

ЗАКОНОМІРНОСТІ ТА МЕХАНІЗМИ ЕВОЛЮЦІЇ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ ЯК ОДНОГО З ВИДІВ ХОРЕОГРАФІЇ

Павлюк Т. С., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри бальної хореографії

Київський національний університет культури і мистецтв

Анотація. У статті автор досліджує вітчизняну бальну хореографію в історико-культурному, аналітично-порівняльному та культурологічному аспектах. Аналізує основні тенденції розвитку бальної хореографії у 60-90-х. роках ХХ ст. у контексті розвитку європейської культури. Визначає основні теоретико-методологічні підходи до осмислення ключових понять сутності бальної хореографії, а також розглядає функціонування системи бальної хореографії.

Ключові слова: хореографія, ритм, бальні танці, суспільний танець, соціальний танець.

Аннотация. Павлюк Т. С. **Закономерности и механизмы эволюции бального танца как одного из видов хореографии.** В статье автор исследует отечественную бальную хореографию в историко-культурном, аналитическо-сравнительном и культурологическом аспектах. Анализирует основные тенденции развития бальной хореографии в 60-90-х. годах ХХ ст. в контексте развития европейской культуры. Определяет основные теоретико-методологические подходы к осмыслению ключевых понятий сущности бальной хореографии, а также рассматривает функционирование системы бальной хореографии.

Ключевые слова: хореография, ритм, бальные танцы, общественный танец, социальный танец.

Annotation. Pavluk T. S. *Conformities to the law and mechanisms of evolution of ballroom dance as one of types of choreography.* In the article the author researches ballet choreography in historical-cultural, analytical-comparing and culturological aspect. He analyses the main trends of development of ballet choreography in 60-90th years of the XX century in the context of European culture development. She defines the basic theoretical and methodological approaches towards rethinking of the key concepts of the essence of ballet choreography and regards the functioning of the ballet choreography system.

Keywords: choreography, rhythm, ballroom dances, public dance, social dance.

Постановка проблеми. Аналіз останніх досліджень. У XX столітті мистецтво бального танцю зазнало революційних змін. На відміну від світових, європейських процесів розвитку бальної хореографії вітчизняний бальний танець зазнав багато перешкод. Особливості його становлення та розвитку значною мірою обумовлені специфікою формування вітчизняної бальної хореографії в контексті потужної радянської системи художньої самодіяльної творчості суспільства. Після хрущовської відлиги значно послабився ідеологічний тиск, внаслідок чого активізувалось поширення зарубіжної танцювальної культури. Радянська бальна хореографія саме в цей період набула своєї сталості, організаційної структурованості, масового поширення і змистовного збагачення. Це позначилося на своєрідності розвитку вітчизняної системи самодіяльного хореографічного мистецтва, коли одночасно із міжнародними бальними танцями впроваджувались хореографічні бальні форми національного забарвлення.

З періоду становлення України як незалежної держави розвиток бальної хореографії позначився значним прискоренням: він став більш визначеним як організаційно, так і юридично. Вітчизняні асоціації бального танцю набули членства у міжнародних федераціях, легітимним і структурованим став професійний рух вітчизняної бальної хореографії. Разом з тим процес розвитку бального танцю на теренах України позначений і такими негативними рисами, як послаблення уваги до його масових форм та зниження естетичної планки найбільш поширених заходів організації культурно-дозвілєвої діяльності, в яких переважає масовий танець. Як свідчить досвід західних країн з давніми традиціями розвитку бальної хореографії, із ста відсотків учасників багаточисельних шкіл і клубів бального танцю 95 – це аматори, які прагнуть навчитися красиво танцювати, і лише 5 є прихильниками конкурсного (спортивного) танцю. На пострадянському просторі ці тенденції виявляються цілком зворотними. Основними чинниками таких явищ слід визначити відсторонення державних структур від проблем організації культурно-дозвілєвої діяльності населення, особливо дітей та молоді, а також надмірну комерціалізацію цієї сфери.

