

УДК 39

DOI: 10.33876/2311-0546/2024-1/71-88

Научная статья

© А. А. Глазовская

ТАНЕЦ КАК ПАМЯТЬ. ОПЫТ ИРЛАНДИИ

Поскольку память имеет комплексный характер и присуща человеку в разных формах и видах, в данной работе предметом рассмотрения станет танец. Задачей исследования является стремление показать, что танец может выступать в качестве одного из средств передачи информации о прошлом. Память о прошлом может передаваться следующим поколениям в форме хореографической постановки, становясь своеобразным живым уроком истории, который каждый участник проживает через свое тело. Это резонирует с идеей Пола Коннертона (1989) о том, что образы прошлого запоминаются посредством ритуальных выступлений, которые «хранятся» в телесной памяти. Одновременно танец, благодаря свободе художественной интерпретации, становится действенным методом проживания и переживания прошлого. Среди сюжетов-событий, которые важны для ирландского контекста, можно выделить две основные группы. Первые — это события масштабного политического и общенационального уровня. Среди ключевых для ирландской истории и культуры факторов нужно назвать опыт Великого Голода, массовую эмиграцию середины XIX века, годы британской оккупации, влияние католических доктрин на все сферы жизни (в том числе и рекреационную). Травмирующий опыт прошлого оставляет отпечаток на, казалось бы, не связанной непосредственно с ними танцевальной культуре, а иногда и становится консолидирующим фактором для самих ирландцев. Вторая группа событий, хотя касается непосредственно мира танца, при ближайшем рассмотрении подтверждает, что и они являлись продуктом определенной исторической эпохи. Анализ современных художественных интерпретаций моментов прошлого в виде хореографических постановок также оказывается методом их актуализации.

Ключевые слова: память, ирландские танцы, актуализация прошлого, традиция

Ссылка при цитировании: Глазовская А. А. Танец как память. Опыт Ирландии // Вестник антропологии. 2024. № 1. С. 71–88.

UDC 39

DOI: 10.33876/2311-0546/2024-1/71-88

Original article

© *Alexandra Glazovskaya*

DANCE AS A MEMORY. THE CASE OF IRELAND

Since memory itself is a complex phenomenon and all its diversity is inherent to humankind, this research is going to focus on dance as a way of its transmission. The objective of this paper is to show that dance can also serve as a means of conveying memory of the past. The latter can be transmitted to the next generation in the form of a choreographic performance, becoming a kind of living lesson of history, which is also embodied. This resonates with the idea of Paul Connerton (1989) that images of the past are memorized through ritual performances that are «stored» in the body's memory. At the same time, dance, due to the freedom of artistic interpretation, becomes an effective method of living and experiencing the past. Among the key factors significant for the Irish context two main groups of events can be identified. The events of the first group are of the political and national level: the experience of the Great Famine, the massive emigration of the mid-19th century, the years of the British occupation, the influence of Catholic doctrines on all spheres of life (including recreational). The historical traumatic experiences of the past also leave an imprint on a seemingly unrelated dance culture, and sometimes become a consolidating factor for the Irish themselves. The second group consists of events dancing history itself. However, on closer examination all of them prove to be the products of certain historical eras. At the same time, dance, thanks to the freedom of artistic interpretation, becomes an effective method of living and experiencing the past. The analysis of modern artistic interpretations of events of the past in the form of choreographic productions is also a method of their actualization.

Keywords: *memory, Irish dance, actualization of the past, tradition*

Author info: *Glazovskaya, Alexandra A.* — Ph.D. student, the Russian Academy of Sciences N. N. Miklouho-Maklay Institute of Ethnology and Anthropology (Moscow, Russian Federation). E-mail: a.glazovskaya@iea.ras.ru ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9823-5160>

For citation: *Glazovskaya, A. A.* 2024. Dance as a Memory. The Case of Ireland. *Herald of Anthropology (Vestnik Antropologii)* 1: 71–88.

По словам академика Дмитрия Сергеевича Лихачёва, история человеческой культуры, с определенной точки зрения, — это и есть история человеческой памяти: «Человеческая культура в целом не только обладает памятью, но это память по преимуществу. Культура человечества — это активная память человечества, активно же введенная в современность. В истории каждый культурный подъем был в той или иной мере связан с обращением к прошлому» (Лихачев 2006: Письмо 40; см. также Лебедева 2005). В данном исследовании меня будет интересовать один из наиболее эфемерных и из-за этого сложнофиксируемых аспектов человеческой культуры — и это танец.

Поскольку изучение памяти носит междисциплинарный характер, своей задачей я ставлю показать, что одним из способов работы с наследием и каналом передачи

памяти может оказаться в том числе и танец. Профессор Кембриджского университета Пол Коннертон в своей монографии «How Societies Remember» утверждает, что образы прошлого запоминаются и могут сохраняться в телесной памяти (Connerton 1989). Говоря о таком специфическом виде памяти как память тела, он делает акцент на *incorporating practice* — телесно освоенных практиках. Так для большей наглядности он приводит в качестве примера культурно-специфические позы, знание о которых часто передается из поколения в поколение в формулах «так мальчики/девочки не сидят, не делают, не двигаются», и находят выражение в «общепринятых» жестах. В тот же ряд можно поставить западноевропейские манеры поведения за столом, которые являются результатом кристаллизации набора исторически специфических свойств тела, которые прошли долгий процесс фиксации в теле и стали восприниматься как «естественные».

Продолжая мысль Пола Коннертона, можно выделить танец как своего рода вид культурно-специфического вместилища воспоминаний, отраженных в теле. Здесь нужно оговориться, что в данном исследовании речь пойдет не об одном конкретном танцоре и его личном опыте, внимание будет сосредоточено на опыте, передающемся из поколения в поколение: «Живое тело, исполняющее танец, несет на себе неизгладимые следы своего индивидуального прошлого; однако оно также способно нести следы коллективного прошлого, предшествующего его физическому существованию» (Burgin 2011: 5).

Предметом данного исследования является то, обычно называется *Irish traditional dancing*, ирландский традиционный танец. В данном случае само название танцевального жанра предполагает некоторую преемственность в передаче материала, а также его этническую привязку. Как ни парадоксально, в названии танцевального жанра два слова из трех должны подвергнуться более критическому рассмотрению: действительно ли оно «*Irish*» и что есть «*Traditional*» в данном контексте. О том, и о другом речь пойдет чуть ниже.

Однако поскольку главным фокусом исследования является память и, как уже было сказано выше, не отдельно взятого индивида, то сначала стоит обратиться к идее о коллективной телесной памяти (*collective body memory*), которую Томас Фукс определяет как «сочетание поведенческих и интерактивных диспозиций, характеризующих членов социальной группы, которые развились в ходе предыдущего совместного опыта и теперь предворяют аналогичные взаимодействия группы» (Fuchs 2017: 341). В качестве примеров подобного опыта он называет: игры, семейную память, ритуалы и габитус. Через них у участников возникает ощущения причастности «к общему потоку», а передающееся знание зачастую переходит «бессознательно» из поколения в поколение, оседает в каждом отдельно взятом теле, и начинает восприниматься как «вторая натура», становясь частью истории (Fuchs 2017).

