

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Філософський факультет

Кафедра релігієзнавства

**САКРАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ: СУТНІСТЬ, ВИДИ ТА ЙОГО МІСЦЕ У
РІЗНИХ РЕЛІГІЙНИХ ТРАДИЦІЯХ**

Кваліфікаційна робота зі спеціальності

031 «Релігієзнавство»

На здобуття академічного звання магістра релігієзнавства

Студент-виконавець:

Марютіна Аліна Костянтинівна

2 курс

Науковий керівник:

Шавріна Ірина Валентинівна
кандидат філософських наук, доцент

(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. Кафедри _____

Київ-2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН САКРАЛЬНОГО ТАНЦЮ.....	7
1.1. Понятійне визначення	7
1.2. Історія.....	10
1.3. Види.....	12
1.4. Дослідники.....	14
РОЗДІЛ 2. МІСЦЕ САКРАЛЬНОГО ТАНЦЮ У РІЗНИХ РЕЛІГІЙНИХ ТРАДИЦІЯХ	23
2.1 Африканські традиційні релігії.....	23
2.2. Індуїзм.....	30
2.3. Буддизм.....	32
2.4. Синтоїзм.....	36
2.5. Іудаїзм.....	39
2.6. Іслам.....	41
2.7. Християнство.....	47
РОЗДІЛ 3. СПІЛЬНІ ТА ВІДМІННІ РИСИ САКРАЛЬНИХ ТАНЦІВ РІЗНИХ РЕЛІГІЙНИХ ТРАДИЦІЙ	58
3.1. Спільні риси.....	58
3.2. Відмінні риси.....	61
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	67

ВСТУП

Від самого початку історії людства танець був тим видом мистецтва, що нерозривно супроводжував людей у їх обрядовому житті, так само як музика та співи. Проте розвиток та урізноманітнення вірувань супроводжував нові і нові правила та рамки, у яких може (або взагалі не може) існувати танець як служіння божественному. Сакральний танець – такий тип танцю, що несе у собі площину сакрального, божественного, використовується як метод єднання або прославлення Бога або божеств. Саме такому типу динамічної тілесної активності присвячена дана робота.

Актуальність роботи. Не існує культури, котрій не було б відомо поняття танцю. Сакральний танець присутній так чи інакше у більшості релігійних традицій, проте досить часто дослідники включають його у великий комплекс сакрального мистецтва та не розглядають як окрему мистецьку, обрядову одиницю. Розповсюдженість та мала академічна досліджуваність сакрального танцю – тези, що роблять дану роботу актуальною.

Наукова новизна. У даній роботі розвернуто розглянуто феномен сакрального танцю. У дослідженні було проаналізовано та виділено спільні та відмінні характеристики сакрального танцю у різних релігійних традиціях.

Об'єкт дослідження. Сакральний танець.

Предмет дослідження. Сутність, історія, дослідники, види, місце сакрального танцю у африканських традиційних релігіях, індуїзмі,

буддизмі, синтоїзмі, ісламі, іудаїзмі, християнстві. Спільні та відмінні риси сакрального танцю у різних релігіях.

Ступінь наукової розробки. Академічне та систематичне дослідження сакрального танцю почалось у середині XX століття і пов'язане з виникненням етнохореографії як окремого напрямку академічних досліджень. Разом з тим великий внесок у дослідження сакрального танцю в середині XX століття був внесений такими організаціями як Конгрес з досліджень танцю та Товариство дослідників історії танцю. Проте, дослідження сакрального танцю як етнологічного, релігійного та мистецького феномену відбуваються і понині і не є вичерпаними у наш час.

Мета дослідження. Розкрити сутність, види, історію сакрального танцю та історію його дослідження. Визначити місце сакрального танцю у африканських традиційних релігіях, індуїзмі, буддизмі, ісламі, іудаїзмі, християнстві. Описати спільні та відмінні риси сакрального танцю у цих релігійних традиціях.

Завдання дослідження. Поставлена мета виконується вирішенням наступних задач:

- Визначити поняття «сакральний танець»;
- Охарактеризувати історію виникнення сакрального танцю;
- Виділити основні типи сакрального танцю;
- Описати історію дослідження та вказати головних дослідників сакрального танцю;

- Охарактеризувати місце сакрального танцю в традиційних африканських релігіях;
- Охарактеризувати місце сакрального танцю в індуїзмі;
- Описати місце сакрального танцю в буддизмі;
- Описати місце сакрального танцю в синтоїзмі;
- Охарактеризувати місце сакрального танцю в іудаїзмі;
- Описати місце сакрального танцю в ісламі;
- Охарактеризувати місце сакрального танцю в християнстві;
- Виділити спільні риси сакрального танцю у вищезгаданих релігійних традиціях;
- Виділити відмінні риси сакрального танцю у вищезгаданих релігійних традиціях.

Методи дослідження. Основним методом дослідження є описовий, разом з тим використовується порівняльно-історичний, аналітичний метод дослідження текстів релігійних традицій.

Структура. Дипломна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновку та списку використаної літератури.

Результати дослідження та характеристика питань, що потребують подальшого дослідження, наведені у висновках. Список використаної літератури ілюструє літературу, яка використовувалась при проведенні дослідження та написанні курсової роботи. Обсяг основного тексту роботи 73 сторінки, список використаних джерел включає 53 найменування.

РОЗДІЛ І.

ФЕНОМЕН САКРАЛЬНОГО ТАНЦЮ

У цій главі ми розглянемо сутність поняття «сакральний танець», його історію, види та дослідників, що займаються вивченням цього феномену.

1.1. Понятійне визначення

Зважаючи на складність поняття «сакральний танець», варто почати визначення зі слів «сакральний» та «танець» окремо. Найбільш поширене тлумачення зі словника:

«Сакральне (від англ. Sacral і лат. Sacrum – священне, присвячене богам) – в широкому сенсі все, що має відношення до Божественного, релігійному, небесному, потойбічного, ірраціонального, містичного, що відрізняється від звичайних речей, понять, явищ. Сакральні об'єкти мають не тільки матеріальний вимір, а й духовне, пов'язані з вищим світом» [13, с. 624].

Танець:

1. «Вид мистецтва, у якому художній образ створюється пластичними та ритмічними рухами людського тіла» [13, с. 756].

2. «Сукупність пластичних і ритмічних рухів певного темпу й характеру, що їх виконують у такт певній музиці» [13, с. 756].

Таким чином, танець це з одного боку вид мистецтва, а з іншого – тілесна практика, що не обов’язково має потребу у демонстрації певних художніх образів. А зважаючи, що танець нерозривно пов’язаний з фізіологією, можна зазначити, що він може слугувати також методом досягнення певних психічних станів.

Отже, можна зробити висновок, що сакральний танець це такий танець, тип рухів та тілесної активності, що містить у собі духовний, сакральний вимір.

Проте сакральний танець має низку синонімів – його називають священним танцем та релігійним танцем. Але чи є тут повна синонімічність? Священний та сакральний танець можуть бути синонімічними, але релігійний чи то ритуальний танець не мають повної синонімічності з сакральним танцем, адже не завжди сакральне може бути пов’язане та замкнене у релігійну традицію. Проте варто вказати, що простір релігійних традицій, культурний фон різних релігій – це саме те місце, де сакральний танець та сакральні рухи «виточувались» у певну незмінну традиційну форму, набували самотності та впізнаваності – тих якостей, що відрізняють танець від спонтанних рухів людини.

Чому, як і для чого танцюють люди в релігійній практиці? З порівняльної точки зору танець можна розглядати як поведінку людини – цілеспрямована, навмисно ритмічна та культурно визначена послідовність невербальних рухів тіла в часі, у просторі та із зусиллями. Він відрізняється від звичайної рухової діяльності, має екстатичні властиві та «естетичну» цінність, доречність та ритуальну компетентність. Згідно з

історичними та антропологічними дослідженнями, люди танцюють, щоб висловити свою думку для усвідомлення того, чому часто не вистачає слів, та виконання ряду намірів та функцій, які змінюються з часом. Люди танцюють сакральний танець, щоб пояснити релігію, творити і відтворити соціальні ролі, поклонятися чи шанувати, проводити надприродну благодійність, впливати на зміни, втілювати або злитися з надприродним через внутрішні чи зовнішні перетворення, виявити божественність через танець, допомагати собі та розважати інших. Конкретні знання пов'язаних з танцювальними практиками, з надприродним набувається через ініціацію, ворожіння, спостереження та копіювання [5].

Танець має сакральну потенцію завдяки людським чуттєвій чутливості та сприйняттю: зір виконавців, рух у часі та просторі, звуки фізичних рухів, запахи, відчуття кінестетичної активності чи емпатії, а також відчуття контакту з іншими тілами або з оточенням танцюриста – все це створює особливі та нові сенси. СENS у танці залежить від того, хто що робить, коли, де, чому, як і з ким. Такі змінні можуть передавати гендерні ролі, ієрархію стану класу, расу та інші групові ідентичності [43]. Умілі танці можуть показати духовну досконалість. Більше як поезія, ніж проза, танець може мати пізнавальні, мовні посилення за межами самої танцювальної форми. Значення може передаватися за допомогою різних методів, таких як метафора, метонім, конкретизація (міметичне подання), стилізація (дещо довільні релігійні жести або рухи, які є результатом домовленостей), ікона (постановка танцюристом деяких характеристик Бога), та актуалізація (зображення одного або кількох аспектів реального життя танцюриста). СENS може бути також у сферах танцювальної події, що включає людське тіло в особливій дії, весь танцювальний спектакль,

виконавські сегменти по мірі їх розгортання як у розповіді, конкретні рухи чи стиль, що відображають релігійні цінності, взаємозв'язок танцю з іншими засобами комунікації, такими як музика, та присутністю танцівників, що передає надприродну енергію [6].

Танець також є складним феноменом тому, що західне традиційне уявлення про нього є не універсальним та спрощує багатогранний сенс ритуальності, яка існує у релігіях світу. Тому в даному дослідженні танець – будь-яка динамічна активність людини чи групи людей, що породжує певні сакральні сенси та служить актуалізації сакрального.

1.2. Історія

Використання танцю в релігійних церемоніях і ритуалах було присутньо протягом всієї історії доісторичних суспільств.

Мистецтво танцю впродовж віків було невід'ємною частиною людської цивілізації і продовжує розвиватися по мірі розвитку суспільства. Перші петрогліфи з зображенням танцюючих датуються епохою Мезоліту.

Виникнення танцю відносять до глибокої старовини, коли рух був безпосереднім вираженням сильних емоцій. У танці первісними танцюристами яскраво були виражені характер часу і всіх життєвих процесів.

Для первісної людини танець був способом мислення. Танцем людина первісного суспільства висловлював не тільки пережиті емоції, але і свій повсякденний побут. Танець був певною формою чаклунства, яке давало відчуття свободи і єднання первісної людини з природою. Первісні

танцюристи, відчуваючи себе в єдності з потоком космічної енергії, вірили, що танцювальні рухи, фігури і жести допомагають контролювати природні стихії, невидимі сили космосу. Ця віра лягла в основу складного символізму стародавніх танців, покликаних заклинати дощ і сонце, родючість, військовий успіх, плодючість людей, позбавлення від нещасть, закликати милосердних духів і утихомирювати злих. Первісні танці зазвичай виконувалися групами. Такі групові танці (хороводи) мали конкретне призначення, метою якого було вигнання злих духів, зцілення хворого, відведення біди від племені. Участь в танці великої кількості людей супроводжувалося вірою в те, що це підсилює допомогу богів. Найпоширеніше рух тут – це тупання. Можливо тому, що воно змушує землю тремтіти і коритися людині [6].

З часом людське суспільство ускладнювалось і ускладнювався танець, змінювалось його місце у ритуалах. Релігійні доктрини під час свого становлення також впливали на місце танцю в них – воно напряду залежало до ставлення до тілесності. Так, тілесність, що була асоційована з гріхом, табувалась, що часто накладувало табу і на танець, як активний, живий прояв цієї тілесності, «тваринне» у людині.

У другій главі ми побачимо як вільність танцювальної активності у африканських традиційних віруваннях, у індуїзмі, в язичництві давніх римлян переросла у табування танців та стриманість у християнську епоху, саме ця стриманість характеру для авраамічних релігій загалом, хоча іудаїзм має більше волі до вираження через танець, ніж християнство у патристичну епоху, наприклад.

У багатьох релігійних традиціях, котрі забороняли танець як релігійну активність, з часом виникали містичні розгалуження, що

опираючись на нетрадиційне, і більш індивідуалізоване пізнання Бога чи істини давали більше свободи для танцювальної активності як способу досягнення такого психофізичного стану, що може наблизити це пізнання.

1.3. Види

Танець часто є елементом процесу, за допомогою якого символічні значення, пов'язані з надприродним світом предків, духів і богів, обмінюються між виконавцями та глядачами. У теоріях, які розглядають релігію як частину більшої соціальної системи, існує, одинадцять категорій танцю. Але вся ця категоріальність не є вичерпною. Кожен танець в середині кожної культури має свій релігійний та соціальний контекст. Жоден не виключає один одного, і в кожному з них є багато варіантів.