В системі хореографічної культури суспільства бальний танець займає особливе місце як найбільш масове мистецтво, яке відіграє свою власну роль важливого компонента духовного життя людей, значної сфери їх культурно-

дозвілєвої діяльності. Грунтовний та ретроспективний аналіз розвитку вітчизняної бальної хореографії, в контексті осмислення закономірностей та механізмів еволюції цього виду хореографічного мистецтва у світовому та європейському просторі, є безперечно **актуальним** для розвитку хореографічної науки і практики.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українській культурології визначається місце бального танцю в системі хореографічного мистецтва, уточнюються специфічні аспекти функцій бальної хореографії, узагальнюються теоретичні основи генезису та розвитку бальної хореографії, основних її понять.

Мета дослідження полягає у визначенні основних тенденцій розвитку вітчизняної бальної хореографії у 60-90-х роках ХХ століття у контексті розвитку європейської культури.

Джерельну базу дослідження становлять матеріали наукових розвідок з історії становлення та розвитку стильових особливостей світової, радянської, зокрема вітчизняної бальної хореографії, значний фактологічний матеріал з даної проблеми, виданий впродовж декількох десятиліть існування радянського суспільства.

Значну групу джерел становлять хореографічні матеріали конкурсних виступів, занять в гуртках і ансамблях бального танцю, масових заходів, зафіксованих шляхом кіно- та відеозапису. Грунтовним джерелом інформації були універсальні та спеціальні довідникові видання (енциклопедії, словники тощо).

Результати дослідження. ХХ століття позначено шаленим прискоренням усіх процесів, що обумовило становлення і розвиток нових танцювальних ритмів і течій – ритмічного виховання, вільного танцю, танцю-модерн, джаз-танцю.

Бурхливий розвиток бальної хореографії помітно активізував увагу багатьох науковців, теоретиків і практиків цього виду мистецтва, а саме: в історичному аспекті (Івановський М. П., Васильєва-Рождественська М. В., Вороніна І. А., Кветна О. В., Уразгільдєєв Р., Уральська В. К., Цареградська Т. В., Ельяш М. І. та ін.), мистецтвознавчо-теоретичному (Васильєва-Рождественська М. В., Захаров Р. В., Кветна О. В., Кудряков В. М., Матусевич Н. І., Туганкова О. В., Уральська В. К., Школьников Л. С. та ін.) та практично-методичному (Белікова А. М., Блок Р. С., Бондаренко Л. А., Васильєва О. Д., Громов Ю. І., Диментман І. М., Єрохіна О. В., Захаров Р. В., Резнікова З. П. та ін.).

Ці напрями наукових досліджень набули свого розвитку і в подальші часи. Значним внеском у розвиток бальної хореографії стало вітчизняне дослідження О. В. Касьянової, присвячене періодизації та мистецтвознавчому аналізу становлення і розвитку радянської бальної хореографії з 1917 по 1941 роки. Проблеми розвитку сучасного вітчизняного аматорського і професійного танцювального руху, удосконалення методичних систем підготовки танцівників і педагогів також активно досліджуються (Осадців Т., Міщенко В., Тараканова А., Тимошенко О. та ін.).

