

втручанням (скажімо, дивно вигукнути в натовпі людей і зафіксувати множинність облич у той момент, коли вони мимовільно на нього оглянулися). Тобто фотограф може спровокувати дійсність, замість того, щоб її змоделювати. У певному сенсі, фотографія – це завжди провокація: демонстрація дійсності такою, як вона є, хоча вона (дійсність) завжди подається саме з того погляду, який із будь-яких причин обрав фотограф, щоб її зафіксувати. Авторське начало у фотографії реалізується в ракурсі особистого погляду, погляду спостерігача, очевидця, однак, будучи позбавленим вираженого авторського начала, знімок лише провокує глядача на ту чи іншу реакцію [4].

Висновки й перспективи подальших досліджень. Здійснений нами аналіз теоретичних підходів до фотографії підтверджує постійне протистояння об'єктивного (документального, технічного) та суб'єктивного (художнього, авторського) у фототворчості, що зумовило утвердження фотографії як зображення особливого типу в культурі. Специфіка фотографії як культурного феномену полягає саме в поєднанні амбівалентних начал, що найповніше виражаються за допомогою категорій об'єктивного та суб'єктивного. Фотографія як перше зображення технічного типу в культурі стала одним із рушійних поштовхів до трансформації сучасних культурних процесів (візуалізації, технологізації (дигіталізації), віртуалізації) та формування особливого культурного простору – медіа-культури.

Список використаної літератури

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / В. Беньямін ; пер. з нім. Ю. Рибачука, Н. Лозинської. – Львів : Літопис, 2002. – С. 53–97.
2. Документальные формы в искусстве / Ю. Богомолов [и др.] ; сост. В. Т. Стигнеев // Фотография: Проблемы поэтики. – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 5–14.
3. Зонтаг С. Про фотографію / С. Зонтаг ; пер. з англ. П. Таращук. – К. : Основи, 2002. – 189 с.
4. Кранк Э. О. Дискурс в фотографии / Эдуард Кранк. – Чебоксары : Чуваш. гос. пед. ун-т, 2009. – 220 с.
5. О фотографии художественной и нехудожественной / Ю. Богомолов [и др.] ; сост. В. Т. Стигнеев // Фотография: Проблемы поэтики. – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 108–121.
6. Проблемы творчества / Ю. Богомолов [и др.] ; сост. В. Т. Стигнеев // Фотография: Проблемы поэтики. – М. : Изд-во ЛКИ, 2010. – С. 66–77.
7. Савчук В. Философия фотографии / В. В. Савчук. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2005. – 256 с.
8. Степанов М. А. Человек с фотоаппаратом / М. А. Степанов // Метафизические исследования. Вып. 214 : Дагерротип. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. филос. о-ва, 2010. – С. 108–116.
9. Флюссер В. За философию фотографии / В. Флюссер ; пер. с нем. Г. Хайдаровой. – СПб. : Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2008. – 146 с.

Статтю подано до редколегії
11.09.2012 р.

УДК 7:036:78.01

С. Ю. Самчук – студентка V курсу Інституту соціальних наук Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Т. М. Пригода – кандидат філософських наук, доцент кафедри культурології та менеджменту соціокультурної діяльності Волинського національного університету імені Лесі Українки

Музичний авангард: основні ідеї

*Роботу виконано на кафедрі культурології
та менеджменту соціокультурної діяльності
ВНУ ім. Лесі Українки*

Розглянуто основні ідеї європейського музичного авангарду в контексті культурного процесу кінця XIX – початку XX ст. Звернено увагу на естетичний вимір формалістичних та змістовних новацій в авангардній музиці.

Ключові слова: авангард, Нова музика, новаторство, традиція, естетика.

© Самчук С. Ю., Пригода Т. М., 2012

Самчук С. Ю., Пригода Т. М. Музыкальный авангард: основные идеи. Рассматриваются основные идеи европейского музыкального авангарда в контексте культурного процесса конца XIX – начала XX в. Обращено внимание на эстетическое измерение формалистических и содержательных новаторств в авангардной музыке.

Ключевые слова: авангард, Новая музыка, новаторство, традиция, эстетика.

Samchuk S. Y., Prygoda T. M. Musical Avant-Garde: the Basic Ideas. The basic idea of the European musical avant-garde in the context of the cultural process of the late XIX – early XX century. Attention is paid to the aesthetic dimension of formalist and substantive innovations in avant-garde music.