Існує таке типування сакральних танців:

- Літургійний (ритуальний) танець

Це священний танець, що виконується в контексті релігійного богослужіння. Іноді це також відоме як поклоніння або танець поклоніння. Літургійний танцювальний колектив іноді називають хором руху. Літургійний танець існує у багатьох конфесіях, включаючи християнство, іудаїзм та індуїзм. Літургійний танець, будь то традиційний (наприклад, індуїстський храмовий танець) або сучасний, посилює релігійні історії, значення та символи жестами та рухами.

- Освідомлений танець – це рух, який робиться з метою самовираження, медитації та зв'язку.

Коли цей тип танцю є вільною формою або неструктурований, його можна назвати екстатичним танцем або трансом, і він також включатиме

імпровізацію контактів та деякі творчі практики танцю, такі як автентичний рух. Свідомий танець може також включати структуровані рухи, такі як кругові танці або молитви на тілі. У свідомому танці часто роблять наголос на зцілення та особистий чи духовний ріст.

- Сучасний сакральний танець.

Основоположники сучасного танцю, такі як Айседора Дункан, Рут Сен-Дені, Тед Шон і Марта Грем, часто використовували сакральні теми у своєму мистецтві. Спираючись на цю традицію, сьогодні багато професійних танцюристів та хореографів продовжують досліджувати священні концепції. Часто поєднуючи стилі та жанри, експериментуючи з простором та презентацією, нове покоління танцюристів досліджує священне сучасними способами [17].

Ще одне типування включає такі види сакрального танцю:

- Танець імітації – уподібнення танцюючих до певних метафоричних образів.
- Лікувальний танець – танець, направлений на зцілення хворіючої людини.
- Танець-захист – танець виконується, щоб уберегти общину від злого. Зазвичай виконується чоловіками.
- Ритуальний танець – виконується як частина обряду під час важливих віх буття общини.
- Танець духовного єднання – містичний танець єднання з богом.

Хоча жодне типування не може бути вичерпним, воно може допомогти у осмисленні ролі танцю в сакральному житті людей, общин та релігійних традицій.

1.4. Дослідники

Така багатовимірна сфера як сакральний танець має багато підходів до дослідження: цим займаються історики мистецтва, антропологи, релігієзнавці, етнографи, етнохореографи, філософи. Проте багатогранність цієї теми не дозволяє робити послідовне дослідження – так, антропологи та етнографи вивчають сакральний танець як один з видів мистецтва, історики танцю часто не мають глибоких релігієзнавчих знань, а фахівці з танцю дуже часто не мають академічної підготовки. Цитуючи видання Конгресу танцювальних дослідників: «Однією з найсерйозніших проблем танцювальних досліджень є той факт, що грамотні фахівці з танців ще не є «університетськими» людьми» [19, с. 46].

Історія дослідження сакрального танцю починається зі здобутків етнографів та хореографів, що збирали інформацію про культуру досліджуваних ними народів. Перші спостереження за танцями в корінних та незахідних суспільствах не обов'язково були зумовлені цілеспрямованим вивченням, а стали побічними продуктами інших антропологічних досліджень. У багатьох вивчених культурах спостереження за танцями не можна було ігнорувати через важливість танцю для церемоніального життя корінних народів. Багато з цих спостережень були спекулятивними, їм бракувало якісного або кількісного

аналізу, і передбачали хибну дихотомію між «цивілізованим» та «примітивним» суспільствами [13].

У 1933 році музикознавець Курт Сакс написав «Всесвітню історію танцю», намагаючись надати аналітичну основу для вивчення танцю, заснованого на еволюції культури. Однак його дані часто були недостатніми або неточними, і тому його робота вже не вважається життєздатною основою для вивчення танцювальної антропології [33, с. 23].

У 1962 році Міжнародна рада з традиційної музики створила робочу групу, яка заклала основи галузі та визначила етнохореологію як науку. Анка Джирческу, яка пізніше працювала головою Дослідницької групи з етнохореології з 1998 по 2006 рік, була членом комітету 1962 року. Спочатку етнохореологія була зосереджена на національних танцювальних традиціях та народних танцях певних європейських країн, але з тих пір розширилась, включаючи нові міські фольклорні колективи та традиції країн світу.

Сучасна танцівниця і антрополог Гертруда Прокош Курат стала піонером конкретної галузі танцювальної етнології, яка розвивалася в Америці паралельно з розвитком етнохореології в Європі. Курат вважала танцювальну етнологію галуззю танцювальної антропології і заклала її основи у своїй роботі «Панорама танцювальної етнології» 1960 року: виклавши методи документування та аналізу танцювальної етнології та відкривши дискусії щодо передачі та розповсюдження танцю, традицій та інновацій та взаємозв'язку до інших аспектів культури [33, с. 12]. Тоді як антропологія танцю була зосереджена на вивченні культури за допомогою танцю, танцювальна етнологія зосереджувалась саме на питаннях танцю,

використовуючи розуміння поведінки людини, щоб відповісти на ці питання.

Перл Примус і Кетрін Данхем були видатними танцюристами, які подолали розрив між танцювальним виконанням та танцювальною етнографією. Існує багато методологічних та етичних питань, які виникають у результаті досліджень в галузі етнохореології.

Антропологічні дослідження в цілому є джерелом суперечок і підозр для багатьох корінних народів, оскільки історично вони використовувались як інструмент колонізації, а не на користь корінних суспільств. Для ранніх антропологів та місіонерів дослідження незахідних культур та подальша категоризація на західні терміни та канон були методом колонізації. Наприклад, у багатьох культурах немає загального слова для «мистецтва» чи «танцю». Західні дихотомії мистецького танцю проти нехудожнього танцю, професійного танцівника проти любителя та релігійного проти світського не обов'язково стосуються інших культур. Передбачуваний перенос таких концепцій є методом, за допомогою якого західні концепції нав'язуються незахідним суспільствам антропологами, збирачами мистецтв тощо.

Деякі танцювальні етнологи намагалися виправити це питання, змінивши сферу досліджень із терміну «танець» на більш широкі ідеї «рухових систем» і «людського руху». Така тенденція існує і у сучасній етнохореографії.

Водночас зі становленням етнохореографії відбувалось становлення філософського та академічного дослідження танцю, що пов'язане з

Конгресом з досліджень танцю (заснований в 1965 році як Комітет з досліджень танцю).

Конгрес з Досліджень Танцю (CORD) був незалежною некомерційною організацією. Ціллю CORD була міждисциплінарна організація з відкритим міжнародним членством, що повинна заохочувати дослідження у всіх аспектах танцю та суміжних областях, сприяти обміну ідеями, ресурсами та методологіями через публікації, міжнародні та регіональні конференції та семінари; сприяти доступності дослідницьких матеріалів.

Спочатку CORD був скликаний у жовтні 1964 р. за вказівкою Естер Джексон та Кетрін Блум, директора відділу мистецтв та гуманітарних питань Управління освіти США, коли занепокоєння дослідженнями танців починало наростати. Керівний комітет у складі Жаннет Рузвельт, Патрісії Роу, Люсі Венейбл, Люсіль Натансон та Бонні Берд організував перше засідання щодо членства, а на початку 1965 року дванадцять членів-засновників: Бонні Берд, Гаррі Бернштейн, Надя Чилковський, Марта Хілл, Люсіль Натансон, Патрісія Роу, Жаннет Шлоттман Рузвельт, Бессі Шенберг, Теодора Вайснер, Люсі Венейбл, Гертруда Ліппінкотт, Женев'єва Освальд. До них приєдналися 56 інших вчених та професіоналів танцю з усієї країни, коли Комітет направив заклик до нових членів. 3 квітня 1965 року на засіданні членів було вирішено, що CORD повинен стати постійним комітетом.

Нова керівна рада складалась з 15 членів, перед якими постає завдання визначити цілі, організаційну структуру та конкретну діяльність CORD для забезпечення його майбутньої ефективності котрих, було обрано в результаті рішень, прийнятих на зборах у квітні 1965 року.

Керівна рада провела своє перше засідання з питань планування 30 жовтня 1965 року в Студентському центрі Льоба в університетському містечку Нью-Йоркського університету. Він був заснований в 1969 році як Комітет з досліджень танцю в штаті Нью-Йорк, членство відкрите для приватних осіб та установ, і в ньому розміщувався Нью-Йоркський університет. Його назва була змінена на Конгрес з досліджень танцю в 1977 році.

Початкові роки CORD були витрачені на збір та заохочення діалогу між професіоналами танцю, що працюють у різних частинах Сполучених Штатів. З роками членство в CORD стає дедалі міжнароднішим, і його інституційними членами є коледжі, університети та бібліотеки з усього світу Ці учасники представляють широкий спектр інтересів, що включає танцювальні техніки, хореографію, перформанс, історію, антропологію, освіту, терапію, феноменологію та інші галузі філософії, семіотику, феміністичну критику та теорію, соматiku, системи позначень, кінезіологію, танцювальну критику і танцювальну медицину.

CORD залучив своє індивідуальне та інституційне членство з усіх 50 штатів, 56 країнах. CORD також працював з іншими професійними організаціями, такими як Асоціація театру у вищій освіті, Товариство історії танцю, Асоціація танцювальних критиків, Національна організація танцювальної освіти, Товариство етномузикології та Національна танцювальна асоціація надають членам унікальні можливості спілкуватися з іншими людьми в галузі танцю та поза нею.

Окрім CORD важливою організацією з академічного та багатовимірного дослідження феномену танцю, у тому числі і сакрального стало Товариство Дослідників Історії Танцю (Society of Dance History Scholars – SDHS).

Організована в 1978 році як професійна мережа, SDHS була заснована як неприбуткова організація в 1983 році і включала до складу своїх членів людей та установи по всьому світу, відданих міждисциплінарності танцювальних студій. SDHS був прийнятий до Американської ради освічених товариств як складовий член у 1996 році. SDHS визначив історію танцю в найширших можливих термінах. Щоб відновити значення танцювальної події для учасників та глядачів, SDHS застосувала широкий спектр методів дослідження. Деякі були почерпнуті з суміжних дисциплін, таких як музикознавство, антропологія, театр та студії, феміністична теорія та теорія квір; інші застосовували специфічні для танцю способи дослідження, такі як аналіз руху або хореографічна реконструкція. Члени SDHS працювали на широкому діапазоні різних посад. Хоча деякі є незалежними науковцями, інші викладають танцювальні факультети на факультетах танцю, театру, музики та перформансу, а також в інших академічних відділах коледжів та університетів. Багато з них є вченими-практиками і поєднують дослідження та результати. Члени SDHS також працювали виконавцями, адміністраторами мистецтв, танцювальними критиками, режисерами кіно, нотаторами, реконструкторами, бібліотекарями та архівістами. Суспільство особливо вітало аспірантів, зацікавлених у танцювальних дослідженнях, незалежно від академічної спрямованості їх докторських програм. Щорічні конференції SDHS включали паперові презентації, панельні дискусії, майстер-класи з руху та виступи на широкий спектр тем. Під час кожної конференції робочі групи SDHS збирались на неформальних сесіях, щоб обмінятися інформацією та ідеями щодо своїх спільних інтересів. SDHS також вручав щорічні нагороди на кожній конференції як визнання видатної наукової роботи в галузі танцю.

Наразі ці дві організації злились у одну – Асоціацію Танцювальних Студій – The Dance Studies Association (DSA). DSA, створений у 2017 році як об'єднаний конгрес з досліджень танцю (CORD, заснований у 1969 році) та Товариство науковців історії танцю (SDHS, заснований у 1978 році), заснований і розширює роботу цих двох організацій. Після п'яти років успішних послідовних спільних конференцій та постійної співпраці рад директорів обох організацій, починаючи з 2015 року, CORD і SDHS консолідували свої ресурси, щоб сформувати Асоціацію танцювальних студій, перенісши область танцювальних досліджень у двадцять перше століття. DSA – це значне розширення CORD та SDHS, що об'єднує сотні вчених та художників з танцювальних дисциплін, розширює публікації, конференції, робочі групи, нагороди та переваги членства. Зберігаючи статус зареєстрованого в штаті Нью-Йорк 1969 року, Асоціація танцювальних студій сигналізує про надзвичайний ріст поля за останні п'ятдесят років і про необхідність мати професійну організацію, яка представляє цю неймовірну широту розслідування. DSA просуває інноваційний аналіз танцю, просуваючи різноманітні підходи та всебічний, поважний діалог у танцювальній галузі та різних суміжних дисциплінах. Він просуває область танцювальних досліджень за допомогою досліджень, публікацій, виступів та охоплення аудиторії в галузі мистецтв, гуманітарних та соціальних наук. Як член Американської ради освічених товариств, DSA проводить щорічні конференції, а також спеціальні тематичні конференції, публікує оригінальні стипендії за допомогою журналу «Журнал дослідження танцю», серії книг «Студії з історії танцю» та матеріали конференцій; підтримує постійні робочі групи та створення мереж дослідників.