Спроби систематизувати танець за його різноманітними видами відомі з давніх часів. Автор ґрунтовного дослідження „Ранні форми танцю” Е. О. Корольова констатує, що навіть у прадавніх культурах, в яких діяльність людей мала синкретичний характер, вже існувало виокремлення побутових танців. Автор розподілила їх на два види: сюжетні (вони відбивали події дня і підкорялись чітким ритуальним вимогам наслідування різним видам діяльності) та безсюжетні, які не поступались обрядовим своєю складністю. Останні (безсюжетні) танці поділялись на гімнастичні та любовні. Гімнастичні виражали загальний, піднесений настрій, за їх допомогою досягали розрядки емоційної напруги. Любовні, або ліричні танці забезпечували дуже важливі форми спілкування між чоловіками та жінками, які в танці досягали екстазу. [4, 179]. У давньому Єгипті танці також розподілялись на групи: священні, світські, військові та гімнастичні. У стародавній Греції, за класифікацією Платона, танці поділялись на культові, поховальні, світські та піричні (військові). До цієї платонівської класифікації, на думку видатного дослідника хореографічного мистецтва В. І. Уральської, слід було додати сценічні танці, які Платон, можливо, включив до групи світських. Останні ж виконувались під час бенкетів, але були не побутовими (тобто масовими), а професійними і часто мали сюжетну лінію. Але найпоширенішою класифікацією європейських танців був – хронологічний. Цю традицію порушив відомий німецький дослідник Оскар Бі, який в своїй книзі „Der Tanz” (1925) розподілив історію бальних танців на три періоди: 1 – італійський (до 1600 р.), 2 – франко-англійський (до 1800 р.) та 3 – XIX ст. – німецько-слов’янський. Вважаємо, що такий розподіл був проведений суто за зовнішніми, механістичними ознаками, а цій праці дещо бракувало урахування особливостей еволюції танцювальної культури кожної з країн, де розвиток форм та асиміляція бальних танців відбувалась за відповідними, своїми схемами.

Цікаву і схематично складну класифікацію танців запропонував німецький історик культури, музикознавець, дослідник хореографічного мистецтва Курт Закс. Він розкрив її у своїй фундаментальній праці „Всесвітня історія танцю” (1933) на підставі аналізу величезного за обсягом фактологічного матеріалу з хореографії багатьох народів і країн [2]. Характеризуючи всі зібрані танці, автор поділив їх спочатку на дві великі групи за принципом характеру рухів: „гармонійні” та „негармонійні”. До останніх Закс відніс екстатичні, конвульсивні танці, в яких повністю або частково втрачається контроль над рухами тіла. Найчастіше ці танці виконуються шаманами або членами таємних орденів, союзів. Групу гармонійних танців дослідник визначив на підставі їх потенційної властивості нести собою заряд м’язової енергії. Вони життєрадісні і надають великого задоволення як виконавцям, так і глядачам. Ці танці підводять людину до досягнення екстазу через чітке, ритмічне виконання кожного руху і спонукають учасників танцю до ефективного прояву людської енергії. Цей незвичний для того часу погляд дослідника був значно поцінованим, але такий розподіл не враховував впливів культурних,

економічних та ідеологічних підсистем конкретних суспільств. Значно цікавішим вважаємо інший варіант класифікації танців, запропонований К. Заксом, на підставі теорії психолога і психотерапевта К. Юнга. Виходячи з відомих ознак танцю, Закс поділив їх на образотворчі (мімічні) та абстрактні, побудовані на використанні елементів необразотворчої художньої форми: вона відтворює динамічний узор, основним структурним засобом якого є ритм. Важливість класифікації, запропонованої К. Заксом, визначав американський історик танцю Р. Краус, з ним були солідарні багато зарубіжних вчених, оскільки свої численні теоретичні праці Закс присвятив вивченню принципів рухів людського тіла, тобто розвивав ідеї французького вченого Дельсартра (XIX ст.) та швейцарського дослідника Е. Жака-Далькроза (10-ті роки XX ст.).

На жаль, майже весь зарубіжний спеціалізований арсенал науково-теоретичного осмислення хореографічного мистецтва взагалі, і бального танцю зокрема, за об'єктивних причин залишався невідомим для громадян колишнього Радянського Союзу.

