

13. Цукер А. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов // Искусство на рубеже веков. – Сб. ст. Материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999 г. – 456 стр. – С. 107.
14. Шевляков Е. Понятие и критерии «рубежа» в истории музыкальной культуры // Искусство на рубеже веков. – Материалы международной научной конференции. – Сб. ст. – Ростов-на-Дону: «Гефест», 1999 г. – 456 с. – с. 82.

**Павлюк Т.С.**

## **СУТНІСТЬ І БАГАТОГРАННІСТЬ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ ЯК ФЕНОМЕНУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

Впродовж своєї історії мистецтво танцю приваблювало та приваблює багатьох дослідників: мистецтвознавців, істориків культури, філософів, психологів, які розглядали проблеми теорії та історії хореографічного мистецтва. В цілому ці дослідження слід розділити на три самостійні групи.

До **першої**, найбільш чисельної, відносяться дослідження з історії хореографії і, головним чином, балетного театру (Л.Д. Блок, Н. Вашкевич, В. Красовська, С. Худяков, Е. Denby, Н. Ellis[23], С. Sachs[24] та ін.). Дослідження цих та інших авторів дозволяють з'ясувати співвідношення практики хореографічного мистецтва з історичними цінностями та традиціями суспільства, простежити, як зміни життєвої змістовності впливали на зміну систем виражальних засобів танцю. До цієї ж групи слід віднести дослідження національних форм і окремих видів хореографічного мистецтва (Т.Бороздіна, Ю. Бахрушин, М. Борисоглебський, М. Котовська, Х. Кристерсон, І. Рацька, Н. Шереметьєвська, В. Уральська та ін.). В Україні ці проблеми досліджували І. Боберський, М. Вашкевич, В. Верховинець, К. Василенко, Р. Герасимчук, А. Гуменюк, О. Єльохіна, В. Купленник, С. Легка, Ю. Станішевський та ін.). Їх дослідження пояснюють механізми розвитку та специфічні принципи лексики різних типів танцю національними особливостями культури чи законами жанру.

**Другу** групу складають дослідження з теорії танцю, зокрема балету. Ця література дуже різноманітна і включає навчальні посібники з техніки танцю, узагальнення практичного і педагогічного досвіду, а також дослідження окремих проблем балету, таких, як роль музики, живопису і драматургії, традицій та новацій в танці, виявлення специфіки хореографічної образності та інших. Перелік видатних дослідників цієї групи утворить бібліографічний потенціал цілої бібліотеки, а тому доцільно перейти до **третьої** групи.

До неї віднесена література загальноестетичного змісту, в якій хореографічне мистецтво не є предметом самостійного аналізу, але на нього поширюються загально естетичні положення, до того ж автори використовують танець у якості ілюстративного матеріалу у дослідженнях конкретних естетичних проблем (Ю. Борев, Б. Гарєєв, Н. Гудмен, М. Коган, Дж. Марголіс, Дж. Фрідмен).

Ознайомлення з таким потужним арсеналом літератури дозволяє зробити висновки, що увага дослідників в основному присвячена з'ясуванню природи танцю, історії його становлення і розвитку, що найбільше і найактивніше досліджується класичний танець (балетний театр) та народний сценічний танець, в той час як дослідження проблем бального танцю привертає увагу незначної кількості науковців.

Отже, аналіз літературних джерел з проблеми дослідження дозволив зробити висновок, що тенденції розвитку бальної хореографії можуть розглянуті у теоретико-концептуальному, функціональному та лексико-семантичному аспектах, що є безперечно **актуальним** і важливим для розвитку хореографічної науки і практики та виконуватиметься **вперше** в українській культурології.

**Мета** статті виявляється у розгляді сутності бальної хореографії в контексті сучасних теоретико-методологічних підходів.

Лексико-семантичний аспект аналізу передбачає дослідження процесів взаємозв'язків і взаємовпливів бальних хореографічних культур, еволюцію лексики бального танцю у взаємозв'язках її з іншими компонентами та у відповідності з тенденціями розвитку мистецтва в цілому.

Хореографічне мистецтво, як і мистецтво взагалі, розглядається як поліфункціональне. В ХХ столітті спостерігається його поступова функціональна диференціація, внаслідок чого бальний танець виступає і як інструмент політико-ідеологічного впливу, і як вид сценічного мистецтва, і як засіб соціалізації та інкультуризації, виховання (естетичного, морального, фізичного), дозвілля, розваг, рекреації тощо.

