

*Шумакова Світлана Миколаївна,
аспірантка кафедри теорії та історії культури
Харківської державної академії культури*

ГЕНЕЗИС ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЦИРКУ ХАРКОВА

У статті вивчається генезис циркової школи одного з перших і найбільш значимих центрів вітчизняної циркової культури – цирку Харкова; розглядаються джерела і тенденції еволюції так званого харківського періоду мистецтва манежу, обумовлені диференціацією циркових вистав; досліджуються виробничо-організаційні відносини в контексті названої школи.

***Ключові слова:** циркове мистецтво, харківська школа циркового мистецтва, генезис, "харківський період", еволюційні тенденції, виробничо-організаційні відносини, учнівство.*

Шумакова Светлана Николаевна. Генезис харьковской школы циркового искусства в контексте становления цирка Харькова.

В статье изучается генезис цирковой школы одного из первых и наиболее значимых центров отечественной цирковой культуры – цирка Харькова; рассматриваются истоки и тенденции эволюции так называемого харьковского периода искусства манежа, обусловленные дифференциацией цирковых представлений; исследуются производственно-организационные отношения в контексте названной школы.

***Ключевые слова:** цирковое искусство, харьковская школа циркового искусства, генезис, "харьковский период", эволюционные тенденции, производственно-организационные отношения, ученичество.*

Shumakova Svitlana. Genesis of the Kharkiv school of circus art in a context of formation of circus of Kharkiv.

In article genesis of circus school of one of the first and most significant centers of domestic circus culture – circus of Kharkiv is studied; sources and tendencies of evolution of the so-called Kharkiv period of art of the arena, caused by differentiation of circus representations are considered; the production and organizational relations are investigated in a context of the called school.

***Key words:** circus art, Kharkiv school of circus art, genesis, "the Kharkiv period", evolutionary tendencies, production and organizational relations, apprenticeship.*

В системі мистецтва за силою емоційного впливу, наповненості загальнолюдським змістом, всюдисущої і перманентної затребуваності можна виділити циркове, до проблемного кола питань якого зростає сьогодні дослідницький інтерес.

Харківський цирк уже на етапі свого становлення являє собою цілий пласт в еволюції вітчизняної цирковий культури: складно назвати антрепризу минулих століть, яка обійшла б увагою Харків. Крім того, унікальною є історія цілого ряду його легендарних, старовинних циркових майданчиків, на яких сформувалися сучасні риси цирку. Окреслені явища ставлять нові теоретичні

завдання щодо осмислення "харківського періоду" циркового мистецтва (кінець ХІХ – початок ХХ століть). У розглянутому нами контексті словосполученням "харківський період" позначено етап інтенсивного становлення циркового мистецтва в Харкові – як стверджують фахівці, одному з найбільш "циркових" міст не лише України, а й колишнього СРСР, і нинішньої Співдружності Незалежних Держав.

На думку мистецтвознавців, творча спадщина, внесена Харківським цирком в еволюцію вітчизняного мистецтва манежу, виправдано окреслює сферу творчих одностудійців, об'єднаних однією ідеєю. У цьому контексті "харківська ситуація" розкриває основні віхи взаємної інтеграції циркових тенденцій на шляху до сучасного українського цирку. Розгляд циркового мистецтва "харківського періоду" дозволяє простежити всі етапи формоутворення основних рис циркових видовищ і є своєрідною моделлю для вивчення вітчизняного циркового мистецтва. Видовищні форми, що аналізуються, піддані умовній класифікації, оскільки їм властиві перманентна еkleктичність і мінливість.

Актуальність окресленої проблеми зумовлена відсутністю у науковому дискурсі досліджень, які б вивчали циркове мистецтво в контексті Харкова – один із найважливіших інтервалів еволюційної висхідної вітчизняного цирку; необхідністю звернення до виявлення механізмів становлення і формованих ними тенденцій розвитку циркового мистецтва значущого "харківського періоду"; необхідністю фіксації висновків щодо становлення цирку Харкова та сфери окресленої ним школи.

Мета статті – дослідити циркове мистецтво у період його становлення у Харкові, одному з найбільш "циркових" вітчизняних міст, аспекти генезису його циркової школи.

