

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття освітнього ступеня Магістр
зі спеціальності 024 Хореографія

на тему: **«УКРАЇНСЬКІ ХАРАКТЕРИ ПОВІСТІ І. С. НЕЧУЯ-
ЛЕВИЦЬКОГО В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СУЧАСНОЇ БАЛЬНОЇ
ХОРЕОГРАФІЇ»**

Структура кваліфікаційної роботи:

- теоретична частина творчого проектування
- творчий проект хореографічна сюїта

«КАЙДАШЕВА СІМ'Я»

виконавець: здобувач вищої освіти
рівня магістр заочної форми навчання
Катерина МИТЬКО

Керівник кваліфікаційної роботи:
доцент кафедри сучасної та бальної
хореографії
Кирило ШКУРСЬВ

рецензент:

Харків—2024 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.....	6
1.1. Конкурсний бальний танець як форма творчого пізнання світу.....	6
1.2. Бальний танець в українській хореографічній культурі.....	16
РОЗДІЛ ІІ. СИТУАЦІЇ І ОБРАЗИ ПОВІСТІ І. С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «КАЙДАШЕВА СІМ'Я»: ПЕРСПЕКТИВИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	21
2.1. Творчість І. С. Нечуя-Левицького як дослідження українських характерів.....	21
2.2. Сучасне українське хореографічне мистецтво: повернення до національної ідеї.....	26
ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ	
РОЗДІЛ І. КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ	
1.1. Ідейно-тематичний аналіз.....	31
1.2. Стисла характеристика дійових осіб.....	31
1.3. Лібрето.....	31
1.4. Розгорнутий зміст.....	32
1.5. Драматургія.....	34
1.6. Музичний аналіз.....	34
1.7. Костюми.....	36
1.8. Світлова партитура.....	39
РОЗДІЛ ІІ. ПОСТАНОВЧИЙ ПЛАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.....	40
ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Протягом 2014-2024 років українці опинились в епіцентрі світової історії, адже відбувається черговий етап суверенізації національних держав, які оформились протягом XX століття. Доводячи і відстоюючи своє право на суверенне державне існування, українське суспільство наново переосмислює культурні здобутки минулого і на якісно іншому рівні має долучитися до світової культури, відкрити світ своєї справжньої, автентичної національної культури як системи цінностей, втіленої в автентичних образах і архетипах, усталених зразках поведінки, певному відношенні до базових життєвих ситуацій. Виявилась необхідність відкрити українську культуру наново як для світу, так і для самих українців, показати їхню самоцінність, здатність до розвитку, одвічну готовність відстоювати свої права і боротись за свободу і справедливість. Збройна агресія Російської федерації проти України, протистоння їй залучили до націотворення до того принципово інтернаціональну, космополітичну спільноту бального спортивного танцю, що виявилось спочатку лише у використанні національної символіки і характерних деталей народного вбрання в конкурсних і суддівських костюмах, а з кінця зими 2022 року на турнірах України частіше зазвучали музичні композиції українських виконавців і з'явилися конкурсні і сценічні тематичні постановки засобами бальних танців, присвячені подіям сьогодення. Однак ми вважаємо, що обмежуватись лише зовнішніми рисами популярної українськості в сучасному бальному танці не слід, необхідно наново осмислити образи, символи і ідеї української культури для їх повноцінного втілення в композиціях бального танцю, як сценізованих, так і конкурсних. Запропонована робота саме ф є спробою в цьому напрямку.

Мета дослідження: проаналізувати і втілити українські характери, відображені в повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» в стилістиці бальної хореографії і її виражальними засобами.

Завдання дослідження:

- проаналізувати життєві ситуації, образи і характери героїв повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», виявити їх характерні риси;
- встановити спільне і відмінне образів, характерів і ситуацій повісті концепції і канону бальної хореографії;
- дослідити можливості сучасної бальної хореографії у втіленні даних конкретних характерів і образів української літератури взагалі;
- створити хореографічну сюїту, в якій засобами бальної хореографії буде втілено характери головних персонажів обраного твору.

Об'єкт дослідження повість І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» як ілюстрація і глибоке дослідження українських характерів другої половини XIX століття.

Предмет дослідження: українські характери повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» і особливості їх втілення засобами сучасної бальної хореографії.

Методи дослідження:

- історичний: застосований для вивчення об'єкту дослідження в розвитку в часі;
- аналітичний: застосовано для виявлення характерних рис і тенденцій досліджуваних процесів;
- семіотичний: використаний для аналізу змісту і значення пластичних мотивів і побудови хореографічних композицій.

Практичне значення. Матеріали та висновки кваліфікаційної роботи можуть стати в нагоді здобувачам хореографічної освіти, аматорам хореографічного мистецтва, балетмейстерам для створення власних

хореографічних постановок, мистецтвознавчих і культурологічних розвідок, а також тренерам клубів бальних танців при підготовці учасників до конкурсів і формування їх власного танцювального стилю і образу.

Структура кваліфікаційної роботи. Кваліфікаційна робота складається з теоретичної частини творчого проекту, що містить вступ, два розділи по два підрозділи, творчого проекту (містить два розділи: композиційний та постановчий плани хореографічної сюїти), висновків, списку використаних джерел (41 найменування). Загальний обсяг сторінок.

РОЗДІЛ 1. МАТЕРІАЛИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ.

1.1. Конкурсний бальний танець як форма творчого пізнання світу.

На перший погляд творчість видатного українського прозаїка І. С. Нечуя-Левицького і сучасний бальний танець навряд чи мають щось спільне. Українське свідомо чи підсвідомо асоціюється з селом, таким, якого вже більш ніж сто літ немає, вишиванками, плахами, вінками, червоними чоботами, веснянками, колядками, щедрівками, вечорницями зі співами і запальними веселими танцями. Натомість бальні танці одразу нагадують про місто, просторі зали з сяючим паркетом, тонкі підбори, витончені сукні, сяяння коштовностей, елегантність, тонкі манери, вишуканість. Або це високо естетичний спорт, який вимагає багатогодинних виснажливих тренувань, повної самовіддачі, забирає весь час і сили, де головне – результат у вигляді медалей, кубків, титулів і положення в рейтингу, а згодом суддівська кар'єра, конгреси, фестивалі, шоу проекти.

Такі уявлення значною мірою є наслідком суперечливої культурної політики щодо бальних танців на вітчизняних теренах, систематичного втручання держави в культуру протягом XX століття. Зокрема в радянський період, а саме починаючи з 1920-х років, разом з політикою українізації було розгорнуто активну антирелігійну кампанію, агресивне насаджування більшовицької ідеології, пропаганду так званої пролетарської культури і боротьбу з імперіалістичними впливами. Бальні танці, як конкурсні, так і салонні, відносилися до цих імперіалістичних впливів. Таким чином,

підрадянська Україна в перше і друге пореволюційне десятиліття була насильницьки відлучувана від європейської бальної культури.

Однак після другої світової війни ситуація кардинально змінилась. З розширенням міжнародних контактів СРСР, активізацією його зовнішньої політики, було дозволено розвивати конкурсний бальний танець саме для участі в турнірах і перемог у них, щоб і в цій сфері демонструвати переваги соціалістичного устрою. Так з другої половини 1950-х років в Україні почали поширюватись бальні танці через гуртки і студії при навчальних закладах і підприємствах. К. І. Шкурєєв зазначив з цього приводу: «В уявленні українського суспільства конкурсний бальний танець постає як елітарна форма активності, втілення елегантності, вишуканості, індивідуалізму, свободи, цивілізації, західних цінностей, соціального престижу. Таке уявлення можна вважати проявом інерції пізньорадянських часів, коли бальний танець то засуджували, то намагались реформувати згідно з панівною ідеологією, то обмежено дозволяли» [17, С. 163]. Гуртків подібних було обмаль, потрапити в них було складно, особливо для дівчат, яких завжди на танцях було більше, ніж хлопців, а соло категорій тоді не розвивали. Подібні гуртки здебільшого відкривали при будинках дитячої та юнацької творчості або при закладах культури – місцевих районних, обласних, або при крупних підприємствах. Діяльність цих гуртків була включена в загальну програму культурно-просвітницької роботи цих установ, що передбачала численні концерти і інші показові виступи. Такий підхід вимагав формування сталого колективу, певного обмеженого кола залучених до бальних танців дітей і підлітків, а також окремих ентузіастів дорослих. Учасників молодшого віку обирали через суворий конкурс і послідовно готували як професійних танцюристів. З розпадом радянського союзу, занепадом крупних підприємств, реформуванням управління, ці колективи здебільшого занепали, однак постали численні приватні клуби власне конкурсного бального танцю, які розвивали лише цей

вид хореографічного мистецтва з метою перш за все брати участь у конкурсах. Такий підхід дозволив знизити вимоги до індивідуальних анатомічних особливостей і фізичних можливостей танцівників (змагання відбуваються в різних категоріях за складністю програми і рівнем професіоналізації), і, таким чином, бальний танець повернув свою форму масового виду хореографії. Однак тенденція вважати бальні танці дитячою формою активності збереглася і канонізувалася [17, С. 163].

