



ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ И СЕМАНТИКА ИРЛАНДСКОГО ТРАДИЦИОННОГО СОЛЬНОГО ТАНЦА

УДК 793.3

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-6110-33-41>

Р. В. Трофимов

Белгородский государственный институт искусств и культуры,
Белгород, Российская Федерация
e-mail: ramzes.70@mail.ru

Аннотация: В статье рассмотрены исторические корни ирландского традиционного сольного танца, который тесно связан с аутентичной культурой кельтов периода Гальштат. Выявлено греко-римское влияние на культуру кельтов, начиная с эпохи Ла Тен, которое привело к диалогу и взаимопроникновению культур в элементах, не противоречащих менталитету и традиционным ценностям народов. В работе проанализирована традиция кельтских друидов о запрете записей некоторых текстов, что позволило ответить на вопрос, связанный с отсутствием письменной информации о культурной жизни народа Ирландии вплоть до XVII века. В статье проанализированы свидетельства британских путешественников XVII века о существовании сольных танцев джиг, риллов и хорнпайпов, многие из которых в последующих веках развивались как степ-танцы. Были также рассмотрены основные хореографические формы «пляска» и «перепляс», в которых сольный танец стал основой для данных форм, ставших популярными на конкурсах-соревнованиях. В ходе работы была выявлена связь сольного танца с мифологией ирландского народа, а формирование эстетики выразительных средств происходило с учетом эстетических критериев богов-покровителей и героев. В связи с этим была раскрыта семантика сольного танца, которая заключается в том, что исполнитель во время действия стремится символически приблизиться к богу и приобрести высшие сакральные знания и магию, став проводником всевышнего в мире людей.

Ключевые слова: кельтская культура, друиды, традиция, сольный танец, пляска, перепляс, джиг, рилл, хорнпайп, ритм, степ-танец, исполнитель, семантика.

Для цитирования: Трофимов Р.В. Историко-культурные особенности и семантика ирландского традиционного сольного танца // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. №6 (110). С. 33-41. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-6110-33-41>

HISTORICAL AND CULTURAL FEATURES AND SEMANTICS OF IRISH TRADITIONAL SOLO DANCE

ТРОФИМОВ РОМАН ВИКТОРОВИЧ – доцент кафедры хореографического творчества Белгородского государственного института искусств и культуры

TROFIMOV ROMAN VIKTOROVICH – Associate Professor at the Department of Choreographic Creativity, Belgorod State Institute of Arts and Culture

© Трофимов Р.В., 2022



Roman V. Trofimov

Belgorod State Institute of Arts and Culture,
Belgorod, Russian Federation
e-mail: ramzes.70@mail.ru

Abstract: The article examines the historical roots of the Irish traditional solo dance, which is closely related to the authentic culture of the Celts of the Hallstatt period. The Greco-Roman influence on the Celtic culture has been revealed since the La Tene era, which led to dialogue and interpenetration of cultures in elements that do not contradict the mentality and traditional values of the peoples. The paper analyzes the tradition of the Celtic druids banning the recording of certain texts, which allowed answering the question related to the lack of written information about the cultural life of the people of Ireland up to the XVII century. The article analyzes the evidence of British travelers of the XVII century about the existence of solo dances jig, rills and hornpipes, many of which in subsequent centuries developed as step dances. The main choreographic forms "dance" and "re-dance" were also considered, in which solo dance became the basis for these forms, which became popular at competitions. In the course of the work, the connection of solo dance with the mythology of the Irish people was revealed, and the formation of the aesthetics of expressive means took place taking into account the aesthetic criteria of the patron gods and heroes. In this regard, the semantics of solo dance was revealed, which consists in the fact that the performer during the action seeks to symbolically approach God and acquire the highest sacred knowledge and magic, becoming a guide of the almighty in the world of people.

Keywords: Celtic culture, druids, tradition, solo dance, dance, re-dance, jig, reel, hornpipe, rhythm, tap dance, performer, semantics.