Key words: avant-garde, new music, innovation, tradition, aesthetics.

Постановка наукової проблеми та її значення. У мистецтві музичного авангарду основні проблеми естетики набули особливого, часто суперечливого, характеру. Опозиційність та альтернативність авангарду початку століття – у період свого становлення – яскраво виявляються на контрасті із традиційними формами художньої дійсності. Розуміння мистецтва полягало в новій революційній побудові життя, що намагалася прорватися через матеріальний світ до духовної, трансцендентної його сутності. Безперечно, такі ідеї, що мали статус далекий від теоретичного, схоластичного дискурсу класичної естетики, виходили за межі традиційного і звичного, коли поняття «прекрасного» та «потворного» чи не вперше відходять на другий план, втрачаючи свої ключові позиції, не спрацьовують або спрацьовують не завжди. Завдання мистецтва розуміється в тому, щоб переосмислити простір культури, створити нові, *новітні* норми, цінності та ідеали не лише у сфері культури, а більше – у сфері особистого та суспільного життя, збудувати *іншу* модель особистості, нової людини і нового соціуму, досконалого, здорового, сучасного, суголосного модерним технологіям та ідеологічним уявленням. Перші спроби втілити ці ідеї в життя стали усвідомленою тенденцією наприкінці 1910-х – на початку 1920-х рр., хоча подібна програма сформувалася ще в 1913 р. та втілювалась у творчості дадаїстів. Прикметно, що цю загальну спрямованість мистецтва авангарду можна прослідкувати від зародження до його занепаду.

Для художників-авангардистів принцип художнього моделювання, який є в основі будь-якої творчості, важливий як вираження усвідомленого творчого ставлення до дійсності. «Нова культура, а отже і новий світ, повинні бути побудовані згідно з тими самими законами, на основі яких будуються твори; смисл художнього витвору в тому, щоб показати, як повинен будуватись і яким має бути новий світ» [1, 198]. Таку мету – і не менше – ставили митці на початку XX ст.

Аналіз останніх досліджень із цієї проблеми. Складну, багатоаспектну картину функціонування та розвитку музичного мистецтва XX ст. вивчають у контексті філософсько-естетичного, історико-культурологічного, музикознавчого напрямів (М. Друскін, Е. Денисов, Д. Житомирський, С. Павлишин, А. Ровнер, Н. Шахназарова, Ю. Холопов та ін.), пов'язаних із пошуком нових підходів, методів та засобів, необхідних для розуміння та оволодіння естетичними цінностями музичного мистецтва, поглибленого пізнання сучасного світу, основних процесів розвитку стильових напрямів авангарду.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Представники авангарду орієнтувалися на ірраціоналізм художньої творчості, чому активно сприяла вся різнобарвна бурхлива духовна атмосфера: науково-технічний прогрес, зміна озброєння, безглузді криваві війни та революції XX ст., соціально-політична та ідеологічна ангажованість творчих інтенцій людини, нівелювання сутності особистості. Маніпулювання масовою свідомістю призвели до екзистенційної кризи особистості – розсіяного блукання в житті та культурі, де є непередбачувана загроза, страждання, абсурдні події, смерть. Звідси активне використання прийомів алогізму, парадоксії, алеаторики з абсолютизацією принципів випадковості у створенні та виконанні музики, конкретна поезія та конкретна музика, театр абсурду з його утвердженням безвихідності та трагізму людського існування, абсурдності життя, апокаліптичні настрої, що яскраво зображені в дадаїзмі, сюрреалізмі, літературі «потому свідомості», екзистенціалізмі та ін.

У сфері наукової думки безпосередньо на розвиток авангарду вплинули головні досягнення практично в усіх сферах наукового знання, починаючи із середини XIX ст., і особливо – відкриття першої половини XX ст. Із власних висловлювань про XIX ст. можна відчути гордість за відкриття нових горизонтів науки в есе Маколея про Бекона 1837 р.: «Вона продовжила життя; вона полегшила біль; вона скоротила кількість хвороб; вона підвищила плодючість землі; вона зробила професію

морська безпечнішою; вона викувала воїну нову зброю; вона побудувала над великими ріками та озерами мости, про які батьки наші не могли навіть помислити; вона підкорила блискавку, яку направила з небес на землю; вона запалила ніч сліпучим світлом дня; вона розширила межі людського бачення; вона помножила силу людських м'язів; вона прискорила рух; вона знищила відстані; вона спростила листування, дружні та ділові контакти; вона дозволила людині зануритися в морські глибини, злетіти в повітря, без особливих зусиль проникнути в саму товщу земної кори, мандрувати по землі з величезною швидкістю. І це лише частина її досягнень, це лише перші її досягнення, адже в силу своєї філософії вона ніколи не перебуває у стані спокою, ніколи не починає на лаврах, ніколи не досягає досконалості. Її закон – прогрес» [3].

