электриков и " *Танец серпантин* ", создание которого сама Фуллер описывала как научное открытие, как озарение, снизошедшее на нее. Ее искусство было синтезом света, цвета, звука и движения, а музыкальное сопровождение современных оркестровок Грига, Шмитта, Дебюсси, Скрябина как нельзя лучше подчеркивало ее танец.

Несомненно в большинстве работы Фуллер были более зрелищными, чем революционными, но в конечном итоге если вклад Фуллер в движение минимален, то нельзя упускать из виду, что ее танец был первым, затрагивающим тему пространства и движения, и это можно увидеть на сохранившихся записях того времени.

Айседора Дункан

– **Айседора Дункан**, её последовательница в своей работе используя систему Ф. Дельсарта, создала свой собственный стиль с элементами хореографического импрессионизма, плюс увлечение эзотерикой и Грецией. В дальнейшем ее стали преподносить как экзотическую

диговинку. Она танцевала босиком в греческом хитоне, чем изрядно шокировала неподготовленную публику, и благодаря ей свободный танец утвердился как особый вид искусства.

– Искусство Айседоры Дункан оказало большое влияние на изменение, и развитие мировой танцевальной культуры.

– Айседору Дункан считают образованной женщиной, но необходимо иметь в виду, один факт из ее общеизвестной биографии, что когда закладываются основы будущего поведения, важные для когнитивного развития, в социальной перспективе очень важно правильное и направляемое старшими детьми и взрослыми участие ребенка в играх и иной социальной деятельности. В возрасте 5 лет она была отдана в школу, а в 10 лет ее бросила, считая бесполезной. Из-за того, что семья находилась в крайне бедном состоянии, со своими старшими братьями и сестрой она помогала матери добывать средства на жизнь. По данным из ее биографии, Дункан бросив школу, которую к тому же считала совершенно бесполезной, занялась музыкой и танцами, продолжая *“Самообразование в труппах”*.

– В большинстве случаев люди находящиеся в тяжелых жизненных ситуациях как Дункан, готовы на все, чтобы выбраться оттуда, и не имея в себе ранее созданных семейных ценностей, как внутренних защитных механизмов (*культурный код*), попадая в определенную жизненную модель, не имеют возможности оттуда выбраться, либо когда они это осознают, то плата за выход слишком высокая.

– Во время смены направлений социального движения, которое разглядеть возможно спустя большой промежуток времени, таких людей (*в большинстве очень одаренных*), определенные структуры создающие это движение используют в первую очередь. Танец вначале это определенная программа (*бессознательного*), которую человек проецирует вовне, в материальной форме зрителю.

Фанатизм Айседоры в отстаивании внешних форм примет проекцию в реформе танца, поглощавший много сил, мешавший кропотливому анализу, особенно необходимому при создании новой педагогической системы. Утопический авантюризм «этой несомненно «гениальной», но и шалой в жизни женщины» (*А. Бенуа*) каждый раз приводил её

очередное начинание к финансовому краху, но не отбивал охоты снова попытаться найти хотя бы одно государство и правительство, «которое признает, что такое воспитание является прекрасным для детей, и предоставит мне возможность испытать на опыте свой проект создания массового танца».

Педагогические декларации Дункан при всей их широковещательности были довольно размыты: «Когда педагоги спрашивают меня о программе моей школы, я отвечаю: «Прежде всего научим маленьких детей дышать, вибрировать, чувствовать... Учите ребенка поднимать руки к небу, чтобы в этом движении он постигал бесконечность вселенной... Учите ребенка чудесам и красоте окружающего его бесконечного движения...» Но на вопрос - как учить этому конкретно - «она подумав кисло улыбнулась: «Разве можно научить танцам? У кого есть призвание - просто танцует, живет танцуя и движется прекрасно». Так возникает пропасть между возвышенной проповедью о создании массового танца и реальностью, зависящей от призвания. Вероятно, поэтому кое у кого экзальтированные речи Дункан вызывали недоверчивую настороженность.

В Египте, Греции и далее, откуда Дункан и те кто менял культурный код танца того времени, черпали свое вдохновение, он во все времена всегда имел определенную ритуальную проекцию, во время очередной смены культурного кода, что происходил в период конца XIX начала XX века, то что прописывали они в своих танцах многие явно не понимали. Для этого необходимо знать язык танца, это то многое, что было ранее потеряно, когда произошел исторический момент, отделив жреца от зрителя. Дункан и многие другие представители культурной элиты были лишь инструментом в этом масштабном социальном действии. Создание определенного стиля и направления в искусстве требуют больших инвестиций, и времени, включая четкое понимание, контроль собственных действий субъекта, и отражение объекта, которых у Дункан не было что собственно и видно из богатой на события, бедной на финансы и полную трагедиями ее биографию, счастливой которую назвать никак не получается. Рассматривая её кратко, то можно

выделить основные этапы развития творческой карьеры А.Дункан. Она не раз обрушивалась с гневными филишками на балет.

□ «Я враг балета, который считаю фальшивым и нелепым искусством, стоящим в действительности вне лона всех искусств», - безапелляционно писала она.

В 18 лет Дункан переехав в Чикаго, стала выступать с танцевальными номерами в ночных клубах. Её преподносили публике как экзотическую диковинку:

– С 1899 года выступала в Лондоне.

– В 1901 году вступила в группу Л. Фуллер в Париже.

– До 1902 года выступала вместе с Лои Фуллер, которая повлияла на формирование исполнительского стиля Дункан.

– В апреле 1902 года после выступления Дункан в Будапеште к ней пришел первый большой успех.

– В 1903 году Дункан вместе с семьей совершила артистическое паломничество в Грецию. Здесь Дункан инициировала строительство храма на холме Копанос для проведения танцевальных занятий, сейчас это Центр изучения танца имени Айседоры и Раймонда Дункан из имеющихся фотографий (в небольшом количестве) представляет весьма посредственный небольших размеров одноэтажный каменный дом, на его фоне современный коттедж выглядит несомненно веселее. Выступления Дункан в храме сопровождал хор из десяти отобранных ею мальчиков-певцов, с которым с 1904 года она давала концерты в Вене, Мюнхене, Берлине.

– В 1904 году возглавила школу танца для девочек в Грюневальде

– В конце 1904 — начале 1905 годов дала несколько концертов в Санкт-Петербурге и Москве. В 1909 году открыла школу танца во Франции. В январе 1913 года Дункан вновь выехала на гастроли в Россию. На волне увлечения «Дунканизмом» в Санкт-Петербурге в 1914 году была организована студия музыкально-пластического движения «Гептахор», просуществовавшая до начала 1930-х годов.

– В 1921 году нарком просвещения РСФСР Луначарский официально предложил Дункан открыть танцевальную школу в Москве, В своих

воспоминаниях он писал о Айседоре Дункан, признавая ее талант, а также о ее брате Раймонде Дункан (*вырезки из текстов*)

Наша гостья (А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2, с. 273–278)

– Последняя школа Дункан в Париже, начавшая давать изумительные результаты, содержалась одним миллиардером. Миллиардер этот окружил школу большой пышностью, заверяя Дункан, что сделает из нее центр новой культуры, собрал там блистательный салон первейших людей Франции и Европы. Но тут пришла война, миллиардеру показалось, что его состояние покачнулось. Сначала он перетащил школу в Америку, а потом, в один прекрасный день, оставив чек на почти нищенскую по отношению к потребностям школы сумму, просто сбежал и бросил школу на произвол судьбы. Об этом опыте своей жизни Дункан говорит с величайшей горечью. Вместе с тем это протрезвило ее. Она решила, что делать свою реформу, опираясь на частный капитал, она не может и не хочет.

Сборнике статей Луначарского «Театр и революция», М., 1924, стр. 357–362.

– Брат великой Айседоры — Раймонд Дункан, несомненно, симпатичнейший человек.

– Нельзя не удивляться бескорыстной преданности его своим идеям, его энергии и трудолюбию, его благоговейной любви к красоте, его великолепным намерениям и ярко выраженным демократическим симпатиям. Все это не так-то часто встречается в столь значительной степени и со столь бросающейся в глаза выразительностью. Беда лишь в том, что Раймонд Дункан со свойственным фанатикам и мономанам увлечением перешагнул границу разумного в том почтенном направлении, в котором направил свои почти героические усилия.

– Раймонд Дункан — фигура до крайности яркая. Сейчас он заставил говорить о себе весь Париж. Он явился человеком дня, курьезом из

курьезов, средоточием парижской болтовни в салонах, на площадях, в газетах и «обозрениях» целого ряда кафе–шантанов.

« ... »

– Г. Раймонд Дункан затеял полный и совершенный переворот в искусстве. Начинает он с музыки, но не щадит ни одной области. После тщательного изучения традиционного искусства — в современной Элладе, среди крестьян Аркадии и Арголиды, среди краснокожих, у которых Дункан прожил долгие месяцы и которые возбудили в нем сильнейший восторг, наконец, среди китайцев — Дункан пришел к выводу, что все народы первоначально обладали одной и той же музыкой, истинной музыкой, коренящейся в мировых ритмах, которые являются человеческим отражением начал, лежащих в окружающей природе.

« ... »

– «Народ! — восклицает он в своем воззвании к парижанам, приглашающем последних посетить его «истинный» спектакль с «аутентичными песнями и танцами древних эллинов». — Народ! Современный театр есть неразрывная часть современного тиранического образа правления.

А.В Луначарский будучи весьма образованным человеком, выходцем из богатой семьи, считал культурную проекцию Р Дункан в наивных попытках найти правильный путь телесной и душевной гигиены, пытавшегося сделать обратный шаг в развитии человечества и подвергнуть вандализму все не греческое.

– Луначарский в своих заметках писал, о его фанатичной работе в школе, что если и есть во всем этом блеф, то невольный, результат американского склада характера и большого увлечения последнего, описывая его, как человека имеющего длинную сухопарую фигуру в самотканой тунике и тоге, с длинными прядями волос, падающими на плечи, преподающий каждый день уроки гимнастики, танцев, музыки и пения, рисования, ткацкого, горшечного и даже сапожного ремесла.

О методе постановки самого представления, Луначарский писал следующее: “ О критичности Р. Дункан его можно судить по тому

образцу восстановления «истинной эллинской красоты», которому я был свидетелем, именно по его постановке «Электры» Софокла. Дункан отнюдь не позаботился о восстановлении внешней техники греческого театра. Кто же не знает о промежуточной ступени между зрителями и сценой — об оркестре, с ее несколько загадочным хором. Загадочным не в смысле происхождения или эстетического значения, а в смысле самого характера исполнения им своей роли. Нет никакого сомнения, что хорег не говорит за весь хор. Пел ли этот хор свои строфы и антистрофы или произносил речитативом, и — в первом случае — какие мелодические и гармонические начала лежали в основе пения? Обо всем этом мы можем только догадываться”.

А. В. Луначарский о Айседоре Дункан

А.В. Луначарский “ Встречи ”. Из статьи «Три встречи. Из воспоминаний об ушедших» («Огонек», 1927, № 40).

Конечно, я очень хорошо знал Айседору и до моей встречи с ней. Кто ее не знал. Будучи *«только танцовщицей»*, она вдруг выросла в первокласснейшую фигуру всего искусства целой эпохи. И она была не просто ее выразительницей, а выразительницей в силу самых прогрессивных начал. И она разбивала старые танцевальные формы, она выдвигала на первый план искренность, непосредственность, грацию, она хотела танцевать не танцы, а музыку, выявлять слуховую музыку прекрасной музыкой гармонического человеческого тела.

– Она вливала столько тончайшей красоты в окружающее и сама и через десятки своих учениц, что казалось, будто грубоватая эпоха позднего капитализма, с ее кладбищенским декадансом, с одной стороны, и похабно–кафешантанным времяпрепровождением — с другой стороны, каким–то чудом породила нечто приближающееся к лучшим эпохам художественного творчества человечества.

– Но вместе с тем я знал и то, что лучшие годы Айседоры позади, я знал прекрасно, что грани соприкосновения между ее утонченным

эллинизмом и нашей суровой республикой, питавшейся в то время селедкой и питавшей своею кровью вшей и мучительно несшей кошмары войны и разрушения, — весьма слабы и искусственны, да и уверенности у меня не было, что дальнейшие, во всяком случае первые, шаги нашей культурной работы, когда самые трудные фазы борьбы были позади, пойдут по линиям, совпадающим с эстетическими идеалами Айседоры.

Приезд в Москву

И вдруг письмо Красина — Айседора — де выразила свою безусловную симпатию большевизму, заявила, что надеется на крушение буржуазной культуры и обновление мира именно из Москвы. Танцевала какой-то революционный танец под «Интернационал», сделалась мишенью буржуазного негодования и... едет в Москву.

Прежде чем я опомнился от этого письма, звонят, что Айседора приехала, сидит на вокзале на собственных чемоданах вместе со своей ученицей Ирмой и не знает, куда девать ей свою победную головушку. А у меня тоже — в распоряжении никаких квартир, никаких ресурсов. Исход нашелся — я водворил Айседору Дункан в квартиру Гельцер, Екатерины Васильевны, которая в это время отсутствовала...

Выдержка из заметок А. В. Луначарского — Наша гостья (А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 2, с. 273–278).

— Почему Айседора Дункан приехала в Россию? Потому, что ей, как редкому типу самого подлинного художника, претит та атмосфера, которой заставляют дышать каждого человека нынешние буржуазные господа обнаглевшей, оголенной, разоренной, дышащей ненавистью и разочарованием буржуазной Европы.

« ... »

— А. Дункан окружена в настоящее время целым клубком гадов. Как только она появилась у нас, как откуда ни возьмись сползлись друзья

буржуазии и остатки ее в Москве, всякие типы обывателей, в особенности театральные спекулянты и торговцы искусством. Некоторые из них приходили ко мне после, покачивали головами и объявляли, что Дункан, несомненно, ненормальна. «Почему?» — спрашиваю я. «Помилуйте, она не хочет больше танцевать». Действительно, Дункан не только отвергает всякие предложения, а, представьте себе, в Москве ей уже сделано несколько «выгодных предложений», она отказывается выступать даже на благотворительных спектаклях и согласна танцевать только в залах, где сидит абсолютно бесплатная и по возможности чисто рабочая публика.

« ... »

Всякому понимающему бросится в глаза, что дункановская реформа останется всегда фантастическим цветочком в крапиве буржуазного общества, пока реформа эта не сделается частью общей перестройки школы, что возможно только совместно с социальной революцией.

« ... »

Мечты Дункан идут далеко. Она думает о большой государственной школе в пятьсот или тысячу учеников, но пока она согласна начать с небольшим количеством детей, которые будут получать образование через наших учителей, но в физическом и эстетическом отношениях развиваться под ее руководством.

Из статьи «Три встречи. Из воспоминаний об ушедших» А.В. Луначарский.

Первое выступление Айседоры и Ирмы с детьми в первоначальных упражнениях, которые она им успела преподать, и некоторых довольно простых, но эффектных танцах имело совершенно громадный успех. Большой театр прямо разваливался от аплодисментов, и все это несмотря на то, что сама Айседора очень сильно подалась, почти не могла танцевать, а больше мимировала, правда, хорошо мимировала под великолепную музыку Бетховена и Чайковского.

Воспоминания об Айседоре Дункан. Из «Воспоминаний об Айседоре Дункан», напечатанных в сборнике «Гул земли» (Л., изд. «Красной газ.», 1928, с. 37–40).

Нет, Айседора внесла максимум своего пламенного идеализма в основанное ею дело и сама, наоборот, часто доказывала мне, что, конечно, пройдет несколько очень трудных лет, но что она, все-таки, сможет вывести свое дело на широкий простор.

К сожалению, по мере того как мы богатели, оценка деятельности Айседоры Дункан не повышалась, а скорее понижалась. Перед нами вставали серьезные задачи в области социальной педагогики, — задачи все осложняющиеся. Словом, то, что казалось чуть ли не обязательным в период голодного и холодного революционного энтузиазма, стало казаться не расчетливым, когда перешли на режим экономии, на плановость и т. д. Тут еще подошел горький роман Айседоры с Есениным. Она уехала из Москвы, оставив школу на попечение своей приемной дочери Ирмы Дункан, но не переставая с болезненной чуткостью следить за этой школой. Незадолго до своей смерти она посетила меня в Париже, расспрашивала о школе, рассказывала об издании своего дневника на русском языке, о великих перспективах найти средства, чтобы подвести под школу серьезную материальную базу, и т. д. Все оказалось не совсем современным. Приди эти более спокойные и более «роскошные» времена, которых мы с несомненностью ждем, скажем, лет так через пять, — на десять–пятнадцать лет раньше, я думаю, что Айседора сыграла бы очень крупную роль не только в эстетической нашей культуре, но шире — в нашей физкультуре вообще.

– К сожалению, мы даже сейчас не в таком положении, чтобы поставить вопрос о применении в известных границах этической хореографии Айседоры Дункан. Это, вероятно, придет. В те же времена, когда Айседора Дункан протягивала нам все свои силы, всю свою жизнь и пыталась собирать тысячи рабочих детишек для того, чтобы учить их свободе движений, грации и выражению высоких человеческих чувств, мы могли только платонически благодарить ее, оказывать ей грошовую

помощь и, в конце концов, горестно пожав плечами, сказать ей, что наше время слишком сурово для подобных задач.

Это не мешает тому, что мы вспоминаем о трагически погибшей артистке и большом человеке с чувством живой благодарности и немеркнувшей симпатии.

1928 г.

Танец как сакральное действие в очередной раз стал тем средством что меняло эпоху, а Айседора Дункан была его проводником, но отбросив все, сплетни, шлейф скандалов и то общество вокруг, где жажда нового была мерилom счастья, также всех тех кто нещадно используя её талант, создавал нечто новое, то ясно виден её тернистый путь; можно смело сказать, конечно, она мечтала о создании *Сверхчеловека*, для которого танец будет больше чем жизнь, и на неё как на многих, особое влияние, оказала философия Ницше, где вдохновленная его идеями она писала, что новая женщина выйдет на новый интеллектуально - физический уровень: *«Если моё искусство символично, то символ этот — только один: свобода женщины и эмансипация её от закосневших условностей, которые лежат в основе пуританства»*.

Правильность действий человека можно проследить двумя способами, зная его конечный результат, где все сошлось (*точка сборки*), либо зная первичное воздействие (*его мотив*), либо среду воздействующую на него, что мотивирует и направляет в необходимое ей русло.

Смотря на основные результаты Айседоры Дункан, то нельзя назвать *Положительной* мотивацию, что вызвала в ней напряжение ума; все школы для детей, были крайне необходимы для энергии и создания будущего движения, что проецировалось на массы в СССР, тот период времени став переломным этапом становления нуждался в ней; для снятия своего социального напряжения, ей было крайне необходимо участвовать в таких проектах, вдобавок важным обстоятельством стало очищение от той социальной грязи которой она прежде была покрыта, при создании сакральных действий Европейского модерна, находясь в различных социальных структурах своего времени.

– С таким внешним напряжением, и внутренним рвением как это было у нее энергия быстро заканчивается; как известно социальную машину необходимо постоянно заправлять, и “*Страна советов*” была ей как воздух необходима. Человеку приходится преодолевать определенное сопротивление затрачивая немало энергии, где социальное плавление накладывает свой отпечаток; накапливаясь в информационном поле человека, невидимые, но в конечном счете, в качестве бессознательного проявленные через будущие события, эти установки нашли отражение в жизни Айседоры Дункан, и были проявлены.

– Ее дети погибли в дорожной аварии, все браки окончились неудачно, да и сама она окончила жизнь довольно трагично, впрочем как и многие невероятно творческие и одарённые личности, чей дар всегда используется кем-то не по назначению.

Далькроз

– Немалый вклад внёс швейцарский композитор и педагог Далькроз работавший в 1900—1905 гг, он дал в этот момент зарождение новой идеи ритмической гимнастики. Расцвел жанр особого рода танца в нём – Музыка и Ритм проецировались через новое движение, меняя общую культуру этого времени, а влёт направления возглавляли так называемые «*Босоножки*», основоположницей пластической школы танца конечно была Айседора Дункан. Далькроз всё же упрекал её в отсутствии настоящей классической школы, которой у нее никогда не было. Он смотрел на творчество Дункан глазами специалиста своего дела, профессионала и музыканта, видя что она хотела танцевать «*Под музыку*», а он требовал «*Воплощение музыки*» в танце.

– Сам Далькроз открыв свою школу в которой к 1909-1910 учебном году у насчитывалось уже порядка 360-ти учеников. В 1910 году он переехал в Дрезден, близ которого быстро был воздвигнут архитектурный ансамбль.

– Учебный процесс осуществлялся по потокам: для профессионалов (с последующей выдачей диплома); для музыкантов; для актеров; для всех желающих - как детей, так и взрослых (так называемые вольнослушатели). В учебный план входили: ритмическая гимнастика,

сольфеджио, хор, импровизация, владение дыханием, анатомия, танец или пластика.



Он создал новый метод, при помощи сочетания ритма, музыки и движения решая задачу «воспитания ритма при помощи ритма» (сначала у музыкантов), а затем, используя специально подобранные упражнения, развивал у детей, начиная с дошкольного возраста, муз. слух, память, внимание, ритмичность, пластичную выразительность движений.

В комплексе упражнений руководящим и формообразующим началом Далькроза считал музыку. По его словам, музыка нужна потому, что нотная система дает возможность

совершенно точно и ясно обозначить идею на бумаге, далее продолжая задумку в движении, шагах и жестах. Музыка имеет, кроме ритма, как вспомогательное средство выражения, еще звук и гармонию, тогда как тело должно все богатство оттенков выражения передавать лишь при помощи своих ритмических колебаний. Далькроз говорил – музыка приобретает телесные формы, она преобразует наши тела.

- Эвритмика Далькроза повлияла на педагогику Карла Орфа, которая использовалась в музыкальном образовании по всей территории Соединенных Штатов. В подходе Орфа все его концепции изучаются путем “Делания”.

Рут Сен-Дени

– **Рут Сен-Дени** так же была увлечена Востоком и многие номера из её репертуара являлись фантазиями на ориентальные темы. Материал для своих хореографических стилизаций черпала в музеях и библиотеках. Пик её популярности пришелся на 1910—1920 годы. Специального образования, как и у многих новых “Звезд” того времени у нее не было образования, известно только что её Мама занималась с Рут по системе

теоретика сценического искусства Франса Дельсарта. Сен-Дени начала выступать в ранней юности, примерно с 15-ти лет в 1890-х годах, начав с любительских спектаклей, затем перешла на эстраду, где исполняла полу-акробатические танцы. Стоит обратить внимание один факт, выступая в водевиле, давала по 10—11 представлений «Танца с юбкой» – В День....

Играла на драматической сцене, в том числе в труппе Огюстена Дали, она как и Дункан некоторое время обучалась классическому танцу в Нью-Йорке у Марии Бонфанти — однако быстро в нём разочаровалась. Выступала в составе труппы Дэвида Беласко, где берет себе псевдоним Рут Сен-Дени. Для полноты картины нужно вскользь увидеть, как и с кем работали будущие звезды, менявшие мировую культуру.

Непосредственно сам Дэвид Беласко является выходцем из семьи евреев-сефардов (*сефарды – были потомками которые изгнаны из Испании в конце 1492 года*). Его семья обосновалась в США во время Калифорнийской золотой лихорадки. До того как он сам переехал в столицу, ранее исполнил более 170 ролей, адаптировал около 40 пьес, выступил режиссёром более 300 спектаклей, но надо учесть, что в его драматургическом творчестве по мнению критиков не было ничего оригинального, так как представляет собой сценические адаптации литературных произведений или переделки чужого драматургического материала; многие его пьесы написаны совместно с другими авторами, по сути он является автором только единственной оригинальной пьесы — «*Возвращение Пютера Гримма*» (1911 г).

Переехав в Нью-Йорк, он работал режиссёром в компании известного в то время импресарио Дэниэла Фромана в *Madison Square Theatre* и *Lyceum Theatre*. В 1884—1930 годах стал автором сценария или режиссером более ста произведений, поставленных на Бродвее, что сделало его одним из самых влиятельных театральных деятелей своего времени в Нью-Йорке.

– Дэниэл Фроман где Беласко работал, являлся также выходцем из еврейской семье в Сандаски, штат Огайо. В свое время он вместе с двумя братьями участвовал в организации системы, с использованием

театральных трупп, гастролирующих по стране, в то время как главное шоу проходило в Нью-Йорке, на сленге современных продюсеров они в это время “Делали чёс” по Америке (если сравнивать с СССР то это модель группы “Ласковый май” дети поющие за шоколадку). Вместе со своим братом Чарльзом Дэниел считался одним из крупнейших антрепренеров своего времени. С 1886 по 1909 год был управляющим акционерного общества *Luceit*, тогда у него начинали свою актерскую карьеру такие исполнители, как: Э. Х. Сотерн, Генри Миллер, Уильям Фаверсхем, Мод Адамс, Ричард Мэнсфилд, Джеймс К. Хэкетт. Рано оценив возможности кинематографа, стал одним из первых продюсеров в зарождающейся, перспективной области, имел непосредственное участие в основании компании – *Paramount Pictures*

– Возвращаясь к Рут Сен-Дени на общем фоне изменения культурного кода не удивителен ее интерес к культуре Индии, который отразился в постановке “Радха” на музыку Л. Делиба, где рассказывается о любви простой девушки Радхи к Кришне. К ней специально были разработаны костюмы и шаги с элементами индийского храмового танца, далее эти методы в своей хореографии проявила ее ученица Марта Грей.

– **Рут Сен-Дени и Тед Шон** основали одну из первых ведущих школ в Америке *Denishawn*, “Колыбель американского современного танца”, и одной из ее наиболее известных учениц была Марта Грэм. Далее вместе Сен-Дени и Шон основали *Лос-Анджелесскую школу Денишоун в 1915 году*. Ее студенты изучали балетные движения без обуви, многие этнические и народные танцы, в обучение входила ритмика Далькроза и гимнастика Дельсарта. Школа Денишон распалась к 1930 году, но продолжая преподавать, и ставить хореографию Сен-Дени больше не ориентировала свои работы с мистериями Востока, где объединился через ритмичный хор танцоров, танец и религия.

М. Грэм

– Создательница труппы, школы и танцевальной техники своего имени американская танцовщица и хореограф М. Грэм была из числа тех кто являлся основоположником современного танца. В 1913 году поступив

в Школу экспрессии в Лос-Анджелесе, уже в 20 лет М. Грэм начала свое обучение в созданной в 1915 г. школе танцев, и смежных искусств Денишоун, основанной Рут Сен-Дени и Тедом Шоном. Среди наиболее заметных учеников и были сама Марта Грэм, а также Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман, Джек Коул, Луиза Брукс. Школа особенно известна своим влиянием на современный балет и танец модерн.

- Длительное время школа располагалась в студии № 61 Карнеги-холла, который является самым престижным местом современного искусства в США, как в прошлом, так и сейчас, пробыв там до 1923 года М. Грэм оставила её.

– **Техника Грэм** основана на противопоставлении сокращения и освобождения; концепции, основанные на дыхательном цикле, стали “*Торговой маркой*” современных танцевальных форм. Другим доминирующим принципом является “*Спиралевидное*” вращение туловища вокруг оси позвоночника.

- Отзывы в “*Яростном*” обзоре 1934 года Линкольн Кирстайн написал: “Ее прыжки - это толчки; ее ходьба хромает и шатается; ее бег - слепой импульсивный галоп; ее изгибы, покачивания”, и назвал эффект “Суровым, землистым, изможденным, взглядом внутрь”.

– В ранние годы свое обучение М.Грэм начала в Вассар-колледже, он был известен не только качеством образования, своими спортивными традициями, но и суфражистскими симпатиями, это движение в общем ключе преобразований, в начале XX века активно набирало социальные обороты, без преувеличения став предтеча феминизма, самым первым системным движением женщин, за уравнивание с мужчинами своих избирательных прав. Бытовавшие между полами жёсткие гендерные стереотипы мужского и женского начали постепенно уходить; тогда считалось, что мужчины церебральны, а женщины эмоциональны; мужская часть в танце выражает себя, в толчковых прямолинейных движениях, а женщины в плавных, совершающихся по траекториям кривых, что по сути своей является правильными и естественными

движениями. То что в то время делали суфражистки автоматически создавало напряжение и новую социальную энергию, впоследствии переходящую, в нужное социально - экономическое русло.

– Грэм заявила, что она « *Не хочет быть ни деревом, ни цветком, ни волной* ». В своих танцах она отказалась от стандартного взгляда на женственность и стремилась к тому, чтобы сделать свои персонажи безличными, условно-формальными, сильными и даже маскулинными.

– Цитата из статьи в Нью-Йорк Таймс: « *Наиболее воинственная и наиболее талантливая феминистка, Марта Грэм освободила и женщину, и танец!* » Хотя она сама считала, что не принимала участие в движении за эмансипацию, своим танцем Грэм всего лишь ломала жёсткий стереотип « *Женщина — это слабое существо* ».

– Техника Грэма известна своими уникальными драматическими и выразительными качествами и отличительной игрой на пол. Сжатие и высвобождение были основой взвешенного и приземленного стиля Грэм, который стоял в прямой оппозиции к классической балетной технике, обычно направленной на создание иллюзорной невесомости. Чтобы противостоять более *Ударным* и *Стаккато* движениям, Грэм в конце концов добавила спиралевидную форму в словарь своей техники, чтобы привнести ощущение текучести.

– Грэм, наряду с Дорис Хамфри, Хелен Тамирис, Агнес де Милль и другими, был частью художественного движения в танце, которое отвергало как многовековые традиции классического балета, так и бунтарей первого поколения современного танца, тех кто преподавал в школе Денишон, где училась сама Грэм

– Метод классическое сокращение Грэм - это движение, возникающее из глубоких мышц таза. Эти мышцы вместе с мышцами живота вытягивают позвоночник в вогнутую дугу от копчика до затылка, при этом таз подтянут, а плечи направлены вперед, сокращении позвоночник становится длиннее, а не короче.

– Сила сжатия может быть использована для перемещения тела в пространстве или изменения его траектории. Высвобождение можно считать относительно пассивным возвращением в " *Нормальное* "

состояние или, альтернативно, столь же активным выбросом энергии наружу.

– Сокращение связано с выдохом, а освобождение - со вдохом, хотя эта связь может быть просто концептуальной.