Бачити в бальних танцях перш за все спорт і міряти успіх кубками і титулами властиво і сучасним уявленням про цей вид активності. Танцівники працюють над чіткістю рухів, складністю варіацій, розвивають фізичні дані, дбають про оригінальність і вибагливість конкурсних костюмів, часто не замислюючись над змістовним навантаженням відпрацьованих рухів, вважаючи їх спортивними вправами.

Так само поширене уявлення про елітарність європейської програми: в ній і костюми в рази дорожчі, і уявлення про стиль досить консервативні. Одночасно танці латиноамериканської програми прийнято виконувати підкреслено сексуально, емоційно, пристрасно, зображаючи палких латиноамериканців, через що образність виконання стає шаблонною, однаковою в усіх, незалежно від походження і виховання.

Однак більш детальне заглиблення в історію конкурсного бального танцю відкриває його нові аспекти і нові виражальні можливості для втілення образів і сенсів, властивих саме українській культурі.

Сама ідея проведення танцювальних змагань в тому форматі, як ми знаємо її зараз, утвердилася на хвилі активної популяризації спорту і відродженню Олімпійських ігор наприкінці XIX століття. Рушійною силою проведення конкурсів бального танцю стали танцювальні асоціації, котрі займалися стандартизацією і систематизацією танцювальних рухів, визначали правила і критерії змагань. Британська асоціація викладачів танців, заснована 1892 року,

постала першою, і заохочувала фахівців створити «товариство для покращення та розвитку мистецтва танцю в різних його формах. Асоціація можливо почала існувати і до 1892 року, але 30 листопада 1892 року - це перша зареєстрована дата, яка є достовірною поза сумнівом. Першим президентом Асоціації був пан Фредерік Джордж Вайат. Наступною асоціацією став Альянс Сполучених Королівств почав свою роботу з 1902 року. Через два роки 25 липня 1904 року в готелі Cecil в Ковент-Гардені місто Лондон створили Імперське товариство вчителів танців (ISTD), яку очолив Рокс Морріс Кромптон. Перший ISTD з'їзд відбувся в 1906 році, згодом його почали проводили щорічно, за винятком короткого періоду в роки війни» [9, С. 148]. Ця асоціація з вересня 1907 року почала видавати Dance Journal, який працює дотепер і в наш час виходить під назвою Dance, збираючи і систематизуючи різноманітні матеріали з бальної хореографії.

Вважається, що перший конкурс з бального танцю відбувся 1909 року в Парижі. Його програму склали три наймодніші танці того часу: Boston, Tur Key Trot, One-step і, з ініціативи організатора Каміля де Реналя, екзотичний танець Tango, привезений в Європу вихідцями з Латинської Америки. Цей конкурс став перш за все поштовхом для створення «унормованої системи танців, з конкретними танцями, фігурами та технікою» [9, С. 148]. Цей процес на деякий час призупинила I світова війна.

В процесі еволюції бального танцю змінилися його різновиди, популярними стали окремі з них, які й увійшли в європейську конкурсну програму: повільний вальс, танго, повільний фокстрот, швидкий фокстрот або квікстеп, а згодом віденський вальс. Латиноамериканська програма (ча-ча-ча, самба, румба, пасодобль та джайв) була сформована після II світової війни, на початку 50-х років XX століття [20, С. 142].

Формування, стандартизація та загальна еволюція тих танців, що нині вважають основою європейського бального стилю, відбулися у повоєнній

Великій Британії. Т. С. Павлюк з цього приводу пише: «В умовах зовнішнього політичного та культурного тиску тоталітарних держав, який відчувала країна у першій половині XX ст., відстоювання своїх національних принципів поставало єдиною правильною доктриною збереження і місцевого хореографічного мистецтва, і загалом національної ідентичності. Саме бальна хореографія стала адекватною формою відображення ідеї консолідації нації: вона поєднувала салонну буржуазно-аристократичну культуру й вподобання широких верств менш забезпеченого населення» [20, С. 141].

Після I світової війни процес розвитку бальної хореографії як виду мистецтва, перерваний через воєнні події, злидні, розруху і епідемії, активно продовжився. Нові модні бальні танці, засновані на природному положенні тіла, швидко поширюються по всій території Європи, набуваючи особливого статусу у Великобританії. Відкриття численних доступних широкому загалу танцювальних залів (наприклад, Пале-де-данс), зробило бальну хореографію чи не найпопулярнішою формою проведення вільного часу британців усіх класів і регіонів. В. Сільвестр, один з активних діячів танцювальної спільноти тих часів, вважав, що бальні танці — це не «діяльність, яка відрізана від світу, а жива субстанція, яка напрочуд чуттєва до впливу подій в оточуючому середовищі: зміна моди, війна, підвищення інтересу до певної зарубіжної країни, популярні кінофільми та музика, нові можливості для подорожей, соціальні потрясіння — все це мало наслідки у процесі формування» [20, С. 142].

Слід звернути увагу на таку особливість: всі танці, які активно танцювали у Великобританії в період між двома світовими війнами і канон яких сформували, — фокстрот, уанстеп, танго та повільний вальс (після 1929 року уанстеп замінено квікстепом), мали іноземне (американське) походження. Однак в процесі стандартизації англійські вчителі танців спромоглися перевтілити їх на танці винятково британські. Виходячи з переконання, що танець є вираженням національного характеру, професійні танцюристи і вчителі танців прагнули

створити власне британську форму танцю, яка відрізняється від іноземних форм. Цей аспект в світлі нашої теми слід відзначити окремо: в процесі стандартизації британські танцівники і вчителі танців не намагалися запозичити форму чи підсилити конкретні особливості, але свідомо і цілеспрямовано вибудовували власний стиль. Т. С. Павлюк відзначила, що «саме процес англізації іноземних бальних танців став одним з найважливіших елементів у процесі створення національної танцювальної культури Великобританії 1920–1930-х рр.» [20, С. 143]. Англійці мали право на таке ставлення до заморських танців, адже у XVIII столітті саме англійські контрданси були основою бальної танцювальної культури і саме на їх базі, зазнавши певних перетворень в колоніях, сформувались всі ті танці, що наприкінці XIX – початку XX століття повертались з-за океанів в Європу, збагачені новими ритмічними малюнками, темпами і мелодіями.

На думку Т. С. Павлюк, «в основі процесу англізації бального танцю було переконання, що танцювальний стиль невід’ємно пов’язаний з національним характером або ідентичністю. Таке припущення підтверджують публікації відомих танцюристів на сторінках тогочасної преси. Так, наприклад, А. Маккензі, описуючи виступ у паризькій бальній залі, зазначив, що «представники щонайменше півдужини націй, танцюють в стилях, які представляють їх расові особливості», а Т. Бас, описуючи американський стиль, також відмітив, що «танці — це відображення життя, на яке впливає національний характер (...), тому між різними континентами завжди будуть зберігатися незначні відмінності» [20, С. 143]. Зазвичай іноземні танцювальні стилі вимагали, щоб танцюристи виступали у невластивій британському характеру манері, однак англійська танцювальна спільнота послідовно виробляла власний, суто британський, відповідний настроям і духу часу XX століття, стиль.

З 1920-х років саме англійські вчителі танців «послідовно формували манеру виконання, стиль і структуру основних кроків вальсу, фокстроту і танго. Завдяки концептуальному підходу викладачів танцю англійської школи, їх напрацювання були прийняті за основу у всьому світі. У 1920-30 роках відзначилися також перші виконавці бальних танців, наприклад Д. Бредлі, Ф. Хейлор, В. Сільвестер, А. Мур, Т. Палмер і Е. Споурт, С. Фармер і А. Роскоу» [20].

Щорічні чемпіонати світу та численні неформальні танцювальні змагання того часу послужили благодатним ґрунтом, один із них є найвідомішим й донині – славетний Блекпульський фестиваль, який був проведений вперше в 1921 році в невеликому курортному англійському містечку, де зазвичай відпочивали представники середнього класу.