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, психологів, правознавців тощо. На відміну від поширеного в науці перекладу терміну „хореографія” („танець” + „пишу”), ми звернулися до тлумачення цього поняття, наведеного в книзі метра хореографічного мистецтва А. Л. Волинського „Книга радіння” („Книга ликований”) [1]. 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 жalem 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. У дослідженнях психічних механізмів художнього вираження й сприйняття танцю (С. Волконський, О. Всеволодська-Голушкович, Ю. Зверев, Н. Рубштейн), існує підтвердження такої позиції, – 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 опoетизованою пластикою тіла.

Важливою рисою ще ранніх побутових танців був елемент імпровізації, який в обрядовому танці був неприпустимим. Розважальний танець, зберігаючи основні риси сюжету, лексики, структури обрядового за манерою виконання був все ж таки іншим. Усі його елементи мали інший емоційний зміст, звільнювалась свобода уяви, фантазії, виплескувались притаманні людям почуття, настрої. Внаслідок цього виконавці ранніх побутових танців не тільки інтерпретували обрядові танці, але й створювали нові. Ця тенденція утворення нових танцювальних форм зберігалась й надалі. Термін „бальний танець” з’явився внаслідок зацікавленості й прихильності до танців у побуті доби Відродження, зберігши сутність побутових танців. І хоча бальними називали танці, що складали основу балу [6, 20], цей термін пізніше поширився на всю численну групу танців, призначених для розважання. Всі ці танці за своєю сутністю також сприяли виразу людиною свого статусу, своєї гідності, своїх почуттів. У своєму буквальному значенні і за складністю підготовки бальні танці були чи не найвизначнішим видом мистецтва. Пізніше, позбувшись аристократично-величких рис, розважальний танець у своїх масових формах отримав назву „соціального”, „суспільного” бо відображав прагнення людей до об’єднання, веселого спілкування.

Бальна хореографія складається з багатьох напрямів, обумовлених різноманітними за формою і характером бальних танців, можна стверджувати, щодо структури хореографічного мистецтва, системоутворюючою категорією якої є танець, бальна хореографія входить як складна підсистема із взаємообумовленими і взаємодіючими елементами. Одним із суперечливих елементів цієї системи слід визнати спортивний танець, який набув у наш час особливого поширення. Вже у самій назві криється провокаційна тенденція відокремлення його від мистецтва. В дійсності вона реалізована офіційним підпорядкуванням спортивних танців Держкомспорту, а педагогів (тренерів) вже готують академії та інститути з фізичної культури. То ж як у цьому напрямку співвідносяться спорт і мистецтво?

Відродження спортивного руху, пов’язаного з відновленням Олімпійських ігор, позначилось і на змагальному характері бальної хореографії, на становленні і розвитку конкурсного бального танцю. Процеси генезису та розвитку спортивного напрямку бальної хореографії у вітчизняній науці вперше дослідив і описав у підручнику „Спортивні танці” Т. П. Осадців [5]. За його даними, вже 1892 р. у Нью-Йорку відбувся перший конкурс, на якому танцювали cake-walk. Цей танець містив елементи негритянських традицій і був попередником стилю Rag. В 1909 р. у Парижі відбувся перший турнір чемпіонату світу, другий був проведений у Німечці, третій (1911) і четвертий (1912) – у Парижі. В ньому приймали участь 100 пар учасників і конкурс тривав три дні. А вже в наступному турнірі (1913) через величезну кількість бажаючих взяти в ньому участь термін конкурсу тривав більше тижня. В західних країнах та в Новому світі почався впевнений розквіт бальної хореографії на нових організаційних, правових і змістовних основах. Слід

зауважити, що цей процес мав достатньо визначений комерційний характер. Діяльність національних спілок та міжнародних федерацій професійного і аматорського танцювальних рухів, що створювались, вимагала науково обґрунтованих критеріїв організаційного, лексичного та виконавського змісту. З'явилися переклади різними мовами вже класичних творів відомих попередників: „Орхезографії” Туано Арбо, „Танцювального словника” Ш. Компана, „Листів про танець та балети” Ж. Ж. Новерра та інших. Крім перекладів, почали видаватись осучаснені дослідження проблем хореографії взагалі і бальних танців зокрема. Прагненням авторів останніх було надати не тільки опис танців свого часу, але й розкрити основні механізми історичних змін форм побутування танцю, з'ясувати його сутність, розробити критерії класифікації його видів.