– Основное значение сокращения в хореографии Грэма, как правило, заключается в том, что танцора переполняют эмоции, хотя детали зависят от конкретного контекста и рисунка танца.

– Решение Грэм сделать движение исходящим из ядра, а не дистально, перекликается со стилем Айседоры Дункан, но Дункан написала в своей автобиографии, что движение происходит в солнечном сплетении, а не в нижней части живота.

– Если рассматривать концепцию Индийской системы йога, о которой конечно же хорошо были осведомлены М. Грэм, и А. Дункан, то в ней низ человека, а в частности мышцы таза являются всей материальной энергией, а солнечное сплетение “*Ядром*” человеческой энергии. Чтобы не быть голословным можно посмотреть что об этом говорится, а выглядят это следующим образом, начиная снизу – вверх.

1) Муладхара – «фундамент», «базис», «опора». Чакра, расположена в области промежности рядом с половыми органами «Двумя пальцами выше ануса, двумя пальцами ниже лингама (*пениса*), на четыре пальца в ширину» Считается, что от муладхары отходят самые главные нади (*сушумна, ида и пингала*), а сама она является обителью Кундалини - шакти (*рассматриваемой одновременно как богиня и энергия*).

«Мудрый йогин, постоянно концентрирующийся на муладхаре, приобретает дардурисиддхи („силу прыжка лягушки“). Постепенно он сможет оставить землю (*и подниматься в воздух*). Тело становится мощным, приходит свобода от болезней, одаренность и вездесущность. Йогин знает свое прошлое, настоящее, будущее и их причины. Он овладел неведомыми науками и <...> приобретает успех в мантрах». Другие следствия медитации на муладхаре — совершенство речи и обретение счастья

2) Свадхистхана — «жильё»; буквально — «собственное жильё».

Чакра, находящаяся приблизительно между верхним краем лобковой

кости и пупком, традиционное описание локализации — «в основании лингама (пениса)» Результатом медитации на свадхистхана называется освобождение от всех недостатков (например эгоизма) и болезней, получение всех сиддх, гармоничное движение вайю через все тело, знание разных шастр наизусть и всех наук, положение «владыки любви и обожания всех прекрасных богинь», а также уподобление Брахману.

3) Манипура – «драгоценность», «город». Чакра, расположена на два пальца выше пупка. (в районе солнечного сплетения) утверждается, что медитация на манипуре дарует знание строения тела, силу творить и разрушать, влияние на весь мир, власть над желаниями, разрушение скорбей и болезней, возможность входить в тело другого, обманывать смерть, создавать золото, открывать средства от болезней, видеть посвящённых и находить скрытые сокровища, а также потала-сиддхи (постоянное счастье).

4) Анахата – «безударный», в значении «возникший не от соударения», то есть взаимодействия чего-либо. Чакра, расположенная в центре грудины (*сердце*). Полагается местом пребывания дживатмана. Считается, что медитация на анахату делает человека ясновидящим и яснослышающим, знающим прошлое и будущее, способным путешествовать по воздуху, бессмертным, «господином речи», необычайно привлекательным для женщин, превосходящим всех мудростью и благородством поступков, тем, чьи чувства полностью под контролем, а ум полностью поглощен осознанием Брахмана

5) Вишуддха – «очищенный», «незапятнанный». Чакра, локализуемая в области горла. «Здесь — врата пути к великому освобождению для того, кто желает достичь богатства йоги и чьи чувства очищены и контролируются». Тот, кто «достиг полноты знания Атмана с помощью постоянной концентрации <...> на этом лотосе, становится великим святым, красноречивым, мудрым и наслаждающимся ненарушаемым покоем сознания». Он наблюдает прошлое, настоящее и будущее, становится всеобщим благодетелем и долгожителем, свободным от

страданий и недугов, «разрушителем бесконечных опасностей». Боги не способны противостоять ему.

6) Аджна (третий глаз) – «приказ», «команда». Межбровная чакра, в которой сходятся три главные нади (*сушумна, уда и пингала*), обитель «тонкого пронизательного ума (*манаса*)». Говорится, что Бхагаван (*господь Парамашива*) пребывает и проявляет себя в аджне во всей полноте, как и в сахасраре, и что йогин может поместить здесь в момент смерти свою прану, а затем войти в высшее, вечное, нерожденное божественное первоначало — Пурушу. Результатами медитации на аджну называются: способность по своей воле быстро достигать другого тела и стать наиболее выдающимся святым и мудрецом, всезнающим и всевидящим; обретение сверхъестественных и неведомых сил (в частности, сиддхи речи), положение творца, хранителя и разрушителя трёх миров. «Тот, кто постоянно размышляет над скрытым лотосом аджна, тот сразу, без сопротивления разрушает все кармы своих прошлых жизней».

7) Сахасрара – «тысяча лепестков». Чакра, связываемая с областью макушки, темени. Считается, что здесь пребывает сущность и душа всего существующего, запредельная точка чистого сознания, называемая различными именами (*Парамашива, Парам Пуруша, Пракрити-Пуруша, Хари-Хара и т. д.*), здесь достигается полное слияние Шивы и Шакти, свобода от любых ограничений и перерождений — конечная цель йогина.

Сахасрару относят к *Трансцендентному*, а не *Телесному* плану, чем и объясняется тот факт, что авторы текстов обычно говорят о доктрине «Шести» чакр».

«Тот, высший из людей, кто контролирует своё сознание и знает это место (в Сахасраре), никогда больше не родится снова, так как теперь нет ничего в трёх мирах, что связывало бы его. Его сознание будет под контролем, и его цель будет достигнута. Он приобретает всю полноту силы для того, чтобы делать всё, что он захочет, и предотвращать то, что противостоит его воле. Он будет двигаться в Кха [„небо“, „эфир“,

„Брахман“, „нёбо“], и речь его — проза или стихи — будет чиста и сладостна».

– Принимать или нет *Систему чакр*, при рассмотрении происходящих перемен, в котором участие создавших, выходило за рамки привычного понимания дело каждого, но необходимо учесть одно обстоятельство, за небольшой период в истории в 100 лет в XX веке человечество накопив большой объем социальной энергии, в одночасье смогло раскрыть свой накопленный материальный потенциал, и резко перешло рубеж от 1.6 миллиарда человек в начале века, к 7, 5 миллиарда в конце. Оно смогло всего за 100 лет увеличиться в 5 раз; до этого происходившее развитие было скромнее, за 1.900 лет своего существования оно составило - 5 раз. Все изменения произошедшие XX веке по словам специалистов были обусловлены: Резким развитием продовольственной промышленности, Медицинские инновации, достижениями в Социально-экономической сфере, современный демографический взрыв, в Европе конца XIX — начала XX века приходился не на долю промышленно развитых стран, а на страны Азия, Африка, Латинская Америка. Это происходило в том числе и благодаря усилиям тех структур которые меняли Культурные установки, в том числе используя *Египетско - Греческо - Индуистские* методики; для того чтобы это движение привести в норму переводя в необходимое направление, замедлить то движение что началось в эпоху *Возрождения* со сложных “*Ритуалов*” создававших его, и имевших своё отражение в Литературе, Театре, Музыке, Живописи, Танце то есть во всех сложных проявлениях человеческого разума, став следствием разных манипуляций, всё это заставляет задуматься стоит ли или нет нажимать на все *Красные кнопки* человеческого организма, если да, то на какие. Конечно к такому результату привел не только танец, но и впоследствии созданная общемировая культура имеющая далеко не последнюю, а зачастую основную роль в раскрытие и управление внутренним потенциалом человека, раскрыть который не составляет труда, трудно им правильно управлять или вновь – *Закрыть*. Мировые преобразования происходившие за тысячелетия, имевшие выход в том виде, что наблюдается сегодня напоминает человека зашедшего в

уборную и выдававшего из себя не самое лучшее наполнение, вместо того, чтобы родить чистого дитя, радующего взор своего родителя, при этом, не сумев создать высококультурного человека, лишь обновив социальный пресс, разработав более производительную его модель.

Основой общего социального действия это высокая “ Культура ”, как гармоничное взаимоотношение с другим человеком, то о чем писал во времена античности *Сунь Цзы*, о необходимости полного единения целого «*Правителя и Народа*» называ это общим понятием – «Путь».

«Путь – это когда достигают того, что мысли народа одинаковы с мыслями правителя, когда народ готов вместе с ним умереть, готов вместе с ним жить, когда он не знает ни страха, ни сомнений».

“ floorwork ” – работа с полом

– Как и многие ее коллеги М. Грэм меняла главную особенность танца, а именно саму структуру человека в пространстве зала; она дала толчок такому направлению как современный танец на полу

“ **floorwork** ”. Если перевести дословно будет два слова: “*Пол*” и “*Работа*”. Следовательно, floorwork - это работа с полом, является основным различием между современным танцем, и предыдущими западными концертными танцевальными жанрами существовавшими до этого. Работа с полом изменяет отношение тела к гравитации, требуя от танцора перемещаться между более *Высокими* и *Низкими* уровнями («*входить и выходить из пола*»). Эти особенности играют ключевую роль в использовании полов в хореографии, а также влияют на их роль на занятиях по технике. Для плавного выполнения работ требуются гибкие суставы, расслабленное тело и внимание к кинестетической обратной связи, обеспечиваемой полом

– Айседора Дункан включила в свою работу с полом в танцы в 1911 году, хотя заслугу за их внедрение чаще отдают ее преемнице Марте Грэм. Концепция тесно связана с техникой Грэм, из-за широкого

использования напольных покрытий и повсеместно имитируемых инноваций, а также уникального репертуара техники падений.

– **Дорис Хамфри** приписывают инновации “*floorwork*” в контексте концертного танца. В уличных танцах метод М. Грэм проявил себя в би-бойинге (*брейк-дансе*), где работа с полом так же является основным звеном.

М. Грэм за свои инновации в танце иногда называют “*Пикассо танца*”, поскольку ее значение и влияние на современную хореографию можно считать эквивалентными тому, чем Пабло Пикассо был в современном изобразительном искусстве. Ее влияние также сравнивали с влиянием Стравинского на музыку и Фрэнка Ллойда Райта на архитектуру. Она создала целое движение, которое произвело революцию в мире танца и создало то, что сегодня известно как современный танец. Сейчас многие танцоры во всем мире изучают и исполняют современные танцы. Яркие Хореографы и профессиональные танцоры обращаются к ней за новым вдохновением.

Дорис Хамфри – наряду со своими современниками Мартой Грэм и Кэтрин Данэм, Хамфри была одним из пионеров современного танца во втором поколении, идущие за своими предшественниками, включая Айседору Дункан, Рут Сен-Дени и Тед Шон. Участвовала в исследовании и использования дыхания, в развитии многих техник, которым учат и сегодня.

В Чикаго она училась у мастеров балета, а также у Мэри Вуд Хинман, в школе Фрэнсиса Паркера. В старших классах школы она совершила концертный тур по западным штатам в качестве танцовщицы, со своей матерью в качестве аккомпаниатора, в группе, спонсируемой железной дорогой Санта-Фе для ее рабочих клубов. В 1913 году в возрасте 18 лет, как и другие, отчасти из-за финансовых проблем Хамфри открыла свою собственную школу танцев, с матерью в качестве личного менеджера и пианистки. В 24 года в 1917 году, по наущению Мэри Вуд Хинман, она переехала в Калифорнию и поступила в уже известную кузницу кадров Американского танца “*школу Денишоун*”, она училась, выступала, преподавала и изучала хореографию в школе где учились звезды

американского танца Марта Грэм, Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман, Джек Коул, Луиза Брукс, где . Ее шедевр той эпохи это “ *Вальс каприз* ” (*танец с шарфом*), "Парение" и "Вальс скерцо" (*танец с обручем*), они исполняются и по сей день. Продолжая участвовать в этом проекте в течение следующего десятилетия, Хамфри два года гастролировал по Востоку, за чем последовала успешная карьера в американских театрах водевилей.

В 1928 году Хамфри и Чарльз Вайдман, которые тесно сотрудничали покинули школу Денишон и переехали в Нью-Йорк. Исследования пары Хамфри - Вейдман, как и М. Грэм были направлены в область исследования взаимодействия человеческого тела и силы тяжести, назвав это принципом – « *Падения и восстановления* ».

– В отличие от подхода школы Денисона в хореографии, черпающего вдохновение из-за рубежа (*различных культур*), сама Хамфри искала нужное вдохновения у себя дома, в Америке. Шейкеры, американская религиозная группа (*секта*) XVIII века, являлась тем результатом, где она его обрела.

□ **Шейкеры** , - христианская секта милленаристов-реставраторов, основанная около 1747 года в Англии, а затем вновь организованная в Соединенных Штатах. В середине XIX века эпоха Манифестаций в США вдохновленная духовными откровениями, привела многие группы к периоду танцев, розыгрышей подарков и песен.

– Основная теория Дорис Хамфри продолжая общую линию того времени, включала нюансы реакции человеческого организма на гравитацию, воплощенную в принципе “ *Падение и восстановление* ”, назвав это “ *Дугой между двумя смертями* ”. С одной стороны, человек подчиняется природе гравитации, с другой стороны, он вновь пытается достичь полного равновесия. С помощью нового принципа падение и восстановление Хамфри может проиллюстрировать эмоциональную и физическую кульминацию борьбы за стабильность и подчинение всем законам гравитации.

– Как указывалось ранее, у Дорис Хамфри было несколько очень специфических теорий об основах движения. Ее теория падения и

восстановления была центральной точкой всего её движения, описав это как “*Дугу между двумя смертями*”.

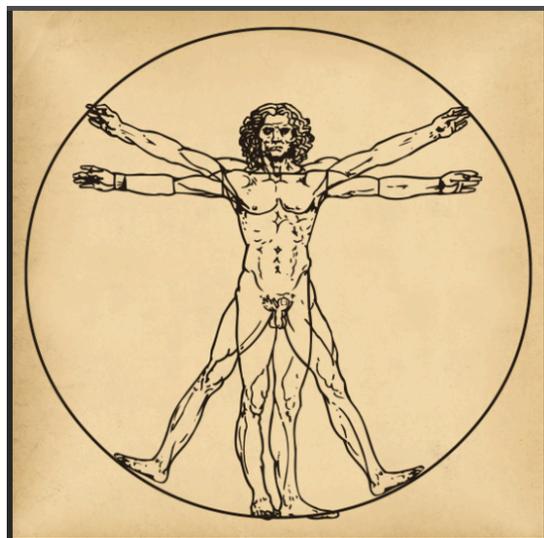
– Более того, эта идея была основана на изменении центра тяжести, равновесии и восстановлении. Хамфри предположил, что за удалением от центра должна следовать равная регулировка, чтобы вернуться в центр, чтобы предотвратить падение.

□ Немаловажная часть данной теории – *Чем драматичнее движение, Тем драматичнее должно быть восстановление.*

– Дорис Хамфри также считала, что движение должно отражать эмоции, но не в той степени, в какой это делал М. Грэм. Ее взгляд в большинстве её работ, в некотором смысле был более клиническим, это касалось взаимодействия именно отдельного человека или группы. Как и М. Грэм, она также считала, что танец должен провоцировать, стимулировать и информировать, а не просто развлекать публику. Но там, где М. Грэм хотела исследовать индивидуальную психику, Дорис Хамфри хотела продемонстрировать индивидуальную и групповую динамику с точки зрения стороннего наблюдателя. Этот мыслительный процесс выразился в использовании танца в качестве неких метафор где человеческие ситуации и работа в большинстве с абстракциями, для полного представления конкретных персонажей, событий или идей.

– В книге “*Искусство создания танцев*” вышедшей после ее смерти в 1958 году во введении она отметила, что балет радикально изменился в XX веке. “*Внезапно танец, - сказала она, - Спящая Красавица, так долго лежавшая в своей изящной постели, поднялась со всепожирающим желанием*”. Она верила в яркие эмоции и движение идущее “*Изнутри наружу*”, но она также верила в абстрактную работу, где конкретные события и персонажи не были проиллюстрированы так, чтобы это имело смысл. Например она считала, что концепция демократии была более убедительно передана фугой, объединяющей четыре разные темы, чем женщиной в красном, белом и синем.

Следующим этапом в развитии управления социальными процессами через движение и одним из главнейших специалистов того времени был Рудольф фон Лабан, но по сути он был *Витрувианский человек*.



«Вначале был танец, а не слово»

- Рудольф фон Лабан -

– Рудольф Лабан в прямом смысле этого слова, один из важнейших родоначальников движения современного танца, сильно повлиявший на всю последующую историю не только современного танца, но и поведение человека в социальном пространстве, как его малая часть. Разработанный им танцевальный сценарий, *Labanotation*, сейчас используется во всем мире для анализа движений, но предпочтительно для балета. Наряду с Эмилем Жаком-Далькросом, Лабан дал стимул и положил начало немецкому выразительному танцу; он разрабатывал методiku нового мирового движения как в предвоенной Германии, так и в Англии.

– По общей имеющейся информации Лабан был членом масонской ассоциации с 1913 года и основал свою собственную масонскую ложу “*Ложа Иоанниса древних масонов Шотландского, Мемфисского и Мисраимского обрядов в долине Цюриха*”, в которую входило шесть братьев и десять сестер. Находясь в Швейцарии в Монте-Верита, Лабан

завязал отношения с оккультистом Теодором Ройссом, который также некоторое время находился там, и был основателем местной ложе.

– 24 октября 1917 года Ройсс выдал Лабану и Хансу Рудольфу Хильфикер - Данну хартию об управлении ложей III° Ordo Templi Orientis в Цюрихе под названием ***Libertas et Fraternitas***.

источник: Dörr, Evelyn (2008). *Рудольф Лабан, Танцор Кристалла*. Ланхэм, Мэриленд: Издательство Scarecrow Press.

Лабан в своей работе описал балет как исторически застывшую форму и передал танец через импровизацию и индивидуальный дизайн как выражение духовного опыта. Его теория комнатно-ритмического движения (*хоревтика*) в основном конкретизировалась в модели *Икосаэдра*. Особенность заключается в том, что Лабан в своей теории влечений (*эукинетикой*) смог уловить и понять, и интерпретировать основополагающее динамическое, энергичные качество движения.

– Лабану отлично удавалось работать с большим количеством людей, проецируя крупные мероприятия, давая возможность людям из разных городов собираться вместе, делиться идеями и работать; создавая свою новую методику « *Экспрессивного танца* » (*Ausdruckstanz*) и искусства « *Движущихся хоров* », он понимал её особенную востребованность, как в Германии, так и в Советской России 20—30-х годов. В это интересное время, для Творца движения масс создавалось новое видение подхода к социальному взаимодействию *Масс* и *Власти*; кардинально изменился сам подход к пропаганде и созрела необходимость в мега глобальных, массовых мероприятиях, которые в это время начали набирать силу, проявленную как, в празднествах, парадах, так и зрелищах, спортивных мероприятиях, что организовывались государством. Ранее не имевшие такого размаха зрелищные мероприятия были отличной репетицией, для создания и объединения обеих нации, как Германия, так и России; по странному стечению обстоятельств, они продвигали необходимый посыл – “ *Культ Тела* ”; впоследствии эти безобидные репетиции и тренировки вылились в более масштабное, и не такое безобидное, но важное действие – *Вторую мировую войну*.

– Из Германии перебравшись в Англию Лабан занимался оптимизацией движений в рабочих процессах и вместе с видным промышленником Ф. К. Лоуренсом разработал систему анализа движений для эргономики. В последние годы своей жизни он изучал передвижения промышленных рабочих и душевнобольных. Это было важной основой – Кинетографии, обозначения движения, известная теперь как Лабанотация. Анализ в движениях получил дальнейшее развитие в США, в Германии он стал известен как исследования движения Лабана.

– Его волновал основополагающие элементы танца, это не “*Стиль*”, а сам “*Язык*” движений и понимание, как тело на них реагирует. Он по сути своей создает своего рода “*Таблицу Умножения*” в современном танце, где сам танец у него не нормативен, он никому не указывает, как двигаться.

Он задает вопрос: что происходит, когда вы двигаетесь?

– Одним из основных вкладов Лабана в анализ движения является его теория пространства. Эта категория включает движение в связи с окружающей средой, а также с пространственными узорами, путями и линиями пространственного напряжения.

– Он сумел описать очень сложную систему геометрии, основанную на кристаллических формах, платоновых телах и структуре человеческого тела. Чувствуя, что существуют способы организации и перемещения в пространстве, которые были особенно гармоничными, в том же смысле, в каком музыка может быть гармоничной. Некоторые объединения и организации были более теоретически и эстетически привлекательны.

– Как и в музыке, гармония пространства иногда принимает форму заданных “*Масштабов*” движения внутри геометрических форм. Эти шкалы можно использовать для уточнения диапазона движений и выявления индивидуальных предпочтений в движениях

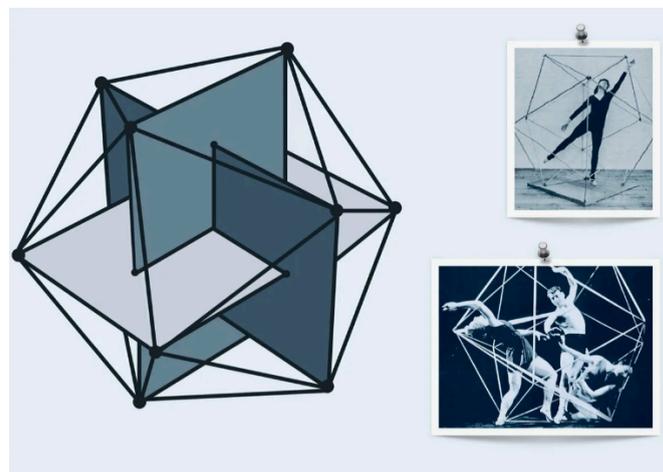
– Лабан построил свой знаменитый многогранник, как раз, чтобы показать, как человеческое тело существует в 3-мерном пространстве.

– Он пошел намного дальше своих предшественников, он смог создать *Икосаэдр*, прототип « *Витрувианского человека* » да Винчи, но только в расширенной форме.

□ Говоря простым языком *Икосаэдр* – это *Тор*, как основа всего живого и мироздания, это те невидимые потоки энергии, которые он хотел уловить теоретически, и перенести в материальное поле, придав этому нужный социальный окрас.

Тор это То из чего состоит – ВСЕ.

– Икосаэдр – это 3 золотых прямоугольника, объединенных вместе. 12 углов. Одна плоскость – вертикальная (*отвечает за движение вверх - вниз*), другая – горизонтальная (*вправо-влево*), третья пересекает ее и дает направление вперед-назад. Икосаэдр помогает сориентировать тело в пространстве. Он полезен как диагностический и практический инструмент: например, я могу понять, как взаимодействовать с пространством вокруг меня. Я могу играть с этими 12 точками и вдруг обнаружить, что совсем не задействую некоторые из них. Но почему бы и нет? Зачем ограничивать свое тело, вместо того, чтобы расширить спектр его возможностей?



– В 1913-1919 годах в колонии Монте-Верита в швейцарском кантоне Тичино, в муниципалитете Аскона здесь действовала "*Школа искусств*", где Лабан проводил свои знаменитые летние курсы танцев.

– С 1917 года Теодор Ройсс организовал в Монте Верита регулярные конференции для обсуждения таких важных тем, как общество без национализма, права женщин, мистическое масонство, танец как искусство, ритуал и религия и многие другие. С 1923 по 1926 годы

Монте Верита эксплуатировалась как гостиничный комплекс для художников.

– В 1922 году Лабан основал *Tanzbühne Laban* (Танцевальную сцену Laban) в Гамбурге, Веймарская Республика, Германия.

Многочисленные выпускники Гамбургской школы успешно распространяли метод Лавана в различных городах Германии и Европы. В последующие годы по всей Европе было открыто 24 школы Лабана.

– 1926 – 29 гг – Лабан основал “*Хореографический институт*” в Вюрцбурге (1926/27) и Берлине (1928/29). Вместе с Дуссией Береской Лабан руководил Камерной танцевальной сценой (*Каммертанцбюне*)

– В 1930-34 годах Лабан был руководителем балета в Берлинской государственной опере. Лабан объединил идеи психолога Карла Юнга, а в программе разминки Лабана - практики Джозефа Пилатеса, которого, по словам Пилатеса, Лабан наблюдал, когда тот работал с пациентами в Гамбурге.

□ Пилатес - это тип упражнений для разума и тела, разработанный в начале 20-го века немецким тренером по физической подготовке Джозефом Пилатесом, в честь которого он и был назван.

– Пилатес назвал свой метод “*Контрологией*”, по своей природе это видоизмененные ритуалы прошлого преподносимые в новой оболочке, с целью направления потока заложенные в движениях, но по нужной траектории. Когда человек осознает, то что он делает, и какие далее последствия происходят в его поле, то проецируя их осмыслено сможет предвидеть результаты, что по цепи обратной связи будут проявляться в его материальном пространстве. В большинстве случаев, человек, в связи с полным отсутствием культуры даже и не подозревает об этом.

– По общим сведениям под руководством Лабана проходили крупные фестивали танца, финансируемые министерством пропаганды Йозефа Геббельса с 1934 по 1936 год. В 1936 году он стал за зарплату

председателем ассоциации “*Немецкие мастерские танца*”; его работа продолжалась до марта 1937 года, вплоть до окончания контракта.

– Кульминацией деятельности при нацистском режиме стал запрет Геббельса в 1936 году на постановку "*Vom Tauwind und der Neuen Freude*" ("*Весенний ветер и новая радость*"), в его хореографии, она предназначалась для летних Олимпийских игр 1936 года в Берлине, все произошло из-за то, что он отказался продвигать нацистскую повестку дня. В системе Лабана довольно важными составляющими являются динамические свойства процесса движения и соотношение четырех основных физических характеристик энергии, это: Свобода протекания, Сила потока, Время протекания и Направленность потока. При каждом выборе человека в пользу того или иного действия изменяются многие характеристики энергии, неважно осознает это человек или нет. Если человек приучает себя к детальному самоконтролю, то это приведет к замедлению времени протекания потока, если чересчур самоуверен, это отразится на силе потока в сторону ее увеличения. Даже простейшие движения, такие как ходьба, состоят из ряда динамических комбинаций связанного и свободного потока энергии.

– Чтобы танец поднялся на уровень других искусств, в нём должен совершиться переворот, подобный тому, какой в начале XX века произошёл в изобразительном искусстве. Лабан помог этот переворот совершить. Самый, пожалуй, радикальный из всех пионеров свободного танца, он отказался не только от традиционных танцевальных па, но и от музыкального аккомпанеента, темы и сюжета.

– Рудольф Лабан открыл, что выразительность танцу придает само пространство, а не тело как таковое. Освободившись от заученных движений, тело должно искать собственные ритмы и конечно оно обязано – «*Упиваться пространством*».

● **Массовый праздник, как инструмент формирования новой культурной парадигмы в Советском обществе 1920-30 х гг.**

А. В. Луначарский 1917 г по 1929 г – первый нарком просвещения РСФСР.

Фрагмент из речи «Старый и новый театр»

«Могучий рабочий класс и крестьянство способны создать новое искусство, новый театр. Этот театр будет монументальным по форме. Он будет рассчитан на огромные массы. Он будет стремиться к коллективному действию. Он будет уходить прочь из тесных помещений на площади, в простор полей, под яркое небо. Он будет яростен, героичен. Он будет уметь смеяться раскатистым народным смехом. Он будет мудр по своему внутреннему содержанию. Потому что трудовой народ пойдет в театр не только развлекаться, как это было до сих пор, но учиться, взволнованно чують вершины и бездны жизни и расти душой для будущего».

– Стремительный рост массовых празднеств первых лет Октября прошел путь от небольшого игрища в красноармейских казармах до грандиозных массовых действий, собирающих на площади десятки тысяч людей, был обусловлен огромным вниманием, руководством со стороны партийных органов.

– Для советских праздников 1920-1930-х годов было характерно участие частей Красной армии, школьников, рабочих, партийных, в том числе и общественных организаций. Одним из методов внедрения праздников являлся «*Осовечивание*» религиозных и народных праздников. Сами сценарии «*Старых*» праздников подробно изучались, переделывались, далее подгоняя под новые революционные задачи, и затем их старались распространять в крестьянской среде. Поиски 20–30-х годов, в области новой гражданской обрядности являясь большим социальным опытом.

– В 30-е годы культурная политика страны была направлена в сторону, широкое вовлечение масс. В культуре появляются, и активно набирают популярность – Смотры, Олимпиады, Фестивали самодеятельного и народного творчества, начинают работу государственные учреждения и методические службы по руководству самодеятельностью, формируется сеть внешкольных учреждений и культурно - досуговых центров, где

художественной самодеятельности активно помогают шефствующие профессиональные коллективы и мастера культуры. В самом начале 30-х годов в СССР популярностью пользовались Театрализованные митинги, как часть социального ритуала нового времени, но имевшие глубокие корни уходящие в прошлое. Ускорение социальной энергии начавшееся в это время выразилось в том, что только в Центральном парке культуры и отдыха им. А. М. Горького только летом 1931 года было проведено 32 таких митинга. В конце 20-х и в 30-е годы в городе Ленинграде ежегодно проводятся музыкальные олимпиады, 30-е годы ознаменовались систематическими республиканскими смотрами и конкурсами художественной самодеятельности. Состоявшаяся летом 1932 года в Центральном парке культуры и отдыха в Москве первая Всесоюзная Олимпиада Самодеятельного Искусства положила яркое начало прекрасным праздникам смотра народных талантов. Развитию способствуют такие значимые мероприятия, как Международный фестиваль народного танца в Лондоне (1935 г), открытие Всесоюзного театра народного творчества в Москве (1936 г), Всесоюзный фестиваль народного танца (1936 г). Новые ансамбли песни и пляски создаются повсеместно, постепенно начинают разрабатывая важные принципы сценической интерпретации народного фольклора. Возникают детские ансамбли песни и танца, в творчестве которых имеет своё выражение Музыка, Танец, Игра.

Надо заметить, что в именно в конце 30 х годов в СССР были созданы основные государственные коллективы народного танца существующие и поныне, это:

- Ансамбль Адыгского народного танца, являющийся одним из старейших коллективов северного кавказа Кабардинка, дата основания: 1933 год.
- Государственный академический ансамбль народного танца имени Игоря Моисеева дата основания: 1937 год.
- Ансамбль песни и танца Республики Татарстан дата основания: 1937 год.