For citation: Trofimov R.V. Historical and cultural features and semantics of Irish traditional solo dance. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 6 (110), pp. 33-41. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-6110-33-41>

История ирландского танца уходит своими корнями в глубокую древность, к истокам традиционной аутентичной кельтской культуры гальштатского периода IX–IV в. до н. э. На протяжении многих веков танец трансформируется, насыщаясь новыми смыслами и эстетикой выразительных средств. Так, во времена Ла Тена (V–I века до н. э.), культура кельтов начинает взаимодействие с греко-римской культурой, о чем свидетельствуют многие античные авторы, в том числе Диодор Сицилийский, Полибий и Юлий Цезарь, представивший труд «Записки о Галльской войне». В диалоге культур происходит заимствование многих элементов духовной культуры, таких как музыка и хореография, которые не противоречат ментальным представлениям народов об их ценностях и эстетике. Доказательством служат предметы искусства и быта из многочисленных захоронений, найденных как

на территории европейских стран, входивших в состав римской империи, так и в Ирландии. Одним из примеров заимствования кельтами элементов греческой культуры является традиционный ирландский музыкальный инструмент арфа, который широко использовался в античной Греции.

Начиная с эпохи Ла Тен, происходит обогащение танцевального языка и развитие хореографических форм, но самые ранние упоминания об ирландском танце относятся лишь к началу XVII века, когда британские путешественники, откомандированные Ее Величеством Елизаветой I для изучения культуры соседей, делают первые заметки.

Возникает закономерный вопрос: почему в истории Ирландии практически не существует упоминаний о какой-либо культурной жизни народа до XVII века? Ответ можно получить, проанализировав деятельность вер-



ховных кельтских жрецов – друидов и первых христианских монахов, заместивших друидов во времена средневековья и сохранивших преемственность основных принципов культуры вплоть до эпохи Возрождения.

Известный культуролог Каган М. С. говорит о Средних веках как о времени господства церковной доктрины, мистики и мракобесия, отсутствия яркого развития науки и искусства. Ренессанс, наоборот, отбрасывает всю эту «ночь» Средневековья, обращается к светлой античности, к ее свободной философии, к скульптуре обнаженного тела, к земной, привольной и ничем не связанной свободе индивидуального и общественного развития [3, с. 60].

Эпоха Возрождения дает толчок развитию наук и искусств, способствует развитию литературы. В условиях Ирландии, географически удаленной от центральной Европы, данный процесс начинается гораздо позже, соответственно ирландские тексты вплоть до XVII века посвящаются только религиозной тематике.

Анализируя особенности деятельности друидов, отметим, что сами жрецы являлись высокообразованным сословием кельтского общества и владели письменностью, но тексты писались лишь в особых случаях. По их глубокому убеждению, письменный текст обладал магическим свойством, и его запись могла осуществляться только для закрепления определенного религиозного положения, чтобы навечно, статически продлевать действие той или иной формулы, погребальной надписи, обязательства или проклятия, defixio или гейса [5, с. 206].

По мнению друидов, культурная жизнь народа являлась постоянно развивающимся комплексом различных элементов духовной жизни, которые не могли быть прерваны или остановлены во времени, поэтому их запись в тексты была запрещена. В связи с этим все значимые аспекты духовной жизни, будь то мифы, песни и танцы, передавались в виде устной информации и без изменений, потому что по правилам священной традиции ирландский сказитель не имел права изобретать что-то новое [5, с. 189].

Таким образом, вся информация о танцах передавалась из поколения в поколение – практически без изменений – вплоть до момента, когда состоялось их описание британскими путешественниками.

Одним из первых стал Файнес Морисон, выявивший на рубеже 1600 года групповой танец с мечом, а спустя некоторое время Сир Генри Пайерс описал сольные «танцы пирога», которые исполнялись на деревянном столе [12, р.80].