На теоретико-концептуальному рівні інтерес представляють наукові дослідження, які дають можливість осмислити танець (зокрема, бальний танець) як соціально-культурний та мистецький феномен.

Високий рівень розвитку художньої практики, значні темпи накопичення фактологічного матеріалу, напрацювання спеціалізованих наук про мистецтво, виникнення нових галузей наукового знання не зменшили дефіциту теоретичних засобів дослідження бальної хореографії. На межі ХІХ та ХХ століть світова філософська думка усвідомила непродуктивність протиставлення «духовного» (як живого, усвідомленого, активного) «тілесному» (як пасивному, відсталому, безглуздому). А тому в сучасній західній філософії з'явилися поняття «тілесність», «живе тіло», які є особливо **актуальними** в дослідженнях сутності танцю взагалі, і бального танцю зокрема. Естетична цінність останнього полягає в утвердженні вищого прояву життя у людському тілі, бо створення філософії тіла неможливе без філософського аналізу сутності танцю. В цьому поєднанні філософського та мистецтвознавчого аспектів вбачаємо результативність нашого дослідження.

Отже, розгляд сутності бальної хореографії можливий лише в контексті сучасних теоретико-методологічних підходів, що виникли в ХХ столітті і дозволяють проникнути у глибинну сутність й

багатогранність феномена. У сучасній науці існують різні погляди на його природу, сутність і характерні особливості в контексті сутності узагальненого поняття «танець». Найбільш поширеними є біологічна, соціальна, космологічна концепції.

В межах біологічної концепції (Н. Ічас): танець розглядається як такий, що виник в результаті ритуалізації поведінкових стереотипів й сценаріїв (шлюбні ритуали птахів, танці бджіл), що є виявом загальної біологічної потреби до впорядкованих танцювальних рухів як засобів передачі адаптивно цінної когнітивної інформації. Сакралізація й десакралізація (імітація природи, поведінки тварин) надає можливість подолати дистанцію між людиною й природою. Танець, таким чином, виконує також сакральну функцію.

Соціальна теорія походження танцю виходить з розуміння його як феномена, обумовленого соціокультурним життям. У контексті розгляду танцю як моделі комунікацій хореографічна культура заснована на тих моторно-рухових особливостях (ритмопластичних рухах), що найчастіше використовуються людьми певної культури. Танці і первісно були не чим іншим, як засобом обрядкування (впорядкування) громадської праці, засобом фіксації набутого досвіду та формою навчання підростаючих поколінь. Мистецтво взагалі, танцювальне зокрема, виникає з життя, з усіх видів (і у всіх видах) життєдіяльності людей завдяки естетизації, етизації та сакралізації різноманітних форм цієї життєдіяльності. Наведені вище підходи досить умовні, однак мають значення для теоретичного аналізу[18].

Згідно космогонічної концепції (Н.Еліас), у процесі відтворення в танці народження Всесвіту людина знаходить гармонію й порядок. Це положення широко використовується в сучасній танцотерапії, зокрема, в принципі про єдність духовного й тілесного. Особливе значення танець набуває в дослідженнях мистецтвознавців, філософів, семіотиків у межах постмодерну, оскільки в постмодерні тілесність стає самостійним, предметом осмислення, дорівнюється за своєю значимістю до свідомості волі й почуттів і пов'язується з соціальною (тіло космосу й тіло держави) - (М.Фуко. Л.Дерріда та ін.). Тіло розглядається як сутнісна умова існування людини, і людина найбільш адекватно може виразити себе саме через тіло. Феномени тілесності не можуть бути об'єктовані - вони можуть бути втілені в танцях, тому граматики мови танцю – це граматики тіла, що рухається.

Витоки принципу єдності духовного і тілесного найдоцільніше розглядати та аналізувати в контексті художньої культури Стародавньої Греції, античного мистецтва Еллади. Ця культура відома світові блискучим розвитком філософської думки, літератури (поезії та драматургії), архітектури і скульптури, складними жанрами театрального мистецтва. В цьому сузір'ї важливе місце займає танець як мистецтво гармонії, краси фізичної та духовної (принцип калокагатії був притаманний всій художній сфері еллінів). Танець, як і все мистецтво, присвячувався людині. Найцікавішим було танцювальне мистецтво Афін (VI – V ст. до н. е.), тісно пов'язане з міфологією, яка визначала його теми і виражальні засоби. Як і загальне поняття про «прекрасне», значення танцювального мистецтва обумовлювалось його доцільністю. Метою формування людини греки вбачали в її гармонійному розвитку. Живе людське тіло – ідеал еллінів. Все повинно було на нього орієнтуватися, з ним узгоджуватися, бути з ним в гармонії. Античність сприймала людське тіло як таке, що складається з фізичних стихій (вогню, повітря, води та землі). Отже прекрасним воно ставало тоді, коли ці фізичні стихії гармонували одна з одною. Одним із шляхів формування такого тіла греки вважали танець. Сократ під час свого спостереження зробив висновок, що саме в танці жодна частина тіла не залишається бездієюю: одночасно вправлялися і шия, і ноги, і руки. Він танцював сам і радив танцювати тим, хто хотів мати тіло легким.