- Государственный академический ансамбль народного танца имени Файзи – Гаскарова республики Башкортостан дата основания: 1939 год.
- Государственный академический ансамбль народного танца Адыгеи «Нальмэс» дата основания: 1936 год.
- Государственный ансамбль песни, музыки и пляски Северной Осетии. Алан дата основания: 1938 год.
- Вайнах ансамбль национального танца Чеченской Республики дата основания: 1939 год.
- Ансамбль народного танца Грузии ансамбль был организован в Тбилиси в 1945 году.
- Сибирский русский народный хор Советский и российский музыкальный коллектив, один из первых профессиональных коллективов русской традиционной культуры, образованных в России дата основания: 1945 г.
- Уральский русский народный хор дата основания: 1943 г.
- Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» дата основания: 1948 год.

– Важный этап в развитии общества и пересмотра будущих социальных отношений что происходил в эту эпоху, сильно повлиял на будущую внутреннюю связанность “ Семьи ”, как основы всей системы в целом. Свободу выбора ей дал Декрет о расторжении брака от 16 (29) декабря 1917 г. который провозгласил, что брак может расторгается вследствие просьбы о том обоих супругов или, хотя бы, одного из них; он возможен даже без обоснования причины.

– Декрет о гражданском браке, о детях и введении церковных книг актов состояния 18(31) декабря 1917 года провозгласил, что «Российская Республика впредь признает лишь гражданские браки...Церковный брак, наряду с обязательным гражданским, является частным делом брачующихся», в этот момент было положено начало первому этапу в становлении новой советской семейной обрядности. Ее развитие началось в русле традиций пролетарской обрядности и праздничной культуры. В 1924 году со страниц газет сошло описания новой советской обрядности, как модели новых социальных отношений в – “ Семье ”.

- Для примера рассмотрим изменения внутренней связанности системы – “*Семья*”, через статистику браков и разводов в России.
- Согласно сложившимся традициям при переписи населения в 1897 года, на 1000 мужчин приходился - 1 разведенный, на 1000 женщин - 2 разведённые. До 1917 года ситуация существенно не менялась, в общем контексте она составляла всего – 0.01 %.
- Согласно новому социальному курсу, в обществе произошла сильная девальвация семейных ценностей, по оперативным данным ЕМИСС, с января по октябрь 2022 года был зарегистрирован – 868 691 брак, а расторгнут был – 567 271 брачный союз.
- Результаты перемен произошедших за столетия, с изменением внутренней семейной культуры очевидны невооружённым взглядом. За последнее столетие в процентном соотношении *Развод* варьировался в среднем, в начале XX века от 0.01 % до 50 до 75 %.

□ В начале XXI века, соотношение между – “*Брак – Развод*” сократилось, где изначально в 2012 году Браков было больше чем Разводов, уменьшившись с 31% в 2012 г – до 6 % в 2021 г.

- Эти результаты объективно отражают новые когнитивные установки, и невозможность системы совершать сложные связанные действия на длительном внутреннем напряжении, став следствием той культурной и социальной политики, которая проходила по всему миру начиная с эпохи *Модерн* основоположниками которой явилась Дункан и коллеги, изменившие внутренние механизмы, впоследствии сильно повлиявшие на всю модель создававшую внутреннюю связанность внутри - *Семьи*.
- Культура это информационная оболочка, чьё информационное ядро заложено внутри, удерживающая систему в состоянии положительного равновесия, позволяющая ей развиваться, на длительном промежутке времени, что в принципе полезно всем, как самому человеку (*Семье*), так и государству (*Обществу*) в котором он находится.
- Система не способная удерживать внутреннюю социальную энергию, взявшая за основание отказ от каких либо правил, что проецировала новая культура, она не может создать сложный продукт, с последующим

удержанием внутренней связности при его развитии, то что требуется в обществе с последующим движением, в важном контексте культурно исторического движения.

– В материальном плане заложенной природой в основании человека родить ребенка (*создать продукт*) не сложно, задача заключается в том, что его необходимо еще и вырастить, по правильному рецепту, так чтобы он мог в конце приносить “*Семье*” создавшего его отдачу. С полным отсутствием правильного рецепта приготовления (*культуры*), впоследствии он будет в лучшем случае находиться в равновесном состоянии по отношению к системе его создавшей, не отдавая энергии для развития, либо полностью перенося чистую прибыль к другим системам использующих его внутренний потенциал, по большей части они деструктивные имеют внешнее идеологическое религиозную суть, создающую внутреннее напряжение (*кражу*), что впоследствии ведёт всю систему к выходу из баланса системы, глобальному кризису и после длительного воздействия – Распаду.

Всегда виноваты не дети, а родители воспитавшие их.

– Идеологическое содержание праздников подсказывало особенности организации и художественного оформления, которое изображало ударные темпы социалистического хозяйственного и культурного развития, стремившись доказать, что с помощью всех видов искусства есть различие социально-политического содержания и экономических результатов, и разница между большевистской и капиталистической рационализацией социальных отношений.

– Разъяснительная функция культуры, ее проникновение в массовое сознание принадлежало прессе. Там выстраивались объяснительные практики новых семиотических рядов, показывалась схожесть многих элементов с традиционным образом, схожих по форме и разъяснялась сама специфика смысловой нагрузки современных символов.

– Именно региональная пресса став важным проводником обобщенных образов, имела мощное проявление революционного бытия, вышедшее на бескрайние полиэтничные просторы РСФСР (*СССР*).

– В 1920–1930-х гг. начался процесс замещения старых религиозных и народных праздников, запустился процесс полного вытеснения, более новыми революционными торжествами, т. е. процесс реорганизации и своего рода «Осовечивания» традиционной праздничной культуры, где им предавался статус *Истинно народных*, и идущих от корней.

– Для нового вида праздников характерны особые виды праздничных мероприятий и символов, таких как шествия, митинги и манифестации, с инсценировками, сопровождавшиеся красными революционными флагами и знаменами. Для привлечения населения к участию в новых праздниках активно использовалась – *Периодическая печать*.

– Советский праздник стал представлял универсальное художественное произведение постольку, он стал объединять в себе: Плановое начало, Послепраздничные события и Медиализацию всего происходящего в этой связи; в этот период происходит поиск форм новой советской обрядности и культа личности.

– Религиозные обряды заменяются новыми «*Красными ритуалами*». Действия проходившие в Советской России, были прямым отражением смены смыслов и новой когнитивной парадигмы, что шла на смену всем ритуалам предыдущих эпох, отлично проявленной ранее, идущей в тот момент параллельно в Германии и имевшей отражение по всему миру.

– Рудольф Лабан был одним из основоположников созданного в мире движения, и имел непосредственное, и активное влияния на процессы происходившие в этого времени. Начавший разрабатывать систему «*Экспрессивного танца*», систему анализа движений для эргономики, где человек понимает какие последствия в дальнейшем произойдут в его информационно – материальном поле, и какое это может вызвать в социальном пространстве отражение, проектировщики преобразований стали активно использовались наработки, как более новые когнитивные технологии, что применялись к большим движениям масс.

Начало технологий было положено в 20-30 годы прошлого столетия, применявшиеся в Германии - Советском союзе, с целью выхода энергии во вторую мировую войну. Этот проект был запущен после неудачной попытки и отсутствия положительного результата первой компании, берущей свое начало с преднамеренного убийства 28 июня 1914 года эрцгерцога Франца Фердинанда, наследника австро-венгерского

престола, и его жены герцогини Софии Гогенберг в Сараево сербским гимназистом Гаврилой Принципом, входившим в группу из шести террористов, координировавшихся Данилой Ильичем.

– На новом витке который и ознаменовала описываемая эпоха Модерн, разрабатывались более результативные системы управление массами, с использованием всех видов материальной коммуникации: Радио, Кинематограф, с помощью аудио носителей и печатной продукции.

– После второй мировой войны подобные технологии, как основная новая модель социальной термоядерной энергии, являвшейся на вооружении элит того времени нашли свое применение в создании нового социального европейского общества, построенного на сфере оказания услуг, где изначально в Традиционном – Аграрном обществе в сельском хозяйстве было задействовано — до 80% общества, то в Постиндустриальном – Информационном расстановка приоритетов сильно изменилась сельское хозяйство — до 3%, промышленность — около 33%, сфера услуг — 60% и выше. Уже произошедший переход на новые социальные модели, с имевшегося в XIX веке, заставлял искать новые инструменты и методы позволяющие продолжить это движение. Начал происходить активный переход на новую урбанистику города, что было отчетливо проявлено в XX веке в развитии крупных городов

– Важный этап перехода в индустриальную сферу с моделью оказания услуг начался в 30-е годы, тогда проходила массовая коллективизация выход масс из Аграрного сектора, где сама модель переходила в сферу влияния, либо государства в Советском союзе, корпораций в Америке; как известно основным источником энергии для человека всегда было “Зерно”, культ Греческих мистерий, передел энергетических потоков, одна из важных причин приведших к массовому голоду и миллионам человеческих жертв, как в Европе, так и в Америке.

– **Принцип жизни прост:** нет еды на столе самый новый компьютер и новые технологии не нужны. Все революции в истории человечества происходили из за отсутствия хлеба на столе.

– По данным **российского историка** и демографа Валентины Жиромской, в начале 1930-х годов на территории РСФСР (*без учета Казахстана*) в результате голода погибло не менее 2,5 млн человек.

– **В Америке** которую принято считать эталоном всего, статистику чтобы скрыть просто совсем не вели, но по оценкам общего развития, там произошел сильный демографический разрыв, и по очень грубым подсчетам погибло и не родилось примерно 5 – 7.5 миллионов человек, этот период Американской истории отлично описан в романе Джона Стейнбека “*Гроздь гнева*”, где европейская линия развития на общем фоне не стала исключением.

– **Сейчас переходом в новое информационное пространство**, вектор развития сместился в сторону Транснациональных корпораций, как мегасистемы не имеющие границ и национальностей, они стали теми, под чьим патронажем происходит мировая колонизация.

Примерами таких Мега Систем могут служить – Apple (США). Exxon Mobile (нефтяной бизнес, США). Microsoft (США). IBM (США). Wall-Mart Store (крупнейшая в мире сеть розничной торговли, США). Chevron (энергетика, США) General Electric (производство локомотивов, энергетических установок, газовых турбин, авиадвигателей, медицинского оборудования, осветительной техники, США). Google (США). Berkshire Hathaway (инвестирование и страхование, США). AT&T Inc (телекоммуникации, AT&Inc), и другие.

– По закону сохранения энергии, она не уходит в никуда, а только переходит из одного состояния *жидкое – газообразное и т.д.*

– Вся создаваемая социальная энергия собираемая различными путями кооперации, в том числе и войн, происходивших ранее, на протяжении многих тысячелетий, где спорт это война, но в измененном состоянии. В конечном счете энергия оказывается в таких системах. Но они смертны как и всё вокруг; любая система, это лишь переходное звено, из одного состояния, в другое, где все вокруг являются лишь заложниками этих систем, включая тех кто ими руководит. На протяжении всей истории человек пытался через систему удержать материальную энергию, но всё

тщетно, она обязательно трансформируется, в природе всё смертно, а человек тем более.

«Да, человек смертен, но это было бы ещё полбеды. Плохо то, что он иногда внезапно смертен, вот в чём фокус!»

Булгаков “Мастер и Маргарита”

● **Архитектура нового театра – Германия** **Хор Тел – 20 – 30 х годов**

– **Национал-социалистическая пропаганда** создала эстетическое наследие. Кадры тренированных атлетов, готовящихся к Олимпиаде в Берлине, или массовые сцены нацистских съездов стали узнаваемыми образами в кинохронике.

– **Концепция Вальтера Беньямина**, акцентирующая политическое использование эстетики, стала общим местом в интерпретациях нацистских театрализованных представлений, где нацисты разработали особый стиль с упором на эстетику, символы и организацию торжеств.

– **Именно нацистам** в этот момент принадлежит патент на использование эстетики для постановки глобальных, массовых мероприятий, в котором необходимо рассматривать временной промежуток с середины 1920-х до середины 1930-х годов как целое в том, что касается развития политической эстетики и культуры праздничных торжеств, в которой практиковалось слияние культуры и политики того времени.

– **Спортивные мероприятия**, с их упором на массы, порядок и тела, довольно сильно повлияли на политическую эстетику того времени, где многие берлинские школы, расположенные в одном районе, стали объединяться, чтобы провести в *День Конституции* свои спортивные соревнования.

– **В августе 1929 года** полиция докладывала о спортивном школьном фестивале в берлинском рабочем районе Пренцлауэр-Берг, насчитывая более 10 000 участников. Школы этого района по своей традиции всегда праздновали День Конституции на общей спортивной площадке. Число участников, начиная с 5 000 в 1926 году, стремительно удвоилось за три года, должностные лица, занимаясь организацией празднований *Дня Конституции*, быстро поняли, включение спортивных мероприятий усиливает привлекательность торжеств, и одним из самых известных сторонников театрализованного представления государства и человека, ответственным за придание новой культурно-художественной формы веймарской демократии, был статс – секретарь по делам искусств (*Reichskunstwart*) – Эдвин Редслоб.

– **Его скромная должность** была создана в 1920 году и связана с Министерством внутренних дел. Статс-секретарь по делам искусств участвовал в создании новых государственных символов, возведении памятников и организации праздников.

– **Влияние театра, спорта и танцев**, проявилось в постановке 1929 года, несомненно это можно проследить и в современной культуре праздничных торжеств, частично вдохновленной концепциями левых массовых театрализованных представлений. Многие хореографы в 20-х годах, включая незаурядного Рудольфа фон Лабана, стали активно экспериментировать с массовыми любительскими хорами, призывая к единству танца, звука и слова.

– Э Редслоб знал Рудольфа фон Лабана и восхищался им, оба даже вынашивали планы о сотрудничестве. Статс-секретарь верил в новую культуру празднеств, которая должна отражать демократическую общность.

– **Многие танцоры и хореографы** связывали ритм с непрерывными плавными движениями. С другой стороны, для парадов и спортивных упражнений, благодаря их более статичному характеру, был характерен мерный шаг. Парады стали интерпретироваться как доминирующее общественное пространство, не нуждающееся в непосредственном участии других. Считалось, что движущиеся группы и хоры создают чувство вовлеченности в действие, поскольку ритм, как он понимался в теории танца, предполагает менее четкое разграничение между всеми

участниками действия, исполнителем и зрителями. В отличие от некоего критического взгляда на спорт, некоторые театральные режиссеры и хореографы были заинтересованы в пространственных возможностях стадиона. Им казалось, что их сцены и театры слишком малы для этого. – **В апреле 1923 года Э.Редслоб** выступил с инициативой: дабы превратить государственные торжества в народные праздники, молодежь должна отмечать День Конституции танцами, пением и спортивными соревнованиями, поскольку это поможет укоренить память о республиканской конституции в их умах». Он предложил, чтобы празднества состоялись на всех стадионах и спортивных площадках страны.

- В августе 1928 года правительство Пруссии предложило, чтобы спортивные мероприятия, входящие в состав республиканских празднеств, были посвящены и памяти 150-летия Фридриха Людвиг Яна, его почитали как отца-основателя немецкой гимнастики, впоследствии он был единственной темой празднования, забыв упомянуть о Веймарской конституции.

– **Летом 1925 года во Франкфурте** состоялась “*Рабочая олимпиада*”, включала традиционные компоненты любого спортивного праздника, но имелись подчас явные отличия от других спортивных мероприятий. Например, постановка праздничного массового представления *Борьба за Землю* по пьесе Альфреда Ауэрбаха, являвшимся почтенным членом Франкфуртского театрального дома, иллюстрирует, какие усилия были приложены всеми, чтобы предложить и создать нечто большее, чем спортивные мероприятия. Это было масштабное представление, оно демонстрировалось на Франкфуртском стадионе перед 50 000 человек, с массовыми хорами тел, и актерскими группами из двух театров с Франкфурта, а также с участием двух социалистических молодежных организаций. В публикациях того времени отмечалось, что «это была первая короткая версия представления современного типа, которое исполняется под открытым небом и обращается к массам. Массовые хоры символизируют борьбу масс.

– **В этой театрализованной постановке** разыгрывался сюжет о «Битве за Землю», он был ее политическим посылом. Между хоровыми группами были распределены роли, включая «Хор власть имущих» и «Хор дипломатов». За господство и власть на Земле боролись две группы — могущественная политическая и финансовая элита против рабочих масс. Но власть имущие просчитались, и между народами разразилась война.

– **Представление завершилось** призывом к единению всех, кто хочет участвовать в создании будущего. Заключительным аккордом явилась «*Ода к радости*» – Шиллера, к исполнению присоединилась и публика. Таким образом, феерическое массовое представление на *Рабочей олимпиаде* завершилось тем же музыкальным произведением, которое будет затем использовано в праздничной постановке на Берлинской олимпиаде 1936 года при Третьем рейхе.

– В дополнение к самому действию, политическую основу масштабного мероприятия 1925 года высветила и церемония открытия.

– **Под звуки «Интернационал»** спортсмены из нескольких стран вышли на стадион, заполненный 45 000 зрителей. В руках они несли красные флаги с названиями своих стран, далее выступали представители международных рабочих спортивных организаций, Массовые гимнастические упражнения также были частью церемонии открытия.

□ Выступление отличали одинаковая одежда, хорошая выправка и синхронность движений.

– **Выпущенная** в честь этого довольно зрелищного события книга так описывает гимнастические массовые упражнения во Франкфурте: «8 000 гимнастов маршировали по стадиону в двенадцати шеренгах как могущественные батальоны пролетариата на фоне моря красных флагов. натренированные гармоничные тела, одетые только в короткие черные трусы, стояли твердо, как каменные колонны, или покачивались в такт музыке. Это было незабываемое зрелище здоровья, жизни и силы». Массовые зрелища, организованные по распоряжению *Веймарского государства* и представленные позже на

посвященных Дню Конституции празднествах в 1929 и 1930 годах, отличались *Движущимися группами* и *Массовыми хорами тел*, не было случайностью. Эстетическая привлекательность, воплощенная в тренированных телах, выполняющих гимнастические упражнения, сменилась привлекательностью хора и движущихся групп школьников и любителей, выполняющих плавные движения.

– **В честь празднования** десятой годовщины Конституции в августе 1929 го-да парады, спорт и зрелища объединились воедино. Режиссер постановки Йозеф фон Фелиц обладал опытом работы с массовыми зрелищами. Привлечение молодежи имело важнейшее значение и сознательно подчеркивалось. Газета «Vossische Zeitung» восторженно сообщала, что в массовом представлении принимали участие 11 000 школьников, хотя вначале предполагалось не более 7000. В этом мероприятии участвовало, как со стороны участников, так и со стороны зрителей десятки тысяч человек, этот ритуал должен был объединить народ в едином объединяющем порыве. В конце представления был поднят республиканский флаг и прозвучал национальный гимн. Несколько самолетов, несущих республиканское знамя, пролетели над стадионом.

- Два ключевых символа, выражающих власть республики, — флаг и национальный гимн — завершили празднование.

– **Эта постановка** явилась одной из первых в Германии, в которых государственный символ изображался при помощи людей, — позднее нацисты включают этот прием в свои церемонии, сходным образом изображая свастику.

- Подобная модель использовалась в 1933 году в постановке «Песнь о народе», исполненной перед 120 000 зрителей в Чикаго, флаг США изображался с помощью шелковых лент. Заявленная цель — создать общность, включающую и участников, и зрителей, — была, по выражению театрального историка Эрики Фишер-Лихте, *promesse de Bonheur* всех массовых зрелищ в межвоенные годы.

– **Одним из последних событий** национального масштаба, в которых праздничные зрелища все еще играли исключительно важную роль, стали Олимпийские игры 1936 года.

– **Среди деятелей**, привлекавшихся к организации массовых зрелищ еще в веймарские годы, были спортивный функционер Карл Дием, президент Германского олимпийского комитета Теодор Левальд, хореограф танца в стиле модерн Мэри Вигман и композитор Карл Орф. Все они были не молодыми амбициозными национал – социалистами, а известными и состоявшимися буржуазными деятелями в области спорта, администрирования, танца и музыки.

Карл Дием написал для церемонии открытия пьесу под названием «*Олимпийская юность*», а поставил ее доктор Ганс Нидекен -Гебхард, который был к тому моменту уже известным режиссером.

– К. Дием был высокопоставленным функционером из немецкой буржуазной спортивной элиты и всемирно признанным сторонником олимпийского движения.

Театрализованная постановка для Олимпийских игр подразделялась на четыре действия:

– **Первые два** состояли из игр и танцев в исполнении молодежи, при этом включая изображение олимпийского флага на поле стадиона, с помощью тел.

– **Во время второго** действия известная танцовщица в стиле модерн Грет Палукка исполнила сольный танец в окружении танцующих девушек. В этих двух действиях приняли участие около 5700 подростков в возрасте от одиннадцати до восемнадцати лет.

– **В третьем** действии несколько тысяч мальчиков внесли на стадион флаги стран-участниц, пройдя торжественной процессией по дорожкам вокруг поля. Комментатор подчеркнул, что игры – это самое мирное празднество, в котором молодежь всех наций соревнуется за честь своих стран.

– **В четвертой** и последней сцене действия прозвучал призыв к молодежи *Пожертвовать своими жизнями*, если родина будет в опасности. Затем последовал танец с мечами в исполнении Гаральда Крейцберга и Вернера Стаммера, в нём принимала участие группа из шестидесяти танцоров-мужчин. После того, как оба противника в танце с мечами погибли, Мэри Вигман, танцевальная группа из восьмидесяти танцовщиц исполнили танец женщин, оплакивающих мертвых.

– **Церемония завершилась** на более оптимистической ноте — фрагментом «*Оды к радости*», когда все участники вышли на арену стадиона. В общей сложности в постановке приняли участие более 10 000 детей, большинство из них — из берлинских школ.

- Для вечернего представления требовался свет, который нацисты в совершенстве научились использовать для своих празднеств. В завершение пьесы над стадионом развернулся часто упоминаемый «*Световой купол*», создавший сильное впечатление крыши из света.

– **Позднее** это впечатляющее использование мощных прожекторов нередко оценивалось как характерная особенность нацистской пропаганды, но тогда оно описывалось как средство усиления общности участников и зрителей и понималось как воплощение олимпийской идеи. Конечно они не были первопроходцами в этой технологии, одной из ее основоположниками можно считать Л.Фуллера, которая в своем творчестве ранее исследовала движение, свет и разные технические инноваций, и известна тем, что комбинировала в своем творчестве естественные движения с костюмами и ярким освещением.

– **Говоря** об основных идеях своей постановки, Карл Дием заявил, что «зрелище должно позволить публике в нем участвовать; молодежь окружена праздничным сообществом, которое обрамляет и исполняет действие», он подчеркнул дружелюбное и мирное значение постановки.

– **Молодежь и жертвенность** во имя своего народа были всегда и повсеместно распространенными темами. Идею, что именно молодежь, в частности, должна защищать свою родину, принимало большинство стран—участниц Олимпиады.

– **Режиссер-постановщик** Ганс Нидекен-Геххард описал значимость правильного использования пространства стадиона. Он говорил, что для создания образа, который публика восприняла бы как целое, важны темп и координация участников. Нидекен-Геххард подчеркнул, именно стадион в качестве арены для праздничных постановок всегда требует чрезвычайно тщательного подхода. В конечном счете, публика будет судить представление по общему впечатлению, которое оно оставит. Дискуссии о подтексте движений, как следует из комментариев Гюнтер и Лекс, преобладали в дискурсах о танце *Модерн* и самом театре, на протяжении более чем десяти лет, до 1936 года.

– **Привлекательность порядка и обещание общности** служили отличительными признаками Германии 1920—1930-х годов в самых разных отношениях. Парады, массовые зрелища и гимнастические упражнения многих завораживали, потому что большое количество людей двигалось синхронно и упорядоченно.

– **Социолог Зигфрид Кракауэр** в своем критическом подходе, представленном в эссе 1927 года «*Орнамент массы*», признавал эстетическое удовольствие, которое публика получает от созерцания орнаментальных массовых движений. Используя в качестве примера «*Tiller Girls*» (*танцевальную шоу-группу 1920-х*), Кракауэр указал, что девушки из этой группы имели значение “*Только*” как часть большего целого или – *Коллектива*.

– **Привлекательность порядка** и обещание общности служили отличительными признаками Германии 1920—1930-х годов в самых разных отношениях. Парады, массовые зрелища и гимнастические упражнения многих завораживали, потому что большое количество людей здесь двигалось синхронно и упорядоченно. Массовые хоры и движущиеся группы стали тогда более структурированными и очень организованными, по половому признаку, а риторика объединения и участия времен Веймарской Германии сменилась в Третьем рейхе мотивами подчинения и долга.

– **Нацисты не изобрели массовые зрелища**, а поставили их под свой контроль, контроль государства, но в итоге они отказались от них. Веймарское и нацистское государства объединяло огромное количество

пересекающихся концепций, тем, стилей и идей, касающихся форм репрезентации, но многие из них не пережили середины 1930-х годов. – **Нацисты в конце поняли**, что многие уже сильно устали от постоянной политической мобилизации находясь на пике активности. Это не означает, что данная стратегия оказалась неэффективной в том, чтобы привязать население к нацистскому государству, общественные места всегда были важными политическими аренами. Их всегда можно заполнить человеческими телами – носителями любых политических требований и убеждений, и они показали, что открытые для широкого участия зрелищные формы репрезентации, что были опробованы для наглядного представления республики, легко могут быть расширены и переосмыслены, чтобы отражать любую политическую систему. Веймарское и нацистское государства объединило огромное количество пересекающихся концепций, тем, стилей и идей, касающихся всех форм репрезентации, создававшихся до этого, но многие, в силу объективных причин не пережили середины 1930-х годов. После окончания Второй мировой войны театрализованные формы, в более широком смысле классифицируемые как «*Массовая хореография тел*», сохранились и использовались в наши дни, но уже в новой видоизменённой форме. Данная практика не потеряла своей актуальности и в настоящее время, и широко используется по всему миру, в различных интерпретациях. Все те наработки что были ранее созданы культурными деятелями тех лет постоянно перерабатываются, но это осуществляется их учениками и последователями, для изучения направления и лучшего управления движением всей социальной энергии.

Танцевальные марафоны Америки 1920-30-х годов Агония ритма – Пытка или Развлечение

– Энергия не может быть создана или уничтожена (*закон сохранения энергии*), она лишь переходит из одного вида в другой в различных физических процессах. Отсюда следует, что внутренняя энергия изолированной системы остается неизменной.

Закон сохранения энергии – 1-й закон термодинамики

– Если одно тело сталкивается с другим, то может отдать ему только такое количество движения, сколько второе у него отнимет.

– Рене Декарт

В новое время, во время мировых изменений происходило множество, подчас невероятных событий в разных частях света, имея не всегда радужный вид. Внутренние катаклизмы имели разное выражение; в Советской России гражданская война сменилась резкими социальными преобразованиями; Германия испытывала обновлённые технологии в движении масс, но один из особо ярких примеров этого периода, что наглядно показывает внутреннюю культуру в обществе, и отношение власти к собственным гражданам, произошёл в 30-е годы в Америке. “Танцевальные марафоны” изначально представляя из себя абсолютно невинное развлечение, в виде обычных ярмарочных конкурсов. Выйдя из под контроля, охватив всю страну, превратившись на ближайшие 10 лет в *Жестокий* и *Бесчеловечный* официальный бизнес унёсший жизни немалого количества людей.

Правила марафона гласили:

- **Участники** должны были оставаться в вертикальном положении и двигаться в течение 45 минут из каждого часа – *Круглосуточно*.
- **По ночам** играла живая группа, в то время как днем часто хватало радио или проигрывателя. Все участники обязаны были танцевать в полную силу в многолюдные вечерние часы.
- **Каждые несколько часов** раздавался сигнал клаксона, и парам разрешалось 15 минут отдыха на кроватях, которые иногда могли быть установлены даже на танцполе.
- **Эти зоны отдыха** были разделены по половому признаку. Участники тренировали себя мгновенно погружаться в глубокий сон,

как только их тела касались кроватей. Женщинам, которые не вставали, давали нюхательную соль, а иногда и шлепали. Участников мужского пола, которые медленно приходили в себя, часто окунали в ванну с ледяной водой. Иногда пары сажали на собачьи цепи вместе, как заключенных.

– **Были популярны "Ночные койки"**, во время которых кровати из зон отдыха выносились на всеобщее обозрение, чтобы зрители могли наблюдать за участниками даже во время их кратких уединений.

– **Большинство промоутеров марафона** кормили участников 12 раз в день, хотя участники должны были продолжать танцевальные движения во время еды.

– **Великая депрессия** охватившая Америку 30-х годов, где большая часть населения находилась, за чертой бедности, и голодало, была хорошим стимулом для многих танцоров выступать за еду, т.к. их во время марафона кормили – 12 раз в день.

– **Марафоны играли** театральную роль для зрителей, поскольку зрители получали *Садистское удовольствие*, наблюдая за всеми физическими и душевными страданиями у участников.

□ **18 февраля 1923 года Оли Финнерти и Эдгар Ван Оллефин установили рекорд, протанцевав семь часов без остановки в Сандерленде, Англия.**

– **Двенадцать дней спустя** инструктор по танцам Алма Каммингс установила новый рекорд в бальном зале Audubon в Нью-Йорке. Она смогла протанцевать непрерывно в течение 27 часов с шестью разными партнерами. В течение трех недель ее рекорд был побит по меньшей мере девять раз по всей территории Соединенных Штатов.

– **Участники танцевали постоянно.** Они ели, умывались, брились, ходили в туалет, не останавливаясь. Иногда даже устраивались свадьбы участников. Тогда за счет организаторов покупались свадебные кольца, подвенечное платье, нанимался священник. Церемония проходила, конечно же, во время танца. *И это все – на потеху Публики.*

– **Мечта разбогатеть** осуществлялась только для единиц танцующих, для многих она заканчивалась не просто поражением, но и смертью

прямо на танцполе. Многие умирали после марафона, где полностью измотанный, с отсутствием многочасового сна человек впадал в кому, а там где подавляющее большинство участников были бедняками, то выйти из комы им не помогал никто, и финал марафона был один.

– **14 апреля 1923 года** 27-летний Гомер Морхаус потерял сознание и умер на танцполе после того, как танцевал со своей партнершей 87 часов подряд. Вскоре после того, Бостон полностью запретил у себя, смертельный бизнес – *Танцевальные марафоны*.