В начале XVII века были также известны танцы «The Irish Hey», «The Trenchmore» и «The Rince Fada», названия которых предположительно происходили от названия музыкальных произведений. По мнению исследователя ирландской танцевальной культуры Хэлен Бреннан, уже к концу XVII века появились такие танцы как «джига», «рилл» и «хорнпайп». Форма ранних танцев была групповой, со множеством сложных композиционных построений, главными из которых являлись круги и длинные линии.

В течение XVIII и XIX веков ирландские танцы развивались в различных формах и видах, начиная от сольных плясок и переплясов, заканчивая групповыми сет-танцами и сложными формами хореографического искусства.

Рассмотрим формы сольных танцев, а именно пляску в ее основном виде – одиночная пляска. Традиция сольного танца в Ирландии – это, по сути, отражение национального характера народа, который большую часть своей истории боролся за независимость. Писатель Дара О Конаол, вспоминая юношеские годы, говорит: «Когда я был молод, я думал, что танцевать – это как драться» [9, р. 211].

По мнению писателя, сольный танец – это виртуозное дело. Цель состоит в том, чтобы удивлять, интриговать, вызывать удивление и уважение. Национальная черта характера, а именно быть воином и бойцом, проявляется в элементах соперничества, бросания вызова и получения ответа. В истории Ирландии сольный танец впервые был описан в конце 1600-х годов английским путешественником Джеймсом Дантоном, который присутствовал



на танцевальном соревновании, устроенном на ярмарке в Драмконрате, графство Мит.

Известный теоретик и исследователь русской пляски Климов А. А., характеризуя данную форму, отмечает: «В одиночной пляске наиболее полно отражается индивидуальность, мастерство, изобретательность и актерское дарование исполнителя» [4, с. 112].

Ирландский сольный танец в этом плане не является исключением, но его содержание несколько иное. В ирландском мужском сольном танце исполнитель стремится стать похожим на героя мифов, обладающего нечеловеческой силой, которому подвластна магия. Из анализа ирландской мифологии следует, что мужчины, совершившие подвиг на поле боя, становились героями и наделялись магическими способностями [2].

Сегодня практически в каждом ирландском самодеятельном хореографическом коллективе существуют сольные танцы, в которых происходит интерпретация образов мифологических героев. Особенно ярко это проявляется в детских ансамблях, где мальчики, примеряя на себя подобное амплуа, исполняют сложные па, выступая в золотоволосых париках.

Магия, являясь изобразительной стороной танца, выражается через высочайшее мастерство исполнения технически сложных движений и элементов, способных изумлять и поражать публику. Вершиной мастерства считается умение выбивать сложные ритмы ногами, иными словами – выбивать чечетку. И в этом случае, характерным местом для исполнения подобной техники является вышеописанный Генри Пайерсон стол, или снятая с петель дверь, или иная площадка малых размеров.

Женский сольный танец выстраивается на тех же принципах, что и мужской, но имеет собственное содержание. Девушки стараются быть похожими на языческих богинь, покровительствующих животному миру, поэтому их пластика напоминает грациозные движения оленя, лошади и пр. Особо почитаемой считается богиня Эпоне, покровительница лошадей [6, с. 183–184].

Отметим также тот факт, что начиная с XVII века национальные танцы джиги, риллы и хорнпайпы развиваются в различных видах, имеющих отношение к чечетке (степ-танцу). Исследователь ирландских народных танцев Уолес Хилл (Valis Hill) отмечает, что на рубеже XVIII века ирландские эмигранты завезли в Америку аутентичные формы джиги, техника которой характеризовалась выбиванием ритмов ногами [13, р.7].

Пример народного степ-танца приводит Хэлен Бреннан, обращаясь к цитате из книги Муириса О Сдиллеабхайна «Fiche Blaain ag Fas» («Двадцать лет взросления»), в которой автор, рассказывая о свадебном торжестве в Дун ЧАОине (Dun Chaoine), графство Керри, описывает электризующий эффект одного сольного выступления: «Музыкант заиграл на хорнпайпе, и танцор безупречно отбил ногами ритм музыки. Танця прямо, как свеча, без малейшего движения корпуса, исполнитель четко выбивал ритм, не пропустив ни одной ноты. Вся компания сидела, наблюдая за ним, не говоря ни слова. Было слышно, как собравшиеся переводят дыхание. Танцор исполнил последний удар ногой и, оглядевшись, крикнул: «Кто еще сможет так чисто отбить ритм?» [8, р.73].