В данном исследовании в качестве конкретного примера будет использован опыт Ирландии, а источником станет как сам танцевальный репертуар, так и тексты, в которых живая танцевальная традиция закреплена и кодифицирована.

Сначала нужно определиться, что подразумевается сегодня под ирландским танцем? Этот вид танца родом из Ирландии, сегодня же он исполняется не только на ее территории, но и за пределами. В нем участвуют как мужчины, так и женщины, возрастной охват начинается примерно с трех лет, а верхняя граница пролегает лишь в зоне физических возможностей каждого отдельно взятого танцора. Ирландские

танцы могут исполняться в виде соло, дуэта, группового выступления, танцевать их можно как под музыку, так и без. Контекст вокруг танцев варьируется от более формального и соревновательного до более социального и неформального. То, что делает танец отличающимся от других стилей и жанров и именно «ирландским» — это характерный набор движений и техника исполнения, постановка ног, корпуса и рук. Также он должен быть идентифицируем самими носителями (преподавателями, судьями и танцорами), как *ирландский танец*. По словам одного преподавателя танцев, «я вижу, что эту хореографию придумал не ирландец. Почему? Музыкальность и ритмика совершенно другая» (Ryan 2013, личная беседа). Тем не менее стилистически этот танец можно считать ирландским, но носителем он будет восприниматься так же, как речь иностранца, говорящего с акцентом.

Сегодня существуют школы ирландского танца по всему миру, и, что особенно любопытно, в странах, где исторически не присутствовала мощная ирландская диаспора (например, это Россия, Арабские Эмираты, Китай, Япония, Мексика и т. д.). После экономического подъема в Ирландии и ее выхода на международную экономическую арену в 1990-х знание об этой стране за ее пределами расширились, в том числе и в культурной сфере благодаря гастролирующим танцевальным шоу, которые «заразили» этим танцем людей, не имеющих никакого отношения к Ирландии. Сами шоу, как и танцы, стали визитной карточкой страны, выполняя в некотором смысле просветительскую функцию. До конца XX в. Ирландия имела стереотип аграрной страны, которая находилась под сильным давлением католической церкви, со всеми вытекающими ограничениями и табу (к примеру, разводы там были легализованы лишь в 1995 г.) (Ireland Grants a Divorce 2019). Таким образом, должен был сформироваться новый имидж Ирландии, и одним из средств трансляции информации о ней оказались гастролирующие шоу. Это стало стимулом для пересмотра своего наследия и работы с памятью о ключевых событиях прошлого, как будет продемонстрировано ниже.

На данной идее базируется основная задача моего исследования, а именно попытка посмотреть на танец как на еще один возможный канал передачи памяти о каких-то значимых для конкретной группы людей событиях, на способ переживания прошлого, а также на вариант актуализации прошлого через танец. Если источником для вдохновения при создании хореографии зачастую становится внешний событийный мир, то это значит, что танец, в свою очередь, может быть зеркалом того, что воспринимается в данном обществе или группе как значимое. И таким образом, танцевальный аспект культуры может высветить новые грани жизни рассматриваемой группы, расширив понимание о ней.

Набор повторяющихся сюжетов

Если обратиться к литературе, посвященной истории танца или анализировать танцевальные постановки с антропологической точки зрения, то начинает вырисовываться определенный набор повторяющихся сюжетов. Они выделяются на общем фоне по частоте использования их как источника творческого вдохновения, а соответственно и по интенсивности отклика на них. Эрика Бургин, которая в своем исследовании травмы опирается на теорию Кэти Курат, сделала наблюдение, что «ключевые исторические события, как правило, указывают на внутреннюю травму», и в этом, возможно,

находится ключ для примирения с прошлым (*Burgin* 2011: 18). Среди подобных сюжетов-событий, которые важны для ирландского контекста, можно выделить две основные группы. Первые — это события масштабного политического и общенационального уровня. К подобным ключевым событиям, к которым обращаются вновь и вновь как к источникам творческого вдохновения, относятся стоящие далеко на временной шкале воспоминания о набегах викингов и норманнов; тяжелый опыт долгих лет британской оккупации острова и связанным с этим зависимым положением ирландцев; устрашающее время Великого Голода и массовая эмиграция, которая была им спровоцирована, и связанные с этим разорванные родственные связи и связи с Родиной; обретение независимости и процесс государственного строительства. Эти события ассоциируются с годами угнетенного положения, но одновременно всегда окрашены тонами борьбы за свободу (а иногда и за жизнь).

Вторая группа событий, на первый взгляд, связана больше с миром танца, но при ближайшем рассмотрении видно, что и эти события не возникали на пустом месте, а являлись продуктом той исторической эпохи, в которой они происходили. К данной группе событий можно отнести: вклад странствующих танцевальных мастеров XIX в., которые формировали облик танца; косвенное влияние католической церкви, у которой было свое видение правильного, общественно ценного, а также своё представление об «укрошенном теле»; создание Комиссии по ирландским танцам¹, работавшей в рамках переосмысления истории и наследия новоиспеченного государства, и таким образом внесшей свой вклад в процесс нациестроительства.

В своей статье я обращусь к более детальному рассмотрению сути этих событий, и одновременно постараюсь проследить, какое отражение они находят в танце, и что самое главное, какие косвенные данные дает танец о коллективной и социальной памяти об этих важных событиях. Более подробно я остановлюсь на рассмотрении главного письменного документа для ирландского танцора, где память о прошлом находится в концентрированном виде — книге групповых танцев (*Ár Rincí Fóirne Thirty Popular Céilí Dances*), которую должен знать наизусть любой преподаватель танцев. Она является отличной иллюстрацией работы с памятью. Вышеописанные ключевые для данной темы события тесно связаны один с другим, так что более целесообразно рассматривать их попеременно, и объединены они будут не по хронологическому, а по тематическому принципу.

Захват и подчинение

Набеги викингов на Ирландию начались еще в VIII в. Они же основали город Дублин в 841 г. н.э., ставший впоследствии столицей Ирландии. В ту пору это был крупный торговый центр, где одним из ключевых товаров являлись рабы, зачастую это были плененные жители монастырей. К слову сказать, святой патрон Ирландии, св. Патрик, родившийся в Британии, тоже впервые познакомился со своей будущей паствой как плененный раб. Только в его случае, согласно преданию, он был пленен ирландскими пиратами и в течение шести лет, вплоть до своего побега, был пастухом в Ирландии. Так что этот «товар», как мы видим, был очень распространен в эпоху раннего средне-

¹ An Coimisiún Le Rincí Gaelacha (Комиссия по ирландским танцам) — это старейшая и самая крупная организация в мире ирландского танца, которая ставит своей целью сохранение и популяризацию ирландских танцев, а также увеличение использования ирландского языка.