Античний філософ Платон визначав виховне значення танців в тому, що вони повинні на справі демонструвати що прекрасне, а що потворне. Він вважав, що будь-які рухи тіла та наспіви, що виказують душевні та тілесні чесноти, прекрасні, а ті, що виражають порок – не прекрасні. Елліни були впевнені в тому, що танці не тільки усолоджують, але й добре виховують, багато чому навчають. Танець вносить лад до душі, демонструючи єдність душевної та тілесної краси[13].

Танцю як державній справі була присвячена спеціальна наука оркестика, якій навчались у гімназії. Правила оркестики не дійшли до наших часів, лише відомо (за Плутархом) її розподіл на три складові частини: 1) теорія рухів; 2) вивчення поз; 3) пантоміма, тобто вираз обличчям (міміка) та руками (хейрономія). Таким чином, можна узагальнити вираз вимог греків до танцю: по-перше, пластична краса поз і рухів; по-друге, наочність та виразність. Це пояснювалось тим, що всі сторони життя давньогрецького суспільства втілювалися в його хореографії, яка за класифікацією Платона розподілялась на культові танці уславлення богів, поховальні танці, світські та пірричні (військові) танці. Світські або розважальні танці виконувались під час бенкетів та обідів. (Вони мали професійний характер, а не побутовий (тобто, не ті, що виконуються аматорами). Ці танці були технічно складними, з елементами акробатики. Мистецтвом виконавців господарі «пригощали» гостей).

Природа античного танцю обумовлена культурною основою давньогрецького театрального дійства на честь бога Діоніса. Діонісії склалися з двох частин: урочисто-культової, якою керували жреці, та веселої, «карнавальної», грайливої, що була проявом самодіяльності народної маси. Відповідно до частин свята готувалися танці як їх важливий компонент. Танці навколо жертovníка виконували учасники хора, який був активним дієвим персонажем трагічного та дифірамбічного характеру. Одночасно з дифірамбічним хором існував хор сатирівський. Переряджені в козлоногих демонів-сатирів, супутники Діоніса, учасники хору танцями відтворювали його мандрування. Перерядження ще більш притаманне веселій, карнавальній частині свят, де типовою формою танцюючого хору був агон (змагання) двох його частин. Гротеск, жарт, клоунада, гра були неодмінною частиною свята, чисельні глядачі якого не залишалися байдужими і самі става-

ли учасниками. Так в хореографії відбувався характер художньо-образного мислення елліна: доцільність і видовищність, фантастичне розуміння дійсності і сприйняття світу, дивна співрозмірність гармонії і чистота людини у її відношенні до природи. І все це втілено в античній хореографії.

Про важливу роль хореографії свідчать і факти більш пізньої історії. Але найголовнішою рисою хореографії є здатність танцю виражати настрій, стан людини, її почуття.

Своєрідною ознакою танцю, що виокремлює його з інших видів мистецтв, є ритмічна основа. Здібності відчувати ритм – одне з важливих властивостей природи людини, яка прагне виразити себе в русі. Танець є не тільки розвагою та приємним дозвіллям. Він є виразом різноманітних почуттів, в ньому проявляється гармонія із світом. Танець дозволяє людині реалізувати себе, дарує їй фізичне здоров'я та душевну рівновагу: під час занять танцями відбувається тренування всіх м'язів тіла й дихання. Танець є своєрідним психотренінгом для тих, хто не впевнений в собі [17].

В сучасному західному мистецтвознавстві танець вивчається як окремий предмет наукового аналізу і практичної діяльності. Дослідження в цих двох аспектах бальної хореографії потребує комплексного міждисциплінарного підходу із залученням фахівців не лише в галузі хореографії, а й вчених істориків, філософів, культурологів.