Невипадково покровителем Олімпійських ігор вважався бог краси і мистецтва Аполлон. На античних стадіонах цінували досконалість людини – її фізичну красу, яка за принципом калокагатії була зовнішнім виразом краси духовної. У часи ідеологічного тиску релігії і майже повного офіційного витіснення танцю з життєвого простору людей, а в межах вітчизняної історії – заміни бального танцю фізкультурними вправами на майже чверть століття, спорт взяв на себе частину функцій танцю, пов'язаних з компенсацією людини природної ритміки і космічної енергії. Але майже всі види спорту позбавлені такого фактору, який притаманний лише танцю і щойно нами зацентований, – його ритмічної основи. Ця магічна властивість танцю не втратила свого значення з розвитком цивілізацій і технічного поступу, а навпаки – прагнення людей до ритмічності в музиці і танці весь час посилюється. Цю тенденцію можна підтвердити появою у XX ст. нових ритмічних танців: послаблена ритмічність європейських танцювальних форм почала жититися надлишково ритмічною музикою Африки та Латинської Америки [7, 48-51].

Прихильників розглядати бальний танець як спорт найбільше серед танцівників-спортсменів та організаторів змагань. Вони вважають, що як бальні, так і спортивні, танці запозичують багато чого саме від спорту, який, на їх думку, є значно більш високим рівнем організації і спортивної дисципліни. Остання, на відміну від „художньої” дисципліни, дозволяє більш чітко проводити тренувальний процес через обмеження особистісної свободи, відволікання на „творчу замріяність” тощо. Ці риси не сприймає спортивна конкуренція, перемога в якій дозволяє одночасно мати славу і гроші (це – для спортсменів). Щодо танцю, то конкуренція сприяє удосконаленню його форм, вимагаючи від спортсменів удосконалювати свої якості.

В різних літературних джерелах поняття соціальний, суспільний танець розглядається як вид хореографічного мистецтва, що має свою природу та еволюцію, до якої ми неодноразово звертались. Залишається узагальнити цей матеріал і дійти висновків щодо сутності цього явища. У західних теоріях бальної хореографії термін „соціальний танець” вживається у двох змістах: по-перше, цим терміном сучасні західні дослідники узагальнюють становлення

і розвиток усіх груп танців, призначених для розваг. У вітчизняній літературі йому відповідає термін „побутовий танець”. По-друге, під соціальними танцями розуміють масові форми танців демократичного характеру, позбавлених аристократичного змісту і зайвого верстового статусу, розповсюджених після Великої французької революції (їх ще називали „новими танцями”). У вітчизняній практиці бальної хореографії вже з XIX століття цей термін був відомий як „суспільний танець”, його використовують і в сучасній бальній хореографії. На жаль, у цій сфері, як у теорії, так і в практиці, суспільному танцю приділяється значно менше уваги, ніж конкурсному. Сутність сучасного соціального або суспільного танцю полягає у його універсальності.

Соціальний танець – термін, поширений у західній хореографії для позначення танців розважального характеру. У вітчизняній літературі і практиці сприймається у двох значеннях: як синонім побутового танцю і як узагальнене поняття танців демократичного розважального характеру, які відносять до „молодих видів танців”.

Суспільний танець – термін, що з’явився у XIX ст., але набув поширення у вітчизняній хореографії з початку XX ст., відповідає сутності соціального танцю у його другому значенні і означає танці за можливістю їх виконання у місцях суспільного призначення. За рівнем складності виконання, як і соціальний, суспільний має сольну, парну, групову і громадську (масову) форму, позначену ритмом, що легко впізнається, обмеженням його змісту основними елементами та їх простими зв’язками, які не потребують тривалої підготовки.