вековья. В более широком смысле, даже учитывая антигуманную сущность этой налаженной торговли, викинги развивали торговые пути, связывающие Ирландию со Скандинавией и Англией. На протяжении последующих веков скандинавское присутствие оказывало долгосрочное влияние на многие аспекты ирландской жизни.

Поскольку эти события стоят далеко на временной шкале от современников, то память о них имеет полуполюгендарный характер (см., например, *The Vikingeskibs Museum*). Сегодня в Дублине туристы могут отправиться в *Viking Splash Tours* — экскурсионный маршрут на амфибии, которая проезжает часть маршрута по улице, а на вторую его часть спускается в реку Лиффи. Как гласит информационный буклет, можно отправиться в тур «по улицам города с капитаном-викингом, который расскажет вам больше о себе (викингах!), средневековом и георгианском Дублине». Всем участникам экскурсии выдаются пластиковые шлемы, стилизованные под рогатые шлемы викингов. Также туристы могут в ходе экскурсии опробовать «ставший уже легендарным рев викингов на ничего не подозревающих «кельтах», несущихся по улицам». Сложно себе представить подобный туристический маршрут, даже в шуточной форме, в стилистике Британской колонизации. Викинги в современном сознании стали «одомашненными», и их образ, безболезненно для восприятия, используются в качестве основы коммерческого туристического развлечения. Участники тура буквально телесно «воплощаются» в викингов через особые предложенные атрибуты и особое поведение.

Согласно Эрике Бургин, набеги викингов «не расценивались как чрезмерно угрожающие и травматические» и степень ассимиляции захватчиков на острове была достаточно высокой (*Burgin 2011: 22*). Трудно сказать, на чьих свидетельствах автор основывает свои умозаключения, но и такую точку зрения нужно иметь в виду.

Как бы то ни было, для нас важным является тот факт, что территория современной провинции Манстер дольше всего сохраняла независимость и противостояла набегам. И об этом факте вспомнят активисты культурного возрождения начала XX в., которые будут отыскивать истинное и исконное в ирландской культуре. Члены Гэльской Лиги решили обратиться именно к тем танцам, которые практиковались в Манстере¹. Среди огромного регионального разнообразия ирландских танцев, существовавшего на начало XX в. на территории Ирландии, самыми «исконными» и самыми «ирландскими» стали считаться танцы именно из этого региона из-за, как уверяли, наименьшего иноземного воздействия.

То, что сегодня исполняется на соревнованиях по ирландским танцам или в сценических постановках, гастролирующих по миру, имеет в своей основе Манстерский стиль. Еще даже на момент сбора информации активистами он отличался особой постановкой ног в танце: ноги стояли в слегка развернутой позиции носками врозь, а пятки не касались пола. Опускать их на пол во время танца считалось совершенно неприемлемым для танцора, поэтому преподаватель на занятиях иногда хлестал нерадивых танцоров палочкой по пяткам, если те опускались к полу ниже, чем на 2 инча². В самой структуре сольных танцев родом из Манстера тоже прослеживалась одна отличительная черта: первую часть танца исполнитель всегда делал по кругу,

¹ Гэльская Лига — это организация, созданная для сохранения и распространения ирландского языка, а впоследствии выделившая специальное подразделение для работы с танцем. Она имела довольно сильный националистический колорит.

² Два инча примерно равны 5 см.

чтобы освободить себе пространство от зрителей для дальнейшего танца (Brennan 2001). Сегодня эта часть танца называется *lead around* — буквально обход по кругу, с него начинается почти любой соревновательный танец (Brennan 2001: 64). В среде современных ирландских танцоров уже не помнят об этой чисто практической функции первой части танца — выступления происходят на театральной сцене или танцевальном полу, при этом зрители отгорожены от танцоров театральной «четвертой стеной».

Также отличительной чертой Манстерского стиля были созданные танцевальными мастерами авторские хореографии, которые исполнялись как ритмический аккомпанемент для известных песен. Они носят название *set* (сет). К примеру, это *The Blackbird* или *Jockey to the Fair*, тексты которых можно найти в интернете на музыкальных порталах вместе с нотами. Однако, сегодня большинство танцоров даже не подозревают о факте существования слов у этих некогда популярных песен, и воспринимаются они сейчас исключительно как танцевальные мелодии. Эти авторские хореографии передавались от мастера к ученику, и до начала XX в. имя автора-сочинителя танца было широко известно. Сегодня эти хореографии являются зафиксированными и их исполнение не меняется, поэтому на соревнованиях можно увидеть линейку из 30 танцоров выполняющих один и тот же танец друг за другом. Поскольку менять ничего в них нельзя, то судьи смотрят за четкостью исполнения, отслеживают, не добавлен ли где случайно лишний удар и в какую сторону по сцене передвигается танцор — все это закодифицировано.

Интересно отметить, что в наши дни существует движение по возрождению других авторских вариантов этих самых сетов. Скажем, полевые работы профессора Кэтрин Фоли были посвящены как раз поиску других вариантов танцев, а также видео фиксации их. Отправившись в графство Кэрри, которое находится в той же провинции Манстер, она записала последнего живущего танцевального мастера Джереми Мулино, родившегося в 1883 г., и в том числе, его авторскую хореографию сета *The Blackbird*. Она доступна на YouTube в медленном разборе, так что многие танцоры выбирают именно этот вариант для разучивания на соревнования (25th Anniversary 2010; см. также Learn Blackbird 2020). Что любопытно, при относительном консерватизме, Комиссия по иранским танцам на своем собрании постановила разрешить танцевать этот вариант наравне с привычным «традиционным», таким образом расширив представление у практикующих танцы о том, что варианты «традиционного» не всегда должны быть унифицированными. Ведь когда-то это «традиционное» было авторским, с вполне конкретным создателем.

Возвращаясь к теме подчинения нужно отметить, что несмотря на то, что эпоха викингов не воспринимается в современном сознании как травмирующий опыт в чистом виде, она становится в один ряд с событиями, связанными с идеей сопротивления в широком смысле слова, которой пронизана культура Ирландии XX в., а отчасти и XXI в. И совершенно другую картину рисует время норманнского и впоследствии английского господства, которое положило начало эре настоящего противоборства ирландцев (см., например, Grant Family Genealogy).

Норманское присутствие на острове намечается с конца XII в., и оно стало отправной точкой для английского владычества. В 1172 г. было создано *Lordship of Ireland* — Манор Ирландия — под контролем английских монархов. Если посмотреть на карту максимального расширения Манора, то мы увидим среди группы не подчинившихся территорий, в том числе, уже описанный выше Манстер. На этом

этапе сосуществования ирландцев и захватчиков прослеживается явная культурная сегрегация, апогеем которой стал Килкеннийский статут — ряд законов 1367 г. Это была попытка Англии установить более прочный контроль над непокорным островом через усиление разделения между коренными ирландцами и потомками английских колонистов. Так последним под страхом тюремного заключения с конфискацией имущества запрещалось говорить на ирландском языке, заключать смешанные браки, вершить суд по традиционным законам Ирландии. А 15 статут (из 35) запрещал слушать ирландских музыкантов, бардов и сказителей. Ирландская игра в мяч кельтского происхождения, хёрлинг, оказалась тоже вне закона (A Statute 1367).