Ще одна важлива асоціація дослідників танцю – Крос-Культурні Танцювальні Ресурси (CCDR) – це некомерційна дослідницька танцювальна організація в США, створена в 1981 році і базується в Темпі, штат Арізона. У ній зберігається бібліотека, присвячена вивченню танцю, що складається з більш ніж 15000 примірників.

Місія CCDR, заснована в 1981 році, полягає у просуванні танцювальних ресурсів, збереженні та дослідженні танцювальних матеріалів та сприянні розвитку динамічного середовища для танцювальних подій. Організація надає консультації з теорії та методів танцю, етномузикології, культурної динаміки та етики. Організація фінансує концерти та відвідування артистів та лекції.

Серед особистостей, що вчинили найбільший вплив на дослідження сакрального танцю можна відмітити таких:

Джудіт Лінн Ханна – антрополог, науковець і автор. Вона є доцентом-професором кафедри антропології Університету штату Меріленд, Колледж-Парк. Її дослідження фокусується на взаємозв'язку танцю та суспільства в африканських селах та місцях соціальної взаємодії в Америці, таких як школи та розважальні клуби. Вона також проводила дослідження африканських міст, міських досліджень та молоді групи ризику. Найважливіші її роботи: «Танцювати щоб навчатись: Свідомість розуму, емоції та рух», «Танцювати це людскість: Теорія невербальної комунікації», «Танець, секс та гендер: Знаки ідентичності, домінування та бажання» [35, с 12].

Гертруда Прокош Курат – американська танцівниця, дослідник, автор та етномузиколог. Вона багато досліджувала та писала дослідження

танцю, співавторством декількох книг та написанням сотень статей. Основними напрямками її інтересів були етномузикологія та танцювальна етнологія, серед найбільш відомих її робіт – «Панорама танцювальної етнології», «Музика і танець Теви Пуеблос». Вона зробила значний внесок у вивчення американського танцю та в теорію танців. З 1958 р. по січень 1972 р. вона була танцювальним редактором журналу «Етномузикологія» [37, с. 63].

Джоанн Вілер Кеалііногомоку – антрополог і педагог, співзасновник організації танцювальних ресурсів. Вона написала та відредагувала численні книги та статті, включаючи дописи на різні теми, пов'язані з танцями, до багатьох енциклопедій, наприклад, написання статті «Музика та танці у Сполучених Штатах» у Енциклопедії світової музики Гарленда. Деякі з її найвідоміших робіт: «Антрополог розглядає балет як форму етнічного танцю» та «Теорія та методи антропологічного вивчення танцю». У 1997 році вона отримала першу щорічну нагороду за «Видатний внесок у дослідження танців» від Конгресу з досліджень танцю [35].

Патрісія Біман – бароко, необароко і сучасна танцівниця та дослідниця танцю, працює на факультетах Уеслінського університета Нью-Йорка, авторка дослідження «Світові танцювальні культури: від ритуалу до видовища» [20].

Підсумовуючи, можна сказати, що незважаючи на коротку історію існування академічних та міждисциплінарних досліджень сакрального танцю, наразі ці дослідження активно продовжуються та мають величезні здобутки, і що є характерним для дослідників цієї області: багато науковців є водночас танцівниками, отже і практично приближені до сфери, яку вивчають.

РОЗДІЛ 2

МІСЦЕ САКРАЛЬНОГО ТАНЦЮ У РІЗНИХ РЕЛІГІЙНИХ ТРАДИЦІЯХ

У цій главі ми розглянемо місце сакрального танцю у африканських традиційних релігіях, індуїзмі, буддизмі, іудаїзмі, християнстві, ісламі на конкретних прикладах.

2.1. Африканські традиційні релігії

Традиційні африканські релігії або традиційні вірування та звичаї африканців – це сукупність дуже різноманітних вірувань, що включає різні етнічні релігії. Як правило, ці традиції є усними, а не писаними і передаються від одного покоління до іншого за допомогою народних казок, пісень та свят, включаючи віру в кількість вищих і нижчих богів, іноді включаючи верховного творця чи силу, віра в духи, шанування померлих, використання магії та традиційної африканської медицини. Більшість релігій можна описати як анімістичні з різними політеїстичними та пантеїстичними аспектами. Роль людства, як правило, розглядається як роль того, хто гармонізує природу з надприродним.

Чим більш традиційне суспільство, тим ближче його культура до синкретичності. Секулярність – продукт історії досить «молодий», так само як секулярний танець. Для африканських традиційних танців у перш за все характерна тотальна сакралізованість танцювального процесу, про це і будемо говорити надалі [13].

У першу чергу варто зазначити, що не існує спільної африканської традиційної релігії, так само як певного Африканського сакрального танцю – кожна община має свій танцювальний стиль, а кожен танець має певне призначення у контексті життєвої події суспільства – від народження, до смерті – разом з усіма пов'язаними ритуальними атрибутами танець створює фон – атмосферу, необхідну для проходження кожного нового етапу життя як окремих особистостей, так і цілої общини.

Зважаючи на різноманітність танцювальних стилів різних танцювальних народів, відзначимо спільні особливості африканського танцю на конкретних його прикладах [34].

2.1.1. Догони. Ритуал Тама.

Догони – це древній народ, що мешкає в районі скелі Бандігіара, що знаходиться в Республіці Малі, Африка.

Як засіб підтримки порядку та рівноваги філософія та релігія Догонів знайшла своє відображення у багатьох аспектах повсякденного життя. Важливою філософією є дуалізм: концепція того, що все існує парами. Близнюки є проявом цієї філософії, тому матері, які їх виношують, високо вшановуються, як і самі близнюки. Близнюк асоціюється з гармонією, як і існування протилежних сил. Постійне чергування протидіючих сил у Всесвіті – гаряче/холодне, схід/захід, чоловік/жінка - це дуалізм існує у ідеальному балансі. Альтернатива цих пар представлена декоративними зигзагоподібними або змієподібними мотивами, званими озу тонноло, які видно на релігійних вівтарях та в ткацтві, різьбленні та хореографії.

У космології Догонів існують три головні боги. Амма, бог неба, є найвищим творцем. Лебе, бог змії, є богом підземного світу, що

представляє родючість і землю. Міфи догонів розповідає історію про Лебе, одного з восьми первісних догонів, який жив у часи до смерті. Лебе першим помер і був похований. Коли його сім'я вирішила переїхати, вони розкопали його могилу, щоб забрати з собою його кістки. Замість того, щоб знайти людський скелет, вони виявили на його місці живу змію, яку вони інтерпретували як доказ магічної сили відродження Лебе. Тому в кожному селі є вітвар для Лебе.

Догони – це анімісти, які дотримуються віри, що тварини мають душі і що інші сутності, такі як скелі, рослини та дерева, мають духів. Вони поважають ясновидців, якими володіють голосами тварин, і мисливці – це поважні люди з великою містичною силою, здатні перетворити себе на кажанів, бджіл, змій або левів. Будь-який успіх у полюванні залежить від використання магії, оскільки зазвичай будь-яка здобич гостро усвідомлює присутність і намір людини.

Похоронні церемонії надзвичайно важливі для догонів через віру в те, що після смерті звільнення ними – душі чи життєвої сили безтілесного дух – має силу порушити царство живого, якщо воно не буде належним чином спрямоване в наступний світ. Щоб забезпечити рівновагу в громаді, похорони догонів мають три фази: поховання на скелі; нью яна – щорічний обряд вшанування всіх померлих; і дама, остаточне відправлення важливих чоловіків у громаду, яке відбувається в селі приблизно кожні дванадцять років. У цих ритуалах нащадки вшановують померлих танцями в масках, щоб заспокоїти мандрівних духів. Застосування масок пом'якшує негативні наслідки вивільнення ними при смерті.

Дама – це колективна церемонія похорону, яка проводиться приблизно кожні дванадцять років для таких шановних чоловіків, як

Гогони або важливі старші. Функція дама полягає у направленні душ померлих до духовного світу, де вони потім досягнуть рангу предків і стануть провідниками між Аммою, творцем і живими. Чоловіки, які мали духовне значення для села, отримують спільну шану в цьому ритуалі. У цьому останньому прощанні важливими є численні танці в масках, які, як вважають, є потужним засобом утримання ними. Відомі як емна, маски пов'язані з цариною смерті, а тому є загрозою для плодючості. Щоб уникнути безпліддя, жінки не повинні мати нічого спільного з емна і можуть розглядати лише маскировані церемонії здалеку. Отже, маскувальне товариство, зване Ава, призначене виключно для посвячених чоловіків села. Коли учасники програми є повністю костюмованими та замаскованими, їх також називають емна.

Підготовка до відшкодування шкоди проводиться таємно, далеко від очей жінок і діти. Хогон щодня приносить жертви тварин, щоб гарантувати духовну силу ритуалу. Чоловіки перефарбовують старі маски в кольори чорні, червоні, жовті та білі. На численних масках представлені різноманітні люди, плазуни, кущові тварини та птахи, що представляють суттєві аспекти космосу догонів.

Танець у ритуалі Дама – той складний ритмічний шлях, що проходить душа мертвої людини [50].

2.1.2. Моссі. Обряд поховання.

Моссі – племена, розташовані в Буркіна-Фасо в Африці, що знаходиться на південь від Сахари, в якому проживає понад шістдесят різних етнічних груп населення. Суспільство Моссі розділено на два клани. Накомсе – виступають у ролі політичних керівників. Друга група – це

тенгабісі («люди землі»), родичі яких спочатку були завойовані. Тенгабісі включають класи ковалів, ткачів, купців та фермерів, родичі яких проживали там століттями до окупації.

На відміну від інших груп в Африці, чиї традиційні релігії були витіснені ісламом та християнством, лише двадцять п'ять відсотків Моссі є мусульманами, а п'ять відсотків християнами. Венде – їхній бог-творець, який позитивно чи негативно контролює надприродні сили, що впливають на їх оточення. Посередниками між живими і Венде є духи предків, які мають величезну силу допомагати, поки їх нащадки йдуть моральним шляхом яба суре. Вчений Крістофер Рой зазначає, що неприйняття традиційної релігії траплялося рідше серед сільських Моссі і, як результат, їх культурні практики – особливо ті, що стосуються масок – залишились недоторканими. Геобетс зазначає: «Збитися з яба суре – шляху предків – це дія, що викликає їх гнів; предки можуть карати хворобою, особливо віспою, певною фізичною нестабільністю, особливо сліпотою або безпліддям». Щоб уникнути цього Моссі виконують жертвоприношення тварин та дотримуються належних ритуалів танців у масках [50, с. 102].

Маски Моссі належать не таємним товариствам, а родам і кланам. Вони передаються поколіннями і носяться молодими людьми з сім'ї, які дізнаються про значення масок, а також про традиційні додатки, що їх доповнюють. Якщо предки є каналом між живими та богом-творцем, маски – це канали, що дозволяють живим спілкуватися зі своїми духовними носіями, іншими словами, маски оживляють надприродне.

Маски також функціонують як перевтілення анатомічних тотемів, таких як антилопа чи яструб, дух важливого старійшини, який помер, або

колективні духи родини. Митці вирізають маски з легкої деревини та змішують абстрактні фізичні характеристики різних тварин в одне ціле. В

Могили та похорони Моссі відрізняються один від одного. Проте маски присутні під час поховання старійшини сім'ї та супроводжують тіло до могили. У цей період трауру вони не танцюють, але їх присутність повідомляє предкам, що духу, що старший був важливою фігурою для громади. Навпаки, час після похорон – це радісне свято, яке можна проводити місяцями, а то й роками пізніше. Сезон похоронів відбувається після збору врожаю, тому гостям буде достатньо їсти і триватиме обряд до травня, коли почнеться посадка. Щоб забезпечити їх сходження в ранг предків, роблять жертвоприношення курей та жертви пшонаного пива. На похоронних святах духи проявляються через маски, які взаємодіють з людьми, танцюючи, і проводжають душу померлого до теаба суре – шляху предків.

Для Моссі Сакральний танець – уподобленням тваринним рухам та проголошення зв'язка зі світом та предками, що найбільш посилюється під час похоронного обряду.

2.1.3. Водаабе. Фестиваль Грівол.

Водаабе – кочові вівчарі, які подорожують із сім'ями по степу Сахель на півдні Нігеру – відомі як «люди табу».