– **В 1928 году Глэдис Ленц** танцевала 19 часов подряд на марафоне в Сиэтле, несмотря на то, что ее партнер ударил ее по лицу; как оказалось в этот момент он страдал от психоза, вызванного усталостью. Пара всё же получила 50 долларов, за то, что заняла пятое место, в то время как пара победитель вальсировала за 1000 долларов. Вскоре после этого Ленц предпринял попытку самоубийства. В течение года в Сиэтле также были запрещены танцевальные марафоны.

- Самый длительный танцевальный марафон под названием «Million Dollar Steel Pier Marathon» был проведен с 6 июня по 30 ноября 1932 года. Это составило 4152 часов и 30 минут.

– **Итого** в конце 1930-х из-за многочисленных смертей танцевальные марафоны были запрещены во многих штатах. Но желание быстро разбогатеть еще несколько лет толкало людей принимать участие в беспощадных марафонах уносящих свой человеческий трофей прямо в царство Аида.

Вы знаете, единственная проблема капитализма – это капиталисты, и они чертовски жадны.

– *президент Гувер*

– Возможность зарождения официальной и бесчеловечной формы развлечения *Танцевальной лихорадки* наглядно показывает, что желание изъять всю социальную энергию масс без остатка не имеет

никаких разумных границ, в погоне за этим “*Социальные наркоманы*” или устроители жизни, не останавливаются не перед чем. В глобальном мировом процессе, олигархические финансовые структуры действуют по одному и тому же принципу. Они, изначально, искусственно создают дефицит, затем создавая напряжение и отчётливо проявленное для всех направление создают “*Социальный пресс*”, после чего изымают, всё до последней капли, это – Кризисы, Революции, Войны.

В марте 2020 года произошёл один из ярких примеров тому, как за очень короткий срок возможно перевести всю социальную энергию в необходимое русло. Самоизоляция как комплекс ограничительных мер способствовала этому процессу, позволив за короткий срок, даже самых последних **LOSER-ов** научить пользоваться системами коммуникации с использованием интернета, при том не создав никакой ценности в обществе изъять невероятно огромное количество социальной энергии, полностью нарушив “*Нюрнбергский кодекс*”, где говорится:

- 1) Человеке даёт добровольное согласие;
- 2) Должен приносить обществу положительные результаты;
- 3) Он основывается на данных, полученных ранее в лаборатории;
- 4) Избегать всех излишних физических и психических страданий и повреждений;
- 5) Не должен проводиться в случае, если "a priori" есть основания предполагать возможность смерти;
- 6) Степень риска, не должна превышать гуманитарной важности проблемы;
- 7) Эксперименту должна предшествовать соответствующая подготовка;
- 8) Эксперимент должен проводиться только лицами, имеющими научную квалификацию;
- 9) В ходе проведения эксперимента испытуемый должен иметь возможность остановить его;
- 10) В ходе эксперимента исследователь, отвечающий за его проведение.

После *Нюрнбергского процесса* происходившим в 1946-49 годах под предводительством Международного военного трибунала, над

рядом высших военных преступников нацистской Германии, где им были предъявлены ряд обвинения в преступлениях состоявших из четырех пунктов, в которые входило:

1) преступления против мира 2) преступления против человечности, 3) нарушение законов войны (военное преступление) 4) заговор с целью совершения данных преступных действий. Был принят ряд законов, и одной из важных статей была “ **Свобода** ”, право что было нарушено спустя чуть больше полувека, к тому же – Добровольно.

Высшая ценность нашего общества — свобода человека, его честь и достоинство. Каждому обеспечивается реализация его способности к труду и творческого потенциала, активное участие в общественной и государственной жизни. Никакие групповые, партийные или государственные интересы не могут быть поставлены выше интересов человека.

– **Многие мировые политические структуры** указывают на голод, репрессии и другие методы управления обществом проходившее в Советской России, при этом забывая сообщить, что он не в последнюю очередь был создан благодаря Европе, Америке, и другим мировым элитам, во время которой Россия вкладывала в миллиарды проводя невероятно быструю индустриализацию, дорогой ценой готовясь ко второй части недоигранной войны, результаты переустройства были за ненадобностью в большей мере уничтожены в 90-х , при этом Америка за промежуток менее ста лет собрала неплохой материальный урожай. В этот момент она готовилась ко второй серии мировой войны, после которой возник новый, биполярный мировой порядок, где Европа уже окончательно утратила свое влияние в мире, и прежняя колониальная система была разрушена, США получив приоритет навязывать условия своим западным партнерам стала доминировать. Были созданы условия для экономической гегемонии США на десятки лет вперед. Новая война невидимым мечом повисла в воздухе, начавшись сразу после неудачной попытки первого акта этого социального действия; на подготовку ушло целое поколение, где лидерами этого мега эксперимента были Россия и Германии, где отрабатывались обновлённые технологии, сутью которых

были коррекционные психологические процедуры, с видоизменением коллективного сознания, и когнитивных установок, путём создания образа внешнего врага, где основной целью - это проведение военной кампании и – *Деньги*.

ВВП стран в 1939 году

Германия 351 млрд дол. Россия – 359 млрд дол. Великобритания – 284 млрд дол. **США – 800 млрд долл.**

ВВП стран 1945 год

Германия – 310 млрд дол. Россия – 343 млрд дол. Великобритания – 331 млрд дол. **США – 1.474 млрд долл.**

- **США** не принимали прямого участия в первые годы войны в Европе находясь поодаль от театра боевых действий.

Ленд–лиз ("Lend–Lease") – программа помощи США союзникам по Антигитлеровской коалиции – стала одним из важнейших источников обогащения страны в годы мировой войны. В разгар войны США производили 60% мирового промышленного производства. В 1948 г. удельный вес США в промышленном производстве западных стран составил 55%. На долю американской экономики приходилось 50% мировой добычи угля; 64% – нефти; 53% – выплавки стали; 17% – производства зерна; 63 % – кукурузы. После Второй мировой войны США сосредоточили в своих руках около 2/3 мировых запасов золота, доля американского экспорта в структуре внешней торговли западных стран составила около 30%.

–**Необходимо учесть** что во время перехода к новой войне (*великой депрессии*) американские фермеры были не переселены, как многие кулаки, в России, а были согнаны со своих мест, и выброшены на улицу, причем депрессия была создана искусственно - экономически, за счет

разгона финансового (*кредитно – спекулятивного*) рынка, и резкого вывода большой денежной массы одновременно.

- Эта технология резкого вывода капитала повторялась, за 20 век не один раз – Азиатский кризис, где также применялась система разгонки и перегрева рынка и вывод свободной энергии. Обвал фондового рынка 1929 года применялся американскими и европейскими инвесторами на Китайском рынке в 2015 году, где миллионы “*Зеленых*” инвесторов, из за спекуляций, как и в 1929 году потеряли – *Всё*.

– **ГУЛАГ по Американски**– это где под эгидой Администрации общественных работ (PWA) и Администрации гражданских работ Civil Works Administration - CWA (это строительство (беломор)каналов, дорог, мостов зачастую в необжитых и болотистых малярийных районах), с единовременным числом занятых до 3,3 миллиона. Всего через американский ГУЛАГ общественных работ прошло 8,5 миллиона человек — это не считая заключенных.

Содержание людей происходило, как в частной тюрьме. Официально из *30 долларов* номинальной заработной платы обязательные вычеты составляли *25 долларов*. Что такое *5 долларов*.

– **Эти факты** лишь косвенным образом относятся к теме танца, но они могут показать модель поведения Американских и Европейских элит, и их стремление всеми доступными способами направить все социальные потоки в нужное им русло, где тема преобразования мировой культуры стояла довольно остро. XX век, в социальной пространстве происходит идеологическая индустриализация, с изменением – Культурного кода.

– **В этом действии** – *Театр, Танец, Музыка* и другие виды искусства являются основным инструментом позволяющим сделать шаг в этом направлении, с последствиями которые обязательно проявятся.

● Психосоматическое и гимнастическое

направление в современном танце

Гимнастика – как Ритуалы для масс

Специалисты отмечают, что современные разновидности двигательной активности таких как: ритмическая, художественная гимнастика и родственные им виды спорта и оздоровительных занятий берут начало от четырех "Д". Под этим подразумеваются начальные буквы фамилий четырех важных основоположников музыкального ритмопластического направления в гимнастике: Франсуа Дельсарт, Жорж Демени, Айседора Дункан и Жак Далькроз.

– **На рубеже XIX-XX веков** постепенное смещение центра внимания, привело мирозерцание человека с головы на ноги. Все осознанные действия и получаемые последствия остались прошлым, философия Античной Греции с культами мистерий канули в небытие, в тот момент было ясное представление о сакральном действии, но скрытом в некоем физическом аспекте ритуала, происходящего таинства, что постепенно, в виду деления на зрителя и исполнителя исчезло, и центр внимания наблюдателя сместился на ноги (*ощущения*), став ведущим центром бытия, изначально создающим общее движение, но через ощущения; функция головы, лишась понимания сакрального принялась только смотреть, и констатировать фиксируя всё, но..... надо учесть, что материальные проявления (*также болезни*) являются исключительно следствием информационного поля человека, и глупо создать некое движение, получив болезнь лечить ноги без головы (*соматика*) ???

– **Идеи танца модерн и гимнастики** в XIX веке предвосхитил известный французский педагог и теоретик сценического движения Ф. Дельсарт (19.12.1811, Солем,—19.7.1871, Париж), утверждавший, что только жест, освобожденный от условности и стилизации (*в том числе музыкальной*), способен правдиво передавать все нюансы человеческих переживаний. В 1839 году открылись знаменитые курсы Дельсарта, где среди его слушателей были известные люди того времени. В конце

жизни Дельсарт получил приглашение в Америку, но Франко прусская война помешала этому, по возвращению в марте 1871 года в Париж спустя некоторое время 20 июля 1871 года он умер, успев надиктовать двум дочерям несколько эпизодов своей работы, что должны были послужить введением к будущей книге.

– **Дельсарт не оставил** письменного изложения своей системы.

Несколько учеников, его дочери, и группа восторженных американских последовательниц по частям собрали все, что сохранилось впоследствии в записных книжках, на клочках бумаги, и в неких отдельных заметках посторонних лиц, спасая от полной гибели драгоценное наследие. Его идеи получили распространение в начале XX века, после того, как были художественно реализованы двумя американскими танцовщицами, ими были: Л. Фуллер выступавшая в Европе – 1892 г Париж и А. Дункан, однако по итогу основоположницей нового направления в хореографии стала А. Дункан с ее проповедью обновлённой античности, как нового « *Танца будущего* ».

– **Так же в это время** формируется направление гимнастики, что было непосредственно связанное с именем французского физиолога Жоржа Демени (1850 г—1917 г). Его система физических упражнений была основана на ведущем значении ритма и гармонии движений, при ритмичном чередовании расслабления и напряжения мышц. Важное отличие, гимнастика Ж. Демени базировалась на движениях свободной пластики, большое значение придавалось развитию ловкости, гибкости. Под этим подразумевалось умение выполнять все движения, правильно напрягая необходимые группы мышц и расслабляя второстепенные. Автор особо подчеркивал необходимость непрерывного движения, что было заложено в основу метода поточного выполнения упражнений. Ведь именно непрерывность, переход от одного упражнения к другому без остановок совершили в XX веке чудо, из обычной оздоровительной гимнастики создалась гимнастика аэробная. Использование метода непрерывного движения одна из характеристик современной аэробики.

– **Его последователем** была американский врач Бесс Менсендик, она прошла обучение медицине в Цюрихе, она разработала женскую функциональную гимнастику, изучив системы движений у Франсуа

Дельсарта. Техника Менсендик учит расслаблять мышцы и снимать напряжение. Он содержит более *200 упражнений*, направленных на правильное и изящное движение в повседневных делах, таких как уборка.

– **Бесс Менсендик**, должно быть, была миниатюрным человеком с невероятной напористостью и наполняющим комнату голосом. В тех зрительных залах, где она выступала, это было отчетливо слышно в заднем ряду, была одной из немногих женщин, кто объединил идеи, и требования борцов за права женщин с «*Системой Менсендик*»

– «**Думай сам!**» - был девиз ее учения, она появилась в немом черно белом документальном фильме о Веймарской республике режиссера Николаса Кауфмана и Вильгельма Прагера «*Пути силы и красоты*», выпущенном в 1925 году. Его цель - показать место тела в современном обществе, где и мужчины, и женщины мало заботятся о своей красоте и здоровье. В Германии *Körper Kultur*, или культура тела, процветала до того, как была захвачена нацизмом.

– **В это время** параллельно со всеми Йозеф Пилатес создал систему физических упражнений, которые помогают исправить мышечный дисбаланс и улучшить осанку, координацию, равновесие, силу, гибкость и улучшить функционирование внутренних органов. Йозеф изобрёл множество машин на основе пружинного сопротивления, которые возможно использовать для выполнения многих упражнений по его передовой методике.

– **Говоря о развитии** музыки, танца, ритмики, нельзя не коснуться имени профессора Женевской консерватории Жака Далькроза. Именно ему первому принадлежит открытие важного значения чувства ритма в физической деятельности человека. Система Ж. Далькроза распадается на три части: ритмическая гимнастика в узком смысле слова, развитие слуха (*сольфеджио*), импровизация и музыкальная пластика.

– **В двадцатом веке** начал проецироваться механизм выхода из викторианских структур и воплотить “**Оптимизм**”, предложенный викторианской эпохой.

– **Возможность нового** переживания тела пришла с такими разными движениями, как «*Свободная любовь*» и «*Гимнастика*», что было явно видно на всём протяжении XX века, когда рационализм оказался под

влиянием экзистенциализма и феноменологии, в некоторых частях академической и ученой культуры.

– **В XVIII—XIX веках** гимнастические программы стали активно популяризироваться в таких странах, как: Швеции, Дании, Германии, Франции, Великобритании, Америке.

– **В их числе были:** Швед Пер Хенрик Линг, англичанин Арчибальд Макларен, немец Герхард Фит, чех Мирослав Тырш, датчанин Фрэнк Нечтегал, швейцарец Эмиль Жак-Далькроз, французы Жорж Демени, Франсуа Дельсарт и Франс Аморос, американки Кэтрин Бичер и Бесс Менсендик — все эти люди оставили свой след в истории фитнеса.

– **Современный фитнес** начали активно развивать в США, это было на рубеже XIX-XX веков.

□ Окончательное возвращение древнегреческих идеалов в американское и европейское общество состоялось в 1896 году, после возрождения Олимпийских игр Пьером де Кубертенем.

– **В конце 60-х годов** в Европе появляется новая форма гимнастики с использованием ритмичной музыки — джаз-гимнастика. Основателем этого гимнастического направления является Моника Бекман - автор книги *"Джаз-гимнастика"*.

– **В 1970-х годах**, правительством США было принято решение о популяризации фитнеса.

Аэробика

– **Этот термин** в 60-е годы XX-го века придумал американский социолог, доктор медицины, бывший подполковник ВВС из Оклахомы, Кеннет Купер, он первым доказал преимущества аэробных упражнений для поддержания и улучшения здоровья. Его книга *«Аэробика»* была издана в 1963 году. Но обычно сам термин *«Аэробика»* связывают с именем американской актрисы и светской львицы – *Джейн Фонда*, она не являлась спортсменом или тренером, была только популяризатором

этого вида направления. Она, и те структуры, что за ней стояли, смогли приложить огромные усилия и получить отдачу, от распространения танцевальной аэробики по всему миру, что собственно после и принесло ей мировую славу, плюс немалые деньги, после запуска спортивного направления. На фоне бега, аэробики и гимнастики стала попутно развиваться индустрия спортивных товаров, включающую и пищевые добавки, превратив это направление в многомиллиардный бизнес.

– **Танцевальная разновидность** аэробики также уже существовала до того, как Д. Фонда стала ее популяризировать. Сам Купер всегда подчеркивает большую роль американской танцовщицы – Джеки Сорренсен, она была американской основоположницей аэробных танцев, широко известных как Аэробика. Она, вдохновленная книгой доктора Кеннета Х. Купера 1968 года об аэробных упражнениях, создала для женщин программу аэробных танцев под музыку ; в 1969 году Джеки в Пуэрто-Рико, обучала жен сотрудников *BBC США*.

– **Аэробика Купера** была известна по всему миру, но в относительно узких кругах, тех специалистов что были в этом направления — среди Тренеров, Любителей оздоровительных методик и т. п., в то время как Джейн Фонда, будучи мировой «звездой» и обширные связи, смогла распространить танцевальную аэробику среди *«Широких масс»*.

□ Немаловажно, что товары для тренировок уже активно продавались до того, как Фонда вышла на это поле.

– **До этого Кэрл Хензел** выпустила альбом aerobic Dancercise в 1980 году, продав при этом 500 000 пластинок и положив начало увлечению физическими упражнениями в 1980-х годах. Поздние видеоролики Хензель о *танцах и упражнениях* стали платиновыми.

– **Ричард Симмонс** уже выпускал пластинки с упражнениями; его пластинка *Reach* 1982 года была сертифицирована как платиновая еще до того, как была выпущена, на основании предварительных заказов.

– **Было недорогое видео** с упражнениями было первым в категории домашнего видео: “ *Видео аэробика* ” с участием Лесли Лилиен и Джули

Лавин, доступное на видеокассете в 1979 году. То же название появилось в 1982-83 годах в обновленной новой съемке.

– **Даже эротический фотограф** Рон Харрис создал свою программу "Аэробикайз", возбуждающие, даже можно сказать эротические танцы в купальниках под музыку. Они часто транслировались по платному кабельному телевидению, в начале 1982 года он выводит в свет новую видеозапись аэробики "Аэробикайз: красивая тренировка", на которой крупным планом сняты тренирующиеся женщины.

– **Абстрактная** операторская работа Харриса рассматривалась как применение "Искусства вместо обучения", очень привлекательное для мужчин, но в полной мере была "Абсолютно бесполезная" для физических упражнений, хотя в каком то смысле у отдельной группы населения она могла создать очень кратковременную, и может даже нежелательную, но невероятно приятную нагрузку, в определённых зонах своего тела.

– **Первоначально актриса Джейн Фонда 1979 году** открывает студию аэробики в Беверли-Хиллз — «*Воркаут Джейн Фонды*». Новая студия имела бешеный успех, за неделю ее посещало до 3-х тысяч клиентов. Еще бы, ведь голливудская звезда лично проводила утренние занятия аэробикой. Сеть клубов Фонды стала быстро развиваться в Калифорнии.

– **В то время** видеомагнитофоны были уже в домах 10 % семей в США, хотя кассеты стоили достаточно дорого. Джейн привлекла своего друга режиссера Сиды Галанти, который помог ей снять обучающий фильм, ориентированный прежде всего на женщин, но предпочитающих тренироваться дома. Видео было настоящим прорывом: съемка велась в театральных декорациях, под ритмичную музыку, с привлечением группы инструкторов в ярких костюмах, которые двигались синхронно с Фондой.

– **Тренировка Джейн Фонды**, также известная как тренировка с Джейн Фонда в главной роли; эти шедевры представляет собой видео с упражнениями 1982 года, основанное на программе упражнений, что была разработана Лени Кэзден и доработанной Кэзденом и Фонда в Workout, их студии упражнений в Беверли-Хиллз. Видео, выпущенное Karl Home Video и RCA Video Productions; занятия были предназначены

в первую очередь для женской половины, являясь отличным способом тренировки дома. Видеокассета стала бестселлером, и Фонда выпускала новые видео на протяжении между 1980-м и 1995 -м годом.

– **Это был высокоприбыльный бизнес**, совокупная прибыль от продаж видеокассет составила полмиллиарда долларов. Джейн Фонду стали называть « *Мамой Аэробики* », а фирменные балетные гетры как фетиш актрисы, стали одним символических идей эпохи 1980-х, хотя по сути Джейн Фонда всегда была только актрисой, светской львицей или политическим деятелем, но никак не тренером. Джейн Фонда активно использовала прибыль от тренировок, перенаправляя её для активного финансирования своей политической активности. Вклад в развитие направления внесла вся франшиза Workout, включая студии, книгу, аудиозапись и видео.

– **В начале 1984 года Джейн Фонда** отозвала финансирование из кампании за экономическую демократию, чтобы преследовать свои собственные интересы отдельно от интересов Хейдена. Несколько месяцев спустя Барбра Стрейзанд, Фонда и десять других женщин сформировали Голливудский женский политический комитет (HWPC).

– **Очень сильно виделся разрыв в её идеологии** с другими деятелями этого направления, в то время как Д. Фонда призывала своих зрителей привести себя в форму, но чтобы они могли выйти и изменить мир; послание в видео американской актрисы и певицы Ракель Уэлч, посвященном *Йоге*, состояло в том, чтобы привести себя в форму, чтобы изменить только своё внутреннее "Я", что в большей степени отражало общему посылу спортивного движения. Многие звезды в отличии от Д.Фонды всегда пользовались весьма ограниченными, и довольно скромными продажами, никогда не соответствуя ее мировому охвату.

– **Джейн Фонда** уже с детства являясь ярким представителем тех информационных Элит, чей смысл всей их деятельности заключается в создании общего напряжения, а не проекции человека во внутренний мир, чтобы его изменить. Надо заметить судя по ее продолжительной карьере (она еще не закончена), ей это довольно хорошо удавалось, по медийному мировому охвату " *Аэробоманией* " виден тот факт, что это направление хорошо поддерживалось не только усилиями Д.Фонды, но и еще кем то, кому было выгодно создание новых информационных

установок мирового масштаба. В 1980-е годы национальные экономики СССР и США переживали не самые лучшие времена, мировой кризис падение цен, на нефть заставляли предпринимать различные шаги. Принято считать, что «*Застой в экономике*» в 1980-е годы случился только у СССР, этот факт многие специалисты называют предпосылкой его дальнейшего развала. Однако нужно учитывать, что США в эти годы также находились в социально-экономическом кризисе, в связи с этим США не в меньшей степени искало новые источники напряжения, далее с последующей возможностью получения прибыли, и то направление, что развивала Д. Фонда являлось вполне прибыльным, как это было во времена великой депрессии, с – “*Танцевальными марафонами*”.

Джейн Фонда в СССР

По стечению обстоятельств несколько кассет с – “*Эксклюзивными*” записями, не *Кого* то а именно Д. Фонды “*Совершенно случайно*” проникли и в СССР, вызвав не меньший бум и увлеченность аэробикой, чем на западе. Одной из причин ее популярности в СССР являлось то, что актриса была известна как сторонница коммунистических идей и как яростный борец с войной во Вьетнаме, в период перестройки часть советских руководителей думало над тем, как сделать *Здоровый образ жизни* более популярным в народе, и не будучи гениями, не так и не сумев изобрести ничего лучше, как выпустить на *ТВ-экраны* ярких и соблазнительных девушек - спортсменок по чёткому, и отработанному американскому сценарию.

– **В это время в преддверии кампании** по отрезвлению всей нации начатой М.Горбачёвым, с 1984 года центральное телевидение начинает показ программы «*Ритмическая гимнастика*». Для жителей СССР это стало настоящим шоком. И многие, можно сказать не совсем *Хрупкие* советские женщины тех лет, с трудом натянув на *Изящные* стройные ноги шерстяные носки, т.к. не найдя на прилавках магазинов тех лет спортивные гетры, стали очень яростно истязать себя доселе не виданными, и завораживающими занятиями *Аэробикой*, подражая ведущим — советским звездам Елене Букреевой, Светлане Рожновой и, конечно, самой королеве жанра – Джейн Фонде.

– **В период бума аэробики**, Д. Фонда посетила СССР , и в концертной студии Останкино состоялась знаменательная встреча с Джейн Фондой. Ведущим и собеседником американской актрисы был известный в СССР тележурналист Александр Гурнов (*это видео доступно и сегодня, как встреча с моделью Джейн Фонда. 1990*). Предварительно перед этим и своей встречей с М. Горбачевым Джейн Фонда возглавила массовый забег вокруг Кремля «Кремлевские версты» посвященный пропаганде здорового образа жизни, делу Разрядки, Перестройки и Миру во всём мире. Для лучшего освещения в мировом информационном поле, всё это выглядело следующим образом: «Советское телевидение показало актрису сидящей за столом рядом с господином Горбачевым, который широко улыбался, - писала газета New York Times. Официальное советское агентство печати ТАСС сообщило следующее: «Их разговор был посвящен роли общественных организаций и их членов в усилиях по укреплению мира и развитию дружественных отношений»."

– **Если внимательно** взглянув на историю, и вникнув в самую суть создаваемого человеком движения, то можно прийти к простому и очевидному выводу:

“ Ни одно движение человека во времени и пространстве, не делается просто так, и не проходит для него бесследно”.

– **Рассматривая** проекцию культуры тела в краткосрочном контексте аэробики для максимальной самореализации, то она является весьма актуальной на этапе совершенствования тела, и тогда в представлении складывается одна картина. Расширив горизонт до пределов одного столетия он немного трансформируется и отчетливо просматривается изменение Европейского смыслового кода, плюс произошедшая смена и выработка нового коллективного психологического строя, а также измененный способ невербального общения, и когнитивных установок в эпоху модерн. Но проанализировав его в масштабах движения всей мировой цивилизации, приняв во внимание культуру тела и пластику телодвижения в пространстве, так как танец является одним из самых древнейших и очень сложных языков самовыражения, восходящего к

началу архаического времени бытия человеческого общества, понимая сакральный посыл самого участника, что закладывался изначально, то картина которая предстает перед взором смотрящего выглядит совсем неприглядной; те изменения что происходили тогда и приведшие к неким определенным результатам сами по себе без воздействия извне никогда бы не произошли. Какой скрытый смысловой посыл был в созданных и масштабируемых движениях по всему миру, что несла Джейн Фонда и ее коллеги известно только им, всем тем, кто эту методики создавал, но следует заметить и признать факт, что после повального увлечения аэробикой, СССР и без этого имея огромное количество напряжений, с внутренними и внешними, социальными и материальными конфликтами, невероятным количеством культурных и политических противоречий трещал по швам, что имело проявление в тех катастрофах, как отражение того, что происходило в этот период.

– **Авария на Чернобыльской АЭС.** Самая масштабная авария в истории атомной энергетики, став своеобразным символом техногенных катастроф; последствия аварии на Чернобыльской АЭС оказались для всех просто катастрофическими, как для экологии, так и для самого человека. До сих пор далеко не все из них удалось устранить полностью, потребуются еще не одно десятилетие для того, чтобы распад некоторых веществ полностью прекратился. В этой аварии весь мир увидел нечто, как очень страшное, как энергетическую катастрофу с *Ужасающими последствиями* мирового масштаба, в которой необходимо увидеть, до какого уровня человек может удерживать энергию, при этом довольно ясно и четко ей управлять, где культура взаимодействия стоит первой в списке, и строиться она на культуре идущей из глубины веков.....

– **Катастрофа на Транссибе** случившаяся под Уфой в Иглинском районе Башкирской АССР; крупнейшая железнодорожная катастрофа в истории Советского Союза, где погибло 575 человек и более 600 из тех кто ехал получили травмы; Авария в Арзамасе – тогда на подъезде к городу произошел взрыв в товарном поезде со взрывчаткой.

Катастрофа произошла из-за нарушений правил перевозки взрывчатых веществ. В ней погиб 91 человек, а свыше 1500 тысяч были ранены;

– **Столкновение в Цемесской бухте** балкера «*Пётр Васёв*» с пассажирским парходом «*Адмирал Нахимов*» произошло в 23:12 31

августа 1986 года в 13 км от морского порта Новороссийска. Результат трагедии: «Адмирал Нахимов» затонул за 8 минут, перевернувшись на правый борт, тогда из 1243 пассажиров и членов экипажа 423 человека погибли. Гибель «Адмирала Нахимова» стала крупнейшей катастрофой на Чёрном море в мирное время;

– **Спитакское землетрясение 1988 года** также известно как Лениканское землетрясение. Это катастрофическое землетрясение магнитудой 6,8–7,2, произошедшее 7 декабря 1988 года в 10 часов 41 минуту по московскому времени на северо-западе Армянской ССР.

Мощное землетрясение вывело из строя около 40 % промышленного потенциала Армянской ССР. До основания был разрушен город Спитак и 58 сёл, всего пострадал 21 город, и ещё более 300 населённых пунктов. В результате произошедшего землетрясения погибло, по меньшей мере, 25 тысяч человек, по другим данным, 45 тысяч, 140 тысяч человек стали инвалидами, 514 тысяч человек остались без крова. В общей сложности страшное землетрясение охватило около 40 % территории Армении.

– **И в конечном итоге пролет Руста.** Он смог пересечь огромную территорию, посадил самолет на Красной Площади. Облетев *По краю* несколько зон ПВО и попадая в пересменки, он “*Совершенно случайно*” 28 мая 1987 года в День пограничных войск беспрепятственно пролетев на легкомоторном самолете более тысячи километров, из немецкого Гамбурга, через Рейкьявик и Хельсинки прибыл в Москву, при этом посадив на Большом Москворецком мосту свой самолёт. Тем самым он ознаменовал полное разрушение информационного основания СССР, с последующим падением 9 ноября 1989 года, символа его величия в мировой политике – Берлинской стены, и потерявшим актуальность развала блока Варшавского договора закрепившего биполярность мира с 14 мая 1955 года по 1 июля 1991 года.

– **В это время СССР** окончательно утратил устойчивость, и свою оболочку защищающую его ранее; Русский культурный код не смог выдержать такого количества антиалкогольных, спортивных, и других культурных кампаний, создававшихся извне по отношению к нему. Это произошло ввиду тех неадекватных действий, что предпринимались во многих отношениях не грамотными руководителями, они запутавшись

в своих интригах, не спеша вели страну в хаос. Немаловажное событие произошло и на сцене, в конце лета шло закрытие сезона 1917 - 1991 года, и с 18 - 21 августа 1991 года Российский народ целых четыре дня замороженно смотрел на балет *Лебединое озеро*, что шел в Большом театре. Тот Нонконформизм охвативший высшее руководство страны создал все предпосылки ряду высокопоставленных лиц стать членами *ГКЧП*, и решится открыто выступить против проводившейся в стране перестройки и президента М.С.Горбачёва. Увеличившееся внутреннее напряжения сделало своё дело, защитная оболочка держала культуру взаимоотношений до того, как была полностью разрушена; сместился сам центр внимания, и “*Запад*” получил возможность, умноженную на стойкие заблуждения витавшие в воздухе перемен; культурная элита в виде учёных, писателей, театральных деятелей и многих других очень видных людей, устремила свой взор в его сторону, в надежде найти там недостающее здесь, это то что собственно и добивались западные Элиты на протяжении всей истории противостояния. Проекция начала века заложенная в эпоху *Модерн* завершилась в 90-х – 00-х, при этом сумев собрать неплохой урожай, окупив свои затраты и с лихвой опустошить то что создавалось ранними поколениями в эпоху “*Сверх рывков*”, с немалыми человеческими усилиями. Надо понимать, что не только эти культурные функционеры внесли “*Неоценимый вклад*” в развал СССР, они будучи вершиной айсберга, и наиболее яркими представителями западной информационной элиты, только положили начало скрытому посылу, имевшего впоследствии такой разрушительный эффект.