Как видно из этого документа, многие аспекты проявления «ирландскости» стали вне закона. В контексте этих ограничений и запретов стоит вспомнить полуполюгендарное и полушутливое объяснение (это лишь одно из многих), почему ирландцы не используют руки в танце, а корпус выглядит максимально статично. Как говорят сегодня судьи, это традиция сформировалась во времена английских ограничений: мол, когда мимо дома проходили английские солдаты с патрулем, то через окна они не могли видеть, что там танцуют люди свои ирландские танцы — все движения происходят внизу, в ногах, которые с улицы не видны (O'Brian 2012, личная беседа). Конечно, даже сами информанты слабо верят в это объяснение, ибо этот сдержанный стиль танцевания сформировался значительно позже, уже ближе к XIX в.

Здесь важен сам факт того, что вообще существует именно это объяснение стилистических особенностей. Идея противостояния английским законам и запретам через манифестацию своей этнической принадлежности втихую, в кругу своих, является ключевой. Как отмечает в своем исследовании Хелена Вульф, более старшие танцоры ей в интервью говорили, что положение корпуса с руками по швам должно было «хорошо отражать ирландский характер» (Wulff 2005: 50). С другой стороны, исходя из теории травмы, этот зажатый силуэт создается бессознательно, когда «человек или группа людей будут ощущать, что в их жизни должны присутствовать всегда какие-то виды ограничений: в повседневной жизни существуют законы, ограничивающие то, что ирландский народ может делать, кем он может быть и как он может самовыражаться. И на это самовыражение будут сходным образом бессознательно перенесены ограничения, повторяя тему подавления» (Burgin 2011: 58).

Luck of the Irish

Тему подавления и подчинения также можно отнести к более общей категории «несчастий». В современном английском языке устойчивое выражение *Luck of the Irish* (ирландская удача) имеет скорее иронический смысл: страну, пережившую столько несчастий и потерь с трудом можно считать «удачливой» в классическом понимании. Хотя у этой присказки есть двойное дно — предполагается, что человек все равно, вопреки всем обстоятельствам, переживает эти неудачи, выживает, в чем собственно и заключается удача.

Так в череде ирландских несчастий особняком стоит Великий Голод, который также иногда называется Картофельным (1845–1849). Случилось несколько к ряду годов неурожая картофеля, вызванного заражением посевов. И поскольку картофель являлся одной из ключевых сельскохозяйственных культур Ирландии и основой рациона большей части населения страны, то последствия были катастрофические. Согласно

официальным данным, от голода умерло около миллиона человек, а еще один миллион эмигрировал. Таким образом население Ирландии сократилось на четверть. Основным направлением для эмиграции стала Северная Америка, что значительно расширило ирландскую диаспору за океаном. На сайте посольства Ирландии в США посол Малхолл высказал мысль о том, что возможно, в контексте общеевропейской истории XIX в. (Blog by Ambassador Mulhall 2018). Великий Голод и занимает лишь «место в сносках», но, вместе с тем, «он имеет основополагающее значение для понимания истории Ирландии». Для уплывших за океан в поисках лучшей жизни ирландцев язык, музыка и танец стали способом поддержания (хотя бы даже и духовной) связи с оставленной родиной. Благодаря свободе самовыражения на новом месте танец в диаспоре сохранил прочные традиционные корни и смог «получить статус, который никогда полностью не реализовывался в Ирландии до того времени» (Burgin 2011: 64).

Сегодня тема Голода является одной из ключевых, к которой обращаются постановщики и хореографы. В театре *Siamsa Tíre* (The Irish National Folk Theatre), ныне находящегося под художественным руководством Джонатана Киллехера, существовал целый танцевальный спектакль, посвященный этой теме, который так и назывался *Imigéin* — то есть иммиграция. Естественно, что сейчас в зрительном зале никак не могут оказаться свидетели этих ужасающих событий. Однако образ боли, потери, разлуки и расставания передается через историю главных героев постановки, делая эту страницу истории более персонализированной и приближенной к современному зрителю. Основатель театра и танцевальный учитель нынешнего директора театра отец Пэт Ахерн, родившийся в 30-х годах XX столетия, мог полагаться на воспоминания старшего поколения, которые стояли ближе к тем событиям. Он, в свою очередь, был учеником того великого танцевального мастера, о котором шла речь выше, Джереми Мулино (1881–1965). Подобная живая передача информации, имеющая свою «танцевальную генеалогию», связывает зрителя и танцора с прошлым, формируя образы социальной памяти. К слову, любой преподаватель ирландских танцев начнет с вами знакомство с вопроса «кто твой учитель», чтобы выстроить сеть связей посредством этого танцевального родства. Сменившиеся поколения воспринимают по-другому травмирующий опыт, однако сам факт переработки информации об этих событиях, рассуждения о нем и переживание вновь и вновь в рамках сцены позволяет актуализировать эту память. Протанцовывая, исполнитель, а заодно и зритель, заново переживают эти события.

Изменение памяти

Работа с памятью и наследием, а что самое главное, их изменение в восприятии людей — это отдельная тема для рассмотрения. В ирландском танцевальном контексте она наиболее показательна на двух крупных примерах: преподавании танцевальных мастеров и работе Гэльской Лиги, которая проходила в контексте становления независимого государства Ирландия. В рамках данного обсуждения особый интерес вызывает аспект *традиционности* и то, насколько представление об этом понятии может быть изменчивым.

XIX век стал ключевым временем для формирования ирландского танца в том виде, в котором мы знаем его сегодня, в это время оформились основные каноны и эстетические нормы данного танцевального стиля. Конечно, с течением времени, и

в особенности к концу XX в. вместе с ростом соревновательного аспекта, танец становился все более спортивным, но начало унификации стиля было положено странствующими танцевальными мастерами.

Танцевальные мастера путешествовали по стране и давали уроки танцев, а также хороших манер. Мода на этих приглашенных специалистов была перенята у высших слоев общества, представители которого звали подобных учителей из-за границы, часто из метрополии, чтобы воспитать из своих детей достойных придворного приема леди или джентльменов. Вскоре начали появляться и местные танцевальные мастера, которые были готовы и за более скромные суммы обучать простой народ. Однако, как в том, так и в другом случае, образцом для подражания были французские придворные танцы и этикет. К тому времени уже сформировались пять основных балетных позиций, которые были адаптированы и для придворных танцев, а впоследствии, перебравшись в Ирландию, и для ирландских танцев. Танцевальные мастера не задерживались в одном районе больше 6–8 недель, они перемещались с места на место и давали уроки всем желающим.