Для исполнения подобных танцев парни, а также и девушки (в танцевальной культуре Ирландии существует полное равноправие), надевали деревянные туфли клог. Для этой цели производитель танцевальной обуви изготавливал различные виды, начиная от башмаков и туфлей и заканчивая сапожками, в которых было легко танцевать и выбивать ритмы. Теоретики хореографического искусства отметили, что возникшие в XVIII веке тенденции выбивания чечеточных ритмов, способствовали трансформации сущности национальных танцев джиг, риллов и хорнпайпов.

В середине XIX века в народной среде бытоваля особая категория виртуозных сольных танцев, которые можно охарактеризовать как танцы с предметом. В данном случае мастерство танцора проявлялось в наличии способности танцевать сложные па, перепрыгивая



различные атрибуты в виде «сетки», уложенной на полу, при этом исполнитель не имел права касаться предметов. В одних областях использовались скрещенные палочки, создающие перекрестный узор, или тугу свернутые скрещенные носовые платки, а в других можно было увидеть ремни и черенки лопат. Один из очевидцев рассказывал, как на полу клали скрипку, что свидетельствовало об удивительной вере в мастерство танцора. Описать подобный танец было бы невозможно, так как он состоял из вечных прыжков в маленькие отсеки, образованные скрещенными палками на полу [14, р.79–80].

Высокий профессионализм исполнительского мастерства достигался тяжелым трудом и многочасовыми репетициями, не говоря уже о подготовке к выступлению, которое забирало все свободное время танцоров. Неподготовленный человек не мог принимать участие в выступлении, так как неудача и провал на сцене вели к позору и «потере лица», а также осуждались зрителями.

В танцевальной культуре Ирландии сольные выступления являлись важным компонентом многочисленных конкурсов, которые организовывались по большим праздникам и устраивались при стечении множества людей. Цель данных мероприятий заключалась в выявлении лучших танцоров и вручении им дорогих призов, поэтому подобные мероприятия носили соревновательный характер. Исследователь ирландского танцевального фольклора Джеймс Арч, анализируя конкурс-соревнование как форму социокультурной деятельности, охарактеризовал ее как своеобразный тест на выносливость, который длится продолжительное время. В истории известны факты того, что танцоры погибали во время многочасового хореографического марафона, не выдерживая физического и психического напряжения.

Соревновательный характер сольных танцев способствовал появлению и развитию хореографической формы «перепляс», где каждый участник представлял собственное оригинальное соло. Характеризуя содержание

перепляса, Джеймс Арч писал: «Один мужчина протанцевал шесть разных па, а другой вышел и протанцевал двенадцать. Так продолжалось до тех пор, пока Гарган не станцевал тридцать шесть различных па. Появился Фаррелли и не останавливался, пока не протанцевал в общей сложности сорок два шага» [10, р. 538–539].

В ходе исторического развития перепляс, отталкиваясь от содержания танца, выработал собственные типы. Универсальную для всех классификацию типов перепляса представил теоретик хореографического искусства Мурашко М. П. В своем труде «Классификация русского танца» автор выделил следующие типы:

- один на один;
- двое на одного;
- двое на двое;
- группа на одного;
- группа на группу [7, с. 169].

