Kosakovska Lesya, Zaharchuk Natalia. Secular Aaesthetics of the Historical Household and Classical Dances from the Renaissance to the Romanticism. The article analyzes historical and evolutionary principles of formation the Western European secular dance culture. Interpretation the concepts of "historical household", "ballroom", "social" and "classical" dance are defined. The basic stages of appearance, ballroom dancing, compositional structures of which goes back to the XVI–XIX centuries, are highlighted. Arguments that the methodical methods of teaching classical dance are based on a system of knowledge about culture of European Middle Ages, Italian Renaissance, and also French Enlightenment have been put forward. Place and role the works of first dance art theorists who were led by Louis Boshan and started the modern theory of dance are reviewed. Attention was paid to the reformer of the ballet theater of the XVIII century, Jean-Georges Noverre, who expressed the ideas of enlighteners in choreography. It is noted that due to household ballroom dancing, the choreography enriched with new, complex movements and jumps. Minuet and gavotte contribute to the formation of choreographic education, so far as their movements, poses and compositional constructions are their lexical elements and expressive means of modern classical dance.

Keywords: historical household dance, classical dance, ball, aesthetics of the dance.

Косаковская Леся, Захарчук Наталия. Светская эстетика историко-бытового и классического танцев от Ренессанса до Романтизма. В статье проанализированы историко-эволюционные основы становления западноевропейской светской танцевальной культуры. Определены толкования понятий «историко-бытового», «бального», «социального» и «классического» танцев. Освещены основные этапы возникновения бальных танцев, композиционные строения которых восходят к XVI–XIX векам. Выдвинуты аргументы о том, что методические приемы преподавания классического танца основываются на системе знаний о культуре Европейского Средневековья, Итальянского Возрождения, а также Французского Просвещения. Рассмотрены место и роль трудов первых учителей танцевального искусства, которые во главе с Луи Бошаном зародили современную теорию танца. Уделено внимание реформатору балетного театра XVIII века Жану Жоржу Новеру, высказывателю идей просветителей в хореографии. Отмечено, что благодаря бытовым бальным танцам, хореография обогащается новыми, сложными движениями и прыжками, а менуэт и гавот способствуют становлению хореографического образования, поскольку их движения, позы и композиционные построения являются лексическими элементами и выразительными средствами современного классического танца.

Ключевые слова: историко-бытовой танец, классический танец, бал, эстетика танца.

Стаття надійшла до редколегії
03.11.2019 р.

УДК 793.3.035.010

Микола Цапяк

Хореографічне мистецтво як чинник кроскультурної комунікації (на матеріалах Волинського регіону)

Досліджено явище кроскультурної комунікації крізь призму хореології народного танцю Волині. Методологія дослідження полягає у сукупності методів: діалектичного, аналітичного, історичного, порівняльного. Зазначений методологічний підхід дозволив виявити та проаналізувати процес формування кроскультурної комунікації усередині регіону крізь призму народного хореографічного мистецтва Волині та зробити відповідні висновки. Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у поглибленні існуючих та формуванні нових теоретичних положень при дослідженні танцювальної культури Волині. Здійснено комплексний аналіз та розкрито сутність діалогу української, білоруської, чеської культур при генезі розвитку хореографічної традиції регіону. Встановлено, що рольова поліфункційність народного хореографічного мистецтва є не тільки організаційною компонентою народного життя, але й потужним культуротворчим засобом, завдяки якому відбувається художнє відображення діалектики історичних змін.

Ключові слова: хореологія народного танцю Волині, кроскультурні впливи, діалог культур, акультурація, кроскультурна комунікація, волинська полька.

© Цапяк М., 2019

Постановка проблеми. Український танець – одна із фундаментальних складових національної культури, формувався та видозмінювався протягом багатьох століть. Розвиток та трансформація хореографічного мистецтва як самоцінного виду залежали від характерних географічних, релігійних, суспільно-політичних, побутових факторів, а спільність та однотипність таких особливостей у своїх локальних проявах дає можливість дослідити результати художньої діяльності попередніх поколінь. Етнографічна спорідненість із Білоруссю, Польщею, Чехією, Молдовою, Росією, Угорщиною, Словаччиною, Болгарією залишається невід'ємною складовою формування кроскультурної комунікації загалом, та не менш важливою складовою у питанні становлення українського народного танцю, зокрема, саме на теренах Волині.