У них были свои эстетические представления о том, как должен выглядеть танец, к примеру, они обращали большое внимание на осанку, приговаривая, что танцор должен уметь удержать чашку воды на голове и не пролить ее содержимое. Они привнесли и развернутую позицию ног, полупальцы и перекрест ног. Эволюцию этой позиции можно проследить даже за последние 30–40 лет: если посмотреть видео с чемпионатов из 1990-х, то можно увидеть стандартный разворот ноги в 45 градусов носки наружу, однако сегодня это считается недостаточным и разворот стремится к 90 градусам. Как и в XIX в., так и сегодня эта экзажерация вызвана соревновательным духом танца: танцевальные мастера могли подтвердить свое право преподавания и утвердить авторитет в глазах учеников, через демонстрацию превосходства перед конкурентами, делая каждое движение точнее, выше и экспрессивней. Так и сегодня стиль продолжает эволюционировать под давлением конкуренции на соревнованиях.

Требование держать руки по швам во время танца, судя по всему, также появилось под воздействием танцевальных мастеров. До этого нормальной практикой были и поднятые руки, и различные щелчки пальцами, и хлопки (*Brennan 2001*). Чтобы сделать танец более изящным и пристойным, а движения руками чуть менее выраженными, мастера давали своим ученикам по камню в каждую руку, чтобы укротить их движение.

Также под влиянием танцевальных мастеров развилось сольное направление в танцах. Одним из примеров можно назвать сеты, о которых шла речь выше. Одновременно с этим преподаватели привнесли и французские кадрили, но адаптировали их на местный манер, добавив привычные ирландские движения, и исполняя их под ирландскую музыку.

Итак, благодаря работе танцевальных мастеров ирландский танец оформился в некую целостную картину, движения были закреплены и репертуар расширился благодаря профессионалам, которые зарабатывали на жизнь исключительно преподаванием, совершенствуя свое собственное мастерство под воздействием конкуренции.

Однако самым ярким эпизодом при работе с памятью является время активной деятельности Гэльской Лиги. Ее члены ставили своей целью сохранение ирландской культуры (основной ее фокус в первые годы был на ирландском языке), а также деанглификацию всех культурной и общественной жизни страны, которая после кро-

вопролитной Войны за независимость, наконец обрела ее в 1921 г. Для сохранения и популяризации всех аспектов культуры, Лига выделила в 1927 г. отдельное подразделение, которое сосредоточилось исключительно на ирландских танцах — *An Coimisiún le Rincí Gaelacha* (Комиссия по ирландским танцам). В силу социального запроса эпохи, организация была в высшей степени политизированной, а танец воспринимался как одно из средств трансляции «истинной ирландскости», по крайней мере, так, как это понимали представители Гэльской Лиги.

Нужно отметить, что в Ирландии на тот момент существовало множество региональных танцевальных течений, которые, имея одну общую стилистическую базу, отличались по манере исполнения и танцевальному вокабуляру. Скажем, в групповых танцах при исполнении могли меняться местами фигуры, и танцоры непосредственно перед танцем договаривались об их последовательности — так танец превращался в конструктор, отдельные части которого без какого-либо ущерба могли меняться местами. Что касается сольных степовых выступлений, то для них был также характерен элемент спонтанности и импровизации, проявления индивидуальности танцора и тесного взаимодействия с музыкой, ее интерпретация, что не способствовало закреплению некоего единого для всей страны стиля.

В том числе подверглись нападкам со стороны новых активистов и стратегии преподавания танцевальных мастеров. Кадрили были признаны иноземным и чуждым жанром, который, несмотря на свою популярность среди населения, не может считаться истинно ирландским. В связи с этим начался процесс *сбора*, и что более важно *отбора* традиционного материала. Имея благую цель сохранить и передать дальнейшим поколениям *чистый* ирландский танец, активисты Лиги решили избавиться от многих аспектов живой традиции, посчитав их недостаточно пристойными или выигрышными для репрезентации целой нации. Этот этап развития характеризуется жесткой фиксацией традиции в том понимании, которое имели в виду представили Гэльской Лиги. Согласно Эрику Хобсбауму, изобретение традиции неразрывно связано с процессом «формализации и ритуализации», что характеризуется ссылкой на прошлое (*Hobsbawm, Ranger 1983: 4*). Один из ярчайших примеров того, как память о прошлом изменяется и конструируется, можно увидеть в процессе создания *Ár Rincí Fóirne* — сборника групповых ирландских танцев — или как ее обычно называют, просто «Книга» (*Ar Rince Ceili 2014*).

The Book

Этот документ был создан по инициативе Гэльской Лиги в начале XX в. Последнее и новейшее переиздание Книги с некоторыми уточнениями и изменениями относится к 2014 г. Её появление связано с тем, что активисты Гэльской Лиги приняли решение собрать, а точнее отобрать, из великого многообразия тридцать групповых танцев, которые называются *céilí* (читается как кейли, изначальное значение слова — «вечеринка» или «праздник»), записать их и издать в виде книги, которая представляла бы собой инструкцию о том, как *правильно* выполнять тот или иной танец. Все учителя танцев, желающие получить сертификат преподавателя ирландских танцев от Комиссии по ирландским танцам с момента появления этого документа и по сей день должны сдавать экзамен на знание материала Книги. На данном экзамене нужно продемонстрировать знание не только о мелодии, под которую

исполняется танец, о количестве участников и формации танца, но также с какой ноги начинает движение каждый танцор в группе, какой рукой или каким плечом они встречаются и на сколько градусов нужно повернуться к партеру или от него (Ar Rince Ceili 2014). Хотя, как уже было сказано выше, групповые танцы в живом своем проявлении и в естественной среде не были ограничены жесткими рамками, и проявление индивидуальности приветствовалось. Как в случае с групповыми, так и с сольными танцами, за основу был взят стиль графства Керри, регион Манстер.

Согласно историку танца Джону Каллинэйну, сам термин *céili* не является автохтонным, поскольку он был позаимствован из шотландской практики и был впервые использован применительно к мероприятию, организованному лондонским отделением Гэльской Лигой в 1897 г. До этого момента в ходу были *seilgi* или *siamsa* (Cullinane 1998: 24).

Одним из примеров идеологического подхода к составлению книги можно причислить историю с танцем «*The Gates of Derry*». Сам по себе танец не является слишком древним (датируется началом XX столетия), однако в случае с этим танцем камнем преткновения — включать его в книгу или нет — стал не возраст, а его название. Дерри — город, расположенный в Северной Ирландии, полностью и географически корректно называется Лондондерри, но как сокращенно его предпочитают называть ирландцы из Республики, просто Дерри без колониальной приставки. В данном случае политическое противостояние стало причиной для исключения этого танца из канона при подготовке к публикации первой Книги в 1939 г., а также и для последующих ее переизданий вплоть до третьей Книги (*Leabhar Tri*) в 1969 г.