Таким чином, з 1920-х років конкурсний бальний танець не є винятково елітарним. Його однаковою мірою формували і низи, і верхи суспільства, а стандартизація відбувалась під впливом провідних ідей перших десятиліть ХХ століття. Конкурси з бальних танців набули популярності саме серед людей середнього класу. Згодом ці танці, унормовані, класифіковані і кодифковані, стали формою проведення дозвілля для всіх охочих незалежно від соціального чи національного походження.

Протягом 1950-х років в міжнародній конкурсній програмі відбулися зміни. До європейської програми доєднали також окрему програму латиноамериканських танців. Пів століття знадобилося європейському танцювальному співтовариству, щоб, починаючи з 1890-х років, коли нічні клуби і танцювальні вечірки Старого світу вперше побачили танго, румбу і самбу, звикнути до їх своєрідності та інтегрувати у свою танцювальну культуру. У 1948 році побачив світ докладний підручник Ф. Берроуза з латиноамериканських танців «Theory&Technique of Latin-American Dancing», де було систематизовано технічні основи виконання цих танців [8, С. 26]. Перше,

що відрізняє латиноамериканські танці – своєрідна робота з вагою тіла, акцент в якій робиться донизу. Також відрізняється положення центра тіла – він помітно зміщений вперед. Такі особливості дають більшу свободу танцівникам і відкривають нове розмаїття положень в парі, додаючи до канонічного для європейських танців закритого положення напівзакрите і відкрите. Це, в свою чергу, сприяло виробленню нових прийомів ведення і слідування. Одночасно європейським танцівникам довелося опанувати нову техніку роботи стопи, розробити спеціальне танцювальне взуття з короткою колодкою, широким відкритим носком для жіночих туфель і високими підборами для обох учасників пари (жіночі підбори вище і тонше, чоловічі нижче і ширше). Перші два десятиліття побутування латиноамериканської програми конкурсні варіації продовжували логіку європейської програми: в центрі уваги танцівників було перш за все творче засвоєння навколишнього простору. Це був час мінімального контакту в парі, величезного розмаїття фігур, які складались з коротких швидких кроків і стрімких обертань. Виконавці робили акцент на малюнку танцю, чітко відтворюючи характерні особливості техніки кожного і з величезною зацікавленістю інтерпретуючи нові незвичні ритми і мелодії.

Принципи стандартизації техніки виконання бальних танців формувались в декілька етапів, причому ініціаторами концептуалізації підходу були саме виконавці. Т. Павлюк пише: «У 1920-х роках в Англії переважало природне виконання із заниженою позицією рук. Згодом в 1930-х роках танцюристи почали використовувати більш широкі рухи з перебільшенням. Одним з перших прикладів була зміна в танго. За словами Філіпа Річардсона, який був одним із суддів у той час, конкуренти помітили, що ці перебільшені рухи, зокрема, несподіваний поворот голови при зміні напрямку (в танго), навіть якщо не змушували суддів ставити хрести, завжди зустрічалися аудиторією гучними оплесками» [20, С. 144]. Чимдалі більше рухи ставали ширшими і менш природними, щоб зробити пару помітною на величезних площах змагальних

залів, і тим далі конкурсний бальний танець виходив зі сфери соціальних танців, адже виконувати його на домашніх вечірках чи танцювальних вечорах в клубах стало неможливо. Однак ці перебільшення, крім уваги глядачів, змушували осмислювати акценти в танцях, що сприяло їх концептуалізації, набуття змісту окремими групами фігур, прийомами і конкретними рухами. Одночасно формувалось те коло життєвих ситуацій, яке відображає бальний танець, і, згодом, фундамент розширення і поглиблення його. В таких умовах для збереження змагальної практики було необхідно визначатись з технічними критеріями і канонами кожного танцю задля збереження змагальності. Так централізовано, методом консенсусу, утвердились характерні риси кожного з танців конкурсної програми.

Окремим питанням регламентації бального танцю став темп музики. Після нетривалої суперечки на межі 1920-х – 1930-х років було досягнуто певної угоди між оркестрами, які прагнули демонструвати свою майстерність, прискорюючи темп, використовуючи зміни ритму і темпу, і танцівниками, котрі хотіли виконувати рухи технічно довершено та емоційно, а не метушитись на майданчику. З часом сформувались спеціальні оркестри, які зосереджувались на виконанні лише музичного супроводу для конкурсного бального танцю.

Взагалі в процесі систематизації та формування конкурсного бального танцю Т. С. Павлюк визначила п'ять етапів. Перший етап – концептуальний. На цьому етапі було встановлено закони, що вирізняли бальні танці серед інших танців, описано танці, їх характерні фігури, усталено принципи їх поєднання, зроблено вибір в бік імпровізаційних танців, які не мають чіткої раз назавжди визначеної послідовності фігур і кроків. Другий етап – це популяризація конкурсних бальних танців в Європі і світі. На третьому етапі остаточно сформувалась десятка танців міжнародних змагань. На четвертому етапі відбулося «поступове ускладнення техніки, створення нових фігур та літератури з більш детальним описом роботи тіла, і наступний – наповнення хореографії,

кожного руху сенсом, емоцією та значенням. Сьогодні танцівники не зупиняються лише на досконалій техніці, фізичній витривалості та незвичній хореографії, сьогодні окрім всього перерахованого вище танцівники звертаються до викладачів акторської майстерності, створюють власні образи та наповнюють кожний свій рух думкою» [20, С. 149].

Питання про зміст сучасного бального танцю останнім часом ставиться все частіше. Зокрема один з найвідоміших тренерів сучасності Рууд Вермей наголошує: «фактичне виконання кроків не є основним. Рухи танцю є лише засобом, за допомогою якого створюється значуще «ціле». Взаємодія рухових структур і взаємозв'язки компонентів танцювального середовища є невід'ємними складовими цього «цілого». Танцюрист може зробити певний крок, але крім того, манера, як він це робить, що передує і слідує за ним, чи робить він це назустріч, убік або повз свого партнера, супроводжуючий музичний ритм, колір, лінію, текстуру його одяг, його фокус тощо «оформлюють» цей момент особливим чином, створюючи нематеріальну віртуальну форму. Знання танцюристом цих нероздільних інгредієнтів, які разом утворюють ціле, є важливим, якщо він/вона хоче усвідомлювати їхній контроль над танцем під час його виконання. Те, що робиться, є фактичним рухом, але те, що створюється, є нематеріальною віртуальною формою» [40]. Нематеріальна віртуальна форма сучасного бального танцю втілює розмаїття романтичних взаємовідносин чоловіка і жінки. Якщо побутовий бальний танець був і залишається атрибутом святкових зібрань, вечірок, весіль, є способом познайомити і розважити їх учасників, то сучасний конкурсний бальний танець має завдання дослідити і відтворити історії кохання в усьому їх розмаїтті своїми виражальними засобами.

Таким чином, сьогодні бальний танець, в тому числі й конкурсний, являє собою цілісну усталену стандартизовану і кодифіковану систему рухів, що має власну творчу концепцію. Як форма фізичної активності і рекреаційної

діяльності цей вид хореографії зараз доступний широкому колу охочих і втілює перш за все проблеми романтичних людських взаємин.

1.2. Бальний танець в українській хореографічній культурі.

Бальний танець є невід'ємною частиною української культури протягом всієї історії. Особливого поширення він набув в XIX столітті, пережив сплеск популярності на початку XX, отримав відповідний статус в хореографічній культурі в останню чверть XX століття. В останні три десятиліття на перший план вийшла проблема інтеграції спортивного бального танцю в канон української культури. На цей час, як було показано вище, конкурсний бальний танець виробив певну взаємоузгоджену систему положень, рухів і образів, вийшов на рівень узагальнення, котрий робить танець виразним і змістовним сам по собі. Тим важливіше свідомо використовувати його зображальність як для успішного виступу на конкурсі, так і в процесі самовдосконалення в дозвіллевій активності. З цього приводу К. Шкурєєв зазначив: «На початок XXI століття складалося враження, що схеми і техніка рухів бальних танців підходять до певної межі досконалості, за якою подальший розвиток неможливий, однак суспільно-політичні випробування останніх років відкрили нові аспекти цього виду хореографічного мистецтва. Роки дистанційного навчання в умовах ковід-пандемії і збройної агресії Російської федерації дали нові виміри до традиційних проблем бальної хореографії, а саме змістили акцент на образно-теоретичні підвалини бального танцю, його особливості як форми пізнання та спілкування» [17, С. 164]. Розвиваючи танцювальну кар'єру, учасники змагань, а потім тренери і організатори клубів, працюють не лише над технікою рухів і складністю варіацій, але перш за все над стилем і образом, які дозволять виділитись на паркеті і реалізуватись як творчій особистості. Образи і

характери української культури є невичерпним джерелом ідей для становлення самобутньої бальної пари.