Нечисленні публікації, що стосуються цирку Харкова в цілому, мають фрагментарний і описовий характер. Стимулом для вивчення харківської циркової школи слугувала фундаментальна праця Є. Кузнецова [9], в якій здійснено системний аналіз історії сучасного циркового мистецтва, вибудована фактографічна й хронологічна канва еволюції світового цирку; монографія Ю. Дмитрієва [3], що вражає масштабом часових і географічних кордонів дослідження (автором, однак, не досліджується "харківський період" циркової історії), праці інших відомих дослідників [6; 11; 12]. Важливими джерелами стали архівні документи, харківська преса кінця ХІХ – початку ХХ століть, краєзнавчі публікації.

Реконструкція зазначеного процесу становлення та супроводжуючих його трансформаційних тенденцій зробило нагальним вивчення видовищних дійств у період зародження циркових форм у Харкові. Аналіз програм ліг в основу подальшого осмислення видовищних форм цирку; певна узагальнена форма циркової вистави кінця ХІХ століття стала відправною точкою диференціації. Згаданою формою вистави можна вважати принцип поєднання в рамках циркової програми різножанрових елементів цирку.

У світлі досліджуваної нами проблематики звернімося до витоків сучасного вітчизняного цирку. Народні гуляння, внутрішньою рушійною силою яких виступає стихія святкових веселощів, вважаються основою формування і розвитку балаганних майданно-ярмаркових видовищних форм [4, 25]. Вже наприкінці ХVІІІ століття, коли у Західній Європі почали зароджуватися концептуальні риси сучасного цирку, у

вітчизняні народні гуляння активно проникають, разом із тенденцією постійного зростання кількості мандрівних європейських артистів, нові віяння.

Ю. Дмитрієв зауважує, що в цей період під час свят "повсюдно влаштовувалися гуляння, зводилися балагани... Народні гуляння – явище складне й суперечливе. Безперечно, що на них не лише зберігалися, але й розвивалися... традиції мистецтва (манежу. – С.Ш.)" [4, 67]. Влада прагнула підпорядкувати своєму впливу цей вид розваг, оскільки в умовах загострених соціальних суперечностей "гуляння, на думку правлячих кіл, повинні були ніби зближувати всі верстви суспільства, доводити їх єдність" [там само]. Отже, підтримка "зверху" народних гулянь з їх обов'язковою складовою – балаганами, які нас цікавлять у світлі вивчення означеної теми, – зумовила іманентний розвиток і трансформації балаганних майданно-ярмаркових форм, в яких містилися елементи цирку.

Балагани, "будучи обличчям гулянь і їх головною приманкою" [12, 66], влаштовувалися на ярмарках або під час свят на міських площах ("балаган" з перс. означає дерев'яну тимчасову споруду, призначену для народних розважальних видовищ).

Під час гулянь, учасниками яких були представники різних станів, балагани сусідили з каруселями, гойдалками, гірками для катання, наметами петрушечників, торговими ятками. Балаган об'єднував силачів, жонглерів, акробатів, еквілібристів, дресирувальників, фокусників, танцівників на канатах, шаблекотачів, різного роду дивини, звіринець, маріонетників, петрушечників, паяців, катеринників, музикантів, райок (дерев'яна шухляда з рухомими картинками під супровід дотепних коментарів власника), різновиди панорам [див.: 12, 29; 11, 22; 10, 64–65; 4, 68–69].

Балаганні майданно-ярмаркові форми диференціювали властиві їм елементи циркового мистецтва: клоунаду, дресуру, акробатику, еквілібристику, жонглювання, ілюзію, які надалі оформилися в "чисті" жанри. Цирк, не поглинаючи балаган повністю, брав з балаганних феєрій і арлекінад прийоми виразності і створення образів, характер постановок і символи. З метою обігнати конкурентів балаганні видовища вбиралися щоразу у все більш барвисті "обгортки" – цю тенденцію запозичив і цирк.

Як правило, серед перших антрепренерів балаганів переважали іноземці, які часто не володіли мовою місцевості – тож, серед балаганних видовищ панували пантоміми (слово приживалось дуже важко). Цю тенденцію теж запозичив цирк.