Картина ХХ ст. була складною, багатовимірною, мозаїчно-калейдоскопічною, складалась із багатьох елементів, фрагментів, блоків традиційної культури та хвилі новаторських утворень, які характеризувалися радикальними процесами в художньо-естетичній культурній сфері, що надзвичайно чутливо реагувала на всі зміни цивілізаційного процесу.

Проте культурно-цивілізаційні процеси не відбуваються миттєво, старе, фактично, ніколи повністю не витісняється принципово новим, і зміна культурних парадигм не є однозначною та лінійною. Тому закономірно, що поряд із неklasичними формами художнього мислення та естетичної свідомості протягом усього ХХ ст. існували і досягали значних висот у сфері художнього вираження феномени класичного (або близького до нього, яке зароджувалось на його традиції) мистецтва.

Зрозуміло, що це була «класика» ХХ ст., не зовсім класична класика, відмінна від усього того, що було створено в попередні періоди й увійшло у класичний фонд культури, але тим не менше, яка спиралася на базові принципи й універсалії класичної естетики.

Гостро відчувши глобальність перелому, який почався в культурі та цивілізації в цілому, авангард спробував відкинути старе і прийняти принципово нове. Холопов підкреслював, що ця нова музика «насправді не вписується просто в ланцюг історичної еволюції і не може бути зрозуміла як просте продовження традиції... Мистецтво звуків зійшло зі свого попереднього багатовікового шляху» [6]. Авангардисти демонстративно відмовилися від більшості художньо-естетичних, моральних, духовних цінностей (європейсько-середземноморської культури насамперед) і намагались утвердити й абсолютизувати знайдені та винайдені ними самими форми, засоби, прийоми художнього вираження. Зазвичай вони зводилися до абсолютизації та доведення до логічного закінчення (часто гранично абсурдного з позиції традиційної культури) того чи іншого елемента або сукупності елементів художніх мов, зображально-виражальних прийомів традиційних мистецтв, які виділялись із конкретних культурно-історичних та художніх контекстів. При цьому головні завдання мистецтва, на думку представників різних напрямів авангарду, були надзвичайно різноманітними, аж до заперечення мистецтва як такого взагалі, у всякому випадку його новоевропейському значенні (знамениті слова К. Штокхаузена – «Наш власний світ – наша власна мова – наша власна граматики – жодних нео!») [7].

Відбуваються фундаментальні зміни не лише у змісті музичної творчості, але й у критеріях музичної краси та цінності, психології сприйняття, самій людській психології, самій людині. Музика – лише дзеркало, яке відображає цю еволюцію на своїй невербальній, звуко-чуттєвій мові.

До характерних та загальних рис більшості авангардних феноменів відносять: їх свідомий загострено експериментальний характер, революційно-руйнуючий пафос відносно традиційного мистецтва та традиційних цінностей культури; різкий протест проти всього, що уявляли творці ретроградним, консервативним, обивательським, буржуазним, академічним; у художньому мистецтві та літературі – демонстративна відмова від утвердженого в ХІХ ст. «прямого», реалістично-натуралістичного зображення видимої дійсності або міметичного принципу в його ізоморфній парадигмі; нестримне прагнення до створення принципово нового в усьому і передусім у формах, прийомах та засобах художнього вираження, що пояснює часто декларативно-маніфестаційний та епатажно-скандальний характер презентації представниками авангарду самих себе та своїх витворів, течій, рухів. Авангардисти намагались стерти межі між традиційними для новоевропейської культури видами мистецтва, тенденції до синтезу окремих мистецтв, їх взаємопроникнення, взаємозаміну. При цьому відкидали не все, а лише загальні консервативно-формалістичні і реалістично-натуралістичні тенденції і приймали, не рідко абсолютизували окремі знахідки й досягнення мистецтв попередніх століть, особливо у сфері формальних засобів та способів вираження. Часто за такими «знахідками» зверталися до більш ранніх етапів історії мистецтва, до мистецтва Сходу, Африки, Латинської Аме-

рики, Океанії та ін. Але в той же час відношення до художньої традиції, традиційного мистецтва та його творчих методів було різнобічним. Воно могло відрізнятись від теорії і практики тих чи інших напрямів, у різних представників одного напрямку, в одного й того ж самого художника на різних етапах творчості [1, 199].