Спортивні бальні танці за визначенням є відгалуженням побутових бальних танців, «Це соціальна діяльність, учасники якої здійснюють самопрезентацію через виконання. Така діяльність передбачає взаємодію між людьми, об'єднаними спільним бажанням як зберегти, так і використати свою соціальність» (Nurse, 2007: 60. цит.за: [17, С. 163]). На період розвитку власне української клубно-турнірної структури бальних танців у 1990–2020-х роках танці, які склали основу турнірної програми, вже кілька десятиліть як вийшли з масового вжитку, витіснені іншими ритмами і рухами [17, С. 163]. Тому в масовому уявленні конкурсний бальний танець постає або як спорт для дітей, або як історичний атрибут. Вище згадана самопрезентація в бальних танцях має певну концепцію, визначене коло життєвих ситуацій і напрям їх осмислення. Наприклад, К. Шкурєєв пише: «Будь-який танець існує в трьох вимірах: часі, просторі й уяві. Кожен бальний танець у конкурсній програмі представляє певний період у стосунках чоловіка та жінки, стилізований відповідно до канонів даного виду хореографічного мистецтва. Бальний танець, і конкурсний в тому числі, втілює живий кодекс моралі, осмислює і відтворює людські стосунки в їх традиційних проявах, що зумовлює манеру виконання: партнер має перш за все бути мужнім, а партнерка – жіночною» [33, С. 153].

Коло життєвих ситуацій, втілюваних сучасним бальним танцем, К. Шкурєєв визначив так: «наративи і бальних танців, і музичних композицій обертаються навколо теми кохання, звичайних стосунків чоловіка і жінки, коли щасливих, коли й не дуже. Мрії і розчарування, сподівання, очікування, радість і сум, близькість і відчуження, зустрічі й прощання – все це в земному, звичному, повсякденному вимірі, на відміну від сценічних видів хореографії, орієнтованих на виняткове, граничне, фантастичне» [32, С. 67]. Ілюстративна зображальність сучасної бальної хореографії має свою специфіку, зумовлену

особливостями позасценічної хореографії, розрахованої для виконання на відкритому з усіх боків майданчику, де немає стіни і куліс. Таким чином, виразним має бути все тіло танцівника в будь-якому ракурсі, а зображувані ситуації і емоції перебувати в межах норми людських взаємин. «З танців європейської програми тільки танго драматичне, інші чотири танці – вальси і фокстроти – епічні за своїм світосприйняттям, танці злагоди і гармонії стосунків, де партнер уважний і відповідальний, а партнерка його опора і послідовниця. Сучасний конкурсний бальний танець впорядковує уявлення про людські стосунки, нейтралізуючи наративи літератури, кіно і масмедіа, орієнтованих на незвичайне, виняткове, драматичне, часто невротичне» [32, С. 67]. Таким чином, драматургія сучасного бального танцю не може наслідувати драматургію сценічного танцю.

Однак в усталеній останніми роками турнірно-тренувальній гонитві танцівники нерідко розвивались однобоко, не замислюючись над можливостями загальнокультурного підходу до саморозвитку для підвищення танцювальних компетенцій і більш широкого погляду на танцювальне мистецтво як форму творчого пізнання світу.

Образ у бальних танцях створюється на базі загальнокультурного і емоційного особистого розвитку виконавця, котрий має передати уніфікованими рухами через упорядкований і опрацьований ритм найглибші особливості наданої музичної композиції в межах визначеної конкретним танцем життєвої ситуації, демонструючи власний стиль і манеру виконання. «Саме тоді танець виглядає досконалим, і саме над цим працювали кілька поколінь вчителів танцю, ретельно узгоджуючи біомеханіку кроків з ритмічними малюнками» [17, С. 164].

Антропологічні студії довели, що танець завжди існує в певному національно-культурному середовищі, втілюючи ті ідеї і прагнення, які не можуть бути реалізовані в іншій формі на даному історичному етапі. Довгі роки

бальні танці в Україні були маркером космополітизму, прагнення до свободи, самовиявлення індивідуальності, західної цивілізації з її цінностями індивідуалізму і перебували осторонь процесів націотворення. Танцівники дбали переважно про успішність своєї кар'єри і особистий добробут, утворюючи інтернаціональні пари і розвиваючи кар'єру за кордоном. Російсько-українське танцювальне співробітництво було досить активним, однак завжди помітною була відмінність в підходах, зумовлена ресурсною базою: російські тренери орієнтовані винятково на найвищий результат будь-якою ціною. Тому в бальних танцях російсько-українське співробітництво було не таке активне, як, наприклад, в балеті. Російська окупація Криму і частини Донбасу 2014 року і подальші воєнні дії припинили контакти двох спільнот в танцювальних змаганнях. На паркетах українських конкурсів почали з'являтися елементи національного вбрання, символіки і кольорів державного прапора в костюмах танцівників і у вбранні суддів та ведучих, в декорі залів для змагань, грамот і нагород. 2022 рік став переламним для самовизначення українських бальників. Відтоді на конкурсах зазвучала українська музика різних часів, виконуються тематичні композиції, джерелом яких стали враження трагічних подій війни і окупації. Бальний танець таким чином виходить на якісно інший рівень значущості в національній культурі. Таким чином став можливим контакт зі своєрідною і різноманітною романтичною традицією, самобутньою галереєю образів кохання української культури і, особливо, літератури, котрі у разі втілення засобами бального танцю суттєво доповнять його доробок в світовому вимірі. Таким чином, до звичайних багатогодинних відпрацювань рухів і варіацій танцівники можуть додати вивчення української культурної спадщини, роздуми над образами і ідеями кохання, етикою людських взаємин, втілених, зокрема, в українській літературі і музиці, що знадобиться для успішного виступу в культурно-історичних умовах сьогодення з його підвищеним інтересом до України і всього українського.

Отже, створення хореографічної сюїти, яка б втілила характери героїв повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» є кроком до концептуальної інтеграції сучасних бальних танців в українську хореографічну культуру, а також до становлення національної школи бального танцю, вироблення її власного стилю, підвищення авторитету в світовій танцювальній спільноті.

РОЗДІЛ 2. СИТУАЦІЇ І ОБРАЗИ ПОВІСТІ І. С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «КАЙДАШЕВА СІМ'Я»: ПЕРСПЕКТИВИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Сучасне українське хореографічне мистецтво: повернення до національної ідеї.

Протягом 1990-х – 2000-х років українські балетмейстери – Г. Ковтун, В. Литвинов, А. Литвинов, А. Рубіна, в міжнародному масштабі О. Ратманський, своїми численними постановками значно розширили ідейну та емоційну палітру українського хореографічного мистецтва. Зокрема балет на сьогодні вже не вкладається в радянську/пострадянську концепцію «прекрасної казки, мрії, фантазії, яка призначена хоч на годину дати відпочинок від тяжкої реальності», але спонукає до роздумів, подаючи ситуації і стосунки в їх сутності, активно використовуючи іронію, сарказм, узагальнення, протиставлення, порівняння. Іронічна «Попелюшка» В. Литвинова, прагматичні «Ромео і Джульєта», «Лісова пісня» А. Литвинова, відчайдушно сміливий «Спартак» Г. Ковтуна, котрий відмовився від всіх ідеологічних кліше радянських часів, пов'язаних з цим сюжетом, і створив балет навколо єдиної реальної постаті цієї історії – Красса, замість страждань міфічного Спартака і його гіпотетичної коханої, актуалізували мотиви творчого пізнання, індивідуалізму, самоцінності, готовності до явного чи прихованого опору, раніше глибоко затамовані в українській культурі.