Набудовою суспільного танцю можна назвати *конкурсний та спортивний* танці, композиційний зміст яких значно складніший і вимагає тривалої підготовки. Конкурсним може бути будь-який танець, або група танців, визначення рівня виконання яких ставить за мету той чи інший конкурсний комітет або організаційна структура. Оцінюються загальне враження, цікава танцювальна композиція, правильність і чіткість виконання елементів тощо.

Бальна хореографія визначається як важлива підсистема хореографічного мистецтва, яке займає чільне місце в системі мистецтв. Його різноманітні види через активну взаємодію сприяють збагаченню один одного і тим самим обумовлюють поступ і розвиток мистецтва у метасистемі культури суспільства. Таким чином, бальна хореографія, набуваючи по висхідній рис і якостей культури і мистецтва, перебирає на себе їх основні функції.

В складній системі узагальненого поняття „танець” визначено сценічні і несценічні його види. Різноманітність сценічної та несценічної хореографії обумовлює їх спільність та відмінність, а також необхідність взаємозв’язків в процесі розвитку. Майже не буває випадків, щоб тенденції, зміни, притаманні одному різновиду танцю не знайшли відображення в іншому.

Позасценічні форми танцю, чи побутові танці, всією історією свого становлення і розвитку свідчать про тісний зв’язок із загальним рухом хореографічного мистецтва. Побутовий (в основному бальний) танець, як вже

визначалось, пов'язаний з народними танцювальними джерелами. Бальний танець є окремим різновидом побутового танцю, але постійно відчуває вплив народного. У свою чергу, бальний танець сам впливає на народні форми побутового танцю, в деякій мірі складаючи його композиції.

Бальні танці в різних країнах і в різні історичні періоди виконувалися по-різному, не зважаючи на існування канонів та загальні норми і вимоги, виконавці асимілювали їх зі своїми традиціями, що століттями формувалися в народній хореографії. Ось в чому полягає природний взаємозв'язок народного і бального танців у своїй підсистемі, що існує постійно. Якщо звернутися до бальних сучасних танців, таких як самба, танго та інших, побачимо за ними танго бразильців, темпераментні танці народів Аргентини, різновиди польки, виплекані національними особливостями литовських, польських, чеських танців. Виникають все нові й нові різновиди побутових і власне бальних форм танців для виконання на великих і малих майданчиках, під давню і сучасну музику, для сольного, парного та групового виконання в різних умовах (чи то в контексті оперної, балетної вистави, оперети, мюзиклу, на естраді, танцювальному майданчику тощо). І кожного разу бальний танець, набуваючи особливих рис, обумовлених законом жанру, залишається мистецтвом, здатним створити атмосферу радіння, піднесеності. За аналогічними схемами здійснюється зв'язок бального танцю з класичним та естрадним. Якщо взаємодія з класичним танцем відбувається вже розглянутими раніше засобами (бальні танці задіяні в балетних виставах, їх розвитку приділяють увагу відомі балетмейстери тощо), то відносини з підсистемою естрадного танцю дещо суперечливі, хоча й неспростовні.

Життєздатність існування будь-якої системи, в першу чергу обумовлена взаємодією її внутрішніх складових, яка забезпечує функціонування системи і реалізацію її потенційних можливостей.

Умове виокремлення підсистеми бальної хореографії і перетворення її на об'єкт аналізу уможливорює детальне дослідження її структури, механізмів взаємодії елементів, що її утворюють, та визначення особливостей їх функціонування. Системоутворюючим, узагальненим поняттям системи бальної хореографії визначено „бальний танець”. Її структурованість обумовлена, на наш погляд, різними за формами побутування бальними танцями, різноманітними за їх характером і способами виконання. Взаємодія різних елементів системи здійснюється на підставі механізмів, що з одного боку передбачають розвиток різних форм бального танцю з тенденцією до їх ускладнення, а з іншого забезпечують реалізацію потенціалу кожного з елементів за їх призначенням.