Из анализа отчетов Ирландской фольклорной комиссии в 1940–50-х годах, следует, что практика танцевальных соревновательных конкурсов с призами была широко распространена в сельской Ирландии. Праздничные фестивали происходили либо на горных высотах, либо на берегах озера в последнее воскресенье июля, известное в различных районах как Черничное воскресенье, Воскресенье Гирлянд, воскресенье Ламмас или Мужское воскресенье. Известными стали «Фестиваль Лугнаса», на котором отбиралась лучшая танцевальная пара, а также – конкурсы в Ганиаморе в Донеголе, где выбиралась невеста в качестве приза для лучшего танцовщика. Прославились танцевальные соревнования на горе Плейбанк в Лейтраме и танцы, которые привели к дракам в Логове Каэр Роу на Горе Блэкстэр и в Ардевине на Слив Блум. Таким образом, соперничество существовало не только между отдельными исполнителями, но и между группами танцоров, которые не соглашались с проигрышем и могли поссориться и даже подраться [11, р.181–182].

Приведенные примеры свидетельствуют о наличии сольных выступлений практиче-



ски во всех типах перепляса, но все же самым распространенным и популярным типом был перепляс «один на один». В нем острее всего ощущалось противоборство сторон и изобретательность исполнителей.

О сложности некоторых переплясов говорит Хэлен Бреннан, приводя яркий пример исполнительского мастерства участников танцевального состязания: «В сельской местности были широко распространены соревновательные танцы на высоких помостах. Для этого, при проведении первого раунда, снимали с петель половинку двери и клади на пол. На ней и происходило танцевальное соревнование. Если по окончании победитель не выявлялся, дверь устанавливали на стол, затем на бочку, установленную на столе. Перепляс длился до тех пор, пока один из участников либо отказывался, либо падал с высоты. В некоторых случаях, танцующие соревновались на намыленной деревянной доске. Если в первый раз победителя не выявляли, то поверх этой доски устанавливалась намыленная доска меньшего размера. Известен случай, когда исполнитель танцевал на доске, лежащей на вершине дымохода дома. О хороших танцорах говорили, что они могли «танцевать на тарелке» или даже – высшая награда – «на шестипенсовике». Излишне говорить, что для окончательной победы требовалось не только танцевальное мастерство, но и равновесие, ловкость и явные нервы» [8, р.77].

В данных действиях, а именно в традиции танцевать на высоте, существует определенная семантика. Дело в том, что в древности кельтские друиды для проведения общественно важных ритуалов и обрядов строили святилища на специально выбранных местах, таких как горное плато или возвышенность с плоской, ровной и геометрически правильной формой. По их мнению, эти места обладали энергией и божественной силой. Во многих религиях горы являются мистическим местом, где человек может общаться с богом. Согласно Священному писанию пророк Моисей разговаривал с Богом на горе Синай, а египетские фараоны перед смертью поднимались

на вершину горы, чтобы обрести «жизнь вечную». Кельтская традиция, возникшая задолго до появления христианства, не стала исключением. Примером является святилище неподалеку от Хайнебурга (Германия), построенное в VI веке до н. э. на склоне горного массива. Идеально плоская площадка святилища имеет форму прямоугольника и равна по площади двум футбольным полям. Именно здесь друиды проводили все значимые для общества обряды и принимали важные решения, подсказанные им свыше [1].

Проводить праздники на горных высотах и холмах стало традицией и в современной Ирландии. Анализируя сольные танцы на высоте, мы приходим к пониманию семантики, которая раскрывается в том, что танцор, стремясь взойти как можно выше на плоскую уменьшающуюся площадку, символически приближается к богу и надеяется высшим сакральным знанием, становясь проводником всевышнего в мире людей. В этом проявляется и героический характер танцора, ведущий его на вершину славы. Ведь путь, по которому он идет, полон трудностей и опасностей, связанных порой с потерей здоровья, а в некоторых случаях – и жизни. И только пройдя его до конца, танцор символически обретает силу и магию, а в обществе становится почитаемым авторитетом.

Следующей категорией традиционной ирландской хореографии, где ярко проявился сольный танец, стал мелкогрупповой танец, а именно трио.

Джеймс Арч описывает версию настоящего рилла для троих, который танцевали в графстве Каван в конце 1800-х годов. Примечательно то, что в самом старом варианте танца участвовали трое мужчин. Со слов очевидца следует, что в основе данного танца лежал рисунок «восьмерка», и исполнители, постоянно двигаясь по этому рисунку, проходили по очереди через центр. Рисунок «восьмерка» (рис. 1) присутствует на многих древних кельтских орнаментах и означает символ бесконечности всех процессов природы, а также это символ переплетения человеческих судеб.