Українське хореографічне мистецтво останнього пів століття виробило багатий матеріал лейтмотивів як основного художнього засобу постановки. Під лейтмотивом розуміють «образні рухи, які є невіддільною частиною сюжетних народно-сценічних, сучасних чи бальних танців» [34, С. 184]. «Під час творення сюжетного танцю лейтмотив дозволяє балетмейстеру наділити героїв свого

твору характеристиками, які будуть допомагати глядачу зрозуміти сутність персонажа, його внутрішній світ та його реакцію на певні сюжетні події» [38, С. 279]. Лейтмотивами нашої сюїти буде манера ходи і первні комбінації рухів, спільні для кількох танців обох програм. Такий прийом підказаний самим І. С. Нечуєм-Левицьким: найважливіші зрушення в долі і свідомості героїв повісті відбуваються саме під час ходи і втілюються в зміні її темпу і характеру, а ситуації, які вони переживають, аналогічні. Ці зміни стануть сюжетом картин. «Поняття «сюжету» у сценічних творах та перформансах різняться: інколи під «сюжетом» розуміють класичну послідовність подій, а інколи «сюжетом» може опинитися відсутність подій, емоційний стан, опосередкована паралельна дія та ін.» [34, С. 185].

Виразальні і зображальні можливості сучасної позасценічної бальної хореографії потребують окремого висвітлення. Один з найавторитетніших тренерів сучасності Рууд Вермей висловився з цього приводу: «Одним з підводних каменів у латиноамериканських змагальних танцях є тенденція підкреслювати «розповідний» елемент пари, яка танцює разом. «Чоловіча частина» має тенденцію ставати все більш мачо, надзвичайно гетеросексуальною. Цей образ створюється відвертими жестами в хореографії, перебільшеним виразом обличчя, перебільшеними костюмами та супроводжуючою клішованою комерційною музикою. «Жіноча» частина перебільшена таким же чином, створюючи невитончений образ стереотипної сексуальної жінки. Дуже часто танцівниць навчають бути більш сексуальними, жіночними, сексапільними, самицями, навіть такі слова, як «висококласні повії», використовувалися для пояснення характеристик. Я вважаю, що ці слова образливі для танцюриста як людини і навіть натякають на те, що якщо ми є собою, то недостатньо чоловік чи жінка. Як собака може ходити на задніх лапах, але він не може втратити свою «собачість», так і танцюрист, який є людиною, ніколи не може втратити свою «людяність». Тому що танцюрист – це людина,

він ніколи не може бути цілком абстрактним. Особа чоловічої статі - танцюючий чоловік, особа жіночої статі - танцююча жінка. Разом складається певне послання. Нічого більше не потрібно, щоб створити чоловіка і жінку, не потрібно «діяти» чоловіком або жінкою» [41].

Як в складанні конкурсних варіацій, так і в підготовці танцювальних номерів на певну музичну композицію з визначеним сюжетом і образним змістом, необхідне усвідомлення абстракції танцювальних рухів. «Поняття абстракції може бути особливо корисним у зв'язку з цією проблемою для хореографа та самих танцюристів. Вони несуть спільну відповідальність. «Абстрагуватися — це витягнути суть справи. Абстрагуватися в мистецтві означає відокремлювати певні основи від невідповідного матеріалу, який їх оточує. Ми можемо окреслити суть моменту в танці, звернувши увагу на одну або дві структури руху. Ми вже є чоловіком чи жінкою, тому ми можемо зменшити «відтворення» нашої «чоловічості» «жіночості» та зосередитися на фундаментальній структурі, яка дає цьому конкретному моменту «життя» в танці... Абстракція в латиноамериканських танцях може бути в прихильності до обертальних дій, зміни ваги, утримання на місці та якостей рівноваги. Додавання невідповідних додаткових елементів підсилює стереотипні та поведінкові жести, які не мають нічого спільного з танцями. У латині це стосується ступеня абстракції від предмета, стосунків між чоловіком і жінкою. Коли надто великий акцент робиться на розповіді «історії», уяві глядача нічого не залишається. Надмірне абстрагування може створити відчуття, ніби ви занадто віддалені від танцюристів, і танець справляє більш холодне враження з акцентом на дизайні, формі чи просторі. Стосунки між чоловіком і жінкою в латинських танцях повинні підтримувати ілюзію і залишати щось уяві глядачів. Він містить схожість реальності, яку ми можемо ідентифікувати, але не настільки чітко представлену, щоб ми могли лише передати це словами» [41].

Для створення хореографічного образу абстрактні якості потрібно виокремити з їхнього повсякденного середовища. Хореограф має організувати лінії, форми та ритми у форму, яка абстрактно зберігає оригінальну концепцію. Це також стосується більш складних уявлень, таких як поведінка флірту чоловіка/жінки та створення характеристики кожного танцю. «Танець повинен підтримувати ілюзію, а не прагнути відобразити ідею буквально. Ілюзія містить і створюється абстрактними елементами, що проявляються через форму та форму рухомої людської істоти, і тому втілює почуття, яке є символічним». Столітній досвід конкурсного бального танцю являє величезне розмаїття підходів, тлумачень, стилів, зображальних прийомів, які донесли до нас численні відеозаписи виступів найвидатніших танцівників різних періодів» [41].

За більш ніж пів століття розвитку кожен сучасний бальний танець латиноамериканської програми утвердив свій неповторний стиль та емоційну, якщо можна так висловитись, спеціалізацію: «ча-ча-ча — легкий флірт і безтурботність, самба — свято, запальність, експресія, румба — пристрасть, чуттєвість, кохання, пасодобль — емоційне напруження, драматична театральність» [2, С. 80]. Однак, як слушно зауважив М. Берднік, «сучасний бальний танець активно розвивається в напрямку спорту, втрачаючи мистецьку складову, що міститься в певному емоційному забарвленні танцю. Це зумовлено низьким рівнем виконання латиноамериканського бального танцю в плані мистецтва та необхідністю розкриття стилістичних витоків танцю, зокрема правильної передачі емоційної складової танцю з урахуванням його історичних особливостей » [2, С. 77].

Проблема емоційної складової бальних танців ставала більш явною по мірі їхнього розвитку і урізноманітнення. Наприклад, «С. Касані, аналізуючи причину невисокої популярності танго у Великобританії після Першої світової війни, зазначив, що «в англійських танцюристів не було характеру для цього найвитонченішого південного танцю» [20, С. 144]. Д. Федорченко пише: «Танго

відзначається екстраординарністю, є феноменом не тільки бальної хореографії, але й усієї музично-танцювальної культури, адже поєднує мелодійність, ліричність, витонченість, чуттєвість, ритмічний драйв, антитетичні емоції» [28, С. 221]. Виразність цього танцю полягає в тому, що «елегантність і сила чоловіка контрастує з витонченістю та чуйністю жінки..» [28, С. 221]. «Сучасне танго — це драматичний танець, що є вираженням граничних почуттів, йому властива швидка зміна емоцій» [28, С. 222].

Тепер слід детально розглянути питання про співвіднесення проявів національного з сучасним бальним танцем. На перший погляд це несумісні прояви культури, адже сучасний бальний танець свідомо і цілеспрямовано формувався як універсальний, кодифікований і стандартизований для проведення міжнародних турнірів. Одні й ті самі кроки і фігури вчить і виконує весь світ, а судді на турнірах уважно стежать за дотриманням принципів і стандартів бального танцю, то як тут можливі вияви чогось національного, крім англійського, покладеного в основу європейської програми, чи стилізованої латиноамериканськості, яка не має нічого спільного з національним колоритом народів, яким її приписують? Бальні танці в СРСР були елітарним видом активності, таким і лишались перші два десятиліття після його розпаду і досі є такими в авторитарних країнах. Це спосіб відчувати себе як індивідуальність, пережити особисте, зосередитись на собі, особливо якщо це конкурсний бальний танець, де немає обов'язкових групових виступів і, відповідно, ансамблевих форм, а конкурсні варіації складаються з урахуванням індивідуальних особливостей і вподобань. Шлях до втілення національного засобами сучасної бальної хореографії полягає в усвідомленні специфіки трактування певних життєвих ситуацій в обраній національній культурі, що надасть певної манери побудови композиції, її акцентів, інтерпретації.

Таким чином, сучасний бальний танець з його розмаїттям виражальних засобів в поєднанні з елементами сучасної хореографії дає можливість

якнайповнішого втілення українських характерів, зокрема й тих, що описані в одній з найвідоміших повістей нашої літератури. Одночасно такий експеримент дозволить розширити творче сприйняття танцівників, покаже змістовну складову відпрацьованих до автоматизму рухів, сприятиме виробленню власного стилю і манери танцю, що, в свою чергу, сприятиме більш вдалій танцювальній кар'єрі.

2.2. Творчість І. С. Нечуя-Левицького як дослідження українських характерів.