Неоціненний внесок у дослідження даної проблематики на Волині зробили фольклористи-етнографи – Л. Українка, О. Кольберг, О. Воропай, Гарасимчук, В. Давидюк, О. Ошуркевич; балетмейстери народного танцю – А. Іванов, М. Полятикін, І. Богданець, Е. Шихман, Р. Маліновський, В. Марущак, В. Мамчур, А. Крикончук, М. Савчук, О. Козачук, В. Смирнов характеризували, розглядали структуру, виокремлювали та доповнювали специфіку та особливості танцювальної культури у своїх численних постановках, що, безумовно, входять до переліку кращих робіт хореографічної скарбниці України [1, с. 78].

Мета дослідження – дослідити специфіку та розвиток кроскультурної комунікації регіону на прикладі рецепції польки у хореографічне мистецтво Волині.

Результати дослідження. Народний танець завжди слугував потужним інструментом для гармонізації життя – досягнення цілісності та єдності з довкіллям, соціумом, злагоди з собою. Акцентуючи нашу увагу на дослідженні саме процесу формування кроскультурної комунікації крізь призму народного хореографічного мистецтва на теренах Волині, зазначимо, що синтез різних національних культур розглядатиметься у контексті взаємовпливу трьох: чеської, української, білоруської.

Починаючи з другої половини XIX століття у білоруському та українському хореографічному мистецтві починається новий процес – асиміляція традиційного фольклору з новою танцювальною формою – полькою. Перша згадка про цей танок чеського походження датується 1825 роком [2, с. 195]. Завдяки танцювальним салонам з Богемії потрапляє у Відень, Париж, та «до 1841 – ого року полька вже була відома у Північній Америці..» [3, с. 131]. Варто зазначити, що чеський танець аристократична спільнота не відразу прийняла до репертуару урочистих подій, проте, згодом, саме свобода дій, жвавість, та замкнута позиція рук чоловіка та жінки (отримана від вальсу) припали до смаку найвибагливішим верствам населення. Швидко поширюючись через міські бали, віруючи в епіцентрі міжкультурних комунікацій, полька проникала спочатку до місцевих танцювальних залів, а згодом і до більш ізольованих куточків: «"Не часто танцю випадала честь викликати таку сенсацію і змусити так багато розмовляти, писати, і фантазувати мало не по всій земній кулі, як це сталось в 1844 р. з полькою", – пише А. Цорн» [2, с. 195]. Назва «polka» походить від чеської «pulka», що означає «половина» та трактується як «половинний крок», що виконується під час танцю [3, с. 132].

Близькість з національними танцювальними традиціями обумовила інтеграцію польки в соціальне середовище багатьох європейських етносів, українського та білоруського у тому числі. Типологія мелосу, доступність рухів, жваве та життєрадісне виконання, композиційна будова – це усе підпадало до переліку фундаментальних інструментів становлення українського та білоруського хореографічного мистецтва, що згодом увібрали в себе елементи польки та зробили їх невід'ємною частиною свого лексичного фонду. Результат процесу асиміляції польки із місцевими танцювальними традиціями проявляється у виникненні локальних варіацій цього танцю: «Стернєнка», «Сабашівка», «Білоруська», «Чеська», «Румунська» («Румунка»), «Молдавська», «Жидівська», «Українська», «Московушка», «Дєдушка», «Бабушка», «Щипана», «Пинтувю полька», «Паукштининку полька», «З нот», «Полька дробна», «Трясуха», «Гори полька», «Крейц-полька», «Шнель-полька», «Сімка», полька «фа», «Полька з ґудзом», «Полька з свистом», «Полька з приступом», «Де-сь був, Іване?», «Чиє то полєчко неоране?», «Весільна», «Утя», «Бричка», «Рах-цях-цях», «Тетяна», «Поліська полька», «Крижова полька», «Краснянська полька», «Полька рокитновська», «Полька Богельського», «Синячкова полька», «Полька легонька» [3, с. 139-145; 4, с. 24; 5, с. 441–442; 6, с. 256–265].

Полька не лише здійснила величезний вплив на українську та білоруську хореографію, а й сама істотно трансформувалась в національному плані. Вивчаючи особливості танцювальної культури саме Волинського Полісся, відзначимо, що полькам «притаманні досить складні за технікою виконання рухи за невимушених та грайливих положень корпуса і голови» [7]. Образно-тематичні ознаки, специфічна хореографічна лексика у поєднанні із автентичним мелосом волинського краю дали життя цілому ряду польок: полька-полісянка, полька-грайка, оваднівська, весільна, замостяна, коритненська, видричанка, білостоцька, волинська, черчериця, шуруха [8; 9].