Визначаючи в загальній концепції сутності танцю особливі риси бальної хореографії, вважаємо за доцільне дещо змістити акценти в самому визначенні танцю як соціального феномену. На відміну від поширеного в науці перекладу терміну «хореографія», що наводився у попередніх розділах і означав «танець» - «пишу», ми звернулися до нашого потрактування цього поняття, наведеного в книзі метра хореографічного мистецтва А.Л. Волинського «Книга радіння» («Книга ликований») [12]. Оригінальний підхід автора до визначення терміну «хореографія» дозволяє глибше усвідомити сутність танцю взагалі, і бального танцю зокрема. Він акцентує увагу на тому, що хором греки називали будь-яке скупчення веселих, гомінливих, граючих людей. У давній Спарті хором називали ринковий майдан. Греки казали про «хор зубів», тому що їх блиск приймає дієву участь у загальному виразі обличчя. Сучасне уявлення хору пов'язане з організованими групами людей, що співають разом у церкві або на сцені. У переносному значенні словом «хор» називають просторові балкони у великих приміщеннях, призначених для зборів чисельної публіки. Семантичні вправи з переводом цього слова з іменника у дієслово дає його новий смисл: радіння (ликование – російською). Сутність радіння не обмежується тільки веселощами, а включає відтінки різних, більш глибоких почуттів і навіть печалю. Тобто, автор книги спрямовує нас до розуміння танцю як акту підвищення і горіння людського духу, можливості його втілення у зовнішніх рухах людини. Переплетення понять «хор» і «радіння» їх внутрішніми зв'язками означає по суті явище масового почуття одночасного радісного і сумного. Таким чином, автор розглядає хореографію як запис поодиноких і масових почуттів у всій різноманітності їх тонів та відтінків. Він розуміє танець як важливу частину цього радіння, залишаючи місце й для інших форм виявлення людської душі. Як метр класичного танцю автор із жалем констатує, що в сучасному балеті все звужено, урізано, скорочено... Але цього не можна віднести до бальної хореографії, яка дійсно своїми найрізноманітнішими формами передає настрій і радіння душевних почуттів однієї людини, пари, групи або значного за кількістю людського зібрання.

Підтвердження такої позиції знаходило у дослідженнях психічних механізмів художнього вираження й сприйняття танцю (С. Волконський, О. Всеволодська-Голушкович, Ю. Зверев, Н. Рубштейн [17]). На їх думку, найголовнішою рисою танцю є його емоційна атмосфера, завдяки якій послаблюється, приборкується психічне збудження. Вони пропонують оригінальний принцип розрізнення двох основних видів танцювального мистецтва: танцю як продукту емоційної сфери психіки і хореографії як продукту мовного мислення, висловленого опоетизованою пластикою тіла.

У визначенні особливостей бальної хореографії важливим був метод свободних асоціацій З.Фрейда [19;21]. Завдяки йому стає зрозумілою не тільки швидкість реакцій виконавців бальних танців, точність і чітка структурованість рухів. Головне – це тонке взаєморозуміння, якого в танці досягли партнери. Його високий рівень генерує енергетичний взаємозв'язок, якій відчувається навіть візуально. Американський психоаналітик Дж. Мід називав таке взаєморозуміння інтеракцією, коли елементи дій, в нашому випадку в танці, розділені поміж двох людей, виконуються ними узгоджено в необхідній послідовності та швидко, фактично в умовах цейтноту. Уміння взаємодіяти узгоджено без слів і є інтеракцією. Здатність до інтерактивної взаємодії є дуже важливою якістю особистості і чим розвинутішою є ця здібність, тем більш одухотвореною є особистість. Мабуть, саме тим можна пояснити ту колосальну фізичну віддачу, яку демонструють партнери у бальному танці, і ту духовну піднесеність, яка так виразно відбивається в їх очах. Саме ця духовність надає бальному танцю естетичне забарвлення, перетворюючи його на прекрасне видовище. Духовним змістом наповнюються навіть ті рухи і жести, які можна було б трактувати еротичними. Переживання, виражені в танці, здатні витягувати людські потяги з позасвідомого і робити їх доступними для катарсичної обробки, очищуючи душу і уповільнюючи глибинні напруги (К.Т. Юнг [22]). Танцювальна діяльність спрямована на спрощення контактів поміж людьми, подолання комплексів у спілкуванні та прояв дійсних переживань. Бальний танець дозволяє долати перешкоди умовностей слів, творчо відноситися до людей. В ньому простежується зв'язок між рухом і розумом, а також між танцем та інтелектом.