Відмовившись від міметизму, мистецтво авангарду насамперед відкинуло антропоморфний принцип, який характерний для класичного мистецтва та літератури. Якщо людина, її зовнішній вигляд, краса, прагнення та спосіб дій, аспекти життя, переживання, спонукання, духовні та душевні пошуки, участь в історичних подіях завжди знаходилися в центрі уваги класичного мистецтва з античності до початку ХХ ст., то авангард в основних своїх напрямках (особливе проміжне місце займає в цьому відношенні, мабуть, лише експресіонізм) фактично виключив людину зі списку своїх інтересів. Цей процес розпочався ще зі символістів та імпресіоністів, у творчості яких людський образ та життя втратили самоцінне художнє значення і слугували, з одного боку, символом, натяком на інші реальності, а з іншого – образ людини був в одному ряді з іншими об'єктами, візуально сприймаючись як носій певних рефлексів. Фовісти та кубісти продовжили цю лінію, до логічного завершення її довів абстракціонізм, особливо геометричний, який унаочнив «чисту безпредметність», трансцендентну людині.

Авангард абсолютизував ігровий принцип мистецтва. Висунувши на перше місце в мистецтві художність, нерідко у найгостріших формах її презентативності, як сутнісний творчий принцип, авангард відчув гру в усіх аспектах – смислами, формами, епатажними маніфестами. Гра в модусі найвищої естетичної серйозності саме з авангарду і протягом усього століття стала важливим стимулом виникнення нових арт-практик.

Одним із глобальних ігрових принципів є ставлення до художньої матерії, а відтак сутності мистецтва, вираженої або заперечуваної в ньому реальності, людини і навіть самої художньої креативності та свого художнього «Я» в авангарді, а потім у всьому «актуальному» мистецтві століття став іронізм. Мистецтво авангарду в різноманітних його проявах, напрямках, найвидатніших особистостях просякнуте (часто без усвідомлення самими митцями) тонкою, глибокою іронією [1, 258].

Відомо, що композитори-сучасники, які були географічно віддалені один від одного, так само, як митці інших видів та жанрів художньої діяльності, часто впливали і самі піддавалися впливу, розповсюджуючи ті чи інші стилістичні прийоми або загальні естетичні поняття, хоча не були знайомі один з одним. Також загальновідомим є той факт, коли різні діячі мистецтв, які жили в один і той самий час на різних материках, але не завжди розділяли спільні творчі ідеї, абсолютно незалежно один від одного приходили до однакових або подібних творчих результатів, що можна пояснити лише віянням часу, у якому проявляються сформовані духовні або естетичні потреби, які відчувають митці. Саме час і проблеми, що постають перед ними, визначають «обличчя» художника, формують той чи інший тип його творчості. Такі автори, як Скрябін, Шенберг, Стравінський, Барток, Айвс, Рославець, Лур'є та інші діячі, повністю самостійно прийшли до результатів настільки контрастних стосовно один одного, наскільки й подібних щодо сміливості, винахідливості та відриву від музичної мови минулого [4].

На початку ХХ ст. був створений новий творчий контекст, що визначив основні параметри розвитку європейської культури. Тоді композиторів, художників, письменників, поетів та філософів різних країн об'єднувало загальне бажання знайти нові шляхи вираження своїх творчих пошуків. У деяких випадках це набуло форми абстрактного мистецтва, в інших – виявилось в авангардних течіях (футуризмі, супрематизмі, сюрреалізмі), яким характерна абсолютно нова концепція реальності і новий виклад змісту в кардинально новій формі. У музиці в цілому це знайшло вираження в новому ритмі, гармонічній мові, фактурі, інструментуванні, загалом – у новому типі музичного мислення, яке полягає у створенні нових форм музичного вираження.