Итак, из всего великого многообразия социальных групповых танцев были отобраны лишь тридцать, движения каждого из которых были кодифицированы, отплатированы и закреплены для грядущих поколений. Новый образ ирландца должен был транслироваться в том числе через новую выстроенную телесную практику. Воздействие католической церкви провозглашало главными ценностями скромность, сдержанность и благопристойность, а бытовавшая расслабленная манера исполнения и слишком тесные объятия в глазах ревнителей граничили с распущенностью и дикостью. Недаром Книгу иногда наполовину в шутку, наполовину всерьез называют «Библией ирландского танцора». В этих групповых танцах партнеры никогда не оказываются стоящими вплотную друг к другу и берутся лишь за кисти рук, тем самым минимизируя физический контакт.

Параллельно с этим процессом кодификации был нарушен существовавший способ передачи танцевальной традиции через работу странствующих танцевальных мастеров, через живую практику и непосредственное обучение, через наблюдение и повторение. Они были заменены официально одобренными текстами и работой учителей, экзаменованных Комиссией и допущенных к преподаванию. Эти закрепленные на бумаге описания танцев, в том единственно *верном* варианте, изменили навсегда память о них и практику танцевания, эта память была своего рода «embodied archive», буквально телесно воплощенным архивом, и его содержание либо было утрачено, либо навсегда изменилось (Buck-Pavlick 2021). Таким образом создается замкнутый круг: «Чем меньше память переживаема внутренне, тем более она нуждается во внешней поддержке и в осязаемых точках опоры» (Hopa 1999: 28). В случае с Ирландией танцевальная традиция была изменена, поскольку должна была выполнять новые функции, не только социализирующие, но и идеологические. При

составлении Книги во главе угла стояла эстетическая составляющая, а также идея мастерства танцора, его виртуозность и сложность исполнения. Вернакулярный танец должен был встать на новую ступень и принять роль символа нации, одним своим видом он должен был говорить об отличности ирландцев от англичан, он должен был разрушить стереотипы, сложившиеся об ирландце как о дикаре.

Так самым ярким примером могут послужить два танца «*The Walls of Limerick*» (Стены Лимерика) и «*The Siege of Ennis*» (Осада Энниса). Эти два танца сегодня чаще других можно увидеть на кейли вечеринках или на свадьбах из-за их относительной простоты исполнения. Казалось бы, названия этих двух танцев явно отсылают нас к героическим событиям прошлого, и к танцам, исторически связанным с ними. Однако на деле оба эти танца являются плодом воображения составителей Книги. В качестве основы ими были взяты английские кантри танцы и кадрили, переложенные на ирландскую музыку (Buck-Pavlick 2021: 6). Современные танцоры, для которых знание этих танцев также является обязательным при сдаче квалификационных экзаменов на определение уровня, не могут себе представить, что эти две популярные и простые хореографии — конструкт интеллектуальной элиты рубежа веков, а не «традиция», в том значении, когда между этим словом и «вековой исконностью» ставят знак равенства.

Если посмотреть на современную практику исполнения кейли танцев, то мы видим их либо на сцене соревнований (и это в основной своей массе), или же чуть реже в неформальном контексте (в пабе, на свадьбах и прочих массовых празднествах). Однако, несмотря на свою сохранность на бумаге, кейли танцы утратили свою популярность как социальный вид танца. Этот вид групповых танцев должен был послужить консолидирующей цели националистической организации рубежа веков, однако, как показало время, они не смогли полностью заменить предыдущий вид социальных групповых танцев, которые, в виде живого исполнения, практически вымерли на сегодняшний день.

По словам Коннертона, когда культурная память начинает передаваться главным образом путем письменной фиксации, а не «живьем», импровизация становится все более сложной и инновации институционализируются (Connerton 1989: 75).

Пример тому можно наблюдать в ситуации с Книгой, в частности, и с сольным танцем в целом. Импровизация и взаимодействие танцора с музыкой были ключевой характеристикой ирландских танцев, которые сейчас практически исчезли. То, что зритель видит на сцене — это заранее отрепетированные и отработанные постановки, это «укрощенное» тело, через которое транслируются новые общие идеалы, и ключевой характеристикой становится точность и слаженность.

Современные шоу постановки

На мой взгляд, одним из показательных маркеров того, что просеивается через историческое сито памяти — это ирландские танцевальные шоу. В особенности активно они начали распространяться в начале 1990-х после появления шоу *Riverdance*, получившего мировую известность. Остальные шоу, следовавшие за *Riverdance*, в той или иной степени попытались воспроизвести его формулу успеха. В ней заключается адаптированность под стандарты западного театрального искусства с его ярким сценическим светом, видеопроекциями, блестящими и хорошо

продуманными костюмами, четкими формациями танцоров на сцене, вполне традиционными гендерными ролями солистов и соответствующими образами мужчины и женщины (воздушная и ранимая главная героиня, маскулинный и отважный герой). Новые шоу уже в своем названии пытаются отразить идею максимальной связи с землей и даже до-ирландским населением острова: зачастую это делается через слово *Celtic* (*Celtic Tiger*, *Celtic Legends*, *Irish Celtic*, *Celtic Illusion*, *Celtic Steps The Show*, *Murphy's Celtic Legacy*). В этом случае обозначение *Celtic* будто относит зрителя сразу на сотни лет назад, обращаясь к тому, каким был сам остров и танец до всех последующих исторических перипетий.

Однако наибольший интерес представляет набор тем, которые берутся за основу для сценария. Если собрать воедино трек-лист шоу, то можно выделить две крупные темы, которые объединяют практически все шоу. Для сравнительного анализа я отобрала семь шоу, которые имеют как национальные туры, так и международные: *Riverdance*, *Lord of the Dance*, *Celtic Tiger*, *Rhythm of the Dance*, *Heartbeat of Home*, *Magic of the Dance*, *Celtic Legends*. Первая тема, которая встречается в этих шоу — ирландские предания и друидические аллюзии с их гармоничным взаимодействием с природой. Среди композиций можно увидеть:

- *Reel Around the Sun*, *Caoineadh Cú Chulainn*, *Distant Thunder*, *Firedance*, *Cloudsong*, *Thunderstorm*, *Slip into Spring — The Harvest*, *Shivna* (шоу *Riverdance*);
- *New Grange at Dawn*, *Celtic Air* (шоу *Rhythm of the Dance*);
- *Cry of the Celts*, *Celtic Dream* (шоу *Lord of the Dance*);
- *Celtic Fire* (шоу *Celtic Tiger*);
- *Waltz of the Wild Wind Sea* (*Heartbeat of Home*).