Рис. 1. Орнамент в виде восьмерки из книги Ивановской В. И.
«Кельтские орнаменты» Москва: ООО «Издательство В. Шевчук», 2003. С. 86.

Исполнители рилла для троих, проходя через точку центра, демонстрировали сольные движения, связанные с выбиванием ритмов ногами. Зрители отмечали, что их ноги работали как барабанные палочки. Финал рилла танцоры исполняли вместе, используя самые эффектные движения, какие только могли придумать, повернувшись лицом к зрителям [10, р.597–598].

Позднее Патриком Кеннеди было дано описание старого рилла в четыре руки. Автор отметил наличие таких элементов, как «круг влево и вправо», «руки поперек», «сцепление» и «танец на месте», которые вошли в ирландскую традицию исполнения групповых танцев.

Ирландский сольный танец, выйдя из народной фольклорной среды в XX веке, стал важным элементом сценических хореографических форм. На одну из таких форм указывал Хэлен Бреннан. В 1930-х годах в Ирландии пользовалась популярностью танцевальная группа «Emerald Girls», удостоенная многочисленных премий, представившая зрителю трио Маккормак. Их захватывающее представление включало в себя рилл в три руки с замысловатыми шагами и фигурами, а также – их собственную композицию «The Troupe Hornpíre», которая включала сольное выступление каждой участницы с демонстрацией оригинальных движений чечетки (percussive

stepping), строившихся на дуольных, триольных и квадрольных ударах с многочисленными поворотами. Зритель прежде не видел подобного выступления. Чемпион Ирландии по сольным танцам Джози, увидев этот номер, воскликнул: «Это фантастика! Я готов подписатьсь под каждым шагом и ударом ног исполнительниц!» [8, р. 87].

Сегодня сольный танец широко представлен в образцах ирландского хореографического искусства, воплощенного известным балетмейстером и артистом балета Майклом Флэтли во всемирно известных шоу «Riverdance», «Lord of the Dance», «Feet of Flames», «Celtic Tiger Live».

Таким образом, в результате проведенного исследования мы пришли к выводу, что ирландский сольный танец является частью традиционной танцевальной культуры, уходящей своими корнями в аутентичную кельтскую культуру гальштатского периода IX–IV вв. до н. э.

Мы также выяснили, что отсутствие упоминаний о каких-либо элементах культурной жизни народа вплоть до XVII века было связано с традицией кельтских друидов, наложивших запрет на запись подобных текстов. Опираясь на свидетельства британских путешественников XVII века, мы выявили существование сольных танцев в видах джиг, риллов и хорнпайпов, многие из которых в последующие века развивались как степ-танцы.



В ходе работы мы подробно рассмотрели хореографические формы «пляска» и «перепляс», которые были популярны на конкурсах-соревнованиях, где сольный танец стал основой данных форм. Мы пришли к пониманию того, что сольный танец тесно связан с мифологией ирландского народа, а эстетика выразительных средств формировалась из эстетических критериев представляемых богов-покровителей и героев. В контексте этого мы пришли к пониманию того, что техническая сложность танца близка по своей сути к божественному проявлению и магии, которой так стремились

овладеть исполнители. Выявив сущностные аспекты традиционного сольного танца, мы раскрыли семантику, которая заключается в том, что исполнитель во время действия стремится символически приблизиться к богу и приобрести высшие сакральные знания и магию, став проводником всеышнего в мире людей.

Мы выяснили, что на протяжении XX века сольный танец развивался в сложных сценических формах, став частью хореографических спектаклей, самые яркие из которых представил в качестве всемирно известных шоу Майкл Флэтли.