Феномен новаторства й одночасного виникнення багатьох нових течій, аналогів яким не було в історії музики, важко пояснити логічно. Можна прослідкувати музичну еволюцію через Бетховена й особливо через Вагнера, хоча його вклад є безсумнівним у досягненні нових гармоній, нової манери вираження і нової музичної мови та вплив його на наступні покоління. Еволюція стилістичних та жанрових особливостей, які були в різні періоди історії музичних стилів, відбувається завдяки безперервному творчому процесу, інтуїції та безперервних пошуків художника-композитора. Як писав Шенберг: «Моя ціль – це не ставити перед собою жодних цілей» [4]. У статті «До питання про форму» Василь Кандінський писав: «Коли умови для дозрівання чутливої форми створені, томління,

внутрішнє хвилювання наповнюється силою споглядати нові духовні цінності, які потім свідомо або інтуїтивно отримують розповсюдження» [2]. Під цими умовами для створення нової форми він мав на увазі не тільки внутрішню працю художника, але й загальне прагнення до нових форм знання та почуттів, котре характеризує найщасливіші періоди людської історії.

Не випадково на початку століття, у період небувалих новаторських процесів, спостерігалася підвищена зацікавленість містицизмом, прорив до нових художніх сфер відбувався паралельно з пошуком містичних та духовних площин. Поєднання художніх нововведень з ірраціональними ідеями можна простежити у двох вокально-драматичних творах Шенберга десятих років «Щаслива рука» та «Сходи Іакова», у яких він намагається синтезувати декілька видів мистецтв – музику, театр, пантоміму і навіть (поряд із «Прометеєм» Скрибіна) звертається до світломузики.

У той же час в інших сферах мистецтва відбувалися паралельні події. Кандінський, як і Скрибін, мріяв про загальний синтез різних видів мистецтва: подібно до Шенберга він прагнув до нових форм вираження, що виходили за рамки традиційних художніх засобів, які він називав «матеріальними», на протипагу новим «духовним» формам вираження в експресіоністському мистецтві. Сценічний твір Кандінського «Жовтий звук» прагнув поєднувати безліч мистецтв у новій формі, фактично не був реалізований за життя автора. Лише через роки Шнітке написав до нього музику та спробував надати йому бажаного Кандінським ефекту синтезу мистецтв [4].

Містичне підґрунтя композиторської творчості початку ХХ ст. не завжди тісно взаємопов'язане з декларованими містичними висловлюваннями – інколи воно виявляється саме по собі. Воно може бути помічене вже в раптовому прояві радикально нової художньої тенденції вперше там, де воно ніколи раніше не проявлялося. Виявляти себе воно може не лише в масштабних космічних симфонічних або вокально-драматичних творах із космогонічними темами, але й у музичних мініатюрах. Твори Артура Лур'є для фортепіано «Синтези» і «Форми в повітрі», «Прелюдії для чвертьтонового фортепіано» є наочним прикладом такого містицизму. Короткі, мініатюрні твори наповнені витонченим атематизмом, граничною атональністю в гармонії, надновими для того часу тембрами, музичною графікою. Цікавою є ремарка Ю. Холопова в передмові до збірника «Фортепіанних п'єс» А. Лур'є, де він порівнює «П'ять крихких прелюдій», які написав композитором ще в традиційній, романтичній манері, і «Дві Поеми опус 10», написані через два роки вже в абсолютно атональному, модерністському стилі: «У минулому подібна різниця була б розрахована не на два роки, а на сто або двісті. Такого величезного стрибку в еволюції музики, напевне, не було за всю історію музики, і сам автор у результаті ніколи не міг повернутись до такої радикальної музичної мови» [5]. Крім того, можна констатувати інші важливі тенденції в новітній музичній творчості, пов'язані із розширенням тональної системи аж до появи атональності, виникненням нових засобів вираження, абстракції, прагненням до нової космічності та містеріальних сюжетів, появою нового виміру гармонічних побудов на прикладі виникнення мікрохроматики тощо.