– **Известно**, что более мощная в культурном смысле цивилизация поглощает, менее приспособленную, либо слабая понимая правила игры трансформируется в процессе своей истории . Всё это отчетливо проявилось в наше время, во времена – “*Великих географических открытий*”, и покорения Америки, она стерла со своего лица многие народы, что раньше существовали на континенте не одно тысячелетие.

Кто понял жизнь тот больше не спешит.

Омар Хайям.

Энергия созидания всегда идет рука об руку с энергией разрушения, т.к. развитие всегда идет путём переноса энергии из одной оболочки в другую, находясь в постоянном балансе, и данная модель отношений строится на культуре, как инструменте взаимодействия двух индивидов, с возможностью не убить друг - друга, а желанием создать что то новое, заложенное в основании их совместного движения, там всегда лежит материальная потребность – “*Взять*”, которую в социальном поле необходимо преобразовать в модель – “*Создать*”.

– **На протяжении** всей истории СССР было достаточное количество аварий которые были скрыты от глаз общественности, но унесшие большое количество человеческих жизней, все они были принесены в жертву системе, в которой в конечном счете не выдержав общего социального напряжения произошло разрушение “*Озонового слоя*”, с последующей гибелью всего живого на планете СССР, что собственно и показала история, как полная нежизнеспособность социальной системы – “*Коммунизм*”.

Этот процесс где “*Колхозные элиты*” подогреваемые “*Швондерами*” пытаются управлять социальным механизмом, в разы превышающий их внутреннюю культуру, отлично обрисовал Булгаков, в произведении “*Собачье сердце*”, на этапе становления предвосхитив её конец.

Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти параллельно и ощупью с природой, форсирует вопрос и приподнимает завесу: на, получай Шарикова и ешь его с кашей.

« ... »

- Филипп Филиппович, а если бы мозг спинозы? Но на какого дьявола?
- Спрашивается. Объясните мне, пожалуйста, зачем нужно искусственно

фабриковать спиноз, когда любая баба может его родить когда угодно. Ведь родила же в холмогорах мадам ломоносова этого своего знаменитого. Доктор, человечество само заботится об этом и в эволюционном порядке каждый год упорно, выделяя из массы всякой мрази, создает десятками выдающихся гениев, украшающих земной шар. Теперь вам понятно, доктор, почему я опроверг ваш вывод в истории Шариковской болезни. Мое открытие, черти б его съели, с которым вы носитесь, стоит ровно один ломаный грош... Да, не спорьте, Иван Арнольдович, я ведь уж понял. Я же никогда не говорю на ветер, вы это отлично знаете. Теоретически это интересно. Ну, ладно! Физиологи будут в восторге. Москва беснуется... Ну, а практически что? Кто теперь перед вами?

- Исключительный прохвост.

- Но кто он - клим, клим, - клим Чугунов

« ... »

- Нет, я не позволю вам этого, милый мальчик. Мне 60 лет, я вам могу давать советы. На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками.

— **СССР** на протяжении всей своей истории так и не смог сохранить старую, создав на её основании новую; способную взаимодействовать и качественно коммуницировать с внешней средой; возможную созидать как вовне, так и внутри страны **культуру взаимоотношений**. Уже с самого начала, он не был в этом списке исключением. Как и в ранние эпохи где *Служилые люди* и *Дворянство* жило исключительно за счёт рабского труда, **СССР**, в своей модели управления “**Культурных Элит**”, не имело, как и не знало работы всего социального механизма; руководители от сохи, из самых **Низов**, пришедшие к управлению, в период нового времени изначально не обладая социальной культурой, что была необходима при взаимодействии, где лозунг гласил - “*Каждая*

кухарка может управлять страной ” давал неэффективный посыл, и возможность, правильно удерживать созданные ранее основания, и в момент новой трансформации накапливать блага. Нежизнеспособная и неэффективная культура только распыляла энергию, ввиду её низкого КПД, и огромных механизмов управления, по итогу не выдержав всех внешних и внутренних нагрузок прекратила своё существования.

– **В настоящий момент** времени история повторяется, увеличение в объема информации (*знаний*) создает ненужную сложность, а внешние социальные системы создают социальное напряжение, в купе, с полным отсутствием культуры взаимодействия, где новые навязанные ритуалы, программы MBA тренирующие не культуру, а скорость в принятиях всех важных решений, не даёт необходимого и важного понимания работы всей модели взаимодействия и коммуникации систем и подсистем, где особо важным фактом являясь не удержание, или аккумуляирование, а создание в ней правильного постепенного перехода, в контексте очень длинных промежутков во времени. Чем ниже по социальной лестнице это понимание опуститься, тем выше будет КПД системы, в целом.

Бюрократия Китая

Ученые-чиновники были элитным классом императорского Китая. Они были высокообразованны, особенно в области литературы и искусства, включая каллиграфию и конфуцианские тексты. Они доминировали в государственном управлении и местной жизни Китая до начала 20 века. Ученые-чиновники были политиками и правительственными чиновниками, назначаемыми императором Китая для выполнения повседневных политических обязанностей со времен династии Хань до конца династии Цин в 1912 году. Они как концепция и социальный класс впервые появился во время периода Воюющих царств; герцог Чжоу разделил социальные классы на короля, феодалов, Да Фу, Ши, простых людей и рабов. Феодалная социальная структура привела к разделению обычных людей на четыре категории: На высшем уровне учеными-чиновниками , ученые-чиновники, фермеры, ремесленники и ремесленники / торговцы.

– Самым важным фактором формирования общества всегда является структура внутренних социальных отношений и Конфуцианство было тем ядром традиционной китайской культуры где удерживался баланс внутри семьи, на этом строилось отношение к власти, и теоретической основой автократической феодальной монархии.

Во времена династий Сун и Мин конфуцианские философы смогли объединить Даосскую и Буддийскую мысль, и впоследствии создать Нео Конфуцианскую школу, намного больше обогатив саму Конфуцианскую идеологическую систему. Одним из важных факторов способствующих созданию работоспособной бюрократической системы Китая стало создание экзамена на государственную службу, позволяя отбирать ученых-чиновников. Начиная с династии Суй, лица с подходящим семейным происхождением, сдавшие этот экзамен, становились учеными-чиновниками. Подводя итог в рассмотрении этого вопроса можно констатировать прописную истину, Охлократия, как и бездумное Дворянство не говоря, об властителе от Сохи не в состоянии управлять обществом, причина тому высокое социальное напряжение в купе с желанием системы, не создавать а лишь удерживать, будет камнем преткновения.

– Об этом совсем недавно говорил Гераклит Эфесский (544—483 гг. до н. э.) что : " В одну и ту же реку дважды входим и не входим, существуем и не существуем ", а также " Все течет, все меняется ", но надо заметить, что к сожалению его никто не слушал. Возможный вариант: Пропуская энергию с последующим расширением, через увеличение потенциала в подсистемах помножив на высокую Социальную культуру, та, что является драйвером всего (*пример Конфуцианская модель*), при энергоэффективности системы в целом, с пониманием процесса: любая система (*человек – государство*) желает *Получить*, за всё придётся *Платить*. А также: *Украсть* лего – *Отдать* трудно.

Социальная культура

“ **Культура** ” – изначально переводилось как «*возделывание*», а позже приобрело еще несколько социальных значений, а именно воспитание,

образование, развитие. Это преобразование, набор правил, которые предписывают человеку определённое поведение в обществе, с только ему присущими переживаниями и мыслями; она оказывая на него, некое управленческое воздействие создавая определённый – “*Ритуал*” или “*Рецепт*” по которому, во времени и пространстве он живёт, и будет готовить своё – *Социальное блюдо*.

Создав “*Соматический рецепт*” и новое движение, запустился некий процесс движения, тот что является основной задачей *Элит*, появилась новый вид социальной – “*Энергии*”.

Каждое создаваемое движение имеет свое начало, и свой логический конец, со своим присуще только ему “*Результату*”, как отражению движения потоков в общем поле. Тот вид коллективного разума, что создан в результате обновлённой культуры, принявший извращённую форму, что были проявлены в движениях *XX* века настораживает.

Обновлённая концепция мировой культуры, послужила тормозящим механизмом, имела самоцель остановку социального развития, она в середине *XX* века создав свои конкретные информационные очертания, где в свете появившихся субкультур, и социальной эволюции не были учтены отдельные факты, а это отчасти было всплытие уже созданных ранее реликтов, и начало «Второй части Марлезонского балета».

Создание и распространение Греко Римские мистерии и практики – новое время восточных религиозно-философских учений (дзен буддизма, йоги, кришнаизма, трансцендентальной медитации) в адаптированных для Запада версиях. (начало *XIX* век)

Первые залпы сексуальной революции взяли начало в Вакханалии – Кабаре – Стрип бар и т.д.

Художники Авангардисты, Писатели и Поэты футуристы и т.д. перешло в движение битников, ставшие предтеч хиппи.

Целенаправленное экспериментирование с энергией масс, это Социальные наркотики, Опиумные войны, Галлюциногены, *ЛСД* и

многие другие виды наркотиков, начало XXI века вновь появляются энергетические напитки.

Фундаментальные основы мировой культуры и сакральные проекции, в виде театра, музыки и танца, стали иметь новые инструменты которые применялись для продвижения их в массы, это кино, радио, печать, и другие аудио и видео носители *“Культурной информации”*, имевшие большой охват и непосредственное влияние на сознание, в конце XIX века. Извращённый вид культуры потребления создающий прямое управленческое воздействие на человека, где по теореме Парето 20% создают а 80% создают видимость жизни, при этом не заботясь ни о чём, так как в Европейской логике развития большинство с лёгкостью украдёт всё созданное ими, в связи с чем на протяжении многих веков взращивался исключительно материальное воззрение, оно продолжая доминировать, заставляет задуматься – Что дальше ???

– **В XX веке** произошла *“Культурная гомогенизация”* - это аспект культурной глобализации, указанный в качестве одной из ее основных характеристик, и относится к сокращению культурного разнообразия посредством популяризации и распространения широкого спектра культурных символов - не только физических объектов, но и обычаев, идей и ценностей. По сути это *“Культурная колонизация”* – приём и перенос точки внимания (*соц. энергии*), на источник этого воздействия и XIX – XX веке этим центром стала Европа – Америка.

Культурная гомогенизация влияя на национальную идентичность и культуру, постепенно начинает *“Размываться”* под влиянием неких глобальных культурных индустрий, многонациональных корпораций, посредством средств массовой информации.

Это можно пронаблюдать в истории *“Феминизма”*, в котором модель женского права, использовалась в интересах отдельных групп, с целью создания нового направления где превалирует модель раскола на всём протяжении линии развития, с полным изъятием социальной энергии.

«Первая волна» вполне адекватное требования, и относится главным образом к суфражистскому движению XIX и начала XX веков, в котором

ключевыми вопросами были права собственности для замужних женщин и право голоса для женщин;

Под «**второй волной**» во время очередного “*Культурного перехода*” понимают идеи и действия, связанные с женским освободительным движением, которое начало развиваться с 1960-х годов и выступало за полное юридическое и социальное равенство женщин и мужчин;

«**Третья волна**» является продолжением «*второй волны*» и реакцией на ряд ее неудач. Появление «*третьей волны*» относят к 1990-м годам и связывают с так называемыми сексуальными войнами между частью общего движения. Эта дискуссия и последовавший за ним глубокий раскол внутри самого феминизма на антипорнографический феминизм и сексуально-позитивный феминизм считается закатом эры второй волны и началом третьей.

«**Четвертая волна**» — фаза, начавшаяся приблизительно с 2013 года она характеризуется расширением прав и возможностей женщин, интернет-активизмом, применением теории пересечений и защитой маргинализованных социальных групп, в частности «*цветных*» женщин и «*транс*» женщин.

– **На простой** статистике, убирая всю социальную лирику можно легко увидеть, как Элиты используя естественную потребность в социальных правах, доселе невозможную в связи с отсутствием “*Механического помощника*”, используя труд женщин и детей, что не могло быть до эпохи промышленной революции XIX века, впоследствии объединив социальную энергию ранее не используемую, которую возможно было направлять в нематериальную, а исключительно социальную сторону. Создавая постоянный раскол в женском обществе (*снаружи и внутри*), происходило создание новых очагов напряжения, с последующим высвобождением социальной энергии у Рабов, извратив изначально благие идеи социального равенства. Это проецировалось при помощи самих социальных масс пропитанных новой культурой, ту, что несли *деятели XX века* создавая новое информационное поле. Еще одно отражение этих процессов можно увидеть в сексуальных революциях. Эти процессы, имевшие отчетливое проявление в США и Европе в 1960–1970-х, причиной которых стало уменьшение влияния церкви,

переход от аграрного общества к индустриальному, и постепенно создававшаяся культура, приведшая к изменению сознания людей, впоследствии сильно повлиявшая на сам институт семьи, который на протяжении тысячелетий постепенно видоизменялся. Восприятие устоявшихся институтов нуклеарной семьи, религии и доверия к своему правительству постепенно продолжало терять позиции в течение этого времени.

Основные события сексуальной революции включали осознание влияния противозачаточных таблеток на социально-интерактивные отношения, а также увеличение числа разводов, семей с одним родителем и добрачного секса. К концу десятилетия феминистское движение помогло изменить условия труда женщин. Движение за права геев стало заметным, а культура хиппи, начавшаяся в 1960-х годах, достигла своего пика в начале 1970-х годов и продолжалась до конца десятилетия

Феминизм в Соединенных Штатах зародился в 1960-х годах, но начал набирать обороты, начиная с 1970 года, с пятидесятой годовщиной принятия Девятнадцатой поправки к Конституции Соединенных Штатов (*которая узаконила избирательное право женщин*).

– С появлением новой волне основанной на нуклеарной семье и либеральных отношениях к социальной структуре появились новые перспективы в воспитании и образовании детей. Роль нуклеарной семьи и родителей все чаще замечалась и получала новый импульс. Социальные нормы и законы все чаще формировались в пользу женщин.

Впервые идею нуклеарной семьи высказал папа римский Григорий I. В Европе и в Средиземноморье. На территориях бывшей Римской империи, становление нуклеарной семьи проходило в 400—800 годах н.э. Такая семья стала основной ячейкой экономической деятельности, причем во всех слоях населения, от лично зависимых людей до их господ, от свинопаса до короля. В XVI—XVII веках в Испании уже преобладали нуклеарные дворы/семьи, а средний размер семьи сократился с 5—5,5 до 3—4 человек. В России переход от традиционной к нуклеарной семье произошел в XX веке под влиянием проводимой в

начале века индустриализации и урбанизации, окончательно разрушив институт семьи.

● Соматика

Соматика - это область исследований, в работе с телом и движений, где особый фокус внимания уделяется непосредственно внутреннему физическому восприятию и опыту.

– **В мире** в середине XX века произошёл постепенный сдвиг сместив взгляд к теоретической поддержке экспериментального обучения и сенсорных исследований..

– **Эти сдвиги** были спровоцированы теориями философом Джон Дьюи; Мерло-Понти являвшимся одним из самых значительных феноменологов 30 —50-х годов; Альфред Норт Уайтхед разработал собственное платоническое учение с элементами бергсонизма – «*Философия процесса*». Запрос на соматику был поддержан ростом экзистенциализма и феноменологии, с постоянно видоизменяющимся характером танца и экспрессионизма.

– **Между** тем, такие хореографы, как Айседора Дункан, Марта Грэм использовали у себя суть метода; противопоставления сокращения и расслабления, концепции, основанные на дыхательном цикле, ставший «*Торговой маркой*» многих современных танцевальных форм. Маргарет Дублер интересовало, как тело реагировало на «структурные изменения положения тела» и «самопроизвольное творчество», они бросили вызов традиционным европейским концепциям танца, введя более новые, и выразительные и открытые парадигмы современного движения. Одним из основоположников соматики стал Фредерик Матиас Александер (1869-1955), будучи актером с ларингитом, задался важным вопросом о причинах своих проблем с голосом и могут ли они иметь что-то общее с тем, как он использует свой голосовой аппарат и тело (Alexander 1932). После интенсивных периодов исследования, он смог создать методику помогающую улучшить «*Изменения и контроля за реакциями*», который впоследствии преподавал в основном в Европе и Америки.

– **Развитие двигалось** во многих направлениях благодаря видным новаторским работам, таких людей, как Фрейд, Юнг, Райх в психологии, Дальсарта, Лабана и Далькроза в мировых культурных исследованиях: Искусство, Архитектура, Кристаллография, Танец и Музыка; Генриха Якоби и Джона Дьюи – в сфере образования; Эдмонда Якобсона – в медицинских исследованиях, с разработкой метода релаксации под названием « *Прогрессивная мышечная релаксация* », один из отцов этой технологии биологической обратной связи. Лежащие в основе многочисленных соматических систем теории и двигательные практики родились в Германии. Одними из них были Эльза Гиндлер (1885-1961) и Генрих Якоби (1889-1964),

- Якоби и Моше Фельденкрайз были среди небольшой группы европейских новаторов 20-го века, которые переводили взгляд и подчеркивали " *Самость* " в саморазвитии, вдохновленные дзен искусством, таких как стрельба из лука или дзюдо, или даже составление букетов, где навык не был самоцелью. Отработка навыка была путем к большей осведомленности человека.

– **Рожденная** в Германии в том же году, что и Фельденкрайз, Герда Александер (1904-1994) была немецко - датским учителем, разработавшим " *Технику телесного разума* " или " *Соматическую практику* ", известную как " *Эвтония* ", которую сейчас называют « *Эвтония Герды Александер* » (GAE).

– **В GAE** студентов просят ощутить свои мышцы, кожу или кости — буквально каждую часть своего тела — и почувствовать их связь с ощущениями. Она была в контакте с авангардом всего искусства, образования и культуры движения в начале 20-го века, с 30-х годов.

– **Герда** родилась под влиянием Эмиля-Жака Далькроза в Германии. Герда упоминает: – "первым контактом [у нее] с работами Далькроза были некоторые фотографии с первого фестиваля в Хеллерау в 1911 году". Соматическая концепция о глубоком внутреннем отражении, местами сильно напоминающая восточные практики переносимые в европу в тот момент , адаптированная из « *Гимнастики* » стала активно

приобретать известность, ее использовали как Гиндлер, так и доктор Бесс Менсендик.

– **Бесс Менсендик (1864-1957)** находилась под сильным влиянием комбинации медицины, искусства и понимания в области гимнастики. Ее областью искусства была скульптура, форма, включающая в себя тактильные и визуальные элементы, она смогла создать систему из более двухсот упражнений (*часто выполняемых перед зеркалом и с минимальным набором одежды*), система может улучшить привычки и общее функционирование организма. Результат её работы можно найти в физиотерапии, трудотерапии, танце и остеопатии.

– **Эльза Гиндлер (1885-1961)** просила студентов фокусировать и концентрировать внимание и осознавать все полностью, во время движения. Она хотела, чтобы они также осознанно дышали. Например, она утверждает: *«Есть разница между дыханием, которое возникает, когда легкие и везикулы открыты, и дыханием... с произвольным вдохом воздуха. Если движение возникает с открытым (осознанным) дыханием, движение оживает».*

– **Из уникального опыта** отдельных исследований по всему миру возникли новые подходы к работе с телом и обучению этим подходам, через пятьдесят лет этот феномен был назван одним термином – *“Областью соматического развития”.*

– **Объединив свой опыт** в изучении богословия, философии и нейронаук, будучи руководителем аспирантуры, Ханна организовал первую в США программу обучения по методу Фельденкрайза, длившуюся с 1975 по 1977 год.

□ **Метод Фельденкрайза** — двигательная практика, разработанная Моше Фельденкрайзом и ставящая целью развитие человека через осознание себя в процессе работы над движением собственного тела. Метод Фельденкрайза называют также методом соматического обучения.

– **Томас Ханна** пришёл к идее, что все события жизни приводят к *«физическим паттернам в теле человека»* В 1970-х годах он ввел термин *“Соматика”* для коллективного описания этих связанных

эмпирических практик, его поддержали Дон Ханлон Джонсон (2004) и Сеймур Кляйнман (2004) увидели, обобщили и усовершенствовали основные характеристики в создаваемых ранее « *Методах* » Герды и Ф.М. Александера, Фельденкрайза, Гиндлер, Лабана, Менсендик, Миддендорф, Мезье, Рольф, Тодд и Трагера (и их протеже Бартениефф, Розен, Сельвер, Спредс и Свэйгард).

Человек только канал (*оболочка*) пропускающий через себя потоки, направляет их в социальное поле, и на основании коллективного сознания они временно задерживаются в материальном пространстве (*бытие*), но имеющее направление в сторону внимания, где субъект создаёт свой объект, имеющий обратное, прямое воздействие на него, и все эти социальные действия в той или иной мере проявляется в его Теле. В общей картине “ Тело ” всегда было следствием, а не причиной всех действий человека. Каждый из этих методов новая «*дисциплина*» давала людям время на то, чтобы просто дышать, чувствовать и ясно «*слышать свое тело*», начиная занятия с осознанного расслабления, лежа на полу или на столе. В этом состоянии пониженной гравитации участник может обратить внимание на все свои телесные ощущения, возникающие изнутри, и двигаясь медленно и аккуратно, ощутить их большую осознанность в теле.

« Я, которое движется в пространстве »

На протяжении двадцатого века практики первого поколения стали систематизироваться и передаваться их учениками, и они перенесли эту методику из тела обратно, в область танца, создавая новую культуру, проекция которой шла в общее информационное пространство в ключе формирования нового мышления и соответственно проявилось некое измененное отражение в материальной плоскости. В этот переходный момент мировой истории, трансформировалась и вновь пересобиралась очередная – “ *Культура* ” но XXI века.

Цель специалиста соматического движения — повысить как сенсорную, так и моторную осознанность, чтобы способствовать самоорганизации, самовосстановлению и самопознанию человека.

– Парадигма соматики поддерживает гипотезу, что пробуждение тела расширяет разум и дает танцевальным профессионалам с соматическим опытом силу тела и разума. Мир соматического обучения проецирует иллюзию, что знает секрет более насыщенной жизни — ключи к пониманию и осознанию того, что мы находимся «**В потоке**», при этом соматическая осознанность может быть использована как пошаговое руководство для входа в этот - «**Поток**».

– Концепция “**Потока**” была предложена в 1975 году американским психологом, профессором психологии, бывшим деканом факультета Чикагского университет Михаем Чиксентмихайи. Известный по своим исследованиям счастья, креативности, субъективного благополучия, но более всего он известен благодаря своей идее «*Потока*» с теорией, согласно которой люди наиболее счастливы, если пребывают в особом потоковом состоянии — напоминающем *Дзэн* состоянии, где человек находится в полном единении со своей деятельностью и ситуацией. Состояние потока можно считать оптимальным состоянием внутренней мотивации, при которой человек полностью включён в то, что делает. Вероятно, каждый хоть раз испытывал ощущение, характеризующееся свободой, радостью, чувством полного удовлетворения и мастерства, когда некоторые потребности, в том числе и базовые, зачастую обычно игнорируются. Человек забывает о времени, голоде, своей социальной роли и т. д. входя в состояния транса.

– **Для лучшего осознания** происходящего необходимо понимание, что такое – «*Поток*». Является ли общим движением мироздания, может «*Поток*» только руководимое коллективным бессознательным или информационным полем, что активно проявлялось на протяжении всей истории человечества создавая определенное движение, при этом человек входящий в него являются только звеном общей модели. Ни одно действие не происходит само по себе, и не проходит бесследно для человека, имея полное информационное отражение в его жизни. В этом случае Соматика предлагает обратить внимание на *Тело*, и через него

действовать на *Сознание*, исключая тот факт, что движение идет сверху вниз, а не наоборот, поэтому смотря в не в то человеческое отверстие можно увидеть *Авгиевы конюшни* и большую кучу, что по большей части и видят, смотря в отражении своего тела.

– То что человека с большей долей вероятности ждет впереди находясь в бездумном «**Социальном потоке**» так это водопад (*кризис*), из которого ему предстоит выбираться. Для собственного блага, человек возвращаясь к Мистериям должен хорошо знать всю предшествующую мировую историю, понимать куда идет данный поток и какой результат его ждет в конце туннеля, в противном случае чиня “*Ноги*”, у очередного мануального терапевта, он рискует вновь у него оказаться, ведь долгое “*Счастье в потоке*”, это весьма затруднительная задача, опустошение вот обычный финал, с которым зачастую сталкиваются многие артисты. Надо заметить, что никогда не получится исправить отражение, не исправив сознание.

– К примеру у одной из ярких представителей современного танца и соматики Анна Халприн в 1972 году диагностировали Колоректальный рак. Этот внезапный поворот в ее жизни вдохновил ее на исследование и создание ассоциаций, чтобы создать “**Личный ритуал**”, который помог ее процессу исцеления. Она использовала исследовательские и терапевтические инструменты, которым научилась у Фрица Перлза, чтобы понять и воспроизвести психологические модели поведения, применяемые в выступлениях.

– **Многие практики** такие как *Йога*, *Цигун* и *Тайцзи* служат основой соматической практики. Они утверждают, что легко уравнивают и культивируют энергию – “*Ци*”, что переводится как “*Жизненная энергия*”, при этом забывая, что основной социальной энергией всегда является энергия “*Ли*” – Этические нормы.

– **Швейцарский психиатр** и педагог, основоположник одного из направлений глубинной психологии Карл Густав Юнг, анализируя начавшийся в XIX веке широкомасштабный импорт экзотических религиозных систем Востока на Запад, отмечал связанные с этим проблемы:

Индийское мышление с легкостью оперирует такими понятиями, как прана. Иное дело — Запад. Обладая дурной привычкой верить и развитым научным и философским критицизмом, он неизбежно оказывается перед дилеммой: либо попадает в ловушку веры и без малейшего проблеска мысли заглатывает такие понятия, как прана, атман, чакры, самадхи и т. п., либо его научный критицизм разом отбрасывает их как «*Чистейшую мистику*».

– **Раскол западного ума** с самого начала делает невозможным сколько-нибудь адекватное использование возможностей йоги. Она становится либо исключительно религиозным делом, либо чем-то вроде гимнастики, контроля за дыханием, эуритмики и т. п. Мы не находим здесь и следа того единства этой природной целостности, которые столь характерны для йоги.

– **Индиец** никогда не забывает ни о теле, ни об уме, тогда как европеец всегда забывает то одно, то другое. Благодаря этой забывчивости он завоевал сегодня весь мир. Не так с индийцем: он помнит не только о собственной природе, но также о том, что он и сам принадлежит природе. Европеец, наоборот, располагает наукой о природе и удивительно мало знает о собственной сущности, о своей внутренней природе. Для индийца знание метода, позволяющее ему контролировать высшую силу природы внутри и вовне самого себя, представляется дарованным свыше благом. Для европейца же подавление собственной природы, и без того искаженной, добровольное превращение себя в некое подобие робота показалось бы чистейшим адом...

– **Богатая метафизическая** и символическая мысль Востока выражает важнейшие части бессознательного, уменьшая тем самым его потенциал. Когда йог говорит «**Прана**», он имеет в виду нечто много большее, чем просто дыхание. Слово «**Прана**» нагружено для него всею полнотой метафизики, он как бы сразу знает, что означает «**Прана**» и в этом отношении. Европеец его только имитирует, он заучивает идеи и не может выразить с помощью индийских понятий свой субъективный опыт. Я более чем сомневаюсь в том, что европеец станет выражать свой соответствующий опыт, даже если он способен получить его посредством таких интуитивных понятий, как «**Прана**».

Танец Постмодерн

– Целью поиска лексики в технике модерн танца, примерно до 50 х годов XX века в Америке и Европе, стало исследование инерции падения и работа с гравитацией, изоляция, работа с дыханием, но в большинстве своем, техники релиза, Айседора Дункан искала новый подход к движению, вдохновляясь амфорами Древней Греции, Рудольф Лабан изобрёл лабонатацию, сложнейшую систему анализа движения, Марта Грэм исследовала зависимость движения от дыхания, при этом введя в обращение контракцию и релиз. Были проведены исследования падений Д.Хэмфри, Х.Лимон, геометрии тела У.Форсайт, создан синтез классического балета и современного танца Дж.Баланчин, Каннингем, поиск экспрессивного жеста М.Экк, П.Бауш, стирание границ бытового и сценического группой хореографов Театра Джадсон, и множество других концепций. Такие личности как М. Грэм, Д. Хэмфри и многие другие апеллировали к экзерсису классического танца; отталкиваясь от созданных ранее, ставших классическими принципов – плие, элевация и выворотность, опровергая и дискутируя с эстетикой классического балета, появилась новая мировая культура, созревшая за последнее столетие, и продолжающаяся кем то создаваться, используя новых креативных личностей, вовлеченных в новую осознанность бытия.

- Одними из особо важных мест сыгравших поистине немаловажную роль в формировании той идеологии современного танца и искусства в целом была гора Монте Верита («Гора Истины») находящаяся в Асконе являющейся коммуной на юге Швейцарии.