Традиції вуличних вистав ярмаркового балагана, що поєднував у своїй структурі лялькову виставу з елементами цирку, вже в середині XVIII століття в Харкові були широко представлені; їх доповнює таке явище, як шапіто, пересувний малий цирк, що доволі часто складався з двох-трьох артистів, що залишили свій слід в історії харківських площ – Захарківської, Сінної і Кінної. Популярні балагани Лемана, Робби, Лекси, Паціані, як повідомляла столична преса 1841 року, "полетіли на південь" і "тепер... у Харкові" [2].

З часом формується стійка тенденція влиття у вистави маленьких цирків, що за структурою і формою подібні до балагану, європейських "кінних умільців", обумовивши ускладнення рівня циркового дійства. Виникають цирку вже у сучасному розумінні на Торговій, Михайлівській, Миколаївській, Жандармській, Павловській площах.

"Інтерес до видовищ, які не перевантажували глядача серйозними проблемами, зростав у геометричній прогресії" [7, 183]. В 60-ті роки ХІХ століття в Харків уривається "цирковий бум" із жорстким конкурентним протистоянням знаменитих антрепренерів. Виявлено, що циркові трупи Вільгельма і Едуарда Сур, Жозефа Дерсена, Йогана Фріца, Альфреда Фюррера, Франца Штромейера, Альберта Саламонського, братів Жана і Луї Годфруа, Гаetano і Ернесто Чінізеллі, Максиміліано і Рудольфо Труцци, братів Дмитра, Акіма і Петра Нікітиних, Мануеля Герцога, Миколи Лара, Генріха Грікке зуміли закріпити свої позиції в місті, що стимулювало появу стаціонарного цирку.

Периферійне розташування Харкова по відношенню до циркових столиць того часу – Парижа, Лондона [6, 86], Санкт-Петербурга – стало передумовою для природного співіснування майданно-ярмаркових циркових жанрів і нових видовищних форм, визначених західноєвропейською естетикою кінного цирку (який викликав до життя новий виробничий простір – манеж і на свій лад розставив акценти у змістовному аспекті циркового видовища). "Харківська ситуація" того часу являла собою оптимальний простір для взаємозбагачення і взаємовпливу циркових жанрів в умовах виробничого простору манежу зі святковими балаганами.

Таким чином, ситуація жорстокої конкурентної боротьби антрепренерів останньої третини ХІХ століття поклала початок історії сучасного циркового мистецтва у Харкові. Аналіз цього періоду обумовлює необхідність характеризувати його домінуванням естетики західноєвропейської культури, характерною прикметою образної структури циркових вистав того часу, "оформлення" манежу так званим викристалізовуванням чистих жанрів і багатоманіттям їх комбінацій, що бурхливо протікало і зумовило початок формування процесу становлення різножанрової вистави.

В організаційно-виробничій сфері еволюція циркового мистецтва розгорнулася в основному у напрямку формування постійної циркової трупи, що прийшла на зміну першим співдружностям (здебільшого, це були родини, які розросталися і формували трупу). Ці явища, що чітко відобразилися в Західній Європі і у Російській імперії, сприяли появі ряду першокласних майстрів, що належали, переважно, до романських народностей і були умовно об'єднані під назвою романської школи циркового мистецтва.

Стосовно вітчизняної циркової школи необхідно відзначити її зародження скоріше на ґрунті феномену імператорського столичного цирку, в основі якого лежала майстерність іноземних талантів, нерідко тотально "русифікованих". У період свого становлення вітчизняний цирк цілком орієнтувався на західну циркову моду; самотності вітчизняній виставі ще належало набути.

Мистецтво харківського манежу, як і будь-який інший вид мистецтва, перманентно потребує привнесення з кожним новим поколінням нових перспектив і їх освоєння; вектор удосконалення обумовлює циркова школа, без якої зупинилася б еволюція цирку. Генезис харківської школи циркового мистецтва, як і самого явища цирку Харкова, найімовірніше, сягає своїм корінням часів жорсткого загострення конкуренції між низкою перших харківських циркових вищезгаданих антрепренерів – у першу чергу, метрами циркового мистецтва.