Незважаючи на те, що І. Нечуй-Левицький завжди залишався в каноні української літератури, уявлення про його творчість склалось однобоке, переважно як про «борця проти кріпацтва» у повісті «Микола Джеря» та «викривача індивідуалізму дрібних власників, які за своїми дрібницями не хочуть бачити чогось великого, громадського» [7, С. 15] у найвідомішому серед українців творі «Кайдашева сім'я». Творчим кредо письменника було зображувати реальність. «Письменник добре знав побут та суспільні відносини різних соціальних груп і правдиво їх зображував... З типів і образів, що їх він малює, можна скласти правильне уявлення про той час, коли він жив і діяв» [7, С. 11]. Тому не дивно, що ця повість неодноразово ставала джерелом творчого натхнення для українських митців. За її мотивами ставилися вистави в драмтеатрах, знято художній фільм-мінісеріал (1993-1996), 12-серійну телесеріальну адаптацію для телеканалу СТБ. Цей серіал привертає особливу увагу в світлі нашого завдання, адже тут дію перенесено в сучасне українське село з його проблемами, побутом, заняттями, уподобаннями, життєвими настановами. В центрі уваги постановників – характери героїв, як вони розкриваються в різних життєвих ситуаціях. При цьому дослівні цитати з повісті більш ніж столітньої давнини (повість було видано у 1878 році) звучать

сучасно і актуально. Вбрання героїв таке, як модно в сучасних українських селах, манери героїв теж сучасні, а характери не змінилися, тільки розвинулись у нових обставинах. Таким чином, втілення образів повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» в стилістиці сучасної бальної хореографії постає цілком здійсненним і історично підготовленим завданням, адже передумови нового сприйняття її образів вже склалися. Залицятись по-українськи можна і біля сучасних залізних воріт, гуляти не коло воза, а біля автівки, посваритись не через мотовило, а через більш складний гаджет, щоб привернути увагу парубка, не обов'язково вбратись у квітки-стрічки-яскраву плахту, а й в майку і шорти, однак пристрасті ті ж самі і через півтора століття.

Радянська пропаганда дозволяла осмислювати образи українців лише як минувшину і винятково в декоративно-меланхолійних проявах. Можна було сумувати за рідним селом, якого вже не існує, згадувати батьків, присвячувати пісні старенькій матері-бабусі, до якої час від часу приїжджають з міста, подекуди навіть витягати з глибин історії пам'ять про козаччину, але сучасні самобутні українські характери були поза фокусом більшості митців як щось неактуальне, несучасне, розчинене спочатку в середовищі «єдиного радянського народу», потім в глобалізованому, уніфікованому світі. Однак історія свідчить, що національні відмінності не зникли і не стерлися, але в їх розмаїтті саме і полягає поступ людства.

Світоглядний і емоційний рівень персонажів повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» цілком відповідає концепції сучасного бального танцю, якщо зробити акцент не на соціально-побутових проблемах, а на особистих взаєминах героїв. Тим більше, що письменник саме і представляв життя і побут «численних суспільних прошарків та груп через індивідуальні постаті, як правило, помітно вирізьблені, через їх життєві інтереси й долю» [6, С. 11]. Значну увагу письменника привертала чинники не соціального порядку: «архетипічно-міфологічні, пов'язані з глибинами етнічної самосвідомості,

індивідуальної пристрасті» [6, С. 12]. І. Франко зазначав: «Ів. Левицький — се великий артист зору, се колосальне, всеобіймаюче ... око України. Те око обхапує не маси, не загальні контури, а одиниці, зате обхапує їх із незрівнянною швидкістю і точністю, вміє підхопити відразу їх характерні риси і передати їх нам з тою випуклістю і свіжістю красок, у якій бачить їх само» [Цит за: 6, С. 12]. Психологізм І. С. Нечуя-Левицького своєрідний, поетично-зображальний: він не копається надмірно у душі героя, не намагається понятійно означити ті стани, які герой переживає, але показує психічне життя героя і його динаміку через дію, через вчинок, або через сприйняття. Багатий психологічний матеріал повісті дає величезні можливості для самовираження в танці. Робота над образами цієї повісті розширює творчі можливості, дозволяє побачити зміст і пізнавальні можливості рухів конкурсного бального танцю, вийти за межі їх бездумного автоматичного відтворення, зробити крок до набуття власного неповторного стилю танцю.

В повісті фігурують три пари, три подружжя, чії стосунки, попри окремі вади характерів учасників (алкоголізм старого Кайдаша, бундючність Марусі, різкість Карпа, деяку млявість Лавріна), слід визнати гармонійними і щасливими. Мистецтво рідко коли цікавиться аналізом щасливих стосунків, яким не притаманна яскрава драматургія, їх розглядають хіба як протиставлення нещасливим, травматичним взаєминам, і то здебільшого мимохідь і з певною поблажливістю і сарказмом, адже вони виглядають нецікавими в парадигмі мистецтва ХХ століття. Однак бальний танець це саме про нормальні, щасливі, гармонійні людські взаємини, про прагнення до них. В бальних танцях не оспівується і не підноситься страждання чи самозречення, і це було однією з ознак «буржуазної моралі», засуджуваної в часи СРСР. Це ще один аргумент на користь інтерпретації матеріалу повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» засобами бальної хореографії.

Слід відзначити, що герої повісті демонструють досить високий рівень агресії, що привертало увагу вже в часи появи повісті, адже тоді серед ліберальної української інтелігенції було поширене ідеалізоване уявлення про село, народ і його характер, як поетичний світ краси, доброти, чесноти. Зокрема це уявлення сам І. С. Нечуй-Левицький втілює у романі «Хмари». Однак письменник надто добре знав український народ і його характери і завжди прагнув писати правдиво, тому підготував інші твори, в яких відмовився від ідеалізації українського села, що викликало деяке неприйняття в колах громадськості. В подальших редакціях повісті письменникові довелося дещо пом'якшити конфлікти в творі, однак від свого творчого кредо він не відмовився. Таким чином в його книгах ми маємо зображені правдиві українські характери і ситуації з життя, цікаві для хореографічного втілення. Тим більше, що письменник сам любив музику і танці, розумів їх і вмів сприймати ситуації хореографічно. Його молодість супроводжувала кадрили, до якої пізніше доєднався вальс, він спостерігав «тангоманію» початку XX століття, перші фокстроти, за його життя відбулися перші конкурси з бальних танців. Пристрасті, втілені в повісті, не мають етнографічного забарвлення, це взаємодія і протистояння цілісних характерів і яскравих особистостей. В радянські часи українці могли боротись лише за ідею, накинута згори, а не за себе і свої інтереси. Досьогодні в критичній літературі про повість так чи інакше проводиться меседж покори, злагоди, засудження егоїзму, наголошується необхідність поступатись особистим заради спільного. Це наслідки тривалого ідеологічного тиску на українську соціокультурну думку, які треба виявляти і переосмислювати.

Ці ж мотиви агресії, прямої чи прихованої, яскраво зазвучали в українській популярній музиці на межі XX – XXI століть, зокрема в творчості репкор-гурту «Тартак», даючи, таким чином, новий національний матеріал для бальних композицій, зокрема танцю пасодобль. Як визначив М. Берднік, «Пасодобль —

емоційно напружений, граціозний, драматичний, елегантний, іноді з фліртом та театральністю дій танець» [2, С. 80] Виразальні засоби саме цього танцю якнайповніше втілять складні і драматичні стосунки старшої невістки і свекрухи, Мотрі і Мелашки, органічно асимілюючи сарказм, гротеск і глибинну драму їхніх протистоянь, які, починаючись з побутових дрібниць, живились силою характеру обох жінок, цілісністю їхніх картин світу, готовністю відстоювати свої особисті кордони. Такий підхід також дозволить відійти від звичного гумористичного сприйняття характерів цих персонажів.

Стосунки і характери подружжя старшого сина Кайдашів Карпа і його коханої Мотрівичерпно втілить «ча-ча-ча — самодостатній та повноцінний латиноамериканський танець, один з найвідоміших і найпопулярніших танців конкурсної програми. Його особливостями є безтурботність, веселість та розкутість, зацікавленість одне одним, грайливість, задерикуватість і легкий флірт» [2, С.79]. Карпо обрав собі дівчину до пари: він любив, щоб дівчина була трохи бриклива, щоб мала серце з перцем, однак в міру, варіант Химки, котра як брикне, то й перекинешся, його не влаштовував. Йому потрібна була «робоча, та проворна, та щоб була трохи куслива, як мухи в Спасівку» [2, С. 185]. Також Карпо був небайдужий до жіночої вроди. Щойно Мотрю було згадано в контексті його майбутнього одруження, вона перетворилась на його гарячу мрію. Краса Мотрі значною мірою була красою її яскравого вбрання, в якому домінував сяючий червоний колір. Ця пара формувала свої стосунки гостро, різко, рішуче, вони не жаліли одне одного, чинили провокації, зачіпали і смикали одне одного, однак завжди були на одній хвилі. Українські танцівники напівсвідомо втілюють на паркеті зазвичай саме такий концепт відносин в парі, адже він відповідає як вимогам видовищності, так і вкладається в емоційну характеристику латиноамериканської програми.