– В первой половине XX столетия священный холм Монте Верита, играл в культурной жизни Европы особую роль. Здесь собрались и культивировали новую идеологию со всех концов континента и из Америки утописты и различного рода, так называемые «Творцы мира»; держались речи, читались лекции и высказывались идеи об установлении на планете царства любви, свободы, вегетарианства и

общественной собственности. Особенно активны были анархисты. Её посещали такие люди как: Германа Гессе , Карл Юнг, Эриха Мария Ремарк , Хьюго Болла , Эльзе Ласкер-Шулер , Стефана Джорджа , Айседору Дункан , Карла Ойгена Кия , Пауля Клее , Карло Менсе , Арнольда Эрета , Рудольфа Штайнера , Мэри Вигман , Макс Пикард , Эрнст Толлер , Генри ван де Вельде , Фанни цу Ревентлоу , Рудольф фон Лабан , Фрида и Эльза фон Рихтгофен , Отто Гросс , Эрих Мюзам , Карл Вильгельм Дифенбах , Вальтер Сегал , Макс Вебер , Густав Штреземанн. – С 1913 по 1918 год Рудольф Лабан руководил «Школой искусств» на Монте Верита, а в 1917 году Теодор Ройсс , магистр Ordo Templi Orientis, организовал там конференцию, охватывающие различные темы, в том числе общества без национализма, права женщин в новом обществе, мистическое масонство и танец как искусство, ритуал и религия.

– В Америке одной из первых школ являвшейся первопроходцем и флагманом новой Американской культуры стала Школа Денишоун Школа танцев и смежных искусств, была основанная в 1915 году Рут Сен-Дени и Тедом Шоном в Лос-Анджелесе, США. Это первая профессиональная танцевальная академия в Соединенных Штатах, являющаяся прародителем современного Американского искусства. Среди наиболее заметных учеников Марта Грэм, Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман, Джек Коул, Луиза Брукс. Школа особенно известна своим влиянием на современный балет и танец модерн. Длительное время школа располагалась в студии № 61 Карнеги-холла, это одна из самых престижных в мире площадок по сути являющаяся культовым местом и по сей день.

– Всё это подготовило танцора двадцать первого века к тому, чтобы быть креативным, глубоко осознанным в моменте, поддерживающему креативную культуру осознанно, щедро способствующему развитию соматического направление. Человеческая природа, тело, ощущение жизни – такие очевидные и в то же время тонкие и неуловимые для восприятия многих вещи, отказ от линейности и чёткого сценария вот главный посыл современного танца.

– В 60-х годах XX века в США постепенно происходит переход от модерн-танца к постмодерну.

– В это время произошло важное событие, на волне Движений за гражданские права чернокожих в США, настоящий фурор в мире модерн-танца произвел танцевальный коллектив, организованный *Афро-американцем*. До момента отмены 2 июля 1964 года в США расовая сегрегация в США существовавшая с момента колониальной политики, где первоначально американская нация понималась как расово-этническая, а не как гражданская общность, и отделение белого населения США от иных этнических групп, где были главным образом чернокожих и индейцев, осуществлялась через различные социальные преграды: раздельное обучение и воспитание, разграничение посадочных зон (*белые — сидят впереди*) в общественном транспорте и так далее. И на этом фоне труппа Элвина Эйли стала одной из первых, которая сосредоточилась на работе с темнокожими танцорами, где в постановке Эйли – "*Откровения*", ему удалось отобразить традиции афроамериканцев. Элвин Эйли и группа молодых чернокожих современных танцоров впервые выступили в Нью-йоркской еврейской ассоциации молодых мужчин на 92-й улице (*92-я улица Y*) под названием Alvin Ailey American Dance Theater (*AAADT*) март 1958 года.

– Основными особенностями нового направления постмодерн в хореографии становится отрицание господствующих техник, авторский плюрализм, отказ от канонов и авторитетов. Новые работы строятся в парадигме неопределенности, антисистемности, проявлено отсутствие эстетических критериев. Сами правила постановки создаются зачастую вместе с самой постановкой. Каждое хореографическое или задуманное перформативное произведение часто становится исключительно новым событием, вне рамок жанра и дискурса. Новые спектакли того времени также имеют признаки игры, общая идея которой придумываются не автором, а само действие не хореографом, а танцовщиками и зрителем во время исполнения, где автор снимает с себя шапку "*Бога*" становясь наравне со всеми. Эти и другие признаки становящегося направления определенно требовали иного подхода к исследованию движения, где

поиск лексики каждый раз становится важнейшей частью авторского высказывания. Все признаки изменившегося вектора развития в танце определенно требовали уже иного подхода к теме исследования, где в центре стоит само движение. Поиск лексики становится важнейшей частью авторского высказывания.

– В 1962 году в мастерской Мерса Каннингема и Джона Кейджа, Роберт Данн (*музыкант*) ведет творческую лабораторию для 14 танцовщиков. На классах по композиции исследуется новое течение в современном искусстве, вырабатываются концепции, здесь вербально и пластически обсуждаются идеи для творчества. Результатом творческой лаборатории становится трехчасовой концерт в церкви Джадсон (Judson Church). Одно из фундаментальных работ Каннингема является всеми известная "*Точки в пространстве*", состоящая из непрерывных приходов и уходов, собраний в целое и рассеиваний. Танцоры всегда заняты, тем не менее, даже когда они наиболее заняты, находясь в движении, они способны сохранять базовое спокойствие, чтобы никогда не казаться обеспокоенными или охваченными паникой. И им как-то всегда удается красиво заполнить всё пространство.

– Современный американский танец, сумевший возникнуть из своего основания – Немецкого экспрессионизма и личных переживаний тех пионеров танца в Америке, что продвигали его, разорвав пространство на отдельные куски, или, чаще, статичные возвышения, не имеющие никакой связи друг с другом, он, кроме одномоментного пребывания на сцене, и лишь посредством этого образующих некую законченную форму, смог преобразовать в нечто динамичное. Каннингем создаёт важную основу будущему социальному пространству, в этом действии все лица в отдельности друг от друга, создавая собственное движение создают одно общее движение, это стал по сути "*Социальный разрыв*" будущих мировых движений.

– В 1965 году Ивон Райнер издала «**Нет манифест**», в котором она формулирует наиболее важные изменения нового танца, в — *Частях некоторых секстетов* — для Tulane Drama Review, все свои мысли она

закончила *Эссе* тем, что стало ее печально известным манифестом, под названием – *"Нет манифесту"*.

□ «Нет зрелищности. Нет виртуозности. Нет шоу. Нет гламуру и превосходству образа звезды. Нет драме. Нет анти-героическому. Нет историям. Нет стилю. Нет манерности. Нет уловкам исполнителя. Нет эксцентричности. Нет попыткам вовлечения зрителя»

– **В нём она** отказывается от драматически окрашенных сцен, от иллюстративности и избыточной образности, жаждет избавиться от нарратива, от готовой психологически обоснованной истории. Ивон Райнер вознамерилась вернуть телу танцора решения исключительно кинетических задач: как распределить энергию в движении от одной фразы к другой. Автор вместе с танцовщиками и зрителями являются исследователями новых идей, рождая новое произведение в моменте, здесь и сейчас. В отличии от истоков танца в котором ранее был скрыт сакральный смысл, и его исполняли в ритуальных действиях, где все присутствующие знали свои роли, либо в процессе разделившись на исполнителя действия и зрителя понимали всё, в новой интерпретации Нет-манифест освободив автора, танцовщика и зрителя от привычного поведения (*делать, исполнять, смотреть*), размывая каждую из ролей, избавляя их от позиций наблюдателя или объекта наблюдения, переводя в модель подопытной фокус группы, которая лишь проявляет общую рефлексию всего процесса в целом. Общий посыл перестал быть осмысленным движением в пространстве, но в нём всё-же решались определенные будущие задачи перед участниками этого действия.

– **Анна Халприн** стала ещё одним из главных основоположников формирования мышления в современном танце. Для неё танец всегда был определенным внутренним ритуалом, и по ее собственным словам, она описывает осознание своего кинестетического чувства "*Как ваше особое чувство осознания собственного движения и сопереживания другим*", всё это отчетливо проявилось в создании таких произведений как *Планетарный танец* (*являясь проекцией древних ритуалов где*

имеются построение из 3 кругов, идущих в разных направлениях, в которых вам говорят бежать, ходить или стоять на месте), процесс творчества в этот момент общего *Потока* загорается как у танцоров, так и у нетанцующих. Ее программы тренировок, могут занимать до года, позволяли всем участникам сосредоточиться на движении в каждой части тела, "*Разбирая тело на части*", а затем, позже в программе, собирать его заново, чтобы двигаться как единое целое.

– **Ещё одним** онтологическим разрывом того времени стало эссе – «*Смерть автора*». Написанное в 1967 года, оно стало одним из самых известных произведений французского *Философа, Литературного критика и Теоретика Ролана Барта*, эссе являлось ключевым для структурализма, где он в частности утверждает, что само написанное и создатель не имеют никакого отношения друг к другу, в которой автор полностью снимает с себя ответственность за содеянное. Он упоминает **Марселя Пруста**, который был «*Озабочен вопросом неизбежного размытия ... связи между писателем и его символами*». То что он делал это продолжение той линии размытия понимания *Целого* между действием и последствием его, при этом произведение позволяет, на этом основании создать новую модель миропостроения, и возможность эволюции информационной вселенной самой из себя.

– Другим ярким представителем современного танца того времени стал **Стив Пэкстон**. В основе его метода стала *Импровизация с партнером* или *Контактная импровизация*. Танец, который создается спонтанно, когда внутреннее всё пространство танцовщиков взаимодействует с его внешним пространством и друг с другом. В контактной импровизации есть признаки *Диалога* и *Дискуссии* на заданную идею. Это телесное размышление в моменте, создание движения в момент его исполнения, поток. Сложностью действия является то, что все потоки, импровизация танцовщиков сталкиваются и пересекаются, влияют и взаимодействуют в *Паре, Тройке, Группе, Ансамбле*.

– **В контактной** импровизации меняется понятие авторства лексики; импровизация является авторской только в исполнении танцовщика; если хореограф сочинил комбинацию, а затем показал ее танцовщикам, то это не будет импровизацией; поэтому в контактной импровизации возникло такое понятие « *Интерпретатор* » и « *Автор идеи* ». В ней разрушена четкая система танца, которая присутствует в балете; здесь нет идеального движения, здесь не устанавливаются рамки и грани совершенства, здесь есть только процесс и игра, а куда же в конце она приведет, всегда остаётся открытым – ???

– **Это совсем иная форма** социального взаимодействия, изначально есть только идея, внутри которой каждый из *Исполнителей – Авторов* тратит в танце определенное количество физической и эмоциональной энергии, вместе, неся ответственность только за себя, и это уже отчасти новые смысловые социальные установки, в которой есть заказчик, но нет ответственного за его создание.

– **Важно заметить**, что в социальной психологии в 1970 годы был очередной спад активности, и застой в области изучения **Аттитюда** (*социальная установка – аттитюд (attitude «отношение»*). За весь период изучения феномена социальной установки накопился материал, но собрать воедино в целостную картину не представлялось возможным. Таким образом, этот этап явился периодом признания кризиса в изучении **Аттитюдов**, переосмысления полученных знаний по вопросу социальной установки, где переоценка имеющихся на тот момент противоречий имела важное значение.

- Данная модель танца в этот период хорошо подходила в решении социальных вопросов для изучения новой модели управления массами, которая велась в психологической науке на протяжении XIX и начала XX веков.

– **Еще одним** из новых направлений в поиске лексики современного танца 60-хх становится техника Идеокинезиса. Идеокинезис берёт своё начало от греческих **ideo** (*мысль*) и **kinesis** (*движение*) – соматическое направление, позволяющее посредством мысленных образов изменять

нейронные связи, и тем самым даёт возможность человеку исправляя слабую мышечную организацию и улучшая свою скелетную стройность, получить уравновешенность и координацию.

– **Это метод** построен на ментальных (в соматике - чувствительных) упражнениях, помогает изменять нейромышечные паттерны, при этом выстраивая биомеханику тела танцовщика по-новому. С помощью этого образного мышления, тренаж помогает танцорам экспериментировать с новыми формами движения, где полностью сосредоточивая сознание на определенных точках тела, заставляя чувствовать их.

– Основные положения метода сформулировала **Мейбл Тодд**, она ещё в 1930-х годах стала популярной среди многих танцоров и медицинских работников, известна как основатель так называемого "*Идеокинеза*". В числе исследователей можно назвать таких специалистов танца, как: Лулу Свайгард, Барбару Кларк, Андре Бернара, Ирен Доуд, Эрика Франклина.

● Гага

– **Язык движения Гага** был создан бывшим танцором Марты Грэм Охадом Нахарин. В открытых источниках упоминается, что Нахарин создал Гагу как реакцию на травму спины, которую он испытывал. Этот язык предназначен для облегчения общения с танцорами, помогая им заботиться о своем теле, одновременно проверять, все свои физические ограничения. Ученики Гаги импровизируют свои движения на основе соматического опыта и образов, описанных учителем, что обеспечивает основу для развития новых нетрадиционных движений, позволяя найти новые аттракторы движения системы, которые будут использоваться в будущем.

– **В 1990 году Охад Нахарин** стал художественным руководителем танцевальной компании «*Бат-Шева*»; он сумел вывести её на новый профессиональный уровень, сумев сделать труппу одним из ярчайших танцевальных коллективов в мире. В процессе работы Охад Нахарин разработал собственный язык движения Гага, определивший не только танцевальную эстетику «*Бат-Шевы*», но и израильского современного танца. Ему удалось создать такое телесное качество, которое позволяет

формировать особую атмосферу спектакля и довольно высокий уровень взаимодействия между танцовщиками. Танец «*Бат-Шевы*» отличается подробностью исполнения самых мелких движений, передача тончайших телесных оттенков, экстремальная амплитуда движений, потрясающая скорость перемещения из одной точки в другую. В танце достигается удивительная синхронность; Нахарин явился одним из последователей культурных преобразований XX века, что были начаты ещё Лои Фуллер, Айседорой Дункан, Мартой Грэм и всех тех кто занимался изменением когнитивных установок прошлого, используя технику танца, как некий инструмент воздействия на социальную среду, истончался сам язык для формирования индивидуального сознания танцора.

– **В классах Гаги** отличительной чертой, и странной особенностью метода, является работа без зеркал. Охад Нахарин в процессе работы над постановкой, принципиально отказался от зеркал. Он считает, что зеркала разрушительно влияют на самочувствие танцовщика, зажимая его в рамки определенных заданных форм и стандартов, что губительно для развития артиста и душевного состояния в процессе работы. Артист во время репетиций всегда ставит цель, пытаясь ее достичь, применяя научный подход через точный выверенный “*Результат*” (*отражение*) собственных действий, получая мгновенный отклик.

– **В модели языка** движения Гага он отсутствует, танцор в состоянии потока является частью этого потока, встраиваясь в него, все те зажимы что происходят во время движения лишь следствие всех, предыдущих действий танцора, и сопротивления внешнего поля с которым пытается работать, прописывая новые установки в нем. У многих артистов есть устойчивая привычка при исполнении хореографии оценивать себя в зеркале; особенность Гаги в том, что создавая новый материал, не имея возможности контроля, не отвлекаясь, концентрируя внимание, могут сразу подключаться к работе с пространством и партнером. Суть любой системы раскрыть внутренний потенциал, это то, что делает данный метод. Гага пытается разжечь в спящем теле страсть к движению, и к полному высвобождению его природной энергии.

– **В Гаги** и в других предшествующих дисциплинах танца заложено стремление к естественности, и возврату к той природной телесности человека, что была присуща ему, но сделать это трудно, человечество не всегда перейдя границы, в состоянии сделать обратный шаг социальной эволюции; пространство созданное им накладывает невидимый посыл. Развитие телесной осознанности является необходимым элементом в этой технике; именно оно позволяет добиться танцору нового качества движения и сделать свое тело максимально мобильным. Осознанность здесь понимается, как объективное восприятие настоящего в моменте, поэтому необходимо заметить что сутью метода является – Не оценка, а только восприятие. Отсутствие критического начала является одной из главных особенностей Гаги; этим объясняет терапевтический эффект. Человек живущий в данном моменте всегда является лишь следствием предыдущих действий, поколения родителей сменяются поколением их детей, социальная модель живи в моменте только лишь часть общей концепции, где жизнь это “*Качели*” между прошлым и будущим сразу уходящим в прошлое, поскольку все строится на постоянном движении *Энергии, Времени и Пространства, Трио* находящемся в осознанной связке и процессе становления продукта, в основе всего концентрация внимания, где напряжение в моменте, направлено на – “*Результат*”

– **Принцип танца** всегда включал в себя эзотерическую основу, он состоит в выведении неких энергетических сущностей, психологических состояний, желаний, энергетических тел и всего, что только необходимо на данный момент через *Танец*. То есть через определенные движения своего тела, управление мышцами, исполнение танцевальных фигур создавался некий информационный образ и соответствующий посыл.

– **При помощи** танца эзотерики самых различных учений стремились управлять на расстоянии людьми, погодой, меняя собственный настрой, входя в некий поток, общались с сущностями из других миров, при этом сами создавая различные сущности, делали то, что было продиктовано необходимыми обстоятельствами. Модель эзотерических танцевальных практик идёт с древности; учитывая ее устойчивость практически у всех народов, она доказала свою эффективность в реальном мире. Балет в этом смысле был всегда искусством *Элиты*; через него проецировался

определенный информационный посыл, снималось общее напряжение, повышая культурный уровень у смотрящего, и культурный код этноса, в целом. балет очень консервативен и проникновение в него элементов чужой культуры не всегда имеет положительный результат. В период со 2 по 25 апреля 2018 года на базе театра «Балет Москва» прошла некая танцевальная лаборатория «Гага для балета», участниками которой стали артисты театра «Балет Москва» и Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Эта лаборатория была организована Институтом Театра образовательный проект Фестиваля «Золотая Маска», совместно с театром «Балет Москва» при общей поддержке Посольства государства Израиль в Российской Федерации.

– **В течение месяца** профессиональные артисты балета занимались техникой Гага и знакомились с репертуаром танцевальной компании «Бат-Шева» (Batsheva Dance Company) под руководством Охада Нахарина, а также педагогов Яна Робинсона, Михаль Сайфан и Яры Мозес. – **Гага** является запатентованной танцевальной техникой, поэтому преподавать может только сам Охад Нахарин, создатель этой техники, и сертифицированные специалисты и артисты «Бат-Шевы».

Всё изменяется, меняется и, балет в этом списке не исключение, метод Гага имеет право на существование, но к этому необходимо подходить более сдержанно, где главную роль должны играть свои культурные деятели. За историю балета, Русская сцена, всегда оставалась в центре внимания, на протяжении всего периода периода её посещали многие хореографы, как Европы, так и Америки, такие как Джордж Баланчин, Морис Бежар, Ролан Пети, Морис Бежар, Пьер Лакотт, Анжелен Прельжокаж, Иржи Килиан, Иржи Килиан, Франк Андерсен, Кристофер Уилдон, Франсия Рассел, Начо Дуато, оставившие яркие образы на Русской сцене.

● **Современные танцы**

– На протяжении всей истории человечества под внешними веяниями среды, что незримо накладывает на человека свой отпечаток, в итоге

приведя к тем результатам, что предстают в настоящее время перед лицом наблюдателя, современный танец, в списке играет важную роль. – Перемены, проецировавшиеся на границе XIX - XX века требовали новых инструментов взаимодействия, где история современного танца началась с поиска некой иллюзорной свободы, чётко играя на скрытом желании изменений, что движет сознанием творческой интеллигенции, как в прошлом, так и в настоящем, незаметно для всех рождался новый смысловой посыл. Деятельность хореографов сконцентрировалась на поиске новых форм выражения эмоций через движение, наблюдаемых в контексте разговора со зрителем, в размере пространства как целого. Постоянно поддерживаемое напряжение где искусство стало орудием, а безудержная попытка переосмыслить танец как драйвер, позволяющий проецировать назревшие перемены, заставило искать альтернативные подходы к движению, коренным способом меня всю мировую эстетику, с конечной целью, выходом к новой идеологии. Все, что создавалось и создается в мире танца непрерывно связано между собой, идя красной нитью в непрерывном ходе исторического процесса. Сам исторический контекст, личные обстоятельства, локация и, порой, случай определяют судьбу этого вида искусства. Начавшееся движение, создав общий поток впоследствии может быть будет подхвачено, переработано и перенесено в информационное пространство, но только для продолжения общего движения. Эволюция танца, стала инструментом в руках невидимого селекционера желающего создать только ему необходимые, новые сорта социальных культур, созидающих и переносящих в общее пространство большое количество социальной энергии развития, крайне важной для создания постиндустриального общества.

– Ещё раз кратко окинув историю возможно увидеть фазы эволюции танца в этот период XX века. Первопроходцами новой формы в танце называют 3-х американских танцовщиц: Лои Фуллер, Айседора Дункан и Рут Сен-Дени Хореографические зарисовки Фуллер были известны инновациями в области костюма, света и хореографического языка, Айседора Дункан искала новый подход к движению, вдохновляясь амфорами Древней Греции, Рудольф Лабан изобрёл лабонатацию, сложнейшую систему анализа движения, Марта Грэм исследовала

зависимость движения от дыхания, введя в обращение контракцию и релиз. Были исследования падений Д.Хэмфри, Х.Лимон, геометрии тела У.Форсайт, синтез классического балета и современного танца Дж.Баланчин, М. Каннингем, поиск экспрессивного жеста М.Экк, П.Бауш, стирание границ бытового и сценического группа хореографов Театра Джадсон, и множество других концепций создаваемых в общекультурной среде.

– **Примерно до 50 х годов XX** века в Америке и Европе целью поиска лексик в технике модерн танца стало исследование инерции падения, а также работа с гравитацией, изоляция, работа с дыханием, но однако, в большинстве своем, техники релиза, М. Грэм, Д.Хэмфри и многих других, апеллировали к экзерсису классического танца, отталкиваясь от принципов плие-элевация-выворотность, опровергая и дискутируя с эстетикой классического балета.

– **В 60-х годах XX** века в США происходит переход от танца *Модерн* к следующей форме *Постмодерн*. В это время основными особенностями нового направления в хореографии становится полное отрицание ранее господствующих техник, авторский плюрализм, происходит отказ от строгих канонов и авторитетов. Работы строятся в *Парадигме полной культурной неопределенности, Антисистемности*, где отсутствие эстетических критериев становится нормой. Сами правила постановки создаются во время самой постановки. Каждое хореографическое или перформативное произведение становится абсолютно новым событием, вне рамок жанра и дискурса. Спектакли того времени имеют признаки игры, правила к которой придумываются в процессе самой постановки не только автором, но танцовщиками и зрителями, явное стремление к шокированию, удивлению своего зрителя неожиданными поворотами, развития действия, где агрессивность авторской подачи, подкреплена вовлечением зрителя в действие и провокациями.

– Параллельно уже в 1950-х годах начинает возникать Современный танец как танцевальная форма, объединяющая элементы современного танца и элементы классического балета. Начинают использоваться

элементы незападных танцевальных культур, такие как африканский танец с согнутыми коленями, где в качестве характерной черты в танце используется авангардный метафорический стиль; “*Танец границы двух миров*” – это танец **Буто**. В нём исполнитель старается полностью отстраниться от всей социальной стороны своей личности, он корнями уходит в немецкий экспрессионистский танец, но при этом являясь полностью японским современным видом, развившийся в 1950-х годах.

– В 60 - х годах произошло важное событие, гордостью балетного искусства США стал танцевальный коллектив афроамериканцев под управлением **Элвина Эйли**. Многие специалисты называют эту труппу легендарной, а одноактные балеты волшебными, бриллиантовыми и на все времена. Газета «*Вашингтон пост*», так охарактеризовало это, она пишет, что танцевальное мастерство артистов театра **Элвин Эйли** очень сложно превзойти, тем самым её коллектив в ходе американских преобразований заложил новый этап развития балета, но в “*Чёрном одеянии*”, что до того считалось неприемлемым.

– В это время Мерс Каннингем убрал из танца все обрамляющее, превратив пространство, декорации, музыку в равноправных партнеров танцовщиков, создающихся отдельно, и независимо друг от друга, также ему было свойственно ставить хореографию фрагментами и лишь в последний момент решать, кто и где будет их исполнять. Это и многое другое стало некой борьбой с иконоборчеством, стирающим все ранее созданные культурные установки, на которых держался конструкт танцевальной культуры прошлого, что в последствии только усилилось, в таких преобразованиях, как – «*Смерть автора*» и «*Нет манифест*».

– В 1967 году увидело свет эссе Ролана Барта «*Смерть автора*», разрывающее связь между его автором и самим произведением.

– Ивонн Райнер искала минимально необходимых условий для танца, где танцем может считаться всё, не говоря уже об “*Обычных движениях*”

таких как *Бег*, *Ходьба*, *Ползание* и т.д. являясь перформативным пространством. В итоге своих поисков она издала «*Нет манифест*».

– В 1975 году журнал *The New York Times* объявил конец войны между классическим танцем и танцем модерн. В интервью изданию Марта Грэм заявила о своей симпатии к работе Марго Фонтейн и Рудольфу Нурееву, а также собственной готовности поставить для них балет. "*Люцифер*" стал первой работой Фонтейн в направлении танца модерн.

– Анна Халприн с её идеологией такой как "*Планетарный танец*", исследуя возможности своего собственного тела, она создала систематический способ передвижения, используя кинестетическое осознание. «*Городской танец*», созданный Халприн летом 1977 года, превратил Сан-Франциско в большую сцену, а его жителей – в танцоров, а проект «*Круг Земли*» собрал вокруг неё тяжелобольных людей, которые хотели исцелиться.

– Одной из основных черт танца *Модерн* была идея о безостановочном движении и танец как отражение впитал это в себя, именно её попытались разрушить и перевести в новую форму такие хореографы как Стив Пакстон и Тиша Браун. Доселе танцовщик не мог просто пройти по сцене, как обычный человек, если в балете кто то и стоял то он это делал обязательно в определённой позе.

– Стив называет себя «*Подстрекателем контактной импровизации*» это движение как и многие другие является одним из идеологических продолжений учений Рудольфа Лабана, создавшего новые модели в танце. Стив Пакстон в начале 70-х годов начал ставить перед своими студентами вопросы, связанные с поиском новой танцевальной формы движения. В 1960-х и 1970-х он разработал практику неподвижности, известную как «*Стояние*», или Медитация стоя такие как «*Маленький Танец*». Его основная идея заключается том, чтобы стоя, с закрытыми глазами использовать минимум энергии наблюдая себя как бы изнутри. Так были открыты, новые не существовавшие до тех пор в танцевальной импровизации, идеи и феномены, новая манера двигаться. Контактная

импровизация впоследствии приняла социальную форму перформанса, как новую форму движения в дуэте, игрой с партнёром, гравитацией и полом, которые в этой работе не принимаются как нечто само собой разумеющееся, а рассматриваются как постоянные партнеры на адреналине. В их сознании множественные события прикосновений и постоянно меняющиеся отношения смешиваются в непрерывное движение масс, что создает логику, достижимую только в накале танца.

– В итоге всех предшествующих поисков контактной импровизации зародился танец **Contemporary dance**, сформировавшийся на основе танца модерн. Сам термин «*Contemporary dance*» появился в Европе в 1970-е годы. Он призван не только отвлечь человека от повседневных проблем, но и научить его понимать своё тело, владеть им, регулировать с помощью пластики свои чувства и эмоции. Если в классическом танце есть определенные строгие формы, то контемп — это полная свобода в самовыражении.

– Ещё одна отличительная черта человека от остальной фауны это вертикальное положение в пространстве, что он принял ранее, которое стало постепенно переходить в горизонтальное. Особенность танца в том, что многие элементы выполняются на полу. Постепенно начиная с конца XIX века шло разрушением необходимых канонов, и поскольку танцоры не следуют четким правилам как это было раньше, у них не стало сценария, как не стало и двух одинаковых танцев.

– **Contemporary dance** —отличительная его черта заключается в том, что лежащие в основе личные переживания и эмоции, подходящие отлично для психотерапии, и анализа со стороны специалистов, отрицательно сказывается на будущих результатах человека, не имеющего собственной модели и понимания будущего действия, где отражение через результат закладывается не им. Во второй половине XX века, и до наших дней контемпорари развивался, видоизменялся, появлялись новые техники. Сегодня **Contemporary dance** стал одним из самых популярных во всем мире танцевальным стилем.

– **Floorwork** – использование “Пола ” стало одним из основных различий между современным танцем и предыдущие западные концертные танцевальные жанры. В танце **floorwork** основные движения относятся к выполняемым на полу. Floorwork широко используется в современном танце, особенно техника Graham (*Марта Грэм*) и техника Хокинс (*Эрик Хокинс*), в народном би-боинге (*брейк данс*), и даже имеет отражение в экзотическом танце живота.

Многие движения, заимствованы из классического современного танца, например в современном балете работа с полом имеет важное значение, такое как опускание на колени или падение, в отличие от более старых стилей романтического балета. В постмодерне, в жанре контактной импровизации, пол можно рассматривать даже как важную составляющую, являющуюся для танцора равноправным партнером. В начале XX века танец модерн начал проникать в Россию, но в 1924 году его развитие было пресечено декретом о запрете пластических студий. Возвращение уже как **contemporary dance** продолжилось в 1980-е годы усилиями зарубежных культурных центров, фондов и организаций. В связи с новой культурной колониционной политикой проводимой на западе в 2000-е годы интерес к российскому современному танцу появился за рубежом, европейские педагоги и хореографы современного танца развернули образовательную деятельность в Москве, отечественные труппы начали приглашать на европейские фестивали, и их ожидания очень даже оправдывались, поскольку российские хореографы в силу полного отсутствия информации изобретали очень необычные « Велосипеды ».

На этом фоне в XX - XIX веке сформировалась новая Европейско – Американская культура, имеющая собственное отражение в танце, основные виды которых проявились в социальном поле. Они делятся на несколько видов:

- 1) Современные танцы
- 2) Уличный Танец
- 3) Танцы Латина
- 4) Виды Балета

5) Классический танец (Европа, Сев. Америка)

Основные виды современных танцев

– **Свободный танец** стоял у истоков танца XX века; в нем были сформулированы принципы.

– **Танец модерн** начало 1892 год — одно из направлений современной хореографии, зародившееся в кон. XIX — начало. XX вв. в США и Германии.