Стаціонарний цирк того часу не тільки в Західній Європі (де він виник в єднанні лицарських турнірів і породжених ними шкіл верхової їзди), а й у віт-

чизняному (зокрема, харківському) цирковому просторі визначався "переважно як кінне дійство" [4, 16]. На тлі величезного успіху кінних циркових дійств берейтори пропонували свої послуги "панам, що бажають навчатись верховій їзді і вольтижуванню на конях". У Харкові особливою популярністю користувався Ламбергер – керівник трупи вольтижерів, який, за твердженням Ю.А. Дмитрієва, "тривалий час служив учителем верхової їзди і гімнастики" [4, 57].

"На циркові видовища вагомий вплив мали зразки європейської циркової школи і західного репертуару", – повідомляє Г. Агаджанов [1, 44]. У мистецтві манежу "харківського періоду" панує тенденція майже повної втрати самотнього характеру.

Існувала, як акцентує Ю. Дмитрієв, "ще одна важлива обставина: кінні майстри прагнули залучити в свої дійства якнайбільше публіки, а це означало, що вони змушені були урізноманітнювати програму. Дедалі частіше включалися номери, що виконувалися вуличними артистами" [4, 22]. Отже, з'ясовано, що змістовна складова циркової вистави зазнавала наступних змін: кінні жанри синтезували майданно-ярмаркові, поєднуючи партерну еквілібристику й акробатику, в першу чергу стрибкову, з верховою їздою. Динаміки еволюційним трансформаціям циркового мистецтва паралельно додавали неймовірно затребувані мімічні сцени і танці на канаті. Їх образний початок, відточений у рамках романської школи, був запозичений наїзниками і виконувався на кінському крупі.

Диференціація досліджуваних циркових видовищ відзначалася розпорошеністю, а тому їй були необхідні і стаціонари, що диктували стиль епохи, і дрібні мандрівні цирку ярмаркового гатунку, і рядові мандрівні трупи, і балаганні колективи, і цирку-вар'єте. Така багатогранність організаційно-виробничих варіацій, викликана різноманітністю соціальних категорій глядачів, являла собою одну з найхарактерніших відмінностей вітчизняного, насамперед, харківського, цирку. Досконалі форми уживалися поряд з відсталими, і попередні сімейно-родові відносини у цирку, які дозволяли порівнювати структуру бродячих труп з системою натурального господарства, все ще процвітали. Ця живучість попередніх форм, з одного боку, мала досить позитивний вплив: у мандрівних циркух молоде покоління акторів підросло у старих жорстких правилах професійного учнівства, які майже були втрачені в Західній Європі. Така серйозна школа визначила сутність вітчизняного циркового актора – синтетичного майстра високопрофесійного рівня загартування [9, 511].

Поряд з великими цирковими капіталістичними підприємствами, які мали у своєму розпорядженні першокласні стаціонарні приміщення і постійно запрошували відомих виконавців з-за кордону, кочували циркові колективи, що зберегли майже патріархальний вигляд. Уся програма таких цирків виконувалася однією сім'єю і двома-трьома учнями. "Із міста до міста артисти пересувних цирків переїжджали у кибитках, запряжених двома-чотирма кінями, яких теж залучали до виступів на тимчасових вуличних аренах. Плата за вхід найчастіше бралася натуральними продуктами. Виконавці таких цирків були тісно зв'язані з вуличними комедіантами і найчастіше самі перетворювалися на таких" [там само].

Спеціалісти стверджують, що саме у провінції (нагадаємо, що Харків з його "цирковим бумом" являв собою доволі значущу циркову провінцію Росій-

ської імперії) зростав і формувалася актор вітчизняного цирку, проходячи сувору школу виробничо-побутових умов провінційної "передвижки", посідаючи з часом чільне місце навіть на столичних аренах.

У досліджуваній період техніка і характер майстерності циркового артиста визначалися організаційно-виробничими відносинами в трупі. Основним її ядром і виробничим масивом була сім'я директора – "власника живого і мертвого інвентарю", адміністратора-підприємця та, власне, майстра цирку. На нижчих організаційних щаблях підприємство обмежувалося сім'єю директора і кількома його учнями, на більш високих щаблях – являло собою співдружність двох або трьох сімей. Приєднання до директорської сім'ї артистів за наймом, завдяки якому формувалася трупа, є наступною внутрішньоорганізаційною формою розвитку. Сторонній, "вільнонайманий" склад групувався виключно навколо директора-годувальника і прем'єра, господаря і майстра. У центрі підприємства завжди перебувала сім'я: працювали дружини, брати, сестри, зяті, сини, дочки, племінники, онуки; кожен цирк являв собою родову одиницю з тісними професійними взаємозв'язками. Учні вство в позначених умовах набувало спірних, але плідних форм. Кожен з конкуруючих цирків Харкова обов'язково мав своїх учнів, які в міру удосконалення майстерності брали участь у виставах, де демонстрували певний трюковий рівень. Учні групувалися, в основному, навколо директора, але й наймані артисти мали право виховувати своїх [9, 72–74].