Список литературы

1. Друиды. Тайна кельтских жрецов [Электронный ресурс]. URL: <https://youtu.be/KX5e3Uzf3kI>
2. Европа и кельты: Повседневная жизнь кельтов [Электронный ресурс]. URL: https://youtu.be/sxtTS_8tVRA
3. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга 2. Санкт-Петербург: Петрополис, 2001. 302 с.
4. Климов А. А. Основы русского народного танца: Учебник для студентов вузов искусств и культуры. Москва: Московский государственный институт культуры, 1994. 320 с.
5. Леру Ф. Друиды. Перевод с французского Цветковой С. О. Санкт-Петербург: Евразия, 2000. 288 с.
6. Маккалох Д. А. Религия древних кельтов. Москва: Центрполиграф, 2004. 334 с.
7. Мурашко М. П. Классификация русского танца: Монографическое исследование. Москва: Московский государственный университет культуры и искусств, 2012. 552 с.
8. Helen Brennan. *The Story of Irish Dance*. Published in the United States and Canada by Roberts Rinehart Publishers, An Imprint of The Rowman & Littlefield Publishing Group 4720 Boston Way Lanham, MD 20706, 2001.
9. In the original Irish. Fiche Bliain ag Fas was first published in Dublin in 1933. The English translation was first published in London in the same year. This edition republished in The World's Classics (London: Oxford University Press, 1972).
10. James Argue. *Copp onagh, Co. Cavan*. Irish Folklore Commission, vol. 1209, 1951.
11. Maire Mac Neill. *The Festival of Lughnasa*. London: Oxford University Press, 1962.
12. Sir Henry Piers. *A Chorographical History of the County Westmeath*, quoted in Kevin Danaher, *The Year in Ireland*. Cork: The Mercier Press, 1972.
13. Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm.
14. William Hamilton Maxwell. *Wild Sports of the West*. London: E. P. Publishing, 1973.

References

1. Druids. The Secret of the Celtic Priests [Electronic resource]. URL: <https://youtu.be/KX5e3Uzf3kI> (In Russ.)
2. Europe and the Celts: Everyday life of the Celts [Electronic resource]. URL: https://youtu.be/sxtTS_8tVRA (In Russ.)



3. Kagan M. S. Introduction to the history of world culture. Book two. St. Petersburg: Petropolis, 2001. 302 p. (In Russ.)
4. Klimov A. A. Fundamentals of Russian folk dance: A textbook for students of universities of arts and culture. Moscow: Moscow State Institute of Culture, 1994. 320 p. (In Russ.)
5. Leroux F. Druids; translated from French by S. O. Tsvetkova. St. Petersburg: Eurasia, 2000. 288 p. (In Russ.)
6. McCulloch D. A. Religion of the ancient Celts. Moscow: Tsentrpoligraf, 2004. 334 p. (In Russ.)
7. Murashko M. P. Classification of Russian dance: Monographic study. Moscow: MGUKI, 2012. 552 p.
8. Helen Brennan The Story of Irish Dance. Published in the United States and Canada by Roberts Rinehart Publishers, An Imprint of The Rowman & Littlefield Publishing Group 4720 Boston Way Lanham, MD 20706, 2001.
9. In the original Irish. Fiche Bliain ag Fas was first published in Dublin in 1933. The English translation was first published in London in the same year. This edition republished in The World's Classics (London: Oxford University Press, 1972).
10. James Argue. Copponagh, Co. Cavan. Irish Folklore Commission, vol. 1209, 1951.
11. Maire Mac Neill. The Festival of Lughnasa. London: Oxford University Press, 1962.
12. Sir Henry Piers. A Chorographical History of the County Westmeath, quoted in Kevin Danaher, The Year in Ireland. Cork: The Mercier Press, 1972.
13. Tap dancing America: a cultural history / Constance Valis Hill, p. cm. 14. William Hamilton Maxwell. Wild Sports of the West. London: E. P. Publishing, 1973.
14. William Hamilton Maxwell. Wild Sports of the West. London: E. P. Publishing, 1973.

*

Поступила в редакцию 15.08.2022