Сферою використання суспільного танцю стають різноманітні побутові життєві ситуації (бали, вечірки, сімейні, професійні свята, вечори відпочинку в клубі, ресторані, інтимні зустрічі тощо). Безпосереднім змістом суспільного танцю є його доступність для всіх людей, незалежно від віку і тривалості підготовки, тобто від умінь та навичок.

Соціальний танець, пристосовуючись до змін в суспільстві, змушений видозмінювати свої форми, бо набувши консервативного характеру, він просто зникне. Тому основною характерною рисою суспільного танцю є його мінливість, яку можна проілюструвати на прикладі метаморфоз у танцях гавот – полька – менует, хоча вони панували століттями. Суспільний танець за своєю природою руйнує перешкоди між усвідомленою поведінкою і вільним виразом почуттів, забезпечує людині піднесений настрій, звільнює підсвідомість, задовольняє потребу в рушійній активності, позбавляє людину фобій вікових обмежень.

Конкурсний і спортивний танці утворюють окрему нішу підсистеми бальної хореографії, функціонування яких обумовлено вимогами до їх ускладненого, технічно удосконаленого рівня виконання. Як попередньо визначалось, це змагальна діяльність, яка із дружніх розваг в соціальному танці перетворилась на змагання, набувши статусу містка поміж мистецтвом і спортом.

Щодо ролі бальної хореографії та її культурної місії у суспільстві, аксіоматичним буде ствердження про її побіжну участь у реалізації численних функцій, що реалізує хореографія як складова частина культури суспільства, як один з видів мистецтва і як засіб організації дозвілля. У межах комунікативної функції вважаємо за доцільне звернути увагу на особливості, яких вона набуває у сфері сексуальних відносин. Дехто із західних дослідників бальної хореографії еротичний характер танцю виокремлюють у його специфічну *еротичну* функцію, яку у вітчизняній літературі тільки визначали, але сором'язливо обходили [4, 179]. Впродовж всієї своєї історії танець разом з розважальною функцією був засобом любовної гри, а ще – небезпечним спокусником і помічником у налагодженні близьких стосунків. Бальний танець із самого початку символізував собою і надію, і обіцянку, і відмову, і виконання обіцянок, тобто все, що складало еротичність танцю. Еротичними на той час були і побутові і салонні танці (італійська тарантела, угорський чардаш, польська качуча, модний матчиш та ін.). Танець взагалі, і бальний танець зокрема, є своєрідною моделлю соціокультурного процесу. Одним з проявів соціокультурної природи бального танцю є його комунікативні можливості. Ритм і пластика людського тіла є основними компонентами танцювальної виразності, які дозволяють через специфічну мову виявляти невербалізований зміст внутрішнього світу людини, її настроїв, її почуттів. Це дозволяє бальному танцю бути еталоном, зразком комунікативної зверненості до оточуючих людей.

Сутність катарсично-компенсаторної функції бальної хореографії, яка безпосередньо пов'язана з комунікативною, доцільно розглядати в трьох аспектах: гедоністично-ігровому (розважальному), компенсаторному (рекреаційному) та катарсичному. Стосовно першого, то слід ще раз підкреслити, що люди наділені уродженою потребою в ритмічному русі та виявленню через нього своєї енергії. Її прояви демонструють діти, які