Учні вство починалося з раннього віку, "з шести-семи років, коли кістки розм'якшені та суглоби гнучкі" [9, 74]. "Прийомні діти", як і діти циркових, з позицій професійної оцінки вважалися "уродженцями цирку". Під керівництвом педагогів учень послідовно навчався всім іпостасям циркового мистецтва – від танцювальних до неординарних кінно-акробатичних трюків. "Навчаючись у всіх майстрів цирку, учень тією чи іншою мірою переймав усі їхні навички; він не обминав своєю увагою жодної спеціальності, і жодна з них не могла залишитися зовсім йому незнайомою" [9, 71]. Таким чином, формувалася універсальний цирковий виконавець, справжній синтетичний артист цирку. Зазвичай період учнівства обчислювався десятирічним терміном. Стаючи самостійним, учень удосконалювався в усіх галузях ремесла. Ремісничче навчання домінувало над справді естетичним; готувалися не художники, а майстри циркової справи: мистецтво діяти в образі учням, як правило, не викладалося. Зазначимо, що побої при навчанні вважалися обов'язковою мірою виховання, іноді вони переходили навіть у катування. Карали ще й тому, що розроблених методів навчання не було, і вчитель часто не міг до ладу пояснити, чого він домагався від учня. Нерідко учні втікали від вихователів; 1881 року одна з газет повідомляла: "У Харкові днями був затриманий п'яний хлопчик десяти років, худенький, як кажуть, шкіра і кістки. Виявляється, він комедіант, ходить по шинках і тішить п'яний народ" [4, 157].

На жаль, наукові джерела, що висвітлюють проблематику циркового учнівства у Харкові, дуже обмежені. У першу чергу, це вищезгаданий Ламберг, брати Труцци та брати Нікітіни, яких Ю. Дмитрієв називав великими цирковими учителями, вихователями високопрофесійних акторів. Один із патріархів циркової арени Д. Косарєв згадував: "Пишаюся тим, що працював у Акіма Олександровича Нікітіна... у самого Нікітіна, що вважалося не тільки почесним,

але й вигідним для артиста-початківця: після цього тебе до будь-якого цирку візьмуть" [8, 179].

Підсумовуючи, підкреслимо основні тези статті:

– балаганні майданно-ярмаркові форми диференціювали властиві їм елементи циркового мистецтва: клоунаду, дресирування, акробатику, еквілібристику, жонгливання, ілюзію, що оформилися в чисті жанри; периферійний статус Харкова стосовно циркових столиць того часу став передумовою для природного співіснування ярмарково-майданних циркових жанрів і нових видовищних форм, затверджених естетикою сформованого в Західній Європі кінного цирку;

– диференціація циркових видовищ визначалася розпорошеністю, багатомірністю організаційно-виробничих варіацій, іншими словами, співіснування стаціонарів, які диктували цирковий стиль епохи, невеликих мандрівних цирків ярмаркового гатунку, рядових мандрівних труп, балаганних колективів і цирків-вар'єте, що становило одну з найхарактерніших рис феномену вітчизняного, зокрема, харківського цирку;

– диференціація циркових вистав торкнулася не тільки жанрів та їх новоутворень, але й зумовила подальше їх різноманіття в контексті різножанрового дійства, що формується в досліджуваній період;

– аналіз еволюційних трансформацій циркового мистецтва "харківського періоду" виявив, що базовими жанровими складовими циркової вистави досліджуваного етапу були кінні вправи і номери вищої школи верхової їзди. Тенденція виразного прояву синтезу кінного жанру з майданно-ярмарковими жанрами зумовила домінування поряд з кінними вправами еквілібристики з партерної акробатикою і злиття "танців на канаті" з кінними комбінаціями;