Как правило, эти темы раскрываются в первом акте шоу. Тематически они относят зрителя в условный Золотой век Ирландии. Это время, когда даже еще не ирландцы, а кельты, «исконное» население (и согласно романтическому представлению прямые предки современных ирландцев), жили в гармонии с природой. Здесь мы видим, как силы стихий огня, воды, грома персонифицированы через тело танцора. На сайте *Riverdance* в описании шоу характеризуется так: «Первые люди знали мир как место силы, их песни, танцы и истории были способом вести переговоры со стихиями» (*Riverdance*). Однако здесь также прослеживается образ независимой Ирландии, время гармоничное с точки зрения некоего общего мирового закона, время свободы. Образы героев тоже легендарные — источником становятся сказания о *Cú Chulainn* и *Shivna*, *Diarmuid u Gráinne* (герои эпических циклов). Поскольку речь идет о весьма отдаленном времени кельтов (а порой и абстрактно-легендарном времени), то этим событиям можно придать любой художественный окрас, а героев наделить практически любыми необходимыми с артистической точки зрения качествами.

Вторая тема, на которую опираются создатели шоу — это реальные исторические события, оказавшиеся формирующими и ключевыми для объединения нации. Эта часть шоу всегда отличается по характеру от первой, являясь более драматичной, здесь не остается и следа от гармоничного «природного» состояния. Цитируя сайт *Riverdance*, «война, голод и рабство разрушили древние узы между людьми и местом» (*Riverdance*). Для сравнения роли данной темы в шоу и степени ее распространенности уместно применить количественные методы, подсчитав частоту определенных тем, отобранных для сценической репрезентации. Исторические события, которые находят отражение в постановках это (в порядке убывания тем):

- Эмиграция и расставание с родиной (The Emigrants Lament, The Departing, Thinking of Home, The Irish Overseas — Rhythm of the Dance; We Learned to Belong to the World, American Wake, Lift the Wings — Riverdance; A New World — Celtic Tiger; Farewell to the Homeplace, Reel of Arrivals — Heartbeat of Home; Johnny don't Go, The New Arrival — Celtic Legends; Departure — Magic of the Dance): 6 из 7 шоу;
- Тема корней, зовущих назад (часто через звуки традиционных музыкальных инструментов) на родину и возвращения домой (Home and the Heartland — Riverdance, Home and then Finale, Beat of the Bodhran — Rhythm of the Dance; Lead Me Home — Heartbeat of Home; Irish Soil, Roots in the New World — Magic of the Dance): 4 из 7 шоу;
- Противостояние захватничеству, в особенности английскому (The Vikings, The Redcoats, Bloody Sunday, The 1916 Rising, A Nation Once Again — Celtic Tiger). Здесь нужно оговориться, что при подсчете количества номеров, непосредственно посвященных теме оккупации, выходит не так много, но, как правило, эта тема вписана во многие номера. Часто для обозначения соответствующего эпизода на сцене появляются так называемые «красные кафтаны», которые сразу переносят зрителя ко времени Британского владычества, поскольку это была униформа английской армии.
- Великий Голод (The Famine — Celtic Tiger). Как и в предыдущем случае, эта тема обычно вписана в сюжет об эмиграции, если не считать отдельных спектаклей, посвященных исключительно этой теме.

Итак, сам набор тем, отобранных для ирландского танцевального шоу вполне красноречив, и он не имеет отличий в международном и национальном турах. Репрезентация себя как дома, так и всему миру остается сходной. Также немаловажным компонентом становится наличие зрителей. Действие на сцене происходит в вымышленном времени и пространстве, но происходит оно перед живыми людьми в реальном времени, перемещая их в прошлое, заставляя пережить описываемые моменты вместе с исполнителями. Подобные реконструкции событий играют важную роль для колонизируемого общества, как утверждает Петер Клив, в условиях сильного уровня колонизации «люди имеют ограниченные возможности перезарядиться, вернуться к истокам, оживить свою культуру, чтобы вспомнить/запомнить, и возможно, следуя идее Мазера, увековечить память» (Cleave 2014: 35). Приводя пример с танцем *Хака маори*, он говорит, что именно репетиции и сами выступления предоставляют такую возможность. Сломленная преемственность доколониальной и пост-колониальной истории может быть соединена вновь посредством разного рода выступлений.

Танец в данном контексте является сам по себе телесно воплощенным способом поведать об истории страны, это «телесно воплощенный способ обмена культурным опытом, уходящим корнями в традиции и неразрывно связанным с самобытностью, поскольку это общий опыт, то окружающий мир может заглянуть в него и даже присоединиться к нему» (Burgin 2011: 31).

Подводя промежуточные итоги

По словам Пьера Нора, «память укоренена в конкретном: в пространстве, жесте, образе и объекте» (Нора 1999: 20). Как я постаралась показать в данном исследовании,

танец может стать таким же полноценным агентом, передающим и хранящим воспоминания о прошлом. Помимо этого, он является мощным консолидирующим инструментом. Как отметил Уильям МакНилл в своей книге «*Keeping Together in Time*», через совместное танцевание человек теряет границу между своим телом и окружающим миром, его захватывает ощущение, которое описывается многими информантами, как состояние единства с другими участниками процесса. Как он говорит, это «размывание самоощущения (self-awareness) и усиление чувства товарищества со всеми, кто участвует в танце» (McNeill 1995: 10). В особенности этот эффект усиливается в случае с четкими ритмическими движениями. Ощущение «Я» перерастает в ощущение «Мы». Человек, слыша ритм барабана, непроизвольно начинает подлаживать шаг под этот ритм. Так и в случае с ирландским танцем, в особенности с перкуSSIONным его аспектом, наблюдается сходный эффект. Через танец появляется чувство принадлежности к чему-то большему, не только в телесном смысле, но и в историческом. А поскольку изменения в танцевальном жанре происходят постепенно, то у практикующих появляется ощущение, что «так было всегда» и «это делается в силу традиции», хотя, как было видно из примеров, реальность далеко не всегда такова.

Итак, можно проследить несколько ключевых для Ирландии тем: обращение к золотому веку свободы и независимости, и противоположное по эмоциональному окрасу воспоминание о зависимом и ущемленном положении, окрашенное тонами тоски по утраченному великолепному веку. При том даже и это темное время является порой тайного сопротивления, «подпольного» самовыражения и сохранения идентичности. Также особняком стоит тема прощания с родиной, но одновременно и сохранения чувства принадлежности к ней на чужбине с явным желанием вернуться обратно.

Танец, благодаря свободе художественной интерпретации, становится действенным методом проживания и переживания прошлого. Память о прошлом может передаваться следующим поколениям в форме хореографической постановки, становясь своеобразным живым уроком истории, который каждый участник проживает через свое тело. Травмирующий опыт прошлого также оставляет отпечаток на, казалось бы, не связанной непосредственно с ними танцевальной культуре, а иногда и становится консолидирующим фактором для самих ирландцев. И здесь нельзя не согласиться с идеей, что ирландский танец — «это постоянно развивающаяся танцевальная форма. И его склонность к переменам и инновациям открывает возможности для обращения к истории и преодоления исторического опыта прошлого» (Burgin 2011: 5).