Оскільки Водаабе часто перебувають у міграції та подорожують меншими сімейними одиницями, дві лінії сходяться у великій кількості, щоб відзначити щорічний Фестиваль Грівол. У кінці сезону дощів, як правило, у вересні, це тижневе зібрання танців збирає на конкурс краси не менше тисяч Водаабе. Молоді чоловіки, що виступають у тренуваннях,

будуть оцінюватися за їх привабливість та чарівність молодими жінками з іншого роду. Незалежно від того, хто переможе чи ні, ця атмосфера сприяє статево́му союзу. Відбуваються любовні переуступки, обмін дружинами триває, шлюби складаються. Жінки в шлюбі, які залишились бездітними, можуть перебувати з будь-яким чоловіком, якого вони виберуть, в надії завагітніти. Виношування дитини перекиває будь-яку подружню вірність і погоджується громадою. Велика кількість косметичних та сарторіальних підготовок чоловіків до танців на фестивалі в Грівол забирає багато часу, вимагає витрат і наполегливо робить себе руйнівно непереборними. За допомогою особистих ручних дзеркал чоловіки проводять години, прикрашаючи себе.

Відкриття фестивалю починається з того, що чоловіки парадують своїми верблюдами. Жінки чудові судді про привабливість цих звірів, а також будуть співати пісні про їхню грацію та швидкість, коли вони їх погладжують.

Перший танець фестивалю, теуруме – це вітальний танець вдень. Ставши у велике коло, чоловіки танцюють і співають співи, поетично говорять про кохання та красу жінок, а також описують власні чоловічі принади. Вони безперервно плескають, плетучи різноманітні ритми, танцюючи, перемішуючись по колу проти годинникової стрілки. Молоді жінки оточують їх у більшому колі, танцюючи однаково, але повільнішими темпами, що дозволяє їм бачити чоловіків.

Яке «старовинний танець» – це змагання, в якому чоловічу принадність оцінюють три жінки.

Танець для Гиревол Фестивалю – прояв сексуальності та сили.

Отже, ми розглянули три різні африканські народи та три прояви сакрального танцю – танець як агресивність у зустрічі з ініціацією-смертю, танець як восхваляння предків і танець як прояв сексуальності та фертильності.

У будь-якому випадку танець для африканських племен це у першу чергу нерозривний елемент, «підключаючий» тілесне у певний обряд та ритуал. Танець не може бути не-сакральним, як не може бути не-сакральним саме життя для традиційних африканських релігій [50, с. 61].

2.2. Індуїзм

Індуїзм – це релігія більшості людей в Індії та Непалі. Він також існує серед значних груп населення за межами субконтиненту і налічує понад 900 мільйонів прихильників по всьому світу. Він тісно пов'язаний концептуально та історично з іншими індійськими релігіями джайнізмом, буддизмом та сикхізмом.

На відміну від більшості інших релігій, індуїзм не має єдиного засновника, єдиного Писання та загально узгодженого набору вчень. Протягом своєї великої історії було багато ключових діячів, які викладали різні філософії та писали численні святі книги. З цих причин письменники часто називають індуїзм «способом життя» або «родиною релігій», а не єдиною релігією.

Якщо африканські традиційні ритуальні танці нерозривно пов'язані з плоттю життя общини, танець у індуїзмі в першу чергу глибоко міфологізований та концептуалізований.

Танець є центральною практикою в індуїзмі в різних контекстах, міфологічних наративах та періодах часу. Такі боги, як Шива і Крішна, є танцюристами, і люди також танцюють, часто втілюючи цих богів як частину бхакті або відданості. Танець – це багата сфера для вивчення способів створення та узгодження категорій: класична та народна, місцева та глобальна, чоловіча та жіноча, Східна та Західна, текст та практика, колоніальна та постколоніальна, а також Індія та її діаспора. Курсування цих динамічних категорій полягає в питаннях ідентичності: стать, національність, політика, раса, етнічна приналежність, сексуальність та досвід іммігрантів – усе це переживається завдяки втіленню відданих танцювальних форм, які продовжують зазнавати багато повторень у міру появи нових груп населення, місць та намірів [6].

Індуїзм загалом зливає священне сексуальне та танець в єдине.. Скоріше ніж вважаючи плотську любов явищем, яке потрібно «подолати», як у деяких християнських конфесіях, а напрямок індуїзму приймає сексуальну єдність як фазу міграції душі. Шляхом відданості, віддача еротичному самозабуттю стати ним, чоловіком і жінкою миттєво духовно і символічно побачити бажаний абсолютний союз з божеством. Це мікрокосм божественного творіння, що відкриває приховану істину Всесвіту. А сексуальність нерозривно пов'язується у індуїзмі з танцем [9].

Танець це те, що передає бачення життя в розповіді історій антропоморфних богів. Індуїзм має пантеон божеств і насправді є мішаниною сотень систем вірувань, які поділяють спільні риси. Верховний, всемогутній Бог виявляється в три іпостасях: Брахма, Вішну (який з'являється у втіленні Крішна), і Шива (Бог Танцюючий, який створив Всесвіт, який він руйнує та відроджує завдяки танцю). Класичний

індійський священний трактат про танці, «Нату а Шастра», описує танець як приношення та демонстрацію любові до Бога, очищення гріха, шлях порятунку, участь у космічному контролі над світом і вираз Бога всередині себе [52].

Важливе відгалуження індуїзму, у якому танець як ритуал набув важливого і глибокого значення – тантра. Боги танцюють, створюючи світ, чоловіче і жіноче начало у танці породжують нове – танець у тантрі це неодмінна взаємодія, що породжує нові та нові способи пізнання істини.

2.3. Буддизм

Буддизм – це віра, заснована Сіддхартхою Гаутамою більше 2500 років тому в Індії. Маючи близько 470 мільйонів послідовників, вчені вважають буддизм однією з головних світових релігій. Його практика історично була найбільш відомою у Східній та Південно-Східній Азії, але його вплив зростає на Заході. Буддизм історично водночас протистояв індуїзму, але і має певні філософські та культурні витоки з контексту індуїстської релігійної традиції.

Виливаючись з контексту індійської культури, буддизм не гасив полум'я танцювальних традицій, проте з іншого ритуал танцю став мати меншу значущість у релігійному житті. Але містична течія буддизму – Ваджраяна – що велику увагу надавала духовним практикам, що нерозривно пов'язувались з тілесним, наповнила танець новими глибокими сенсами.

Щодо буддизму Ваджраяни та гімалайських культур, які сприяли його поширенню, можна сказати, що ці культури: Кашміру, Ладакху, Індії,

Хімачалу, Непалу та Бутану є танцюючими культурами. Усі танцюють, і молоді, і старі. Щодо пантеону божеств, більшість з яких виконують функціональні ролі в практиках медитації тантричної візуалізації, є багато персонажів, які не тільки танцюють, але є завжди танцюючими божествами. Серед часто зображуваних предметів буддійського мистецтва Ваджраяни, які завжди демонструють у танцях, є жіночі духовні енергії – дакіні, і герої неба – гінг. Як говорять релігійні дослідники, немає жодної релігії, яка б зображала стільки танців, як це робить буддизм. Це основний релігійний вираз, що підживлює саме життя [53].

Коли чеський лінгвіст і тибетолог Рене де Небевський-Войковіц спостерігав значення танцю для тибетської культури, він переклав посібник з ритуального танцю П'ятого Далай-лами. Інший дослідник Джузеппе Туччі був ще одним, хто помітив значення танцю в тибетському мистецтві. Він розглядав це як маркер давнини та живий символ порядку, майстерності та переданої сили. Це проникливо обговорюється в його найбільших книгах. Ці вчені виділяються своїм визнанням танцю в буддизмі та буддійському мистецтві [13].

Наближаючись до буддійських танців, ми залишаємо слово «танець» через його поширеність та секулярність. Найбільш поширене поняття для цього феномену в тантрі – чам. Зараз багато людей знають, що таке чам, як він виглядає, і все більше людей усвідомлює, що чам – це насправді йога буддійського божества, а не танець у західному розумінні.

Одна з причин того, що туризм може нанести негативний вплив на буддизм ритуальне вираження полягає в тому, що туристи не розуміють, що вони бачать, і результатом цього є неповажне поводження. В основному західники розуміють танець як спілкування та розваги.

Антрополог перформансу Джоан Ердман запропонував три терміни, які дуже допомагають оцінити основні аспекти танцю в буддизмі: реальний танець, зображений танець, і ефемерний [45]. Коли буддійський танець виявляється проявлятися в кожній із цих сфер, його повна сила як середовища релігії та духовної практики стає зрозумілішою. Фактичний танець відноситься до того, що ми зазвичай називаємо танцями: фізичні тіла, що рухаються у просторі відповідно до певного порядку та форми. Це просто танці. Бачити ченців у масках, які виконують танцювальні мандали на подвір'ї – це реальний танець. Це треба навчитися, засвоїти, а потім виконати. У буддійських практиках багато реальних танців.

Зображений танець відноситься до танцювальних образів у буддійському мистецтві, живописі, скульптурі, фресках та ілюстрованих рукописах. У буддійському мистецтві зображено багато танцювальних образів.

Ефемерний танець відноситься до безтілесного танцю, наприклад, у візуалізації монастирської медитації або практиці божества ідаму для особистої медитації. Безтілесний танець дозволяє медитатору втілити божество, щось фундаментальне для йоги божества. Спочатку спорожнівши і замінивши порожнечу візуалізованим божеством, медитатор створює в собі мандалу, яку відкидають так само просто, як виливати піщану мандалу в річку. Це все діяльність порожнечі; Самбхогакая, ілюзорний світ. У тантричній магії призивають танцюючих осіб і дають їм інструкції. Практики включають створення візуалізованого танцю божества.

На практиці всі ці аспекти взаємодіють. Взаємозв'язкам танцювальної ефемерності, наприклад, у візуалізації божеств, часто

допомагає танець, зображений у вигляді намальованої тханки, або фрески та рельєфи медитаційного залу, де групи ченців проводять колективні ритуали. У випадку чаму ченці мають високу підготовку. «Ефемерному танцю» як візуалізації медитації допомагає «танець, зображений» у мистецтві, що використовується для ритуалів, і завершується це повноцінним «справжнім танцем»: великими публічними церемоніями танцю в масках.

Буддійський танець можна розуміти як щось багатовимірне, трансформаційне та змінююче свідомість. Зрозумівши ці три аспекти буддійського танцю – реальний, зображений та швидкоплинний – його повне значення легше зрозуміти, а причина його видатності в мистецтві має більше сенсу.

Один із важливих образів танцівників у іконографії Ваджраяни – дакіні. Дакіні є проявом звільнення енергії в жіночій формі. Іноді вони прекрасні, а іноді вони гнівні і огидні і прикрашені черепами. Оскільки вони представляють звільнення, їх часто зображують оголеними і танцюючими. Тибетське слово для дакінь – кхандрома, що означає «небесні танцівниці».

У буддійської тантрі культові дакіні допомагають пробуджувати блаженну енергію у практикуючого, перетворюючи осквернені психічні стани в просвітлену свідомість. В іконографії панджна Ваджраяни мудрість часто зображується як жіночий принцип, який повинен бути об'єднаний з упая, або чоловічим принципом. Таким чином, звільнення жіночого дакіні – це безмежність шуңьяти, порожнечі, яка є досконалістю мудрості [8].

Шанування дакіні, здається, вперше з'явилося в Індії десь між X і XII століттями. Приблизно в той же час дакіні також з'явилися в індуїстському мистецтві і розповідях, спочатку як злі духи. Але саме в буддійській тантрі дакіні перетворилися в складні архетипи звільняючої сили.

Традиція дакіні була передана з Індії в Тибет, і сьогодні дакіні найтісніше пов'язані з тибетським буддизмом. Дакіні також зустрічаються в японському буддизмі сінгон, де вони стали асоціюватися з лисицями. У японському фольклорі лисиці володіють багатьма магічними властивостями і можуть приймати форму жінок.

Дакіні завжди зображуються у танці, адже вони активна та вивільнена енергія, що не може бути стриманою у формі. Танець для дакінь – сам творчий принцип буття, принцип змін та внутрішнього зростання, тому людина, що медитує на цей образ, набуває цих якостей Небесних танцівниць [8, с. 56].

2.4. Сінтоїзм

Синтоїзм – національна релігія японців, походження якої губиться в глибині століть. Ця політеїстична релігія в змістовному плані багато в чому є наступницею архаїчних шаманських культів. Показово, що сам термін синтоїзм, або просто синто, як це бувало і з іншими релігіями Далекого Сходу, має зовнішнє по відношенню до культури країни походження. Протягом століть самі японці не мали потреби в позначенні своїх традиційних вірувань. Така потреба з'явилася після того, як на острови проникли прийшли релігії, перш за все – буддизм, а також даосизм і конфуціанство. Саме в як протиставлення буддизму виник термін

каміноміті. Китайським аналогом цього терміна з ідентичним значенням став термін Шент Дао, який увійшов в європейські мови як синто.

Синтоїзм є характерною релігійною традицією, що вплетала танець у свої релігійні служіння, черпаючи танцювальні сенси з шаманізму.

Найбільш важливий для обрядовості синто танець – Кагура. Все ще процвітаюча традиція архаїчних танців кагури глибоко пов'язана з найдавнішою системою вірувань Японії, синтоїзмом. Колись строго форма церемоніального мистецтва, протягом тисячі років кагура перетворилася на різні форми. Деякі з цих форм досі пов'язані з синтоїстськими святинями, а деякі з придворними практиками, тоді як багато танців пов'язані з ритмами землеробського календаря. Деякі форми використовують маски, тоді як деякі форми, більш театральні за своїм характером, передбачають розповідь історій та відтворення історій.