– Танец живота (Belly Dance) - арабский национальный танец. Belly Dance это западное название танцевальной техники, распространённой на Ближнем Востоке и в арабских странах. Танец живота во многом навеян мифами о Востоке, восточными красавицами (Саломея), одалисками и баядерками, который был воплощен в XX веке на основе синтетической танцевальной техники: европейское кабаре (бурлеск) XIX-XX вв., цыганский танец гавази (проникший в Египет из Индии в X веке) и местные арабские танцевальные традиции (ритмичные покачивания бедрами), которые были существенно приглушены многовековым господством ислама. Главным аргументом в пользу современного происхождения танца живота является тот факт, что арабские народные танцы имели коллективный характер, а исламский дресс-код является несовместимым с нарядом исполнительницы танца живота. Первое шоу с восточными танцовщицами было показано в Париже в 1889 году. В 1926 году ливанская актриса и танцовщица Бадия Масабни открыла ночной клуб «Opera Casino» в Каире по образу и подобию Европейских кабаре того времени. Считается, что именно она создала танец живота в его классическом виде, совместив европейский сольный танец с восточным колоритом. Бадия Масабни ввела в танец змеевидные движения руками. Существует более 50 стилей восточного танца, выделяют также направления: Египетская школа; Арабская школа; Турецкая Школа.

– **Танец Квикстеп** (англ. QuickStep) 20-е годы. Быстрый фокстрот. – Термин «Фокстрот» по одной из версий образный и в буквальном переводе означает «шаг лисицы», то термин «квикстеп» более точный, то есть «быстрый шаг». Речь идёт о танце, который в соответствии с его живым ритмом требует от исполнителя лёгкости, подвижности. Богатый вариациями, квикстеп принято считать «малой грамматикой» стандартных танцев. Появился в течение 1-й Мировой войны в пригороде Нью-Йорка и первоначально исполнялся африканскими танцорами. Дебютировал в Американском мюзик-холле и стал очень популярным в танцевальных залах. Фокстрот и квикстеп имеют общее происхождение. Движение быстрое, лёгкое, воздушное, стремительное, скоростное. Современные движения квикстепа, основанные когда-то на шагах фокстрота, сильно отличаются от тех, которые танцевали в 20-е годы. Прыжки в продвижении и на месте, цепочки ходов и другие оригинальные движения в паре — все эти движения, явно или не явно, сильно изменившись или просто напрямую попали в квикстеп из трех танцев — чарльстон (Charleston), шимми (Shimmy) и Black Bottom. Основные движения - это прогрессивные шаги, шассе, повороты, многие другие движения, заимствованные из фокстрота. Базовое движение для начинающих — четвертные повороты.

– **Танец Чарльстон** (Charleston Dance) 20 - е годы – Танец, названный в честь города Чарльстон в Южной Каролине имеет афроамериканское происхождение. Ритм получил распространение в мейнстримной музыке США. Является быстрым простым танцем. Чарльстон был танцем, который можно было танцевать как с партнёром, так и в одиночку. Но что самое главное — чарльстон стал первым танцем, который стёр границу между «танцем, который танцуют» и «танцем, на который смотрят». Энергичные движения рук и характерные повороты стоп – основная особенность этого танца. Основной шаг можно исполнять, двигаясь вперед-назад и вбок, а также в повороте вокруг своей оси. Танец требует много импровизации и, если исполняется в паре, то основной ход варьируется в положениях партнеров и сочетаниях движений. В нем есть определенные черты бальной хореографии, а именно, фокстрота, с той разницей, что

чарльстон имеет ограниченный характер передвижений и исполняется чаще всего на месте. Музыкальное сопровождение представлено определенными композициями джаза и свинга Один из прародителей линди хопа, переходной формой между ними считается Брейкэвей, поздней форме чарльстона ритм хот-джаза 1920-х был приспособлен под музыку свинга 1930-х — 1940-х годов.

– **Танец Бальбоа** (Balboa Dance) 30 - е годы—парный танец социальный танец семейства свинговых наряду с буги-вуги, линди-хопом или чарльстоном. Танец, вдохновленный свинговой музыкой. в стиле свинг, популярный в 1930-е годы. Родился в переполненных танцзалах, требует минимум места. Построен на коротких шагах и многочисленных вращениях на 8 битов. Исполняется под джаз и современную музыку. Бальбоа очень музыкальный танец, в котором обыгрываются всякие мелкие, едва заметные акценты в музыке. Туловища партнеров касаются друг друга так, что никакой свет не может быть замечен между ними.Партнерша зеркально копирует движения партнера, базовые шаги мелкие, плавные, пульс от лодыжек, танец направлен больше внутрь пары чем наружу, но несмотря на почти сумасшедший ритм, он не требует большого напряжения, потому что все движения небольшие.

– **Танец Линди хоп** (от англ. lindy hop) 1920-е — 1930-е годы — Парный танец, который танцуется под классический танцевальный джаз – свинг. Танец является выражением в движении драйва, энергии и эмоций свинга. Афро американский танец, появившийся в Нью-Йорке в первой трети 20 -го века. Линди хоп развивался параллельно с джазовой музыкой и относится к классу свинговых танцев, он вобрал в себя черты чарльстона, степа, и других танцев, существовавших одновременно с ним и явился родоначальником целого направления. Именно из линди хопа в дальнейшем возник буги-вуги, когда этот популярный танец проник из Америки в Европу. В 80-х годах XX века линди хоп был возрождён американскими, шведскими и британскими танцорами. В настоящее время школы линди хопа существуют во многих странах мира, в т.ч. и в России.

– **Танец Свинг** 1920-е - 1940-е годы – Используется для группы танцев, развившихся во время "эпохи свинга" или для современных танцев, которые от них происходят. Почти все формы свинга характеризуются синкопированным (укороченным) ритмом, характерным для афро-американской и западно-африканской музыки и танца и с джазовыми танцами эпохи джаза (с конца XIX века до 1940-х годов). Большинство разновидностей свинга развивались вместе с музыкальным жанром "свинг", хотя многие из этих стилей и их производные сейчас танцуются под современную музыку. В США термином «свинг» чаще обозначают такие социальные танцы, как West Coast Swing, East Coast Swing, Hand Dancing и т. д.

– **Танец Джайв** (англ. jive южно афр. "Jev" - "говорить пренебрежительно") начало 40 - х годов – танец афроамериканского происхождения, появившийся в США в начале 1940-х, причем одни считают, что он был негритянским, другие предполагают, что это военный танец индейцев - семинолов во Флориде (вокруг пойманного бледнолицего или его черепа). Музыка, сопровождающая этот танец, называлась Ragtime (rag - тряпка), была синкопированная и "рваная". Музыка и танец были популярны среди негритянского населения Чикаго и Нью-Йорка. Этот зажигательный негритянский танец с энергичной музыкой резко контрастировал с ограниченным и строгим танцем верхних белых классов США и Великобритании . Танец был молодежным и впоследствии, видоизменяясь в свинг, буги-вуги, би-боп, рок, твист, диско и хастл (Swing, Boogie-Woogie, Be-Bop, Rock, Twist, Disco and Hustle).

– **Танец Буги-вуги** конец 40 - х начало 50 - х годов – Европейская интерпретация Свинга и, соответственно отличается от Линди хопа своим стилем исполнения, поскольку он более компактный, сдержанный, а также геометрически правильный. Особенностью этого танца было умение танцора показать движения на расслабленных, но при этом упругих ногах. Этот «драйв в ногах» завораживал абсолютно всех. Парный танец свободной композиции, исполняемый в умеренно

быстром темпе, характеризующийся отсутствием упорядоченности танцевальных движений. Стилль музыки – джазовый; возник в 1920-х годах на основе фортепьянного Буги-вуги.

– **Танец Рок-н-ролл** (Rock-N-Roll от англ. «качайся и катись») конец 40-х начало 50-х – Жанр популярной музыки, получивший распространение в Соединённых Штатах, сформировавшийся из комбинации элементов афроамериканских и «белых» жанров, таких как ритм-н-блюз и кантри. Стилль белых исполнителей получил также название рокабилли. Это быстрый танец, для которого характерны свободные раскованные движения. Также рок-н-ролл – это еще и музыка, появившаяся в конце 50-х ставшая прародительницей современной рок-музыки. Рок-н-ролл не ограничивал в движениях пару, партнер, как бы, постоянно отбрасывает от себя партнершу, а та все время возвращается назад. Это было приятным новшеством после привычных консервативным танцев с их строгими определенными па. Рок-н-ролл как «буржуазное влияние Запада» в первое время был под запретом в СССР. Под запретом оказались даже джинсы и прически в стилле рок. Джинсы вмиг из простой удобной и рабочей одежды американских грузчиков, ковбоев и золотоискателей превратились в самую модную вещь, которую было не достать.

– **Танец Буто** с 1959 года (яп. «танец темноты») – направление современного японского танца, нацеленное на чувственное, а не на рациональное восприятие зрителя.

– **Танец Contemporary** 60 - е годы - не единый однозначный стилль, а объединение танцевальных методик из западного современный, постоянно формирующейся стилль танца, в котором продолжают поиски выразительных форм.

– **Танец Go-go** 60 - е годы – зародился в ранних 60- х, когда в одном популярном на то время ночном клубе Нью-Йорка женщины начали взбираться на столы и танцевать твист. Представляет из себя симбиоз различных стиллей, создающим единое направление. Фактически, гоу

гоу – то умение двигаться под клубную музыку, используя различные движения, взятые из других танцев, или, как говорится, по зову души, проявляя при этом пластику движения, его соответствие музыкальному ритму.

– **Танец Твист** Twist (англ. twist — обвивать, скручивать, крутиться) начало 60-х годов – Танец группы рок-н-ролла. Появился благодаря американскому певцу Чабби Чекеру, исполнявшему песню «The Twist» Х. Бэлларда (англ.) (1959) и предложившему новый вариант танца под эту песню, исполняется в быстром темпе с четким ритмом, который включает в себя огромное количество вращательных элементов, из-за чего танец выглядит очень ярко и эффектно. Основными элементами данного стиля являются вращения, которые проводят ногой стоящей на пятке или носке. Танцуя Твист важно уметь правильно переносить собственный вес, держать равновесие и ощущать ритм – вот тогда исполнение будет выглядеть зажигательно и энергично. Спустя некоторое время стали появляться стили с похожими элементами и движениями: слоп, халли-галли, сэф и др. Это происходило в семидесятые годы, тогда происходило настоящее оживление, когда начинал играть один из вышеперечисленных стилей. На сегодняшний день все эти стили почти забыты, но в свое время они были популярны наравне с Твистом даже за пределами Европы, США и России. Twist сочетает в себе игривое и легкомысленное настроение, и является целой эпохой, которую запомнил весь мир как самобытный и уникальный период в танцевальной истории. Твист обладает своим характером – жизни и оптимизма, из-за чего его выделяют среди остальных танцевальных направлений, и что делает его до сих пор очень известным и популярным.

– **Танец Контактная импровизация** с 1972 года. – Танцуют в форме перформанса или в форме социального танца, это танец радости и спонтанной игры пространства, в котором участвуют двое и более людей, где сам танцор, его партнер и их взаимодействие становятся одним целым – проявляющим себя в бесконечном многообразии форм и различных вариаций взаимодействия партнеров.

– **Танец Вакинг** (англ. waacking, от англ. waack — махать руками) основание 40-е 50-е непосредственно 70-е годы — Танцевальное направление, зародившееся в 70-е годы XX века как часть андеграундной клубной культуры США был частью локинг-культуры, первоначально в 72–73 годах его танцевали под фанк, потом под диско, а потом – под хаус, и теперь это неотъемлемая часть хаус-культуры.. Он зародился в в гей-клубах Лос-Анджелеса, на Западном побережье, и первоначальное имя этого стиля было The Garbo (от имени Греты Гарбо, известной шведской актрисы, театральные позы которой пародировали танцоры). "Ориджинал вакинг" появился как пародирование геями локерских движений руками (в соответствующей нетрадиционной ориентации манере), а в результате постоянного обмена между Лос-Анджелесом и Нью-Йорком вакинг добрался до Восточного побережья и смешался в вогингом (Vogueing) – стилем, зародившимся еще в 40-50-х годах гей-клубах Нью-Йорка как пародия фэшн-проходок и модельных позировок.

– **Танец Мельбурн шаффл** (Melbourne Shuffle) конец 80-х — Этот стиль танца, произошел в Австралии, в андеграунд-сцене города Мельбурн. Это быстрые, типичные для джаза танцевальные движения (стэп), но на «современный» лад, и танцуют его под разнообразные стили электронной танцевальной музыки. Иногда этот танец называют «Harddance». Саму комбинацию движений принято называть «шаффлинг», что в переводе с английского — волочить ноги, шаркать, скользить ногами по полу. По сути это скольльзящие движения влево или вправо, затем вперед и назад. Базовое движение Runningman (бегущий человек) , оно одно из самых популярных движений, когда шаффлер двигается на месте. Одна ступня поднимается из «ожидающей» позиции и перемещается вперед, а другая ступня одновременно скользит назад. Затем ступня, которая уже сзади, скользит в первоначальную позицию, а ступня спереди возвращается обратно. Процесс повторяется под бит (такт) музыки. Шаффл является одним из нескольких танцев, которые возникли в эпоху стиля музыки acidhouse. Со временем, жанр acidhouse стал более разнообразным и разделился

на два разных подстиля с одной философией: бэк-стэп и шаффлинг. Шаффл продолжал развиваться в ночных клубах Мельбурна и других рейв-тусовках на протяжении многих лет. Начало развития направления это конец 1980-х годов до начала 1990-х годов, через видео индустрию в середине 1990-х годов возросла популярность шаффла. В 2006 году с появлением Youtube, танцоров на международном уровне в настоящее время объединяет Интернет, шаффлеры публикуют свои собственные видео танца и обучения.

– **Танец Транс** 1985–1991 год (Trance Dance) – В основе танца Транс лежит состояние ощущения ритма и движения своего тела, здесь нет мелодии и вокала, что освобождает танцора от следования их воле, а ритм способствует свободной импровизации и нахождению "нового себя".

– **Танец Electro dance** начале 2000-х годов — модное современное молодёжное танцевальное направление. Один из видов уличных танцевальных культур.

– **Танец Тектоник** основание 2000 год показ на публике 15 сентября в 2007-м году – Танец динамичен, его основа энергетика, четкий ритм, танцевальные движения содержат в себе элементы техно, хип-хопа, поппинга, локинга и другие. Включает вращательные движения кистями рук, предплечий, различные варианты покачиваний на полусогнутых ногах.

– **Танец Стрип-Дэнс** (Стриптиз) – стрип-пластика, название которого происходит от английских слов "strip" – "раздеваться" и "tease" - дразнить, берет свое начало из ритуальных обрядов первобытных народов, которые символизировали посвящение молодых людей в полноценную взрослую жизнь. Первый показ в эпоху модерн 9 февраля 1893 года на сцене Мулен Руж . Сегодня в эротическом танце (стрип-дэнс) можно выделить такие направления: стрип-пластика, приватный танец, стрип-r'n'b (sexu r'n'b), собственно стрип-дэнс, стрип-латина, но бывают и другие.

– **Танцевальный стиль Хакка** 90-х годы – Возникновение Нидерланды движения самого танцевальный стиля также являются достаточно энергичными: частота их должна совпадать с главными басовыми ударами хардкоровых композиции, которое составляет 150-200 ударам в минуту. Изначально возник как ритуальный танец новозеландских маори, во время которого исполнители топают ногами, бьют себя по бёдрам и груди, и выкрикивают аккомпанемент.

– **Танец Джампстайл** с 1997 года (jump — прыжок) — танцевальный стиль, распространившийся в Европе в последние годы, в основном в Нидерландах, Бельгии, а также на севере Германии и Франции. Танцы проходят под энергичную электронную музыку, каждый танцор на свой манер в ритм музыки совершает движения, похожие на прыжки, за что стиль и получил своё название. Требуется высокой координации движений, быстрой реакции и концентрации. Каждый танцор в своей манере движется в ритм музыки и совершает движения, похожие на прыжки.

Уличный танец

– **Танец Хастл** 1960-х годы (от англ. hustle) — парный танец, основанный на импровизации и концепциях «ведения/ведомости» и «взаимодействии». Является собирательным названием для танцев под музыку в стиле латиноамериканских танцев, а также в стиле диско, популярных в 1980-х. танцевальных направлений, которое предоставляет безграничные возможности для импровизации и самовыражения в паре. Буквально «хастл» переводится с английского как «суета», «толкотня». Но в американском слэнге 70-х годов слово *hustle* имело несколько других смыслов с оттенком «нелегальности» или «запретности»

– **Танец Хип-Хоп** конец 1960-х — начало 1970-х — он объединяет множество танцевальных стилей и направлений XX века, поэтому довольно сложно выделить определенное направление, в широком

понимании, Хип-Хоп – это практически любой танец, который танцуют под соответствующую музыку.

– **Танец Брейк-данс** 70 - е годы (англ. Breakdance) — стиль уличного танца, развившийся из хип-хоп движения в Южном Бронксе (Нью-Йорк), в начале 70-х годов. Это самый старый и самый известный из всех стилей хип-хоп танцев. Зрелищный танец, сочетающий в себе работу на полу, удивительную пластику и сложность акробатических трюков. Основные его свойства - импровизация, оригинальность и зажигательность.

– **Танец Робота** возник 1960-х годах, но восходит к 1920-м годам – это один из стилей верхнего Брейк-данса. Более того, он послужил основой остальным направлениям "роботизации". Основой классического танца в стиле robot является владение техникой даймстопа – способность на время замереть, стоя на одной ноге, на воображаемой монете. Принципом стиля является «изоляция» движений. Самым сложным в исполнении робота является точечное владение мышцами – это очень трудоемко. Владение мышцами распространяется не только на руки, ноги и тело, мимика также вовлекается в процесс.

– **Танец Crip Walk** конец 60-х – танец уличной культуры, современный и стихийно возникший. Преимущественное внимание крип уолк уделяет движениям ног: как в твисте танцор «давит окурки носками ног», так в крип уолке ногами выписываются разные возможные знаки или слова. Иногда поэтому крип уолк обозначают как «графический танец». В начале 80-х годов в Южном Централ Лос-Анджелеса Crip Walking стал развиваться как символический танец банды Crips, из-за чего и получил свое название.

– **Танец Поппинг** 1960-70-е годы (пап; от англ. Popping) — стиль танца, основанный на технике быстрого сокращения и расслабления мышц, создающий эффект резкого вздрагивания в теле танцора — пап или хит. Pop – это основное движение всего танцевального стиля. Оно состоит в резком, порывистом сокращении мышц и используется

обычно в конце движения, реже – в начале. Элемент Fresno предполагает выставление вперед одной руки и поворот корпуса в противоположную сторону с одновременным двойным рор в ногах и руках. Arm wave – волна - танцевальное движение, в котором задействованы руки. В отличие от Waving, где волнообразные движения осуществляются всем телом, в Arm wave волна проходит только по верхним конечностям. Непревзойденным мастером Вейвинга был вышеупомянутый Майкл Джексон.

– **Танец Локинг Locking** конец 60-х начало 70-х (англ. «блокировка, запираение») – фанковый стиль танца, ассоциируемый также с хип-хопом. Название этого стиля пришло из английского "lock" (замок), так стали называть сочетание быстрых движений и замирания в импровизационных позициях на короткое время, а затем продолжения движений с той же скоростью, в основе его техники движения большой амплитуды, развороты, прыжки, бросания рук и ног, ни один баттл не проходит без локинга.

– **Танец House** 70-80-х года (House Dance) – Уличный танец, это то, что танцуют под музыку House. То, что есть в музыке, находит свое отражение и в танце, суть это высокая скорость, ритмичность, драйв.

– **Танец Krump** начало 2000-х (сокращённо от Kingdom Radically Uplifted Mighty Praise – это Империя Абсолютной Силы Духовной Похвалы) – импульсивный и эмоциональный стиль танца, с взаимодействиями между исполнителями и зрителями. Крампом не несут агрессию, не делают движения агрессивно. Им выражают силу и чёткость движений, скорость и мощь, определенный характер и стиль. Krump очень разнообразный, так как разные люди могут использовать абсолютно отличные друг от друга стили. Главное, чтобы Krump соответствовал характеру танцора и его мироощущению. Это своеобразная альтернатива уличному насилию, которое было очень распространено в Америке в конце XX века.

– **Тверкинг** (иногда также **бути-дэнс** или **бути-шейк**) начало 1990-х годов, популярность 2013 год Элементы танца включают ряд различных движений, таких как:: движения ягодицами (*rump shaking*), вибрации ягодицами (*booty shake*), ритмичные вращения бёдер и поясницы (*hip roll*), изоляция в танце одной ягодичной мышцы от другой, изоляция во время движения ягодиц верхней части тела от нижней, описывание восьмерки бёдрами, удары бёдрами. Особенностью танца является то, что одна ягодичная мышца может двигаться независимо от другой.

– **Танец D'n'B Dance** (*Drum and Bass step*), или *D'n'B step x-outing* начало 90-е годы — уличный танец, атрибут молодежной субкультур. Драм-н-бейс, исполняется под музыку в стиле ДнБ, чаще всего на так называемых сходках (неформальных собраниях или *D'n'B-вечеринках*), баттлах (танцевальных соревнованиях, от англ. *battle* - битва), и в клубах *Drum And Bass* направления. в 90-х направление музыки еще носило название *jungle* и характеризовалось непривычным и незнакомым доселе ломаным ритмом. Стил *D'n'B dance* впитал в себя элементы брейк-бита и хип-хопа. *D'n'B dance* исполняют в удобных кедах или кроссовках на плоской подошве и чаще всего джинсах или штанах , не сковывающих движений. Современный молодежный уличный танец характеризуется виртуозными движениями ног. Танцуется под любую ритмичную музыку. Популярен в молодежной среде за свою простоту и выразительность.

Танцы Латина

– **Танец Самба** (Аргентинская) первая половина XIX века— Аргентинская самба начинает свою историю в первой половине XIX века Музыковеды сходятся во мнении, что она произошла от перуанского ритма *самакуэка* (исп. *zamacueca*). В Аргентине, Чили и Боливии *самакуэка* стала родоначальницей разных музыкально-танцевальных стилей, в том числе *cueca* и *marinera*.. Аргентинская самба относится к социальным танцам. Её танцуют в независимых парах без физического контакта между партнёрами, для

выражения эмоций может быть использован лёгкий платок. Считается, что самба символизирует романтическое ухаживание и завоевание женщины мужчиной, однако её можно танцевать и с друзьями, и с родителями, и с маленькими детьми (характер танца будет меняться).

– **Танец Самба** (Бразильская) — Бразильский танец, символ национальной идентичности бразильцев, это живой танец афробразильского происхождения, который танцуется в 2/4 (2 на 4) времени под музыку самбы. Термин "самба" первоначально относился к любому из нескольких латиноамериканских дуэтных танцев, происходящих из Конго и Анголы. Сегодня самба является наиболее распространенным видом танца в Бразилии и достигает пика своего значения во время фестиваля Карнавал. Первые бразильские карнавалы появились в 1920—1930-х годах. На сегодня они стали традиционными не только для Рио-де-Жанейро, но и для других крупных городов. Карнавал давно превратился в соревнования, на которых разные школы самбы соревнуются за звание «Лучшей школы самбы».

– **Румба 19-й век** — Парный кубинский танец африканского происхождения. Отличительной особенностью румбы являются эротические плавные движения, соединенные с широкими шагами. Румба появилась в Гаване в 19-ом веке в комбинации с европейской Contradanza. Название «Rumba», возможно, происходит от названия танцевальных групп в 1807 году — «rumbosoorquestra», хотя в Испании слово «rumbo» означает «путь». Румба обязана своим рождением религиозным ритуалам, развивалась она на базе ярко выраженных ритмов и хоровых голосов. Также можно сказать, что румбой в какой-то степени являются все те танцы, которые были созданы кубинцами. В начале XIX века на Кубе существовало три варианта Румбы, но широкую известность получила румба Гуагуанко (Guaguanco), танец, во время которого кавалер следует за дамой в поисках соприкосновения бедрами, а дама старается этого избежать. В этом танце дама как бы является объектом дерзкого ухаживания и старается сдержать страсть своего партнера. Возможно из-за этого за Румбой и закрепилось название - «танец любви». Коренную эволюцию Румбы претерпела,

будучи вывезенной в США. С экспансивной, эротичной кубинской появилась Румба американская – с более сдержанными движениями и стилем.

– **Танец Кумбия** – Это микс испанской и африканской музыки, зародившейся на Атлантическом побережье, в районе реки Мадалена в Колумбии и относится примерно к концу 17 века, он имеет африканские корни и изначально это был брачный танец, как и многие танцы того времени. Африканские корни прослеживаются в танце Кумбия до сих пор. Само название «Кумбия» происходит от слова (танец) — на одном из языков коренных жителей Гвинеи. Постепенно танец распространился по всему северному побережью и далее по странам Южной Америки. Сейчас его можно встретить в Аргентине, Перу, Венесуэле, Чили и Мексике. Кумбия возник как танец ухаживания, который исполняли молодые мужчины и женщины.

– **Танец Танго** (исп. *tango*) конец 19-го века — Старинный аргентинский народный парный танец свободной композиции, отличающийся энергичным и четким ритмом. Изначально получил развитие и распространение в Аргентине, затем стал популярен во всем мире. Местом рождения танго считаются публичные дома, притоны на окраине Буэнос-Айреса (лупанарии). Первыми исполнителями танго были завсегдатаи лупанариев, которые таким образом убивали своё время в ожидании очереди. В начале XX века танец, называвшийся «танго криольо» (*tango criollo*), быстро приобрёл популярность и, видоизменяясь, распространился в Европе, США, Японии, а позже — завоевал весь мир. По одной из версий, слово «танго» имеет африканское происхождение, его возводят к языку нигерийского народа ибибио, где оно значило «танец под звук барабана», и применяют к мелодиям, полученным в результате синтеза различных форм музыки из Европы, Африки и Америки, оно получило распространение от африканских сообществ в Буэнос-Айресе на основе древних африканских танцевальных форм. Хорхе Луис Борхес в «*El Idioma De los argentinos*» пишет: «Танго принадлежит к Ла-Плата и является „сыном“ уругвайской милонги и „внуком“ хабанеры». Слово

«танго», похоже, впервые используется в отношении к танцам в 1890-е. Иногда танго исполняли в довольно быстром темпе. В тот период иногда относились к этому как «Североамериканскому танго», в сравнении с «Рио де ла Плата танго». К 1914 были более распространены аутентичные стили танго, а также некоторые варианты, как «Менуэт-танго» Альберта Ньюмана.

– **Танец Фламенко** (Flamenco) 15-й век – Это испанский танец страсти, истоки которого проистекают из мавританской музыкальной культуры. Существенно повлияла на этот стиль и цыганская музыка, многие считают основными, истинными носителями стиля именно испанских цыган, переселившихся из Византии и обосновавшихся по южному побережью страны в провинции Андалусия, по своему обычаю, они стали перенимать и переосмыслять местные музыкальные традиции, такие как мавританская, еврейская и собственно испанская; и из этого сплава музыкальных традиций, переосмысленного вначале цыганами, а потом испанцами, родилось фламенко. Цыгане жили изолированной группой, и фламенко формировалось в узких кругах считаясь «закрытым искусством». Гонения на цыган в конце XVIII века прекратились, и фламенко вышло на подмостки таверн и кафе кантанте, обретя свободу. В конце XX века фламенко начинает впитывать в себя кубинские мелодии и джазовые мотивы, и кроме того, элементы классического балета приобрели там своё постоянное место. Наиболее известен танцор фламенко Хоакин Кортес, который обновил понятие танца фламенко, избавил его от «канонического стандарта» и внёс в него новую живую струю и выразительность. Важный элемент образа танцовщицы это : традиционное платье, называемое *bata de cola*; испанская шаль с очень длинными кистями; *большой веер*. Мужчины же носят широкие черные брюки, рубашку с короткими рукавами (как правило, белую) и широкий пояс, иногда к этому наряду добавляют жилетку. Обувь, как мужская, так и женская, всегда с небольшим каблучком, стук которых о пол является своеобразной частью музыкального сопровождения. Тем не менее, до XIX века цыганки исполняли танец фламенко босиком, но сейчас эта практика ушла в прошлое. Он имеет более 50 разновидностей, т.к. это искусство

импровизации, танец, который невозможно просто заучить, и мелодия, которую нельзя просто запомнить, на основе танца фламенко появляются другие, современные направления. Большой известностью пользуются фестивали фламенко – особенно, конечно, испанские – целый мир красок, музыки и невероятной красоты.

– **Танец Меренге** (исп. merengue) 1840-е годы — Музыкальный стиль и танец Доминиканской Республики, получивший также широкое распространение в латиноамериканских странах Карибского бассейна, а также в тех из латиноамериканских общин США, где преобладают выходцы из этих стран. Меренге характеризуется быстрым темпом и условно состоит из трех частей: ритмическая часть, мелодическая часть, вокал. энергичный парный танец, движения которого носят легкий эротический характер; в этом танце очень важен элемент флирта и импровизации. Меренге нередко танцуется соло, как шоу-вариант. Существует ошибочное мнение, что базовый шаг меренге имитирует хромающую походку, и поэтому меренге как танец — мало привлекателен и неинтересен для исполнения. Это мнение возникло в кругах танцоров, копирующих латиноамериканские танцы через современные бально-спортивные школы, а не непосредственно от носителей культуры. Оригинальный танец меренге использует большое количество фигур и украшений, в частности, круговые движения бедер, вращение корпусом, движения плечами в убыстренном темпе. Многие из этих движений произошли из фольклорного варианта меренге.

– **Танец Пасодобль** (исп. Pasodoble — «двойной шаг») начало 20-го века — Испанский танец, имитирующий корриду. Пасодобль (исп. Pasodoble — «двойной шаг») — испанский танец, имитирующий корриду. Партнер изображает тореро, а партнерша — его плащ или мулета (кусок ярко-красной ткани в руках матадора), иногда — второго тореро, и совсем редко — быка, как правило, поверженного финальным ударом. Характер музыки соответствует процессии перед корридой, которая обычно проходит под аккомпанемент пасодобля. Танец впервые был исполнен во Франции в 1920 году, стал популярным в высшем парижском обществе в 1930-х, поэтому многие шаги и фигуры

имеют французские названия. Основное отличие пасодобля от других танцев — это позиция корпуса с высоко поднятой грудью, широкие и опущенные плечи, жёстко фиксированная голова, в некоторых движениях наклонённая вперед и вниз. Такая постановка корпуса соответствует характеру движений матадора. Движения можно интерпретировать как битву матадора с быком. Вес корпуса впереди, но большинство шагов делается с каблука.