Источники и материалы

25th Anniversary 2010 — 25th Anniversary World Irish Dancing Championships Senior Ladies // YouTube [Электронный ресурс]. 7.04.2010. <https://www.youtube.com/watch?v=hkeHMC8fgLY> (дата обращения: 28.02.2023).

A Statute 1367 — A Statute of the Fortieth Year of King Edward III., enacted in a parliament held in Kilkenny, A. D. 1367, before Lionel Duke of Clarence, Lord Lieutenant of Ireland // Corpus of Electronic Texts Edition. A Project of University College Cork. Karen O'Brien (ed.) 2011. [Электронный ресурс]. <https://celt.ucc.ie/published/T300001-001.html> (дата обращения: 28.02.2023).

Ar Rince Ceili 2014 — CLRG News — Ar Rince Ceili Now the Official Text for All Exams // TCRG Resources [Электронный ресурс]. 2014. <https://tcrgresources.wordpress.com/2015/09/03/clrg-news-ar-rince-ceili-2014-now-the-official-text-for-all-exams/> (дата обращения: 28.02.2023).

Blog by Ambassador Mulhall 2018 — Blog by Ambassador Mulhall on Black '47: Ireland's Great

- Famine and its after-effects // Embassy of Ireland, USA [Электронный ресурс]. 3.12.2018. <https://www.dfa.ie/irish-embassy/usa/about-us/ambassador/ambassadors-blog/black47irelands/greatfamineanditsafter-effects/> (дата обращения: 28.02.2023).
- Grant Family Genealogy — Grant Family Genealogy. Normans in Ireland // GrantOnline [Электронный ресурс]. http://www.grantonline.com/grant-family-genealogy/Normans-in-Ireland/5-state-of-ireland-from-the-sale_o.htm (дата обращения: 28.02.2023).
- Ireland Grants a Divorce 2019 — Ireland Grants a Divorce for the First Time in the Country's History // History [Электронный ресурс]. August 29, 2019. <https://www.history.com/this-day-in-history/ireland-grants-first-divorce-history-catholic-church> (дата обращения: 28.02.2023).
- Learn Blackbird 2020 — Learn Blackbird — Jerry Molyneux — Grade Exam 6 // YouTube [Электронный ресурс]. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=iwTXtOHEqBo> (дата обращения: 28.02.2023).
- Riverdance — Scenes Riverdance [Электронный ресурс]. <https://riverdance.com/the-show/scenes/> (дата обращения: 28.02.2023).
- The Vikingskibs Museum — The City of Dublin. The Viking Age Society // The Vikingskibs Museum [Электронный ресурс]. <https://www.vikingskibsmuseet.dk/en/professions/education/the-viking-age-geography/the-vikings-in-the-west/ireland/the-city-of-dublin> (дата обращения: 28.02.2023).

Научная литература

- Лебедева Г. В. Память и забвение как феномены культуры. Дисс. канд. философ. наук. Екб, 2005. 168 с.
- Лихачев Д. С. Письмо сороковое. О памяти // Лихачев Д. С. Письма о добром. М.: Наука, 2006. 170 с.
- Нора П. Проблематика мест памяти // Нора П. и др. Франция-память. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1999. 17–50 с.
- Brennan H. The Story of Irish Dance. Brandon: Dingle, Co. Kerry, 2001. 363 p.
- Buck-Pavlick H. Examining The book: How Perception, Power, and Practice Altered Memory of Irish Ceili Dances // Journal of Music and Dance. 2021. V. 11. № 1. P. 1–9. <https://doi.org/10.5897/JMD2020.0082>
- Burgin E. Embodied Culture: An Exploration of Irish Dance through Trauma Theory. Ph.D. diss., Brigham Young University, 2011. 120 p.
- Cleave P. Memory, Body and Dance: A Review of Literature // Te Kaharoa. 2014. V. 7. № 1. P. 25–62. <https://doi.org/10.24135/tekaharoa.v7i1.46>
- Connerton P. How Societies Remember. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 121 p.
- Cullinane J. Aspects of the History of Irish Céilí Dancing, 1897–1997. Cork City: John P. Cullinane, 1998. 80 p.
- Fuchs T. Collective Body Memories // Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World / ed. by C. Durt, T. Fuchs, C. Tewes. Cambridge; Massachusetts; London: The MIT Press, 2017. P. 333–352.
- Hobsbawm E., Ranger T. The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 320 p.
- McNeill W. Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History. Cambridge: Harvard University Press, 1995. 216 с.
- Wulff H. Memories in Motion: The Irish Dancing Body // Body & Society. 2005. V. 11. № 4. P. 45–62. <https://doi.org/10.1177/1357034X05058019>

References

- Brennan, H. 2001. *The Story of Irish Dance*. Brandon: Dingle, Co. Kerry. 363 p.

- Buck-Pavlick, H. 2021. Examining the Book: How Perception, Power, and Practice Altered Memory of Irish Ceili Dances. *Journal of Music and Dance* 11(1): 1–9. <https://doi.org/10.5897/JMD2020.0082>
- Burkin, E. 2011. *Embodied Culture: An Exploration of Irish Dance through Trauma Theory*. Ph.D. diss., Brigham Young University.
- Cleave, P. 2014. Memory, Body and Dance: A Review of Literature. *Te Kaharoa* 7(1): 25–62 p. <https://doi.org/10.24135/tekaharoa.v7i1.46>
- Connerton, P. 1989. *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press. 121 p.
- Cullinane, J. 1998. *Aspects of the History of Irish Céilí Dancing, 1897–1997*. Cork City: John P. Cullinane. 80 p.
- Fuchs, T. 2017. Collective Body Memories. In *Embodiment, Enaction, and Culture: Investigating the Constitution of the Shared World*, ed. by C. Durt, T. Fuchs and C. Tewes. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press. 333–352.
- Hobsbawm, E. and T. Ranger. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. 320 p.
- Lebedeva, G. V. 2005. *Pamyat' i zabvenie kak fenomeny kul'tury* [Memory and Oblivion as Phenomena of Culture]. Ph.D. diss., A. M. Gorky Ural State University.
- Likhachev, D. S. 2006. Pis'mo sorokovoe. O pamjati [Letter Fortieth. About the Memory]. In Likhachev, D. S. *Pis'ma o dobrom* [Letters about the Good]. Moscow: Nauka. 170 p.
- McNeill, W. 1995. *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. Cambridge: Harvard University Press. 216 p.
- Nora, P. 1999. Problematika mest pamjati [Sites of Memory]. In Nora, P. et al. *Franciya-pamyat'* [France-Memory]. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Saint Petersburg universiteta. 17–50.
- Wulff, H. 2005. Memories in Motion: The Irish Dancing Body. *Body & Society* 11(4): 45–62. <https://doi.org/10.1177/1357034X05058019>