Походження традиції кагури не зовсім зрозуміле, але припускають, що вона передує театру Но, який еволюціонував на рубежі XIV століття. Японські епоси відносять кагуру до міфічного танцю покоївки Узуме перед печерою богині Сонця [32].

Спочатку священні танці Кагура виконували діви-священники. Пізніше танці надихнули багато форм популярних ритуальних танців, які базувались на більш ранніх народних формах. Протягом століть еволюціонували різні форми, включаючи форми танцювальної драми, а також цілком світські варіанти.

Спочатку пов'язані з судом танці кагури називаються мікагура. Їх проводили в декількох священних місцях, таких як Імператорське святилище та різні синтоїстські святині по всій країні. Вони також стали

частиною Імператорського свята врожаю – практики, яка, як видається, продовжується таємно в Імператорському палаці в Токіо.

Народні форми кагури, спочатку похідні від придворних варіантів і поєднані з різними популярними традиціями, називаються сатокагура, або «звичайна кагура». Вони включають танці у виконанні храмових дів, які спочатку стали одержимими богами. Зараз танці офіційно оформлені.

Більшість танців кагури засновані на прототипах, що виконуються в певних синтоїстських святинях. Пізніше ці нові варіанти також стали популярними в інших частинах Японії. Такі види танців кагури пов'язані з певними церемоніями, такими як ритуальне очищення, святкування сприятливого дня та з іншими храмовими святами.

Репертуар Кагури включає одну версію танцю Лева, яку виконує танцівниця в масці лева. Танці левів відомі у багатьох варіантах у декількох районах Азії. Кагура також стала використовуватися в постановці історій, і, отже, деякі її форми мають світську театральну форму. В Едо кагура навіть еволюціонував до вуличних вистав, званих дайкагура. Вони включали акробатику, різні танці, жонглювання, тощо.

Одним з головних складових уявлень кагура є традиційні маски. Вважається, що в них вселяються божества, коли сходять на землю. Існує величезна кількість масок: маски божеств (чоловічих і жіночих), демонічні маски, маски тенгу, маски старих, молодих людей (чоловічі та жіночі), «клоунські маски», маски тварин і багато інших. У кагура Якімакі використовуються 40 масок. Для кожної вистави, виходу, божества існують свої власні маски [47].

Крім масок в уявленнях в залежності від виду кагура і регіону використовуються різні додаткові предмети: дзвіночок Судзі, нуса – дерев'яні жезли, прикрашені двома стрічками з паперу оугі – складаний віяло; торікабуто – прикрашений головний убір, фуе – флейта і інші.

Головна сюжетність кагура – легенда про Аматерасу. Епопеї Кодзікі та Ніхоншоки описують фольклорне походження танців. У цих текстах є відома легендарна казка про богиню сонця Аматерасу, яка відступила в печеру, несучи у світ темряву і холод. Аме-но-Узуме – богиня світанку та розгулу, повела інших богів у дикий танець і переконала Аматерасу з'явитися, щоб побачити, про що суть. Кагура – один із ряду ритуалів та мистецтв, які, як кажуть, походять від цієї події, символ танцю богів.

Походячи з шаманізму танець кагура має унікальну властивість – він став театральним, направленим на того, хто дивиться, адже споглядач уподібнюється Аматерасу і включається у танець та легенду через це уподібнення.

2.5. Іудаїзм

Іудаїзм – монотеїстична релігія, що склалася серед давніх євреїв. Для іудаїзму характерна віра в одного трансцендентного Бога, який відкрився Аврааму, Мойсею та єврейським пророкам, а також релігійне життя відповідно до Писань та рабинських традицій. Іудаїзм – це складне явище загального способу життя єврейського народу, що включає теологію, право та незліченні культурні традиції.

У Мішні та Талмуді танець у різних контекстах згадується як важлива ритуальна діяльність та як прояв радості.

Біблійні танці під акомпанемент барабанів асоціюються зі святкуванням військових перемог та вітанням героїв, які розгромили ворогів. У цих танцях важливу роль виконувала жінка. Після тріумфального переправи через Червоне море «Міріам, пророчиця, сестра Аарона, взяла в руку тембр; і всі жінки виходили за нею з бубнами та з танцями»(Вихід 15: 20-21).

Під час тріумфального повернення з битви до Мізпи Єфтах зустрічала його дочка з бубнами та танцями. Коли Давид і Савл повернулися з битви з філістимлянами, «жінки вийшли з усіх міст Ізраїлю, співаючи та танцюючи, назустріч цареві Саулу з бубнами, радістю та брязкальцями» (Самуїл I 18: 6). Існує детальний опис параду перемоги, де Юдіф веде жінок у танці під акомпанемент особливої пісні подяки: «І всі жінки Ізраїлю поспішили її побачити, і вони хвалили її та робили для неї танець ... І вона вийшла в танці перед усім народом, ведучи всіх жінок» (Юдіф 15: 12-13) [45, с.67].

Найбільш показові біблійні докази сили музики, що надихає екстаз, і пророчого бачення пов'язані з царем Савлом. Уривок із Самуїла розповідає, що Савл йде на пагорб Бога, де зустрічає групу, яка пророкує, перебуваючи в русі, у супроводі декількох інструментів. Текст додає: «І дух Господній сильно прийде на тебе, і ти будеш з ними пророкувати, і ти станеш іншим чоловіком» (Самуїл I 10: 5-6). Немає жодної згадки про танці, які зазвичай супроводжують екстатичні практики, але рух, який є невід'ємною частиною описаної ситуації, цілком може натякати на його ритуальний характер. Танець Давида перед ковчегом був прикладом релігійних екстатичних танців, які виконували чоловіки. Псалми закликали

людей «хвалити ім'я Бога в танці» – «хвалити Його за допомогою бубнів і танцю» (Псалми 149: 3; 150: 4) [45].

Детальні описи були передані нам з періоду Мішни, з якого ми дізнаємось, що на релігійних святах існували народні танці. Під час фестивалю скіній щодня відбувалася процесія навколо вівтаря в Храмі після жертвоприношень. Урочистості досягли апогею в танцях фестивалю малювання води: «Хто не був свідком радості фестивалю малювання води, той не бачив радості в житті. Благочестиві люди та люди, що займаються справами, танцювали з факелами в руках, співаючи пісні радості та похвали, а Левити музикували з лірою та арфою, тарілками, сурмами та незліченними іншими інструментами» (Сукка 5: 16). Книга Суддів (21:21), описуючи щорічне свято в Шило, розповідає про церемонії вибору нареченої і супроводжується танцями молодих жінок.

У «Пісні пісень» (7: 1) можна знайти досить неясну згадку про танець, який, здається, взятий із традиційного весільного танцю, і може мати на увазі дві групи танцюристів, тип танці, які все ще можна побачити на бедуїнських святах на Близькому Сході. У талмудичній літературі весільна процесія розглядалася з великою повагою і їй надавали пріоритет на громадських дорогах. Танці на честь нареченої на весіллі вважалися актом релігійної відданості. Рабини та вчені виконували це радісно, кожен по-своєму. Рабин Іуда бен Ілай брав гілочку мирту і танцював перед співом нареченої. Рабин Самуель бен Ісаак, навіть коли був старим, жонглював трьома гілочками мирту, співаючи та танцюючи. Раббі Ага танцював з нареченою на плечі [45, с. 58].

Отже, танець є невідривною частиною іудейської релігійної традиції як акт прославляння Бога та життя, даного Ним [47].

2.5. Іслам

Іслам – світова релігія, проголошена пророком Мухамедом в Аравії в VII столітті н.е. Арабський термін перекладається як «покірність» висвітлює фундаментальну релігійну ідею ісламу – віруючий віддає себе волі Аллаха. Аллах розглядається як єдиний Бог-творець, підтримувач і відновитель світу. Воля Аллаха, якій повинні підкорятися люди, відома через священні писання – Коран, який Аллах відкрив своєму посланникові Мухамеду. В ісламі Мухамед вважається останнім із серії пророків (включаючи Адама, Ноя, Авраама, Мойсея, Соломона та Ісуса), і його повідомлення одночасно завершує і завершує одкровення, приписувані попереднім пророкам [11].

Сценічному мистецтву приділялося порівняно мало уваги в багатій інакше літературі ісламських народів. Це, швидше за все, результат підозр деяких ортодоксальних вчених-мусульман щодо пристойності танцю та театру. Оскільки це стосується особливо неприємного богословського питання зображення людей та його зв'язку з ідолопоклонством, виконавське мистецтво традиційно сприймається вірними з більшою, ніж звичайною обережністю. Навіть у XIX – на початку XX століття більшість досліджень на цю тему, що можна назвати ісламським світом, проводили західні вчені, головним чином з європейських країн, і лише в XX столітті корінні вчені почали публікувати публікації значне дослідження з цього приводу.

У доісламській Аравії немає відомих посилок на танці чи театр, хоча кочові племена, ймовірно, були знайомі з танцями. Самі ісламські народи, здається, розвинули цей вид мистецтва менше, ніж музику чи архітектуру, і, крім прохолодного ставлення середньовічного ісламу до

танцю та театру як видів мистецтва, слід додати, що більшість жінок, що ведуть життя усамітнення, навряд чи можна було очікувати, що вони відіграватимуть у них активну участь, за винятком приватних та ексклюзивних зборів. Тим не менше, у більшості ісламських країн існують активні традиції народних танців, окрім танців як видовищного видовища та, особливо в Персії, як виду мистецтва. У суфійському містичному ордені Мавлавія (Мевлевія) в Туреччині було встановлено ритуальний танець у виконанні дервішів (членів містичного ордену), це вважається проявом містичного екстазу, а не розвагою чи виразом естетичних потягів [12].

Народні танці існували серед середньовічних ісламських народів, але джерела, що фіксують танці, в основному стосуються художнього танцю, який виконували переважно в палаці халіфа досвідчені жінки. Аристократія швидко наслідувала це заступництво, проводячи подібні вистави, її члени змагалися один з одним у святкові випадки. Один із цих танців курра, перетворився на свято пісні і танцю, що проводився при дворі халіфа.

З другої половини XIX століття танцювальна професія втратила позиції завдяки виконанню американських, латиноамериканських та західноєвропейських танців у кабаре. В результаті реакції, яка розпочалася після Другої світової війни, затяті націоналісти намагалися створити власні танцювальні трупи, відродити традиційні мотиви в костюмах та інтерпретації та адаптувати племінні фігури до сучасних умов. Небагато традиційних танців збереглися незмінними; серед тих, що є, є танці дервіш, що виконуються в основному в Туреччині.

Хоча зараз вони виконуються та пропагуються головним чином як вираз національної культури, народні танці тривалий час розглядались як чиста розвага і їх поєднували з театральними шоу або представляли окремо. Танцювальні виступи в супроводі музики проходили в спеціальному залі або на відкритому повітрі; багато танцюристів, особливо чоловіків, також були мімами. Іноді танець представляв пантоміму, як у Туреччині, фізичної любові чи полювання на рогача. Народний танець, за винятком Ірану, майже завжди був міметичним або розповідним, що досі підтримується багатьма племенами. Танець як розвага Турки вважали танці професією для низьконароджених; в результаті більшість танцюристів були членами груп меншин – переважно греків, євреїв та вірмен. Це судження, як правило, застосовувалося до статусу професійних танцюристів і, дійсно, до більшості професійних артистів у більшість періодів і в більшості суспільств аж до сучасності. У Єгипті ХІХ століття як танцюристів, так і танцівниць вважали публічними артистами. Еротичний елемент танцю став зосередженим у танці живота, який став провідною формою виставкового танцю в сучасній Туреччині та арабських країнах [13].

Міметична традиція народного танцю добре поєднується з комедією в країнах переконання сунітів і з трагедією пристрасних ігор у країнах Шизіта. Проте наприкінці ХХ століття театр дедалі більше відокремлювався від танцю, більшість вистав були свідомо змодельовані на європейські зразки; лише в опереті залишається старе поєднання.

У доісламські часи в Ірані танці були і видом мистецтва, і популярною розвагою. Є зображення танцюристів у мініатюрах, на кераміці та на стінах, фризах та монетах. Деякі з давніх танців частково

жили в племінних танцях, але знову ж таки, за обмеженнями ісламу щодо жінок, мистецтво стало чоловічою монополією. Жінкам дозволялося танцювати приватно, в гаремі. Іран, мабуть, єдина мусульманська країна, де традиції танцю розглядаються як вид мистецтва. Відроджені після Другої світової війни, народні танці заохочувались та адаптувались до основи національного балету. Дуже невизначеність мусульманської ортодоксальності щодо точного статусу художнього танцю гарантувала, що він завжди розглядався як доповнення до музики. Відповідно, хоча існує багато детальних трактатів про ісламську музику, жодного з них немає про танці.