На нашу думку, якнайповніше втілить стосунки найстаршої пари повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» танець танго, в якому партнери

слідують в нерозривній парі, але кожний окремо, наперед визначеним шляхом. Подружжя по-різному пережило досвід кріпаччини: якщо Омелько, добрий майстер-стельмах, дбайливий господар, не зміг реалізуватися повністю через безперспективність особистої ініціативи, то Маруся, яка служила у панів, набралася від них панства, манер, невластивих українській селянці, звичок до тонкого гарного вбрання і особливої чистоти: «до природної звичайності української селянки в неї пристало щось уже дуже солодке, аж нудне» [19, С. 186]. І обидва навчилися годити і замовчувати, щоб потім відігратися на слабших чи знайти втіху в горілці. Для втілення таких особливостей характерів стане в нагоді «ефект крадіння американського танго, який досягається за рахунок максимального затягування кожного повільного кроку» [28, С. 223]. Схильний до релігійної містики Кайдаш, з його глибоким і своєрідним своєю образністю внутрішнім світом не мав вирішального слова в своїй родині: Маруся не боялася чоловіка, лаяла його, не пускала п'яного до хати, сини не зважали на його думку в господарстві, не корились йому і малими. Це саме те суперечливе емоційне тло, що втілює танго.

Характери і відносини молодшого з Кайдашенків Лавріна і Мелашки якнайповніше може втілити танець румба. Лаврін був дуже охочий до гарних дівчат, вмів бачити їхню вроду і принаду. Як зазначив М. Берднік, «румба з'явилася в Гавані на початку ХІХ ст., поєднавшись з європейським контрдансом. Саме слово іспанською означає «напрямок», назва танцю, можливо, походить від назв танцювальних колективів тих років. Латинські мелодії та африканські ритми є джерелами цього танцю, який має й іншу назву — «танець кохання», що пов'язується з особливістю виконання танцювальних рухів: чоловік рухається вперед за дівчиною в пошуках випадкового зіткнення з партнеркою, а вона намагається цього уникнути. Під час цього танцю дама є мішенню залицяння, намагається утримати сексуальний потяг партнера» [2, С. 78]. Цей танець втілить поетичну вдачу героїв і їх непрості стосунки із різким

і прагматичним зовнішнім світом, який своєю суворістю контрастував з ніжною гармонією їхніх стосунків: «з подачі П. Лавеля, англійського викладача танців, румба в Європі набула надзвичайно чуттєвого романтичного, ліричного та еротичного наповнення і його виконання характеризувалось тим, що у відповідь на пристрасний сексуальний рух партнерки партнер танцювальними рухами доводив свої мужність, домінування та демонстрував свої почуття до неї. Румба вирізняється найглибшим емоційним наповненням серед бальних танців»...[2, С.79]. Цей танець передбачає принципово відмінне ставлення до жінки: уважне, дбайливе, ніжне. В цьому танці своєрідний розподіл активності: прості кроки партнера і вибагливі розвороти і обертання партнерки. Тренери зазвичай пояснюють, що партнер сам милується своєю партнеркою і хвалиться нею перед іншими. «Румба на початку свого існування відігравала роль весільного танцю і означувала сімейні відносини. Таким чином, можна зазначити, що в румбі є граційність, еротичні рухи, залицяння, пристрась, чуттєвість, стриманість, чарівність відносин чоловіка та жінки, ліричність. Саме тому можемо сміливо стверджувати: цей танець — про кохання» [2, С.79]. В ритмі румби ми спробуємо втілити найліричнішу історію кохання повісті, взаєморозуміння і ніжність героїв, їхню злагоду, розлуку і повернення.

Стосунки двох енергійних жінок повісті — Марусі і Мотрі — сповнені справжнього драматизму і доходили до бійки з завданням важких тілесних ушкоджень. Вони зненавиділи одна одну з першої зустрічі. Їх протистояння пройшло всі фази від пасивної агресії до бійки. Жодна не схотіла поступитись чи підкоритись. Однак це протистояння багато чого навчило обох: Маруся зрештою спромоглася налагодити сприятливі стосунки з молодшою невісткою після того, як та показала свою здатність до опору. Такі стосунки з усіх десяти танців сучасної конкурсної програми якнайповніше може відобразити пасодобль. Цей танець в свою чергу має дещо шаблонне сприйняття серед українських танцівників: це уявна Іспанія, корида, (псевдо)іспанські пристрасі,

життя і смерть, агресивна манера виконання. Українським танцівникам рідко коли вдається розкрити емоційне забарвлення цього танцю, та й судді не схильні вітати подібні експерименти. Однак зробити спробу в цьому напрямку можливо і потрібно. Тим більше що особливості українських характерів цьому сприяють, і не лише описаних І. С. Нечуєм-Левицьким. Войовничою і непримиренною була удова Пилипиха з повісті Марка Вовчка «Три доли»: вона жила за принципом «якщо одбиватись од лиха обома руками, то як і не одіб'єшся, то хоч боїщем натішишся вволю». Так само Бобренчиха Л. Костенко з повісті «Маруся Чурай» весь час «воювала за курку, за телицю, за межу». Отже, войовничі українські жінки втілять свої характери в танці пасодобль під музичний супровід композиції «Весело» гурту «Тартак».

Таким чином, творчість І. С. Нечуя-Левицького є прикладом глибоко хореографічного бачення характерів і життєвих ситуацій. Письменник мав «глибоке розуміння танцю як форми самовираження і творчо використовував танець як засіб виразності» [16, С. 75]. Найважливіші епізоди повісті зображені з точки зору виразності руху і пози. Запланована сюїта має розкрити і розвинути хореографічний потенціал, закладений письменником. Ми встановили, що українські характери повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» якнайповніше відповідають концепції і стилістиці сучасної бальної хореографії. Це відкриває нові можливості для підготовки українських танцівників, дозволяючи поєднувати патріотичне піднесення останнього десятиліття, інтерес до України в світі і конкурсну діяльність, розширюючи залучення вітчизняного художньо-образного досвіду для створення іміджу пари і формування її унікальної виконавської манери.

ВИСНОВКИ

Патріотичне піднесення останнього десятиліття, спричинене опором російській агресії і відстоюванням українським народом права на самостійне державне існування і вільний розвиток, відбилась також на космополітичній спільноті конкурсного бального танцю. Важливо зберегти цей поштовх, який може сприяти розвитку цього виду хореографічного мистецтва в сучасній Україні і вивести його на якісно новий рівень.

Створення хореографічної сюїти, яка б втілила характери героїв повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» є кроком до концептуальної інтеграції сучасних бальних танців в українську хореографічну культуру, а також до становлення національної школи бального танцю, вироблення її власного стилю, підвищення авторитету в світовій танцювальній спільноті.

Сучасний бальний танець, пройшовши столітню історію конкурсної практики, виробив величезне розмаїття виражальних засобів в рамках свого власного поля життєвих ситуацій: відображення розмаїття взаємин чоловіка і жінки. Його виражальних засобів на сучасному етапі розвитку достатньо для втілення характерів обраної повісті і взагалі для вираження індивідуальності.

Творчість І. С. Нечуя-Левицького є прикладом глибоко хореографічного бачення характерів і життєвих ситуацій. Найважливіші епізоди повісті зображені з точки зору виразності руху і пози. Сюїта за її мотивами має розкрити і розвинути хореографічний потенціал образів, закладений письменником.

Сучасний бальний танець з його розмаїттям виражальних засобів в поєднанні з елементами сучасної хореографії дає можливість якнайповнішого втілення українських характерів, зокрема й тих, що описані в одній з найвідоміших повістей нашої літератури. Одночасно такий експеримент дозволить розширити творче сприйняття танцівників, покаже змістовну

складову відпрацьованих до автоматизму рухів, сприятиме виробленню власного стилю і манери танцю, що, в свою чергу, сприятиме більш вдалій танцювальній кар'єрі.