Нові музичні уявлення, технічні прийоми, засоби вираження та естетичні настрої можна розглядати як пошуки більш адекватних засобів вираження нового, невідомого до цього часу досвіду, який можна пояснити поступовим накопиченням духовних багатств, що проявилися таким чином і саме в цей період історії.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Увесь подальший розвиток музики ХХ ст. визначив творчий вибух початку століття. Авангард не зник і не «розсіявся» в численних стилях, творчих манерах, музичних техніках, естетичних ідеологіях. Другий авангардний підйом, який почався в 40–50-х рр., зобов'язаний своєю появою Першому авангарду початку ХХ ст. і був, по суті, його результатом та подальшим розвитком. Радикальний характер революційних змін музики не лише як мистецтва і як художнього простору, але й музики як особливого способу пізнання, світовідчуття, самореалізації, був зумовлений авангардним запалом початку століття. Згодом упродовж наступних десятиліть у художньому середовищі раз по раз виникав ретроспективний інтерес до модерних творчих експериментів, що, у свою чергу, давали перспективний творчий імпульс для появи Другого авангарду Булеза, Штокхаузена, Лігеті, Ноно, Ксенакіса, Кейджа, Фелдмана та ін.

Список використаної літератури

1. Бычков В. В. Эстетика : учебник / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.
2. Кандинский В. К вопросу о форме / В. Кандинский, Ф. Марк // Синий всадник. – М. : Изобразительное искусство, 1996. – 192 с.

3. Линде О. Д. Восстание ангелов в конце эпохи большого модерна, их низвержение и неизбежность нового восстания в наступившей эпохе постмодерна [Электронный ресурс] / О. Д. Линде. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/linde_vosst.php
4. Ровнер А. Становление музыкального авангарда в начале XX века [Электронный ресурс] / А. Ровнер. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Nachalo.htm>
5. Холопов Ю. Н. Артур Лурье и его фортепианная музыка / Ю. Н. Холопов // Артур Лурье. Произведения для фортепиано. – М. : Композитор, 1993.
6. Холопов Ю. Н. Кризис музыки XX века в ритме циклов истории / Ю. Н. Холопов // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры. – М. : [б. и.], 2000. – 290 с.
7. Холопов Ю. Н. Новые формы новейшей музыки / Ю. Н. Холопов // Оркестр : сб. ст. и материалов в честь И. А. Барсовой. Науч. тр. МГК. – М. : МГК, 2002. – 380 с.

Статтю подано до редколегії
05.09.2012 р.

УДК 792.8

І. В. Степанюк – аспірант Волинського національного університету імені Лесі Українки

Хореографічна культура як органічний складник духовного життя особистості

*Роботу виконано на кафедрі культурології
та менеджменту соціокультурної діяльності
ВНУ ім. Лесі Українки*

У статті проаналізовано шляхи становлення та розвитку хореографічної культури як органічного складника духовного життя особистості. Український танцювальний фольклор розглядається як джерело національних традицій.

Ключові слова: хореографічна культура, фольклор, народний танець, танцювальна творчість, духовність, традиції.

Степанюк І. В. Хореографическая культура как органическая составляющая духовной жизни личности. В статье проанализированы пути становления и развития хореографической культуры как органической составляющей духовной жизни личности. Украинский танцевальный фольклор рассматривается как источник национальных традиций.

Ключевые слова: хореографическая культура, фольклор, народный танец, танцевальное творчество, духовность, традиции.

Stepaniuk I. V. Choreographic Culture as an Essentials Component of the Individual Spiritual Life. The ways of formation and development of choreographic culture as an essentials component of the individual spiritual life of the are analysed in this article. Ukrainian dance folklore is regarded as a source of national traditions.

Key words: dance culture, folklore, folk dance, dance art, spirituality and traditions.

Постановка наукової проблеми та її значення. Сьогодні в теорії та практиці культури ведеться суперечка щодо визначення пріоритетних напрямів та тенденцій розвитку хореографічної культури, яка розглядається як невід'ємна частина цілісного організму культури, залежного від часу, звичок і уявлень конкретної епохи. Водночас поняття «хореографічна культура» включає в себе весь комплекс, пов'язаний із танцювальним мистецтвом: власне танці, мистецтво танців, науку їх запису, творчість їх постановників, наукові дослідження, систему підготовки фахівців для цієї галузі. Але ключовим поняттям у визначенні предметного поля хореографічної культури є поняття танець.

Отже, хореографічна культура як цілісна система художніх смислів із відповідною логікою культурно-історичного процесу, яка звернена до людської суб'єктивності, потребує теоретичного дослідження на підставі практичних узагальнень внутрішньої логіки її художньо-естетичного змісту, що постає як палітра зв'язків з іншими видами мистецтва; як виконавська культура і розвиток хореографічних умінь та навичок; як імпровізація форми й інтерпретація художньо-естетичного