Найвідоміший ісламський танець – Сема. Кружляння дервішів в білому одязі – візитна картка етнохореографії в мистецтві мусульман.

Його назва «Ритуал Сема» сходить до традиції філософії суфізму, у якій за допомогою руху досягається гармонія зовнішнього і внутрішнього і відбувається возз'єднання з духовною сутністю. Є і ще одне трактування ритуалу, як похоронного обряду, плачу – кружляння, що дозволяє відмовитися від земної туги і поєднатися з безкінечною божественною суттю. Танець, таким чином, бере на себе роль посередника богом і людьми.

Ритуал Сема трактується, як шлях (Мірадж) вознесіння людини в обитель Божественної любові і щасливого, просвітленого повернення назад. Для суфійської ідеології думки про любов до бога може довести до екстазу, але їх цінність в тому, щоб досягнувши цього стану, людина може повернутися назад в світ і жити в ньому відповідно до нового досягнутого досвіду [4].

Ритуал Сема став тим екстатичним явищем, який змушує душу прийти всі шляхи пізнання за допомогою любові та стати адептом вчення суфізму.

Суфізм виник як містичне вчення в ісламі в VIII-IX століттях. Її головна відмінність від інших філософських систем Сходу в глибоко індивідуальному містико-релігійному вдосконаленні людини. Звідси езотеричний характер приймають ритуали, засновані на психофізичних вправах. Головне – це Істина і в контакт з нею повинен вступити суфій. Руйнування обмеженості звичайного знання у містичному досвіді суфізму веде до того, що оточуюче бачиться в іншому світлі: «знімаються» протилежності різних речей, сторін світу інтуїтивно схоплюються в єдності. Той, хто став на шлях суфізму проходить три ступені пізнання:

- вдосконалення розуму на основі віри;
- поетапне включення механізмів інтуїтивно-містичного знання (тарикат) через духовне очищення, обачність, стриманість, надія на Бога і покірність його волі;
- поява справжнього буття, яке виражається в стані зникнення, згасання особистісного і з'єднання з предвічним.

Останній третій ступінь в суфізм не кінець шляху, а безсмертя душі. Божество в ісламі немає особистості і тому в суфізмі цей стан описується метафорою розчинення в Божественному. Звідси ритуал Сема має сакральне значення вищого духовного стану. І його основа – кружіння. У етнохореографії кружляння, коло завжди асоціювався з релігійно-містичними культами і так чи інакше сходив до божественній сутності. Феномен цього явища зберігся донині. Традиційно вважається, що танець

– кружляння – це національна турецька хореографія. Затвердження це не зовсім вірне. Це більше ритуал, ніж танець, який має глибоку релігійно-філософське підґрунтя іде від традиційних звичаїв, що беруть своє коріння з глибини історії Анатолійського півострова [12, с. 34].

Практика Сема була описана вперше в IX столітті. Круговий танець або кружляння пов'язаний з екстатичними станами. Його традиції можна побачити в ритуальних культурах багатьох стародавніх народів. У XV столітті Сема став частиною урочистого ритуалу Мевлеві і набув того вигляду, який існує сьогодні. Збереження Сема – це унікальний приклад хореографії, коли історизм незмінний протягом століть і його апробація не потребує реконструкції.

Отже, незважаючи на те, що ісламська культура не була зацікавлена в танці, у містичному напрямі ісламу ідея танцю як поєднання з Божественним досягло свого хореографічного та філософсько-концептуального піку.

2.6. Християнство

Християнство – це авраамічна монотеїстична релігія, заснована на житті та вченні Ісуса. Це найбільша у світі релігія, в якій налічується близько 2,4 мільярда прихильників. Його прихильники, відомі як християни, складають більшість населення 157 країн та територій і вважають, що Ісус є Христос, пришествя якого як Месія пророкувалося в єврейській Біблії, що називається Старим Завітом у християнстві, і записані в Новому Завіті.

Співвідношення між мистецтвом танцю і християнством має довгу, складну історію. Християнство бере свій початок з іудаїзму і дотримується

Старого Завіту, або Танаха, але відрізняється тим, що приймає Новий Завіт і вірить в Ісуса як Месію. Танець зазначається в біблійних текстах ще в п'ятнадцятому розділі книги Вихід, другої книги Старого Завіту. Тут можна побачити перше вживання єврейського слова «мехол» або «мехола», яке в грецькій Септуагінті є «*chorós*», а в вульгатській латині «хорея». «Мехол», «мехола» та їх інфінітив «чула» – це основні єврейські терміни для танцю в Старому Завіті, і кожен із них вказує на спільний танець, в якому група танцює по колу. Насправді єврейське слово «компанія» походить від слова «танець», що вказує на те, що танець як акт поклоніння мав на меті зібрати спільноту та відвести гнів Бога від людей. У Псалмах 149:3 сказано: «Нехай хвалить Його ім'я танцями» [11, с. 98]. З початку християнства танець задумувався як засіб для спільного поклоніння та святкування.

Проте була і інша сторона танцю – екстатична язичницька, що почала засуджуватись ще на початку християнства та концептуалізувалось це засудження максимально вже у Патристичний період.

Незважаючи на те, що Писання не виступає проти танцю, засудження танцю в церкві розпочалося під час того, що називається Патристичним періодом. Патристичний період починається після узгодження Нового Завіту; загалом вважається, що він закінчується в 451 році Халкідонським собором і включає доробок Великих Отців ранньої церкви.

Одним з перших нападів на танці в церкві був Арнобій у праці «Проти народів», який нападав на грецькі та римські міфи, запитуючи його адреси, чи не послав би Бог у світ душі, щоб люди могли «кинути себе в незграбні рухи, танцювати та співати, утворювати кільця танцюристів...»).

Василій Кесарійський засуджував жінок, які танцювали по неділях, навіть заходячи настільки далеко, що говорив, що жінки ризикують як своїм порятунком, так і порятунком тих, хто спостерігає за ними, які можуть бути приведені до пожадливості. Це один із перших зафіксованих випадків використання тіла як табу в християнстві через можливість танцю стати чуттєвим. Іоанн Златоуст, єпископ Константинопольський, сказав: «Де танцюють, там і диявол» [30, с. 23]. Лаодикійська рада заборонила танцювати на весіллях, а Амвросій Міланський застерігав матерів не навчати своїх дочок мистецтву.

Маючи стільки прикладів у Старому Завіті та відсутність відмови від практики в Новому Завіті, здається абсурдним, що ці провідники церкви були б настільки проти танців. У своїй книзі «Літургійний танець: Історичний, богословський та практичний довідник» Дж. Девіс зазначає, що «на християнство завжди впливатиме панівна культура того часу. Рання церква була оточена культурою та філософією Римської імперії, і багато ранні римські та грецькі мислителі просто не терпіли танців». Наприклад, цитується Цицерон: «Жодна людина, яка знаходиться у тверезому стані і має розум, не буде танцювати ні приватно, ні в пристойній компанії» [30, с. 30].

Рання церква відкидала танець через думки освічених вчених і голоси того часу. Ще однією причиною відмови від танцю в культі з боку ранньої церкви є зв'язок, що склався між танцями та язичницьким культом. Танець використовувався в грецьких та римських сценічних виставах для зображення давніх міфів про богів і богинь. Іван Златоуст прагнув протиставити язичницьке поклоніння християнству, сказавши: «У грецьких таємницях танцюють, а в нас тиша і порядність, скромність і

сором'язливість». Оскільки багато танців розповідали легенди про цих богів, християни були змушені ігнорувати танці, щоб уникнути ідолопоклонства.

Відмова від танцю була лише одним із багатьох способів зберегти благочестя. Августин навіть сказав про єврейських жінок: «Краще було їхнім дружинам прости шерсть у суботній день, ніж танцювати безсоромно цілий день, ніби вони були Менадами». Іоанн Златоуст закликав церкви не плутати театр зі священною літургією: «Ми не забороняємо літургійні проголошення, а лише забороняємо вигуки; ми не забороняємо говорити про похвалу, але говорити в безладді, взаємному суперництві, безглуздому маханні руками в повітрі, негідною поведінкою, розвагами людей, які марнують свій час у театрі чи на іподромі... Немає нічого, що схиляє людей зневажати Божі слова, як хвилювання, яке виявляється в театральних видовищах» [30, с. 42].

Проте були і Отці, що дозволяли суворий та дисциплінований танець. Так, Амвросій вважав: «Все правильно, коли воно виникає із страху Господнього. Давайте танцювати, як це робив Давид. Не будемо соромитися виявляти поклоніння Богу. Танець піднімає тіло над землею у небеса. Танець, пов'язаний з вірою, є свідченням живої благодаті Божої. Хто танцює, як танцює Давид, той танцює в грації» [19, с. 64].

Але незважаючи і на розуміння важливості танцю у Старому Заповіті, посилення турботи про єресь у церкві призвело до занепаду та остаточного відривання танцю від богослужіння.

Середньовічне також не було благосклонним до танцю – він асоціювався з хворобливістю, бісами у людині (Танець святого Віта).

Табуїтована сексуальність також табуїтовала тілесність, а разом з тим і танець як щось нечестивє.

Проте варто зазначити що незважаючи на загалом негативне первісне ставлення християнства до танцю, з появою різних християнських конфесій з'явилися різні точки погляду на танець, котрі різняться між собою.

2.6.1. Протестантизм

У 1531 році сер Томас Еліот був одним із перших, хто поставив під сумнів відмову від танців. Сер Томас оголосив, що відмовиться від усіх забобонних танців, натяків на ідолопоклонство або нечистих рухів венеричних хтивостей. Однак він запропонував, що інші види танців можна вважати законними як здорову вправу та форму відпочинку.

Мартін Лютер, лідер Реформації, не мав жодних конфліктів з танцями, доки спостерігались скромність та прихильність. Лютер стверджував, що танці та танці також можуть бути реформовані і що неправильне використання тієї чи іншої діяльності не робить це неправильним для всіх. Навпаки, Джон Кальвін, наступник Лютера в Реформації, повністю заборонив танці по всій Женеві 3 лютого 1547 року. Кальвіністи залишались твердими у патристичних вченнях про танці, і те саме можна сказати про англійських пуритан.

Антитанцювальні настрої англійських пуритан стали добре відомими в колоніях Нової Англії завдяки Рейсу Матер, який написав перший американський трактат «Стріла проти нечистого і розмитого танцю, витягнутого з Сагайдака Писання». Матер заявив: «Для людей, які танцюють у той час, коли Бог закликає їх сумувати, безумовно, є

незаконним» [19, с. 43]. Матер вважав, що слід дотримуватись часу жалоби за нещастя, з якими в той час стикалася церква в цілому, і він стверджував, що танці були неприйнятними під час трауру.

У XVIII столітті «Думки про освіту» Джона Локка широко читались у колоніях і висловлювали подібні настрої щодо танцю, як сер Томас Еліот, хоча з різних причин. Локк бачив соціальну цінність уроків танців для чоловіків і жінок, і вважав, що перевезення та рух є головним для того, щоб стати християнським джентльменом. Танці в середніх колоніях були суперечливими [30, с. 50]. Голландські кальвіністи в Нью-Йорку різко не противилися танцям, і танцювальне зібрання було навіть організовано в 1758 році. Однак у Філадельфії танці були великими протидіями, тому квакери, які вважали, що танці є табу, в тій мірі, що провінційна асамблея під впливом квакерів. Філадельфії прийняв закони, які передбачали штрафи та позбавлення волі для тих, кого спіймали за участю в танцях. Незважаючи на протидію в Бостоні, танці поширилися по колоніях Нової Англії, а в 1787 році в Хартфорді, штат Коннектикут, Джон Гріффітс відкрив школу танців як для чоловіків, так і для жінок, яка навіть дозволяла глядачам щотижневі бали.

З часом, коли протестантизм став розповсюджуватись по світу і «встроюватись» у культуру народностей, для котрих проповідувалось, у літургіях африканських церков ставало все більше національних символів, серед яких неодмінним був танець. Служіння богу як обов'язково мовчазна молитва — ця ідея найбільш характерна для баптистів та харизматів і саме у них найбільш розповсюджене служіння богу через танець.

Сучасний протестантизм це найбільш лояльна до танцю частина християнства – поєднуючись з традиційними ритуалами, повертаючись до ідеї восхваляння Бога через танець, деякі течії протестантизму прямо інтегрують танцювальні рухи у свою обрядовість.

Особливе відродження танцю у протестантській літургії коріннями сягає 1960-х років – і його зростання паралельно змінам у суспільстві.

Професор теології Керрі Дірборн з Тихоокеанського університету в Сіетлі вважає, що ця тенденція відображає «культуру і епоху, які високо цінують фізичність і досвід, а не просто знання і вірування» [25, с. 37]. Лінді Кіфер Бріс, повторюючи загальний рефрен, сказала: «Танець згадується в Біблії більше, ніж будь-який інший спосіб поклоніння. Бог дав нам усе тіло, тому ми будемо ним користуватися» [24, с. 67].