Досліджуючи характери повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», запропоновано зупинитись на втіленні стосунків подружніх пар, описаних у творі, і непримиренного протистояння свекрухи і старшої невістки. Для втілення стосунків Карпа і Мотрі найдоцільнішим визнано танець ча-ча-ча, для старших Кайдашів Марусі і Омеляка — танго (лише вони виразять свої відносини в танці європейської програми), Лаврін і Мелашка розкажуть свою ніжну і трохи сумну історію кохання в румбі, а Маруся і Мотря змагатимуться засобами танцю пасодобль. Музичний супровід підібрано з популярних композицій українських музикантів різних часів.

Як бачимо, українські характери повісті І. С. Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» якнайповніше відповідають концепції і стилістиці сучасної бальної хореографії. Це відкриває нові можливості для підготовки українських танцівників, дозволяючи поєднувати патріотичне піднесення останнього десятиліття, інтерес до України в світі і конкурсну діяльність, розширюючи залучення вітчизняного художньо-образного досвіду для створення іміджу пари і формування її унікальної виконавської манери.

Список використаних джерел

1. Базела, Д. (2019). Діяльність клубів спортивного бального танцю в Україні: сучасний стан і перспективи розвитку. *Культура і сучасність*, 2, 80–85.
2. Берднік, М. (2023). Вплив історичних хореографічних витоків на формування змісту емоційної складової латиноамериканського бального танцю. *Культура України*, 80, 76–81. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.09>
3. Берднік М., Малиновська Н., Шкурєєв К. Система кваліфікаційного зростання в спортивно-бальному танці України та її вплив на розвиток виконавської майстерності. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз.зб. Наук. пр.молодих вчених Дрогоб.держ.пед.ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2024. Вип. 76, т. 1. С. 50-55.
4. Богданова, М. (2012). Основні аспекти дослідження конкурсної бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 18, II, 169–173.
5. Богданова, М. (2014). Спортивний танець у системі бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 20, 214–217.
6. Бондар М. Ландшафти автохтонного українства та їх живописець. //Нечуй-Левицький І. С. Кайдашева сім'я: повісті, оповідання, роман. Харків: Фоліо, 2012. С. 3-22.
7. Браславський С. Іван Нечуй-Левицький. Київ; Харків: Укр. держ. вид-во, 1944. — 19 с.
8. Вакуленко О. П'єр Цурхер-Марголе – фундатор стандартів латиноамериканської програми бальних танців. Вісник КНУКіМ. Серія:

- Мистецтвознавство. 2015. Вип. 33. С. 25-30. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2015_33_6
9. Ветринська А. Процес систематизації та унормування бальних танців ХХ ст.. і його значення для формування сучасної європейської програми. *YoungScientist*, № 5 (57), 2018. С. 147-150.
 10. Винкельхаус М. «Танцюємо по максимуму: посібник зі спортивного танцю для танцюристів-практиків». Київ: основа принт, 2009
 11. Горбатова Н. Створення художнього образу у хореографічному мистецтві. Актуальні питання культурології: альманах наук. Т-ва «Афіна» Рівнен. держ. гуманітар. ун-ту. Рівне. 2016. Вип. 16. С. 81-86.
 12. Гриценко, О. Основні функції творчої уяви педагогів-хореографів. Київ. наук.-пед. вісн. 2021. № 22. С. 34-39.
 13. Єфремов С. Іван Левицький Нечуй. Б. м.: Слово, 1924. 189 с.
 14. Кеба, М. (2020). Спортивний бальний танець у контексті наративного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, № 31, Т. 1, 136–140.
 15. Колногузенко Б. Основи танцювальної композиції. Харків: ХДАК, 1997.
 16. Малиновська Н. Бальний танець у творчій концепції І. Нечуя-Левицького. *Культура України*, 2024. Вип. 84. С. 71-77.
 17. Малиновська Н., Шкурєєв К. Концепт партнерства в конкурсному бальному танці в Україні 1990-х – 2020-х років: Культурологічний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич*, 2024. № 73. С. 161-167.
 18. Малиновська Н., Семенова Н., Шкурєєв К. Розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках // *Культура України / М-во культури та інформ. політики України*, Харків. держ. акад. культури : зб. наук. пр. Харків, 2024. Вип. 83. С. 75-82

https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08*.

<http://195.20.96.242:5028/khkdk-xmlui/handle/123456789/3016>

19. Нечуй-Левицький, І. С. Кайдашева сім'я: повісті, оповідання, роман. Харків: Фоліо, 2012. 605 с.
20. Павлюк Т. С. Англізація і канонізація бального танцю наприкінці XIX – початку XX століття. Вісник НАККиМ. № 3, 2021. С. 140-145.
21. Павлюк, Т. (2020). Мистецтво бальної хореографії в системі української вищої освіти. *Науковий огляд*, 5 (68), 45–53.
22. Павлюк, Т. (2008). Закономірності та механізми еволюції бального танцю як одного з видів хореографії. *Вісник ХДАДМ*, 12, 98–109.
23. Павлюк, Т. (2008). Сутність і багатогранність бального танцю як феномену хореографічного мистецтва. *Культура народів Причорномор'я*, 144, 75–78.
24. Павлюк, Т. (2012). Роль бальної хореографії та її культурної місії в суспільстві. Структурно-функціональний аспект. *Культура України*, 36.
25. Правила зі спортивних змагань з бальних танців. Міністерство молоді та спорту України, 2024.
https://mms.gov.ua/storage/app/sites/16/Sport/Pravyla_zmagan/2021/tantsi.pdf
26. Семенова Н. М. Національна виконавська культура та педагогіка в українському балетному мистецтві // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2020. Вип. 67. С. 136-146.*
<http://195.20.96.242:5028/khkdk-xmlui/handle/123456789/664>
27. Федорченко, Д. (2021). Еволюція вальсу в європейській бальній культурі. *Культура України*, 72, 34–38. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.072.05>
28. Федорченко, Д. Класифікація сучасних стилів танго. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич, 2020. Вип. 28, т. 5. С. 220-224.
<http://doi.org/10/24919/2308-4863/5/28/208922>.

29. Федорченко, Д. Педагогіка мистецтва в контексті викладання бальних танців. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 69, т. 3. С. 92-97.
30. Хендрик, О. Ю. Поняття contemporary dance та композиції його хореографічного тексту. Вісн. НАККиМ. Київ, 2017. № 3. С. 128-132.
31. Шестопад Л. В. Конкурсний бальний танець в СРСР у 1957-1991 роках. Вісник КНУКиМ. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 32. С. 126-132. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2015_32_20
32. Шкурєєв К. І. Проблеми інституціоналізації вищої професійної освіти спортивних бальних танців в Україні // Культура України / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури : зб. наук. пр. Харків, 2023. Вип. 81. С. 63-68. <http://195.20.96.242:5028/khkdkdaxmlui/handle/123456789/2561>
33. Шкурєєв К. І. Розвиток методики і концепції спортивних бальних танців в умовах дистанційного навчання в Україні у 2010 — на початку 2020-х років // Культура України / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури : зб. наук. пр. Харків, 2022. Вип. 76. С. 150-155. <http://95.164.172.68:8080/khkdkdaxmlui/handle/123456789/1820>
34. Янина-Ледовська Є. В. Втілення сюжету в сучасному хореографічному мистецтві Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2023. Вип.67. Т. 2. С. 182–188.
35. Янина-Ледовська, Є. В. Розвиток синтезованої структури сучасного хореографічного мистецтва. Культура України . Харків : ХДАК, 2012. Вип. 36. С. 216-222.
36. Laird W. W. Technique Of Latin Dancing / Walter William Laird Brighton : Published by International Dance Publications, 1998. — 186 p. https://kupdf.net/download/walter-laird-technique-of-latin-dancing_5994abbedc0d60cb54300d1f_pdf

37. Moore, Alex. «Ballroom Dancing», 11th Edition England. Published by Routledge, 2021
38. Mostova I. S., Yanina-Ledovska Ye. V., Semenova N. M. An analysis of a choreographic work: fundamental and innovative methodology/ Revista Amazonia Investiga. 2022. № 11(49). P. 277-284.
39. Nabatov, S., & Mankovska, O. (2021). Aspects of critical thinking in ballroom dance education. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, IX (96), 245, 2021 Feb, 39–42.
40. Vermeij, R. (2012). *Aesthetic Expression*. <https://dancesportlife.com/blog/aesthetic-expression/> (дата звернення: вересень 2024).
41. Vermeil, R. Devotion to the motion. <https://archives.dance/2013/12/devotion-motion-suggest-e-motion-ruud-vermeij/> (дата звернення: вересень 2024).