– **Танец Бачата** (исп. bachata) 20-й век – музыкальный стиль и танец Доминиканской Республики, получивший также широкое распространение в латиноамериканских странах Карибского бассейна, а также в тех из латиноамериканских общин США, где преобладают выходцы из этих стран. Музыка бачаты, как правило, характеризуется умеренным темпом; тексты песен повествуют о страданиях неразделённой любви и жизненных невзгодах. Как правило, возникновение бачаты связывают с напряжённой социальной обстановкой, сложившейся в Доминиканской Республике к началу 60-х годов XX века после свержения диктатора Рафаэля Леонидаса Трухильо Молины. Однако отдельные исследователи утверждают, что существуют источники, упоминающие бачату и в более раннее время — в 1922 и 1927 годах. В те времена бачатой или кумбанчатой называли шумные вечеринки бедняков с непременно обильными возлияниями. Эти сборища бедноты устраивались буквально где угодно — во внутренних двориках домов или же просто в тени деревьев на улицах. Музыка таких сборищ-бачат считалась вульгарным порождением низших классов, песнями нищих кварталов, повествующими о проблемах бедняков, неразделённой любви и прочих жизненных невзгодах. Именно поэтому бачату называют «музыка горечи».

– **Танец Мамбо** (исп. mambo) — музыкальный стиль и танец Кубы, получивший также широкое распространение в латиноамериканских странах Карибского бассейна, а также в тех из латиноамериканских общин США, где преобладают выходцы из этих стран. Мамбо, как и Румба, Сальса, Ча-ча-ча, родилась на Кубе. Слово «мамбо» произошло от имени бога войны, которому на Кубе в далеком прошлом был

посвящен обрядовый танец. Первый настоящий танец мамбо был очень простым. Но, со временем, знаменитые танцоры сумели сделать так, чтобы танец действительно стал уникальным. Они оставили основные движения, к которым относятся движения ног и бедер, но при этом добавили также некоторые элементы, которые они не могли добавить ни в один из иных существующих танцев. Так получился уникальный по своей красоте и сложности танец. Нынешняя форма Мамбо родилась в 40-е годы в результате слияния афро-кубинских ритмов и джаза, отцами которого стали Одилио Урфе и Арсенио Родригес.

– **Танец Ча-ча-ча** (исп. cha cha cha) — музыкальный стиль и танец Кубы, получивший также широкое распространение в латиноамериканских странах Карибского бассейна, а также в тех из латиноамериканских общин США, где преобладают выходцы из этих стран. Ча-ча-ча возник в процессе эволюции и экспериментов кубинского композитора Энрике Хоррина (Enrique Jorrin, 1926-1987) с Дансоном. Танец быстро стал популярным, и в начале 50-х распространился в танц-залах Америки. К 1956 году, танец ча-ча-ча стал более популярным, чем мамбо, его называют «танцем кокеток», ведь он очень нравится женщинам, которым свойственно провоцирующее поведение или легкий флирт. Ча-ча-ча – настоящий танец соблазнения. В отличие от других танцев, в которых близость партнеров как бы позволяет флиртовать, Ча-ча-ча предоставляет женщине возможность кокетничать: она горделиво прохаживается перед кавалером, будто стараясь покорить не только его, но и стать желанной для всей мужской аудитории.

– **Танец Ламбада** (порт. Lambada) 80-е 90-е годы — Этот музыкальный стиль и танец, возникший на севере Бразилии, в штате Пара. Танец был очень популярен во всём мире в конце 1980-х—начале 1990-х годов. В основе танцевального стиля ламбада лежат движения танца каримбо индейцев Амазонии. Местом рождения ламбады называют бразильский город Порту-Сегуру. Название «lambada» происходит из португальского языка. Танец «ламбада» – это слияние элементов танцев форро, самбы, меренге и бразильского танца тахихе.

– **Танец Макарена «Macarena»** (произносится «Макаре́на») 90-е годы — песня дуэта Los del R o. На основе песни возник танец с таким же названием. Танец стал популярен благодаря заводной мелодии и очень простым движениям. В танце задействованы не только ноги, но и руки и голова. Вскоре несколько основных танцевальных движений заложили основу танца "Макарена". Это было своеобразное соединение нового фламенко или Flamenco Nuevo, румбы, пачанги и поп-музыки. Движения танца очень простые. Задействованы не только ноги, но и руки и голова. Руки можно выставлять вперед, поворачивать ладонями вверх и обратно, поднимать, опускать, закидывать за голову, обнимать себя, в общем вариантов её исполнения много.

– **Танец Пачанга** (исп. pachanga) 60-е годы — латиноамериканский музыкальный стиль и танец, характеризующийся синкопированным ритмом и движениями. Музыка этого стиля исполнялась в основном оркестрами-чарангами. В 1960-е пачанга произвела настоящий фурор в среде нью-йоркских подростков латиноамериканского происхождения. Пачанга отличается синкопированным ритмом (основу которого составляет ритмический рисунок «кабальо» (исп. caballo — «лошадь»)), действительно напоминающим стук копыт лошади. Первые образцы пачанги были довольно просты по форме; однако после добавления к пачанге элементов ча-ча-ча (пачанга-ча), она стала более разнообразной и интересной. В ней множество движений бедрами, при этом ступни хоть и отбивают ритм, но значительную часть времени остаются неподвижными относительно своей первоначальной позиции. Хотя многое зависит от конкретного танца, и исполнители могут довольно активно передвигаться по всей танцевальной площадке. Танцуют пачангу в паре, при этом оба партнера большую часть времени находятся на довольно приличной дистанции друг от друга, объятий практически не бывает, а партнеры если и соприкасаются друг с другом, то только руками. В целом, женщина ведет себя в танце более активно. Недолгая мода на пачангу, сменившая собой «эпоху ча-ча-ча», была, в свою очередь, сметена модой на бугалу.

– **Танец Капоэйра** (порт. *capoeira*) – Прародителями капоэйры являются африканские танцы, игры и единоборства, в которых мужчины должны были показать мужественность, смелость и ловкость. Изначально они были частью ритуалов нголо, связанных с переходом во «взрослую жизнь», где мужчина — это воин и защитник. Африканцы, вывезенные в Бразилию в качестве рабов, старались сохранить свои обычаи и верования, так в процессе адаптации ритуалов к новым культурным и социальным условиям появилась капоэйра.

– **Танец Сальса** 70-е годы – Это современный танец из США и Латинской Америки, который танцуют парно или в группах. Основные движения состоят из быстрого-быстрого-медленного шагов под четыре ударных ритма (счета, бита) в музыке. Каждый четвёртый счёт используется для медленного переноса веса, паузы или, в некоторых стилях, для кика (выброса ноги) или чечётки (удара ногой о пол). Ряд стилей имеет чёткое определение начала танца. Лос-Анджелес, Лондон, Нью-Йорк, Пуэрто-Рико, Палладиум и кубинский сон. Остальные виды Кубинский, Колумбийский, Венесуэльский могут начинаться на любую долю музыки. Сальса в любых стилях как танец привязан к латино-американской музыке, а самым главным в этих танцах латиноамериканской группы является то, что музыкальность и ритм, как и танцующие всегда являются вербальным продолжением полёта души самой музыки. В мире сальса делится на два вида «Круговая» и «Линейная», а также пять основных подвидов.

Виды Балета

– **Классический балет** 16-й век (Классическая хореография)

– Классический Балет - это, прежде всего высшая ступень хореографии (от греческого *choreia* – пляска и *grapho* – пишу), в котором танцевальное искусство поднимается до уровня музыкально - сценического представления. Термин «Классический балет» служит преимущественно для обозначения европейского балета, сложившегося на протяжении XVI-XIX веков. Он является сюжетным танцем, где танцоры всегда посредством танца рассказывают некую историю.

Классический многоактный балет традиционно посвящен мифам, сказкам, историческим темам. Балет, как вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. В балете исторически выработались различные музыкально-хореографические формы: дуэтная форма (па-де-де), групповые, массовые танцы (па-детруа, па-де-катр, гран па). Термин «Балет» распространяется как на многоактные спектакли, так и на одноактные миниатюры, отдельные танцевальные сцены, входящие в оперы. Движения стремятся к геометрической ясности, чему способствует принцип выворотности. Основными видами танца в балете являются классический танец и характерный танец. Немаловажную роль здесь играет пантомима, с помощью которой актёры передают чувства героев, их «разговор» между собой, суть происходящего. В современном балете широко используются также элементы гимнастики и акробатики.

– **Балет Романтический** (Современная хореография) – В 19 веке в связи с культурными переменами в обществе произошёл переход к романтическому балету. Критика нового образа жизни, намеченная у сентименталистов, приняла у романтиков форму разлада мечты и действительности. Реальному миру они противопоставили мир фантастики и экзотики. Идеи романтизма распространялись во всех видах искусства и по всему миру. Романтизм (romanticism), как идейное и художественное направление, возникшее в европейской культуре конца 18 века – первой половины 19 века, стал реакцией на эстетику классицизма. Первоначально он сложился в 1790-е гг. в философии и поэзии в Германии, а позднее 1820-е гг. распространился в Англии, Франции и других странах. Балетный романтизм достиг больших успехов во Франции, где высока была техника танца, особенно женского. Героинями балетов стали сільфиды и лесные духи виллисы, персонажи кельтского и германского фольклора. Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры И.Леконт, Э.Лами, П.Лормье. Позднее возник термин «белого», «белотюникового» балета. Белый цвет – цвет

абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой. Поднялась роль кордебалетного танца, в единое целое слились танец и пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец. Благодаря развитию пальцевой техники новым танцевальным стилем стала воздушная полетность движений. Романтический балет в большей степени опирался на литературный первоисточник (Эсмеральда, 1844, по В.Гюго, Корсар, 1856 по Дж.Г.Байрону), Катарина, дочь разбойника, Ц.Пуни, 1846 г).Повысилась роль музыки, которая стала авторской, прежде балетная музыка часто была сборной, она служила фоном и ритмическим сопровождением танца, создавала настроение спектакля. Балетная музыка романтизма сама творила драматургию и давала образные музыкальные характеристики героям. Вершиной романтического балета стала Жизель (1841 г), поставленная на сцене Парижской оперы Ж.Коралли и Ж.Перро по либретто Т.Готье на музыку А.Адана.Яркие представители романтического балета это «Сильфида» и «Жизель».Эти балеты передавались от поколения к поколению, и задачей постановщиков с репетиторами было точнейшее сохранение хореографии.

– **Современный балет** – XX век значительно повлиял на развитие балетного искусства. Классический стиль постепенно начинает обрастать новыми элементами танца, изменяется и образ каждого танцора, если классический балет – это гармония музыки и танца, которые неразрывно связаны между собой, то современный балет – это, прежде всего, эксперимент. Классический танец стал превосходным базисом для развития абсолютно другого направления в балете - современного танца (балет в стиле модерн). Многие из его атрибутов происходят от идей и нововведений современного танца 20-го века, очень сильно повлиявшего на него, в том числе работа на полу и поворот ног. Джордж Баланчин основавший школу американского балета часто считают первым пионером современного балета. Однако истоки и истинное происхождение современного балета приписывают российскому продюсеру Сергею Дягилеву. Он создал программу, которая объединила все формы искусства (живопись, музыку, театр и

искусство) для представления публике. Развитие своего творения он доверил нескольким известным хореографам, одним из которых был Джордж Баланчин. Стиль танца, который разработал Баланчин, лежит между классическим балетом и современным балетом сегодняшнего дня, известен по сегодняшним меркам как неоклассический балет. Он использовал согнутые руки (а иногда и ступни), вывернутые ноги, смещенные по центру положения и нетрадиционные костюмы, такие как трико, туники и пуховые пачки вместо пачки-блинчика, чтобы отделить свою работу от классической. и романтические балетные традиции.

Классические танцы (Европа, Сев. Америка)

– **Танец Болеро** (Bolero Dance) – Предположительно изобретенный ок. 1780 г. Себастьяном Сересо из Кадиса. В фольклорной версии болеро – танец для солирующей пары, в публичном исполнении могут участвовать несколько пар. Обязателен аккомпанемент кастаньет или гитары, если мелодия танца поется. Этот танец является близким родственником румбы. За его чувственность болеро часто называют танцем любви, а музыка и движения усиливают эти чувства.

Традиционно болеро исполняет солирующая пара, но этот танец могут исполнять и несколько пар одновременно, как зачастую и происходит на практике. В редких случаях танец исполняется одной балериной. Тем не менее, в любых вариациях болеро танцору или танцорам обязательно аккомпанируют кастаньеты или гитары. Болеро присущ двудольный, изредка трехдольный метр; танец состоит из пяти частей: пазео, траверсия, диференсия, траверсия и финал, хотя для разных областей Испании характерны различные разновидности этого танца. Трехдольный размер такта может по-разному дробиться: за равными долями первого такта на сильную долю следующего такта следует пауза с последующими тремя нотами меньшей длительности. В другом ритмическом варианте болеро на короткие ноты дробится первый такт, при этом вместо первой ноты идёт пауза. Темп болеро постепенно изменялся и является наглядным отражением путешествия этого танца

через океан. Болеро это танец, который исполняется без видимых усилий, но на самом деле очень связан с физическими нагрузками. В связи с этим, Болеро не танцуют так часто, как другие социальные танцы. Сальса, румба и аргентинское танго стали намного более популярными.

– **Медленный вальс** – Он относится к классическим направлениям и хорошо сочетается с плавными движениями. Для вальса характерна сдержанная манера исполнения. Партнер обычно одет в строгие рубашку, брюки или фрак, на ногах специальные туфли для спортивных бальных танцев. Медленный танец создает ощущение волны прибоя. Впечатление усиливает легкое бальное платье партнерши и изящные бальные туфли на каблук.

Движение: Свинговое, Мягкое, Плавное, По кругу, Маятниковое.

Настроение: Чувственное, Романтическое, Грустное, Лирическое.

Жизненность: Знакомство, Любовь, Нежность, Грусть. Цвет: Теплый,

Мягкий. Музыкальный размер: 3/4. Тактов в минуту: 29-30. Акцент: на

1 удар. Изначально Вальс начал свое существование в Вене в 80-х годах 18 столетия, впоследствии он распространился по Европе и по всему миру. В каждой новой стране он приобретал свои черты, превращаясь то в мазурку, то в венгерский вальс. В 20 веке в Англии сформировалось финальное направление: вальс-бостон. В 20-х годов 20 века программу вальса модернизировали изменив основное движение на шаг, шаг в сторону и приставку. За счет этого стало возможным развитие новых фигур. Они были стандартизированы Имперским Обществом Учителей Танца (ISTD). Сейчас медленный вальс стал элементом конкурсной программы спортивных бальных танцев. Он требует очень высокой техники исполнения.

– **Венский вальс** – бальный танец европейской программы.

Аналогичен медленному вальсу, отличается количеством тактов в минуту, то есть темпом исполнения, он исполняется аналогично медленному, но с большей скоростью.

– **Танец Танго** (исп. *tango*) конец 19-го века — Старинный аргентинский народный парный танец свободной композиции, отличающийся энергичным и четким ритмом. По одной из версий, слово «танго» имеет африканское происхождение, его возводят к языку нигерийского народа ибибио, где оно значило «танец под звук барабана», и применяют к мелодиям, полученным в результате синтеза различных форм музыки из Европы, Африки и Америки, оно получило распространение от африканских сообществ в Буэнос-Айресе на основе древних африканских танцевальных форм.

– **Танец Фокстрот** – Парный романтический танец, отличающийся легкостью и элегантностью, мягкостью и свободой движений, плавностью и маневренностью. Считается, что датой его возникновения является 1913 год, его полное название танца - медленный фокстрот. Первоначальный фокстрот отличался от современного, он был достаточно темпераментным танцем, включающим прыжки и махи ногами. Но, распространившись в Европе после Первой мировой войны, он сильно видоизменился. Сменился ритм, взамен «рыси» появились гладкие «прогуливающиеся» шаги (*saunter*). С фокстротом связывают и революционную замену положения стоп – вместо выворотной позиции появилась параллельная постановка. В развитии фокстрота большой вклад внесли известные танцоры тех времен. Благодаря американцу Моргану появился «открытый спин-поворот», Андерсон и Жозефина Брэдли придумали «смену направления» и «шаг перо», а Фрэнк Форд - «каблучный поворот» и т.д. Фокстрот дал существенный толчок для мира бального танца. Комбинация быстрых и медленных шагов создает много вариаций и приносит несравненно большее удовольствие, чем танцы в едином ритме. Есть определенное количество ритмических сочетаний шагов в фокстроте, он является самым трудным танцем для изучения из-за сложного характера движения! Первоначальный танец фокстрот имел темп 160 ударов в минуту, его иногда в шутку называли судорожным.. Этот фокстрот сейчас называется "Rhythm" или "The Blues. В 1925 году танец стал популярным и привел мир к революции в европейских танцах - стопы

европейцы стали ставить параллельно, до этого использовалась выворотная позиция.

● Современный танец как новая реальность

Итак, я считаю, что в случае политических и особенно военных переворотов игра в бисер погибнет. Она быстро придет в упадок, сколько бы отдельных людей ни продолжало любить ее, и восстановить ее не удастся. Атмосфера, которая последует за новой военной эпохой, этого не потерпит. Игра исчезнет, как исчезли некоторые высококультурные обычаи в истории музыки, такие, например, как хоры профессиональных певцов начала XVII века или воскресные концерты в церквях начала XVIII. Тогда человеческие уши слышали звуки, которых никакая наука и никакое волшебство не воскресят в их ангельской, сверкающей чистоте. Игру в бисер тоже не забудут, но исчезнет она безвозвратно, и те, кому случится потом изучать ее историю, ее возникновение, расцвет и конец, будут вздыхать и завидовать нам, которым довелось жить в таком мирном, таком ухоженном, так чисто звучащем духовном мире.

Могут прийти времена ужаса и величайших бедствий. Но если бывает счастье и в беде, то оно может быть только духовным – обращённым назад, чтобы спасти культуру прошлого, обращённым вперед, чтобы с бодрой веселостью представлять дух в эпоху, которая иначе целиком оказалась бы во власти материи.

– Игра в бисер Герман Гессе

– **Рассматривая эволюцию** танца впитавшуюся в новые смыслы, впоследствии проявленных в тех формах и образах бытия которую он прошёл на протяжении тысячелетий, начиная с первых движений и ритуальных танцев, греческих мистерий, танцев с оружием, придворных

танцев, балета, танца модерн, преобразовываясь, видоизменяясь, беря за основу новые смыслы, повлиявшие и наложившие определённый отпечаток на формирование новой когнитивной парадигмы будущего, затрачивая колоссальные усилия хореографов, во всём, с определённой уверенностью просматривается чья то рука, направляющая энергию преобразований в нужное русло.

В современном мире это особенно ярко это проявилось в эпоху танца “*Модерн*”. Постепенно и незаметно переместив положение человека в пространстве, с вертикального в горизонтальное, в контексте с другими социальными моделями, такими как “*Феминизм*” и другими веяниями раскрепощения нравов, имеющих своё отражение в свободной любви и сексуальных революциях середины XX века, создав городскую среду и новые архитектурные формы, разбив семью, как целое, танцующую пару разделив на составляющие “*Мужчина – Женщина*”, тем самым преобразовав и создав уже новую модель мировой культуры построенную на новых принципах взаимоотношения между полами имеющих другой финал в образовании социосистемы “*Семья*”, создающую ту самую энергию всего социального движения, где для полноты картины необходимо изначально понять **Культура – что Это ???**

Культура Себе, и для Себя, но..... для Двоих.

– Культура это не танцы и музыка, проявленные в каком-то конкретном “*Ритуале*”, это правильное взаимодействие, обмен энергией двух людей, духовной энергией в первую очередь, где сам человек это не пол, где отбрасывая всю лирику, в социальной модели взаимодействия каждый создаёт своё и на этом фоне общее движение, занимая исключительно **Собственную позицию**, формируя на фоне этого **Свою** модель культурного развития защищающую именно его, и извлекая исключительно для **Себя**, и имея **Свой** конечный результат позволяющий ему продолжать движение, но..... полученный результат устраивающий их обоих. Это и есть культура правильных социальных взаимоотношений, в которой человека находящегося рядом далеко не отталкивают, но при этом не сильно притягивают, всегда показывая и

видя перед собой именно лицо своего собеседника находясь в с ним балансе, в китайской философии это трактуется как один Путь, но путь двоих идущих по одной дороге.

Культура в данном случае это все те защитные механизмы человека (*Ритуалы*), что позволяют ему защититься, и впоследствии создать необходимые взаимоотношения с противоположной стороной.

- Ритуал это не правила поведения человека, придуманные им самим же, а правила высшие, осмысленные человеком и переведенные им на язык слов и жестов позволяющих ему правильно взаимодействовать в обществе, для общего блага.

– На этом фоне современные танцы с их стремительными и увеличивающимися ритмами, необычными и сложными положениями тела хорошо тренируют только силу, выносливость, вестибулярный аппарат, систему дыхания, сердце да и только.

– К сожалению, сейчас словосочетание "*Современный танец*" не имея чётких границ и для современных танцхудожников может означать все что угодно. Эта линия танца проходила достаточно непростой путь своего развития и сейчас размыта. Многие проблемы связаны не только с внешними причинами но с внутренними, духовными. Сложилась ситуация в которой недостаточно ясной стала сама структура понимания танца, именно как современного искусства, требующей не только для зрителя, но и для тех кто танцу обучает внятной и адекватной системы художественного мировосприятия, мышления и осознания в контексте общей обстановки сложившейся сегодня, для создания новой культуры. Да.... человек всегда имеет стремление к развитию, и модель движения довольно простая, путем создания напряжения, переводя энергию из одного состояния в другое и при разрушении предыдущей информационной, социальной, или материальной оболочки создавать что то новое того что раньше не было, где разрушение на основании новой культуры должно всегда совпадать с созиданием, где в конце каждой фазы развития создаётся новый баланс. И до того пока социальная культура "*Разрушение – Созидание*" не достигнет необходимого предела, с восстановлением

баланса, то в переходные моменты будет происходить остановка всего движения, в противном случае найдется один “*Культурный дикарь*” изъявивший желание стать директором СССР, во имя высшей цели, и вознамериться уничтожить всю систему целиком. При попытке создать движение через увеличение напряжения, как *Уроборос* кусающий себя за хвост, в системе будет происходить разрушение подсистем, как необходимое условие, для удержания всей системы в равновесии, если же система пройдя **Точку невозврата** не в состоянии будет изменить направление, то разрушение **Информационно Культурной** связи с отсутствием социальной энергии приведёт к полному разрушению, всей системы в целом.

– Танец (*Культура*) в XIX - XX веке явился своеобразным тормозом, позволивший остановив информационно – социально – материальное движение, переведя его в новое русло, изменив мироощущение и мировосприятие, как танцхудожников, так зрителей, в итоге при помощи новой изобразительной, музыкальной, танцевальной культуры в XX веке получилось остановить научное развитие, начавшееся в эпоху возрождения с философии нового времени.

– Социальной культурой по сути является правильное взаимодействие человека со своим отражением, а именно – “*Двух людей*”, где происходит не разрушение, а преобразование энергии проявленной в чём то. Материальной энергией возможно управлять изначально по принципу: **Посеял – Собрал**. Социальной же энергией возможно управлять только через *Социальное отражение*, исправляя настоящее которое постоянно падает в прошлое.

Если считать, что танец - это язык (*текст*), то большая часть того, что происходит сейчас на современной танцевальной сцене – это попытка говорить на чужом языке, а иногда на языке глухонемых, когда тебя очаровывает не смысл, а само звучание доселе незнакомых звуков, но соединяешь ты их по законам известного тебе языка, при этом напрочь забыв собственную речь. *Contemporary dance* стал тем танцем, который стер старые общепринятые рамки движений. Не зря его называют набором случайных движений в неслучайном порядке. Те, кто стоял у истоков рождения contemporary, видели и создавали в нем часть своей, новой культуры, что была способна привлечь массы. К

нашему времени *Contemporary dance* постепенно, не спеша утвердился на танцевальной сцене, новый танец переосмысляет социальное и индивидуальное с помощью тела и взаимодействия тел. Сложилась ситуация в том, что новое направление танца смогло родиться вне стен официального искусства, и в большей степени оно было привнесено усилиями зарубежных культурных центров (американских).

Особенностью развития современного танца в России стало то, что она на какое то время выпала из общекультурного контекста, где итогом явилось отсутствие самого “Исторически – Культурного” опыта, и это не позволило ей создать необходимого иммунитета дающего возможность быть на равных со всеми, проявленного как в массовом воспитании танцоров и хореографов, так и в восприятии зрителей, где результатом стало то, что сейчас Россия постепенно пытается влиться в общемировой культурный процесс. Основательницу направления модерн Айседору Дункан, отрицавшую классический балет (являющимся эталоном танцевальной культуры) впоследствии создавшую современный танец, основанный лишь на древнегреческой пластике, упрекали в отступлении от канонов истинной танцевальной школы, или попросту незнания их. Но рассказывая о своем истинно новаторском стиле танцевального искусства, она утверждала, что «Нет такой позы, такого движения или жеста, которые были бы прекрасны сами по себе. Всякое движение будет только тогда прекрасным, когда оно правдиво и искренне выражает чувства и мысли. Фраза «красота линий» сама по себе — абсурд. Линия только тогда красива, когда она направлена к прекрасной цели».

– Но задаваясь вопросом если она была, к какой конечной цели шли новые танцхудожники того времени создавая новый образ, постепенно разбив танцевальную пару, сместив акцент на пол, и на более свободные нравы, что они хотели донести и вложить в новую культуру, ведь именно Айседора положила начало танцу, главная задача которого — научиться слышать свой внутренний мир, а не общий голос разума и выражать его с помощью тела. Однако, несмотря на успехи Дункан, направление contemporary начало развиваться лишь спустя более 30 лет после ее смерти. Напрашивается вопрос кто же создавал его? Ведь помимо Айседоры Дункан в развитии данного направления

поучаствовали и известные танцовщицы Мари Рамбер и Марта Грэм, а также хореографы Рудольф фон Лабан и Мерс Каннингем, У.Форсайт, Дж.Баланчин, М.Экк, П.Бауш, и многие другие выходцы из «Горы Истины» в Швейцарии, и школ Европейского и Американского танца, таких как Денишоун. Для развития одного направления необходимы десятилетия и огромные усилия, и это не считая того вклада, что несут хореографы и сотни, тысячи людей причём за свой счёт, формирующие это движение, к тому же основания многих танцев было сформировано поколениями в какой то из социальных культур. Ничто не происходит случайно и спонтанно, любое социально – культурное движение всегда формируется под чутким надзором селекционеров, это было и в 19 - 20 м веке в Европейско – Американской линии социального развития.

– **Contemporary dance** стал это не просто искусством, он стал способом успокоения нервов и погружения в состояние собственной гармонии, в то время как парный танец был проекцией пары в общем культурном пространстве зала несший общую линию социального развития. В эпоху “Модерн” и “Постмодерн” создавались новые техники, такие, как Техника контактной импровизации, где сам физический контакт (*контактные методы*) стал отправной точкой для импровизации и исследования движения человеческого тела. В это время происходило разделение Мерсом Каннингемом общего полотна действия танца на составляющие, доселе собранную в единое целое титаническими усилиями. В этот момент *Музыка – Хореография – Сценография* начала создаваться отдельно соединяясь лишь в самом действии, здесь им закладывались новые возможности социальных установок будущих действий. В это время он разрушил иерархию единого сценического пространства действия, на множество более мелких, и одновременно параллельно ведущих свою игру, но в общем контексте главного действия. Обращаясь к системе Лабана, такой хореограф как Форсайт изменяет её, создавая центры по всему телу танцора, множество сферических пространств вокруг него, где в дальнейшем каждое пространство может изменяться. Это состояние тела, которое появляется от бесконечных движений, разрушающие установленные образцы движений, принятые в различных техниках contemporary dance, суть – где пропадает баланс появляется падение,

где руки очерчивают собственную зону, границу которой хореограф определять не стремится, где его не интересует фиксированная форма на иллюстрации физических установок, где он как и многие занят исследованием границ пространства и времени, потенциалом тела и механикой движения, языком общения и игрой. В эту эпоху происходило изучение поведения человека и создание больших ансамблей, с использованием большой архитектуры тел, что создавалось при участии таких социальных архитекторов, как Рудольф Лабан и его последователей, с использовалась в массовых, особенно предвоенных мероприятиях России и Германии, а также обновлённых карнавалах и шествиях, где первый карнавальный парад, пока неофициальный, состоялся в Рио в 1932 году, а первый официальный - в 1935 году, как раз во время проведения летней олимпиады 1936 года в Германии. Эти и многие другие новаторы приложили немало усилий видоизменяя танец, и чаще всего это было основано на разрушении определенных последовательностей предыдущих движений, на внешней форме, с будущим расширением материальных границ, путем изменения человеческого сознания. Современный Танец это всегда был новый способ получения информации и осознания себя но всегда с помощью своего тела со стороны исследователей.

– В итоге в эпоху танца “*Модерн*” перешедшего в Contemporary dance многие хореографы, психологи, социологи и все те кто приложили к этому свою руку пытались получше изучить строение “*Машины Гельмгольца*” с выпуском в последующем обновленной её версией но уже в XXI веке, получилось обновлённая версия или нет это мы увидим вряд ли сможем, т.к. то что создали сегодня закладывалось социальными инженерами как минимум 100 – 150 лет тому назад.

– Культура всегда готовится по определенным рецептам (*ритуалам*), хорошая хозяйка “*Великая Мать*” начиная создавать своё блюдо всегда знает конечный рецепт, дозировку и точную последовательность своих действий которые приведут к нужному результату, постепенно сменяя времена года, при этом следя за оптимальной температурой избегая спешки как внутренней жадности, следя чтобы блюдо не подгорело, но и не остыло делает её оптимальной, при этом зная, что для создания качественного продукта всегда необходимо время и чутко

следит за этим, и понимая, что у того кто этого не делает получится в лучшем случае мутная социальная похлёбка настоящего, которую в голодное время съедят, но сильно рады этому не будут, либо блюдо попросту подгорит, и окажется в мусорном ведре, где ему и место.

– Всё то что происходит в социальном пространстве поистине качественным продуктом точно не назовёшь, либо блюдо в тёмные века сильно остывает, либо в эпоху возрождения постоянно подгорает, или в новое время постмодерна почему то убегает.

– Напрашивается логичный вопрос ?

***Может необходимо создать оптимальную
температуру социального горения,
и правильный рецепт?***