Серед церков, які приєдналися до цієї тенденції, деякі спонсорують власні танцювальні колективи, а інші приймають простих відвідувачів.

У харизматів танець концептуалізований як важлива літургійна подія – уподібнення до того часу, коли Дух Святий зійшов на апостолів. Танець, так само як глосолалія – це не скільки воля самої людини, скільки спосіб поклоніння, «віддавання» себе та своєї волі у Божі руки, сходження Святого духу на людину та хрещення цим духом. Цей тип танцю, характерний для харизматичних рухів протестантизму – пророчий танець. Це ритуальний танець, метою якого є отримання зв'язку від Святого Духа та отримати від нього відповідь.

Феномен «пророчого танцю» практикується у церквах Нової Апостольської Реформації, можна класифікувати у двох різних формах. Перший тип найчастіше передбачає використання презентації та виступу.

Друга форма пророчого танцю включає «медіатора» – особу, яка використовується, щоб служити на благо людей, що спостерігають. Віруючі відчують, що завдяки танцям чи будь-яким рухам, які вони відчують, натхненні Богом, вони можуть і стануть Його голосом у той момент. Вони також підтримують віру в те, що досвідчена людина, яка не знає танцювальної лексики, але яка вважає, що має взаємовідносини з Богом, може використовувати цей засіб для зцілення, звільнення себе та звільнення людей від усіх видів хвороб.

Також окрім «пророчого танцю» існує так званий «мастральний танець», концептуалізують його так:

«Бог навчає церкву виконувати Божі заповіді, ділячись знаннями, даними Господом Церкві, яка повинна знати свої властивості як Тіла Христового, або через танці, або через театр, керуючи тим, як християнин повинен діяти перед різними ситуаціями, такими як спокуси, випробування та нинішні дилеми. Це служіння полягає у служінні Божим принципам церкви, служителям і віруючим. Мабуть, це найважливіше з усіх, точніше, це основа для інших» [5, с. 12].

Інший тип пророчого танцю – Апостольський танець. Він виникає, коли поклонник танцю чи іншого художнього виразу робить щось, що породжує вплив і діє безпосередньо для створення Царства Божого на землі. Це військовий танець (духовний), протистояння світла і темряви з перемогою у Христі, коли цей танець повністю керується Святим Духом. Пророки у танці ведуть духовну війну і пророкують через поклоніння єднанню Нареченого з Його Церквою, спонтанно висловлюючи те, що Бог хоче служити в даний момент або що Він хоче відкрити людям у даній церкві. Танцюючий апостол – це той, хто робить відомим Сина Божого,

прагне досягти сердець людей завдяки своєму танцю, демонструючи необхідність прийняти Христа і наслідувати Його.

2.6.2. Православ'я

Щодо православ'я, то воно було прихильним патристичним ідеям щодо танцю – мовчання, смиренність, зануреність всередину важливіше танцю як руху «назовні», екстатичність, що пов'язується з танцем є ворожою та небезпечною.

Проте православ'я не забороняє танець як такий, але вікова традиція та бажання чітко слідувати істинній вірі Отців, призвела до того, що танець як такий був виведений з богослужіння.

2.6.3. Католицизм

У католицизмі танець також не вважається важливою частиною богослужіння, але католицька містика мала схильність до використання танцю як метафори єднання Бога і душі.

Незважаючи на свою «холодність» відносно використання танцю у літургії, католицизм має у своїй історії низку містиків – святих, що через чуттєвість пізнавали Бога, і ця чуттєвість прямо чи метафорично була пов'язана з танцем.

Серед містиків поняття танців як виразу повноти їхньої любові до Бога фігурувало у святої Терезії Авільської, святого Філіпа Нері, святого Жерара Маджелли. Тереза Авільська взагалі вважається покровительницею танцівників.

Коли Тома Аквінський бажав представляти рай, він представляв його як танець, який виконували ангели та святі [19].

Танець може перетворитися на молитву, яка виражається рухом, що залучає всю істоту, душу та тіло. Як правило, коли дух підноситься до Бога в молитві, він також включає тіло.

Можна говорити про молитву тіла. Це може виражати свою похвалу, прохання рухами, як це сказано про зірки, які своєю еволюцією вихваляють свого Творця.

У богослужбових текстах часом трапляються натяки на танець ангелів та обраних у раю, щоб виразити радість і щастя, яке характеризуватиме вічність.

Танець ніколи не був невід'ємною частиною офіційного поклоніння Католицької Церкви. Якщо місцеві церкви прийняли танець, іноді навіть у будівлі церкви, це було з нагоди свят, щоб виявити почуття радості та відданості. Але це завжди відбувалося поза літургійними службами.

Соборні рішення часто засуджували релігійний танець, оскільки він мало призводить до поклоніння і тому, що він може перерости в розлади в середині Церкви.

Насправді, на користь танцю в літургії, можна взяти аргумент із уривку Конституції про Священну Літургію – «Sacrosanctum Concilium», в якій дано норми адаптації літургії до характеру та традицій різних народів:

«Що стосується питань, які не впливають на віру чи добробут цілої спільноти, Церква навіть у Літургії не бажає нав'язувати жорстку одноманітність, навпаки, вона поважає і виховує геній та таланти різних рас і люди. Що б у їхньому способі життя церковне життя не було нерозривно пов'язане із заборонами, вона дивиться з доброзичливістю і, якщо можливо, зберігає цілісними важливі особливості всіх народів, а

іноді навіть допускає це до Літургії за умови, що це відповідає справжньому і істинному літургійному духу» [19, с. 78].

Теоретично з цього уривку можна було зробити висновок, що певні форми танців та певні танцювальні схеми можуть бути введені в католицьке богослужіння, і це так чи інакше застосовується у католицьких богослужіннях в певних національних спільнотах. Але є дві умови, що уможлиблюють танець у католицькій літургії. Перша умова: в тій мірі, в якій тіло є відображенням душі, танці, з усіма його проявами, повинні виражати почуття віри та обожнювання, щоб стати молитвою. Друга умова: подібно до того, як усі жести та рухи, знайдені в літургії, регулюються компетентною церковною владою, так і танці як жест повинні бути під її дисципліною.

Отже, для католицтва існують культури, в яких сакральний літургійний танець можливий, оскільки танці все ще відображають релігійні цінності і стають їх яскравим виявом. Такий випадок з ефіопами. У їхній культурі навіть сьогодні існує релігійний ритуальний танець, який чітко відрізняється від бойового танцю та любовного танцю. Ритуальний танець виконують священики перед початком церемонії, під відкритим небом перед церквою. Танець супроводжує спів псалмів під час процесії.

РОЗДІЛ 3

СПІЛЬНІ ТА ВІДМІННІ РИСИ САКРАЛЬНИХ ТАНЦІВ РІЗНИХ РЕЛІГІЙНИХ ТРАДИЦІЙ

У цій главі ми розглянемо спільні та відмінні риси сакрального танцю у вищезгаданих релігійних традиціях.

3.1. Спільні риси

Той факт, що танець присутній у всіх релігійних традиціях є незаперечним фактом, проте іноді його сакральне значення для ритуалу заперечується. Але найважливішим є відмітити такі спільні закономірності:

- Сакральний танець розвивається у містичних напрямках релігійних традицій.

Цитуючи філософський словник: «Містика, містицизм – віра в можливість безпосереднього духовного спілкування людини з таємничими метафізичними силами (Бог, безособовий Абсолют, першосутність світу, духи та ін.). Шляхом, що виходять за межі природних людських здібностей. Поняття «містика» охоплює як практику, особистий досвід спілкування індивіда з тим, що він вважає об'єктом містичного з'єднання, так і різноманітні релігійні та філософські вчення, що містять уявлення про цей об'єкт і про способи зіткнення з ним. Уявлення про спілкування з абсолютним об'єктом в містицизмі різні: досвід безпосереднього спілкування, зустрічі людини з Богом, миттєве осягнення суті речей, розчинення людського «Я» в нескінченному, знищення особистості в Бога,

злиття з Богом і набуття тим самим божественних властивостей. При цьому індивідуалізм переживань містика не виключає його зв'язків з навколишнім світом» [13, с. 203].

Для містицизму будь-якого напрямку характерне використання певних методів впливу на власну психіку, а танець, ритмічні рухи є такими.

Містицизм дозволяє інтегрувати у індивідуальне служіння ті частини буття, котрі у традиційному служінні зазвичай є відкинутими – ця свобода дозволяє укорінювати в релігійній практиці танець навіть у таких культурах, де зазвичай танець є забороненим – наприклад, у ісламі.

- Специфічне ставлення до тіла

Для всіх релігій, у котрих танець займає важливе місце, ставлення до тіла не є негативним.

Вмістилище гріха потрібно стримувати, а танець це як раз прояв необов'язкового та надмірного, що може послужити знищенню душі.

Також танець може пов'язаний з сексуальністю, через що його місце в культурі може бути вмотивоване місцем тілесності та сексуальності у цій культурі. Проте слід зазначити, що і тут є винятки – релігійна традиція може з одного боку мати всередині себе дуалізм тілесного як гріховного – духовного як високого, але використовувати танець як шлях до досягнення цього високого.

Інший спосіб осмислення тіла через ритуальний танець – тіло постає як інструмент для досягнення божественного. Тіло-посередник для

єднання душі та Бога, або стає місцем – «чашею», в котру сходять божественна благодать.

- Ритуальна узгодженість сакрального танцю.

Ще одна спільна особливість сакрального танцю для всіх релігійних традицій. Танець не має бути імпровізацією, рухи якщо не регламентовані певним документом, то є добре вивченими та передаються від покоління до покоління. Сакральний танець потребує дисципліни, щоб стати істинним служінням божественному. Надмірність у сакральному танці не приймається, хоча вона і не можлива як така – танець, що направлений до Бога чи є сходженням божественного, не може стати надмірним чи «некрасивим».

- Сакральний танець не є хореографією.

Водночас сакральний танець не є хореографічно продуманим, не потребує репетицій – будучи частиною обрядовості він має линути від серця виконавців. Також він не має на меті вразити глядачів. Навіть якщо таки є (а вони необов'язкові) у першу чергу танець це спілкування з Богом, предками, позаземними сутностями.

Сакральний танець це спільна активність як танцюючого та і тих, що спостерігають – всі люди, пов'язані разом почуттям священного, дають особливий сенс танцювальній взаємодії, створюють почуття єдності, що заміняє академічну хореографічність.

3.2. Відмінні риси

Відмінними же рисами можна назвати саму різноманітність танцювальних проявів, обов'язковість на необов'язковість музичного супроводу та самі ритуальні рухи, що різняться від традиції до традиції. Кожен культурний та соціальний контекст несе певну смислову зарядженість та стає «полем» в якому діє магічна сила танцю.

Так, для африканських традиційних релігій характерний синкретизм танцю, музики та ритуалів. Кожен народ має свої танцювальні традиції, безліч танців, кожен має свій сенс та неодмінно стосується певного важливого етапу в житті людини та общини [45].

Для цих традицій характерний анімізм та ідея зв'язку з предками. Танець виступає таким чином методом зв'язку з цим та відтворення давніх зв'язків з тваринами, що пов'язані з певними родами.

Також танець для африканських традиційних релігій є проявом плодючості, сильних сил живості та фертильності, таким чином танець стає ситуацією, що допомагає створюватись парам у общині, сприяє близькості людей та восхваленню сил природи.

Загалом африканські традиційні релігії – характерний приклад осмислення танцю в язичництві.

Проте саме язичництво стало тим «злом» проти якого стали виступати авраамічні релігії. Проте кожна авраамічна релігія ставилася до танцю по-своєму.

Так, іудаїзм ставився до танцю як важливої форми восхвалення Бога та життя, що дане Богом. Для іудаїзму дуже важливим є ритуал, а ритуали часто мають місце для танцю та радості. Проте іудеї кардинально протиставляють себе язичникам і у області танцю – танець для них це

спосіб служіння єдиному Богу, а не уподібнення тваринам чи пригадування предків [52].

Головні синоніми танцю для іудеїв – «радість» та «община». Танець це спосіб єднання з общиною, ці слова навіть мають спільні корені у івриті. Танець це служіння радості, що повинно з'єднати народ.

Проте ставлення у християнстві до танцю є в рази більш спірним і залежить не тільки від історичної епохи, а й від християнської конфесії.

Так, протягом історії ставлення до танцю в християнстві змінювалось – від радикальної відмови як відмови від язичницького шанування, до активного використання танцю у літургії [35].

Для ранніх християн танець був забороненою і занадто «тілесною» активністю, і ця позиція довгий час зберігалась у теренах Церкви, проте Реформація та подальші церковні зміни сприяли тому, що танець переосмислювався.

Так, існування Католицького містицизму концептуалізувало танець як метафору чуттєвості у зв'язку з Богом. Містики не були танцівниками фізично, але танцю знов давалася змістовність радості, характерна для іудаїзму – а чуттєва радість у служінні Богу була не заборонена, прославлялась та легітимізувала танець.