опановують навколишній світ роками, граючи своїми тілорухами. Усі рухи, здійснені у підвищеному емоційному стані, позбавлені раціонального пояснення і конкретної мети. Рухи людини, що танцює, несуть собою задоволення від їх сполучення з музикою, перетворюючись на гру з ритмом, на гру з рівновагою, перемога якої надає відчуття шаріння. Усвідомлення володінням своїм тілом, гармонійного сполучення рухів з музикою, за допомогою яких людина відчуває зв'язок з оточуючим світом, його вищими рівнями, викликає почуття задоволення, насолоди. Компенсаторний аспект тісно пов'язаний з розважальним і раніше розглядався в його площині, де танець був предметом уваги, як засіб розваг, засіб організації вільного часу, культурного відпочинку людини. В сучасній науці цей аспект набуває такого значення, що багато хто з дослідників функцій мистецтва відокремлює його в спеціальну, рекреаційну. Бальний танець цілком ефективно реалізує свою сутність завдяки спроможності компенсувати людині брак рухової активності, значно поширений в умовах малорухомого способу життя, обумовленого розвитком сфери засобів масової інформації і нових технологій. Вирішуючи завдання, поставлене перед культурою, бальний танець сприяє вивільненню імпульсів, що стримуються, не порушуючи при цьому існуючої системи норм [3]. Катарсичний аспект визначеної нами функції бальної хореографії пов'язаний з біопсихосоціальними компонентами виконавців бальних танців. Частково їх сутність розглядалася при визначенні особливостей комунікативної функції. Залишається акцентувати увагу на тому, що танець, надаючи можливість людині виразити свої почуття, використовує її тіло у якості інструмента експресії. Таким чином, танець, задовольняючи екзистенційні, духовні потреби особистості в емоційно-символічній формі, стає засобом „катарсису”, емоційного задоволення, пов'язаного з самореалізацією.

Висновки. Радянська система художньої самодіяльності, в межах якої бальна хореографія розвивалась майже все XX ст., передбачала проведення теоретичних досліджень з суто ідеологічних позицій, про що свідчить відсутність дефініцій навіть основних понять бальної хореографії. Це обумовлює актуальність подальших теоретичних досліджень її проблем.

Аналіз основних теоретико-методологічних підходів до сутності танцю дозволив визначити особливі риси і роль бальної хореографії як соціально-культурного явища, а також розкрити специфічність художньої образності бального танцю як виду мистецтва не тільки у його сценічних, а й у побутових формах. Це уможливило визначити дефініції робочих понять: „соціальний танець”, „суспільний танець”, „конкурсний танець”, „спортивний танець” тощо. Термін „бальна хореографія” узагальнює різноманітні групи танців розважального характеру: за формою побутування і за рівнем складності вони розподіляються на суспільний та конкурсний і спортивний. Останні є своєрідною надбудовою суспільних танців.

В системі хореографічного мистецтва бальна хореографія утворює оригінальну підсистему, яка взаємопов'язана з іншими її структурними

елементами. Оптимальній реалізації потенційних можливостей хореографічного мистецтва бальна хореографія сприяє завдяки своїй сутності, своєрідним особливостям на умовах додатковості, взаємозбагачення і взаємодії. Перебираючи на себе побіжні потенції функцій культури і мистецтва, бальна хореографія оптимально реалізує іманентно притаманні їй функції.

Література:

1. Волынский А. Л. Книга ликовых: Азбука классического танца. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 1992. – 300 с.
2. Закс К. Всемирная история танца. – М.: Госполитиздат, 1933. – 519 с.
3. Кірсанов В. В. Танець як засіб рекреації // Вісник КНУКіМ. «Мистецтвознавство», 2002, №5 – С. 45-56. «97. Кірсанов В. В. Танець як засіб рекреації // Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство», 2002, №5 – С. 45-56.
4. Королева Э. А. Ранние формы танца. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
5. Осадців Т. П. Спортивні танці: Навч. посібник. – Львів: ЗУКЦ, 2001. – 340 с.
6. Про мистецтво хореографії / А. П. Тараканова. – Респ. учбово-метод. кабінет ест-го виховання дітей. – К., 1973.
7. Цареградская Т. В. На танцплощадке ...три века назад. – М.: Знание, 1991. – 64 с.

Надійшла до редакції 09.09.2008