– генезис харківської школи циркового мистецтва, як і самого феномена цирку Харкова, найімовірніше, сягає своїм корінням часів жорсткого загострення конкуренції між цілим рядом харківських циркових антрепренерів, які були, в першу чергу, майстрами циркового мистецтва. Сімейно-родинні основи цирку обумовлювали універсальність циркового актора, а універсальність, у свою чергу, – злитість циркової трупи і цілісність вистави, що стало основою формування непохитності циркової системи відповідно до формули:



Література

1. Агаджанов Г. С. На аренах Брюсселя, Парижа, Лондона / Г. С. Агаджанов. – М. : Искусство, 1958. – 198 с.
2. Горы и балаганы на Адмиралтейской площади // Северная пчела. – 1841. – № 30. – 6 февраля. – С. 117.
3. Дмитриев Ю. А. Цирк в России (от истоков до 2000 года) / Ю.А. Дмитриев. – М. : РОССПЭН, 2004. – 655 с.

4. Дмитриев Ю. А. Прекрасное искусство цирка / Ю. А. Дмитриев. – М. : Искусство, 1996. – 526 с.
5. Дмитриев Ю. А. Гулянья и другие формы массовых зрелищ / Ю. А. Дмитриев // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895-1907). – М. : Наука, 1968. – Кн. 1. – С. 248–261.
6. Жандо Доминик. История мирового цирка: Пер. с фр. – М. : Искусство, 1984. – 192 с.
7. Історія міста Харкова ХХ століття: колективна наукова монографія / О. Н. Ярмиш, С. І. Посохов, А. І. Епштейн, Б. К. Мигаль та ін. – Харків : Фоліо, 2004. – 686 с.
8. Коломієць Т. В. Циркове мистецтво / Т. В. Коломієць, О. Н. Ярмиш // Культура Харкова на зламі століть (кінець XIX – початок XX ст.). – Харків, 2003. – С. 177–183.
9. Кузнецов Е. М. Цирк: Происхождение. Развитие. Перспективы / Е. М. Кузнецов. – М.–Л. : АСАДЕМІА, 1931. – 448 с.
10. Лейферт А. В. Балаганы / А. В. Лейферт. – Петроград: Изд. Еженедельника Петрогр. гос. акад. театров, 1922. – С. 64–65.
11. Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселенья и зрелища: Конец XVIII – начало XX века / А. Ф. Некрылова. – Л. : Искусство, 1984. – 191 с.
12. Русские народные гулянья: По рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева / В записи и обработке Е. М. Кузнецова. – М.–Л., 1948. – 171 с.
13. Харківщина в мемуарах, щоденниках і подорожніх записках з XVIII ст. до сьогодні : бібліогр. покажч. / уклад.: Н. В. Аксьонова та ін. – Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. – 140 с.
14. Хренов Н. А. Некоторые особенности циркового искусства в контексте зрелищной культуры / Н.А. Хренов, А.М. Дотлибова // Зрелищные искусства. – Вып. 3. – М., 1988. – 24 с.

УДК 370

Щербаков Віктор Вікторович,
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КОМУНІКАТИВНА ФУНКЦІЯ ТАНЦЮ В ІСТОРИЧНОМУ ВИМІРІ

Стаття присвячена виявленню комунікативної сторони танцювального мистецтва у процесі історичного розвитку. Закладені у мистецтві танцю соціокультурні орієнтації відіграють суттєву роль у процесі соціалізації людини, а також сприяють налагодженню взаємозв'язків і взаємовпливів української хореографічної культури з іншими культурами світу.

Ключові слова: балет, балетмейстер, комунікація, мистецтво, національний стиль, театралізація танцю, хореографія, хореографічна культура, міжнародні балетні фестивалі.

Щербаков Віктор Вікторович. Коммуникативная функция танца в историческом измерении.

Статья посвящена выявлению коммуникативной стороны танцевального искусства в процессе исторического развития. Заложённые в искусстве танца социокультурные ориентации играют существенную роль в процессе социализации человека, а также содействуют налаживанию взаимосвязей и взаимовоздействий украинской хореографической культуры с другими культурами мира.