**Висновки:** сучасний бальний танець, динамічний за своєю природою, є творчим за сутністю. Він максимально відображає складний діапазон людських емоцій, думок, установок і, крім того, позитивно впливає на них через систему рухів, що здійснюються у швидкому темпі. Бальна хореографія є неусвідомленим зв'язком з потужною культурою, яку кожен відчуває в собі по своєму. Через кожного з нас «працюють» глибинні архетипи, відроджуючи історичне мислення в клітиночках нашого тіла. І це приваблює людей,

обумовлює їх вибір йти не на аеробіку чи шейпінг, а до груп, гуртків, ансамблів бальних танців. Це і є та сама сучасна культура, що робить людину кращою, піднесеною, одухотвореною.

Наукову базу з проблем хореографії та бального танцю складають праці видатних дослідників історії та теорії культури і мистецтва, монографічні дослідження філософів, соціологів, психологів, мистецтвознавців. Їх аналіз засвідчив, що в них міститься цінний матеріал з історії виникнення, особливостей становлення та розвитку хореографічного мистецтва взагалі і бального танцю зокрема. Проте, на жаль, відносно бального танцю потенціал наукових досліджень значно обмежений, що обумовлює актуальність і необхідність подальшого теоретичного дослідження проблем бальної хореографії.

Аналіз теоретичних джерел дозволив визначити основні підходи до сутності танцю і особливостей бальної хореографії, а також накреслити оптимальні напрямки наукового пошуку в дослідженні проблем бальної хореографії. Ними визнані: теоретично-концептуальний, функціональний та лексико-семантичний.

#### Джерела та література

1. Азбука танца. – М.: ООО «Изд-во АСТ», Донецк: Сталкер, 2004. – 286с.
2. Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии: Исследования ВНИИ искусствознания. М-во культуры СССР. – М.: Музыка, 1991. – 320с.
3. Аткишкіна Г. Гуманістична спрямованість хореографічного мистецтва // Сучасні проблеми дозвілєвої діяльності. Зб. наук. матеріалів кафедри МКДД. – К.: КНУКіМ, вип.1. – С.84-91.
4. Балет: энциклопедия. – М.: Сов.энциклопедия, 1981. – 623с.(С. 503-504).
5. Безклубенко С.Д. Теорія культури. – К.: КНУКіМ, 2002. – 323с.
6. Борев Ю. Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496с.
7. Вольнский А.Л. Книга ликований: Азбука классического танца. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 300с.
8. Дени Г., Дассвиль Л. Все танцы. – К.: Музична Україна, 1983. – 342с.
9. Закс К. Всемирная история танца. – М.: Госполитиздат, 1933. – 519с.
10. Кірсанов В.В. Танець як засіб рекреації // Вісник КНУКіМ. «Мистецтвознавство». – 2002. – №5. – С. 45-56.
11. Компан Ш. Танцевальный словарь. – М., 1970.
12. Королева Э.А. Танец и художественная культура: От возникновения человечества до первых великих цивилизаций. – Минск: Армита-Маркетинг, 1997. – 188с.
13. Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000. – 287с.
14. Любан Площа Б., Побережная Г. Белов О. Музыка и психика: Слушать душой. – К.: «АДЕФ-Украина». – 2002. – 200с.
15. Матусевич Н.І. Хореографічне мистецтво. – К.: Мистецтво, 1963. – 107с.
16. Регаццони Г., Росси М.А., Маджони А. Бальные танцы / Пер. с франц. – М.: БММАО, 2001. – 192с.
17. Рубштейн Н.Что нужно знать, чтобы стать первым.(Часть 2).Психология танц. Спорта.- М.:ИРИА."Маренго Интернейшнл Принт",2001.-219с.
18. Социальные функции искусства и его видов. – М.: Наука, 1982 – 270 с.
19. Сумерки Богов/Ф.Ницше, З.Фрейд, Э.Фромм и др. – М.:Политиздат,1989. – 398с.
20. Татаркевич В. Античная эстетика. – М.: Искусство, 1977. – 327с.
21. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальності. – Минск: Белорусская социальная энциклопедия, 1990. – 164с.
22. Юнг К.Г. Аналитическая психология..-Спб.:Палантин,1994. – 132с.
23. Ellis H. The dance of life.-N.Y.,1929.– 4
24. Sachs C. World History of the Dance. – N.Y.,1937. – 9