Зважаючи на численний перелік, зазначимо, що полька, яка «побутувала серед народу» у своєму автохтонному вигляді складалася переважно з двох фігур, тому була дуже простою у хореографічному відношенні та доступною для виконання широким масам. Підпорядковуючись законам драматургії, сценічні варіанти польки налічують близько 12-ти фігур, де використовується принцип змагання («перепляс») між групами виконавців або парами, ускладняється хореографічна лексика, малюнок. На відміну від авторсько-композиторських, народні версії польки позначені ще більшою простотою й оригінальністю мелодики та інтонаційного стилю, котрий на кожному конкретному етнографічному ґрунті спроможний витворювати напрочуд органічний, споріднений з іншими автохтонними танцювальними жанрами колорит звучання й малюнка танцю [6, с. 23].

У результатах власного дослідження особливостей білоруського хореографічного мистецтва Чурко Ю. доводить, що «деякі форми польок завжди жили у побуті» білоруського народу, а з приходом гості з Богемії вони «ніби влились у запропоновану нею посудину та здобули завершену стилістичну форму» [10]. Тому, важливим аспектом у питанні нашого дослідження постає аналіз білоруського танцю «Трясуха» - танцю, що асимілював з полькою та «приєднав її назву до себе у XIX столітті» [10, с. 155].

За записом, поданим іншим дослідником білоруського фольклору Шейном, танець «Трясуха» виконувався наступним способом: «три-чотири і більше пар вибудовуються одна напроти одної у дві лінії, і одна зі сторін три рази підходить до іншої, а потім, “обидві відходять та виконують поворот назад; при цьому гучно вдаряють у землю, притримуючись музичного ритму. Таким чином вони скачуть до знемоги. Інших фігур не існує”» [10, с. 155].

З іншого боку, етнограф П. Шпилевський залишає ще один варіант «Трясухи» серед записів своїх досліджень, або, як він сам її називав – «Пацярухи», що дещо відрізняється від попереднього: «…зазвичай приймають участь дві пари дівчат та хлопців: поклонившись один одному, пара дівчат, трясучись усім тілом та розмахуючи руками, на п’ятках виконують різні па і потім “пливуть” на зустріч парі хлопців, які в свою чергу, дріботять носками чобіт, із-під козирка поглядаючи на партнерок; коли дві пари сходяться – хлопають один одному понад вухом у долоні, та по-одному, топаючи ногами, розходяться у різні сторони та промовляють: “вух я, да вух я!”. Потім дві пари групуються разом, переплітаються руками, танцюють по колу то в одну, то в іншу сторону; і на закінчення кланяються один одному та розчиняються у натовпі, ніби очікуючи нового виклику, чи запрошення зі сторони хлопців» [9, с. 156–157].

Аналізуючи подані вище записи, цілком логічним є висновок Чурко Ю, що всупереч різнохарактерності білоруської «Трясухи», вона гармонійно асимілювалась з кроками польки, та «отримала типові для неї оберти», а полька перейняла від «Трясухи» характерне тремтіння (трясіння) верхньої частини корпусу та рук, притупи. Проте, не зважаючи на індивідуальні та локальні відмінності, хореографічною лейттемою усіх варіантів «Трясухі» виступають пружинисті рухи ніг, коливання плечей, та верхньої частини корпусу тіла [9].

Так, полька «Трясуха» набула популярності за межами Білорусі, а відтак, основні елементи переживають свою природню трансформацію та потрапляють до лексичного фонду танцювальної культури Волині. Зберігаючи свою лейттему та особливості виконання, стає складовою нових, характерних танців, побудованих на хореографічному матеріалі Волині та Західного Полісся. Зазначимо, що спорідненість у лексиці за принципом виконання і справді існує у характерних волинських скакунцях та його численних формах, тинках, обертах. Звісно, перегинання, угинання, легке покачування, вихиляси є частиною лексичного фонду танцювальної культури Волині, проте, саме збагачення роботи верхньої частини корпусу швидкими ритмічними та вертикальними пружинистими рухами, вказує на їх білоруську складову.

Вагомий внесок у розвиток хореології саме українського танцю зробив А. Нагачевський, який досліджував становлення традиційної танцювальної культури серед діаспорних груп українців Канади, США, Австралії, Бельгії та інших країн. Асиміляція української польки з іноземними танцювальними культурами відбувається дуже швидко з напливовими щодо неї самої наверствуваннями: американськими фокстротом, «Ван-степом», «Ту-степом», «Шотішем», «Батерфляєм» [3, с. 64–65]; французькою кадриллю («Два голуби», «Крейц-полька», «Човник», «Під гаєм»), польським «Шубою» [3, с. 129], тірольською «Seven-step» («Сідемкою», «Рах-цях-цях»), німецькою «Шнель-полькою» («Ґопінґ-полькою», «Гори-полькою», «Киряком»), єврейським «Жидом» («Жидівкою», «Козак-жидом», «Попом», «Циганом», «Дупаком», «Сракуном», «Клином», «Прискачем») та ін. [3, с. 139–156].