У православ'ї танець залишився на таких позиціях які були у Патристичні часи.

Протестантизм же став найбільш широким полем для «розростання» танцювальної культури в літургії. З'єднуючись з різними культурами та вбираючи їх, спочатку протестантизм сприймав танець як частину

традиційних культур, яку неможливо виключити з душі нових прихожан, проте з часом відбулось активне формування автентично протестантських танців у середі харизматичних рухів у протестантстві. Так, танець ставав виявом сходження Святого Духа, а людина у своєму танці є певним медіумом – посередником між божественним та людським. Отже, такий танець, що твориться самою благодаттю, є не особистою волею, а стає ще одним проявом божественного на землі. Цей танець може зцілювати, наповнювати общину християн новими сенсами [24].

Хоча харизматичні рухи християнства та іслам здаються дуже далекими одне від одних у багатьох проявах, у одному вони дуже схожі – як для харизматів танець це сходження Благодаті на людину, під час якого людина сама як індивідуальність перестає існувати, так і для містичного ісламу танець – спосіб душі розчинитися у Божественному.

Отже, хоча для ісламу характерне ставлення до танцю як для язичницьких розваг, що повинні бути викорінені, у суфізмі танець став способом підняття душі до Бога при досягненні екстатичного стану єднання з Ним. Це суцього індивідуальний акт єднання, проте разом з тим воно стосується не тільки душі танцюючого дервіша, а всього світу, що розчиняється у світлі Бога.

Для буддизму характерне використання танцю як візуалізованої творчої активності, що пронизує світ та слугує змінам та різним перетворенням у ньому. Танець не тільки радість, він може бути пов'язаний і зі страшними образами дакінь, проте подолання страху перед мінливістю – це спосіб віднайти істину [17].

Для індуїзму ж танець – у першу чергу єднання протилежностей
суцього, енергій, що разом у єдності творять світ. Танець – нетабуйована,
концептулізована у індуїзмі сексуальність.

А для синтоїзму характерна «театральність» ритуального танцю,
направленість його на споглядаючого, включення його у ритуал через
споглядання.

Отже, кожна культура та кожна релігія творить свої свій сенс для
динамічної тілесної активності і сакральний танець потрібно досліджувати
нерозривно від культурного та релігійного контексту, проте існують певні
спільні риси – «сміслові поля» та характеристики релігій у яких танець
стає більш явним та має більше свободи для розвитку та осмислення.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження допомогло як визначити сутність сакрального танцю, так і описати його історію, історію дослідження, місце сакрального танцю у різних релігійних традиціях, спільні та відмінні його риси у цих традиціях.

У першому розділі ми визначили поняття «сакрального танцю» та описали складності, що стають перед цим визначенням. Охарактеризували історію сакрального танцю, його види та його дослідників. Маючи довгу історію, сакральний танець все ще менш академічно досліджений, ніж інші види ритуального мистецтва, хоча від середини XX століття почали існувати організації, що проводили ґрунтовний аналіз даної теми. Типізація сакрального танцю є проблематичною, так само як і понятійне визначення, через багатовимірність феномену.

Другий розділ присвятили дослідженню місця сакрального танцю у африканських традиційних релігіях, індуїзмі, буддизмі, ісламі, синтоїзмі, іудаїзмі та християнстві. Кожна релігійна традиція по-своєму визначає місце танцю у житті віруючих, і це місце залежить від багатьох факторів – культурних, історичних та соціальних.

Третій розділ був присвячений аналізу спільних та відмінних рис сакрального танцю у вищезгаданих релігійних традиціях. Незважаючи на те, що кожна релігія вносить власний сенс у поняття сакрального танцю, можна виділити певні закономірності розвитку ритуального танцю в середині кожної традиції, спільні його характеристики, що присутні у всіх релігіях.

Тема сакрального танцю потребує подальшого поглиблення досліджень у кожній релігійній традиції окремо, адже кожна релігійна система дає індивідуальне концептуальне поле для осмислення танцю як частини культурного та релігійного досвіду.

Сакральний танець – унікальне та багатогранне явище. Поєднуючи виражальні характеристики мистецтва, здатний викликати психофізичні екстатичні стани всередині танцюючої людини та спостерігачів – все це робить його водночас і способом досягнення сакрального, і викликає критику як щось занадто «тілесне» чи «первісне» та не маюче спільного зі справжньою духовністю.

Проте, незважаючи на критику та заборони, танець проникає у релігійне життя людей та проявляє себе у ньому як маніфестація людської вітальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира / В. Е. Баглай. – Ростов н/Д: Феникс, 2007. – 405 с.
2. Волчукова В. М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі: автореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистец-ва: спец. 17.00.01 – теорія і історія культури / Волчукова В. М. – Харків: ХДАК, 2002. – 19 с.
3. Головей В. Ю. Танець як сакральне мистецтво / В.Ю. Головей. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності (альманах) / В. Ю. Головей. – К., 2000. – С. 247–255.
4. Джан Ш. Мевляна Джалаледдин Руми / Шефик Джан. – Işık Yaıncılık Ticaret: Москва, 2014. – 312 с.
5. Куракина С. Феномен танца: социально-философский и культурологический анализ / Светлана Куракина. – Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing GmbH KG, 2013. – 112 с.
6. Морина Л. П. Ритуальный танец и миф [Электронный ресурс] / Л. П. Морина // Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество. – 2001. – Режим доступа до ресурсу: <http://anthropology.ru/ru/text/morina-lp/ritualnyy-tanec-i-mif>.
7. Норбу Т. Волшебный танец: проявление внутренней природы пяти дакини мудрости / Тинли Норбу. – Москва: Ганга, 2011. – 187 с.

8. Прензель А. Небесные танцовщицы. Истории просветленных женщин Индии и Тибета / Ангелика Прензель. – Москва: Ориенталия, 2018. – 286 с.
9. Федорова Л. Н. Африканский танец: Обычаи, ритуалы, трагедии / Людмила Николаевна Федорова. – Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, 1986. – 200 с.
10. Худеков С. М. Искусство танца: История. Культура. Ритуал / С. Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2010. – 544 с.
11. Худеков С. Н. Всеобщая история танца / С. Н. Худеков. – СПб: Эксмо, 2010. – 607 с.
12. Шах И. Путь суфиев [Электронный ресурс] / Идрис Шах // Рипол Классик. – 2000. – Режим доступа до ресурсу: http://lib.ru/FILOSOF/SUFI/HIDAYAT/sufii.txt_with-big-pictures.html.
13. Шинкарук В. І. Філософський словник / В. І. Шинкарук. – К: Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
14. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде; [пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского]. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 114 с.
15. Ambrose K. Classical Dances and Love of India / Kay Ambrose. – New York: Palgrave Macmillan, 1984. – 293 с.
16. Apostolos-Cappadona D. Dance As Religious Studies / Diane Apostolos-Cappadona. – Eugene: Wipf & Stock Publishers, 2001. – 238 с.

17. Averbuch I. Shamanic Dance in Japan: The Choreography of Possession in Kagura Performance [Электронный ресурс] / Irit Averbuch // Princeton Book Company. – 1998. – Режим доступа до ресурсу: <https://www.jstor.org/stable/1178756?origin=crossref&seq=1>.
18. Backman E. Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine / Eugène Louis Backman. – Westport: Greenwood Press, 1977. – 364 с. Backman E. Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine / Eugène Louis Backman. – Westport: Greenwood Press, 1977. – 364 с.
19. Baxter Kruger C. The Great Dance: The Christian Vision Revisited / C. Baxter Kruger. – New York: Perichoresis Press, 2008. – 112 с.
20. Beaman P. World Dance Cultures: From Ritual to Spectacle / Patricia Beaman. – Taylor & Francis: Milton Park, 2017. – 312 с.
21. Bose M. Movement and Mimesis: The Idea of Dance in the Sanskrit Tradition / Mandakranta Bose. – New York: Springer Science & Business Media, 2012. – 345 с.
22. Brown B. Myth Performance in the African Diasporas: Ritual, Theatre, and Dance / B. Brown, C. Olsen. – Indiana: Indiana University Press, 2013. – 166 с.
23. Buckland T. Dancing from Past to Present: Nation, Culture, Identities / Theresa Buckland. – Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006. – 245 с.

24. Coakley S. Religion and the Body / Sarah Coakley. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – 312 c.
25. Cooper Albright A. Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader / Ann Cooper Albright. – Middletown: Wesleyan University Press, 2013. – 544 c.
26. Davies J. Liturgical Dance: An Historical, Theological, and Practical Handbook / John Gordon Davies. – Dripping Springs: SCM Press, 1984. – 268 c.
27. Deitering C. The Liturgy as Dance and the Liturgical Dancer / Carolyn Deitering. – New York: Crossroad, 1984. – 144 c.
28. Ernst C. Sufism: An Introduction to the Mystical Tradition of Islam / Carl W. Ernst. – London: Shambhala, 2011. – 200 c.
29. Gabrielle R. Sweat Your Prayers: Movement as Spiritual Practice. / Roth Gabrielle. – New York: Newleaf, 1999. – 217 c.
30. Gagne R. Introducing Dance in Christian Worship / R. Gagne, T. Kane. – Oregon: Pastoral Press, 1984. – 184 c.
31. Graf W. Tibetan Religious Dances: Tibetan Text and Annotated Translation of the Chams Yig / W. Graf, C. Haimendorf. – New York: Mouton, 1976. – 319 c.
32. Greenberg Y. The Body in Religion: Cross-Cultural Perspectives / Yudit Greenberg. – London: Bloomsbury Publishing, 2017. – 312 c.
33. Grove L. The History Of Dance / Lilly Grove. – London: Martindell Press, 2016. – 305 c.

34. Hackett R. *Art and Religion in Africa* / Rosalind Hackett. – New York: A&C Black, 1996. – 240 c.
35. Hanna J. *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication* / Judith Lynne Hanna. – Chicago: University of Chicago Press, 1979. – 327 c.
36. Johnson J. *Dancing with God: Anglican Christianity and the Practice of Hope* / Jay Johnson. – Ohio: Church Publishing Incorporated, 2005. – 192 c.
37. LaMothe K. *Between Dancing and Writing The Practice of Religious Studies* / Kimerer LaMothe. – New York: Fordham University Press, 2004. – 299 c.
38. Lum K. *Praising His Name in the Dance: Spirit Possession in the Spiritual Baptist Faith and Orisha Work in Trinidad, West Indies* / Kenneth Anthony Lum. – London: Routledge, 2000. – 292 c.
39. Malm W. *Traditional Japanese music and musical instruments* / William Malm. – Bunkyo: Kodansha International, 2000. – 354 c.
40. Morcom A. *Illicit Worlds of Indian Dance* / Anna Morcom. – Oxford: Oxford University Press, 2013. – 286 c.
41. Norton-Smith T. *The Dance of Person and Place* / Thomas Norton-Smith. – New York: State University of New York Press, 2010. – 164 c.
42. O'Cadiz D. *Dance and Cultural Diversity* / Darlene O'Cadiz. – New York: Cognella, 2013. – 201 c.

43. Pearlman E. Tibetan Sacred Dance: A Journey Into the Religious and Folk Traditions / Ellen Pearlman. – Rochester: Inner Traditions, 2002. – 192 c.
44. Petersen D. Invitation to Kagura: Hidden Gem of the Traditional Japanese Performing Arts / David Petersen. – Morrisville: Lulu Press, 2007. – 376 c.
45. Sautter C. The Dance of Jewish Woman as Torah: Recovering Sephardic Women's History Through Music and Dance / Cynthia Sautter. – New York: UMI, 2000. – 446 c.
46. Shiloah A. Music in the World of Islam / Amnon Shiloah. – Detroit: Wayne State University Press, 2000. – 713 c.
47. Sluhovsky M. Believe Not Every Spirit: Possession, Mysticism, & Discernment in Early Modern Catholicism / Moshe Sluhovsky. – Chicago: University of Chicago Press, 2007. – 603 c.
48. Stewart I. Sacred Woman, Sacred Dance: Awakening Spirituality Through Movement and Ritual / Iris J. Stewart. – New York: Inner Traditions International, 2000. – 151 c.
49. Summers L. White Soul/forbidden Body / Lindsey Summers. – Riverside: University of California, Riverside, 2014. – 318 c.
50. Warren L. The Dance of Africa / Lee Warren. – Hoboken: Prentice-Hall, 1972. – 87 c.
51. Watts J. Circle Dancing: Celebrating Sacred Dance. / June Watts. – Ohio: Green Magic, 2006. – 160 c.

52. Wilson L. Religion, the Body, and Sexuality / L. Wilson, M. Wilcox, N. Hoel. – Milton Park: Taylor & Francis, 2020. – 180 c.
53. Winton-Henry C. Dance - The Sacred Art: The Joy of Movement as a Spiritual Practice / Cynthia Winton-Henry. – Nashville: Skylight Paths Publishing, 2009. – 194 c.