Висновки. Долаючи кордони, складний шлях із міста до села, полька ніби переосмислила свій початковий характер, збагатилась новими елементами, і як результат – завдяки процесу акультурації танець став надбанням уже національного хореографічного мистецтва багатьох країн. Кроскультурні комунцікації виступили тією рішучою силою, що надали поштовх до написання нової сторінки у колективній творчості українського народу – польки.

Відмінності в особливостях побуту та традиційної культури різних регіонів України стали основою для її стрімкого поширення та синтезу з автохтонним мистецтвом. І тут варто зазначити, що подальшого вивчення потребує саме питання діалогу культур українського, білоруського, та чеського мелосу у контексті становлення та розвитку польки на Волині, адже синкретизм українського мистецтва – музичного та танцювального, стоїть в епіцентрі кроскультурної комунікації.

Джерела і література

1. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: зб. наук. праць. Рівне, 2012. Вип. 18. С. 78–82.
2. Васильева-Рождественская М. В. Историко-бытовой танец. Москва, «Искусство», 1987. 382 с.
3. Нагачевський А. Побутові танці канадських українців. Київ, РОДОВІД, 2001. 188 с.
4. Лингис Ю. Литовские народные танцы. Вильнюс, 1955. 309 с.
5. Алексютович Л. К. Белорусские народные танцы, хороводы, игры. Минск, «Вышэйшая школа», 1978. 528 с.
6. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ, «Наукова думка», 1969. 613 с.
7. Степанюк І. В. Народне хореографічне мистецтво Волині. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету: зб. наук. праць. Рівне, 2013. Вип. 19. С. 74–78.
8. Аксьонова І. Танцювальна лексика Поліського краю: навчальний посібник. Рівне: видавець О. Зень, 2012. 254 с.
9. Полятикін М. А. Народні танці Волині і Волинського Полісся. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2008. 102 с.
10. Чурко Ю. М. Белорусский народный танец. Историко-теоретический очерк. Минск, 1972. 196 с.

Tsapyak Mykola. Choreographic Art as a Factor of Cross-cultural Communication (on Materials of Volyn Region). The phenomenon of cross-cultural communication through the prism of the choreology of Volyn folk dance has been investigated. The methodology of the study is a set of methods: dialectical, analytical, historical, comparative. This methodological approach allowed to identify and analyze the process of forming cross-cultural communication within the region through the prism of Volyn folk choreographic art and to draw appropriate conclusions. The scientific novelty of the results of the study is to deepen the existing and the formation of new theoretical provisions in the study of the dance culture of Volyn. The complex analysis and the essence of the dialogue of Ukrainian, Byelorussian and Czech cultures in the genesis of the development of the choreographic tradition of the region are revealed. It is established that role-playing multifunctionality of folk choreographic art is not only an organizational component of folk life, but also a powerful cultural-creative means through which the artistic dialectic of historical changes is made.

Key words: choreology of Volyn folk dance, cross-cultural influences, dialogue of cultures, acculturation, cross-cultural communication, Volyn polka.

Цапяк Николай. Хореографическое искусство как фактор кросскоммуникации (на примере Волынского региона). Исследовано явление кросс коммуникации через призму хореологии народного танца Волыни. Методология исследования заключается в совокупности методов: диалектического, аналитического, исторического, сравнительного. Указанный методологический подход позволил выявить и проанализировать процесс формирования кросс коммуникации внутри региона через призму народного хореографического искусства Волыни и сделать соответствующие выводы. Научная новизна исследования заключается в углублении существующих и формировании новых теоретических положений при исследовании танцевальной культуры Волыни. Осуществлен комплексный анализ и раскрыта сущность диалога украинской, белорусской, чешской культур при генезисе развития хореографической традиции региона. Установлено, что ролевая полифункцийнисть народного хореографического искусства является не только организационной компонентом народной жизни, но и мощным культуротворческим средством, благодаря которому происходит художественное отражение диалектики исторических изменений.

Ключевые слова: хореология народного танца Волыни, кросскультурные влияния, диалог культур, аккультурация, кросскультурная коммуникация, волынская полька.

Стаття надійшла до редколегії
03.11.2019 р.