

УДК 793.38 (4-11) «18»

*Павлюк Тетяна Сергіївна,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-3940-9159  
24caratsofart@gmail.com*

## СПЕЦИФІКА ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ БАЛЬНОГО ТАНЦЮ (НА ПРИКЛАДІ БАЛЬНОЇ СЕКВЕНЦІЇ «ВАЛЬС У СУТІНКАХ» СТИЛЮ НЬЮ ВОУГ)

**Метою роботи** є виявлення специфіки естетичного сприйняття бального танцю на основі дослідження відмінностей сприйняття людиною симетрії у просторі й часі. **Методологія** дослідження базується на принципах об'єктивності, історизму, багатофакторності, системності, комплексності, розвитку та плюралізму, а для досягнення мети використані методи наукового пізнання: проблемно-хронологічний, конкретно-історичний, статистичний, описовий, логіко-аналітичний. **Наукова новизна.** Розглянуто та проаналізовано чотиривимірну просторово-часову симетрію бальних танців на прикладі рухів бальної секвенції стилю Нью Воуг у ритмі Віденського вальсу «Вальс у сутінках»; досліджено специфіку естетичного сприйняття бального танцю відповідно до існуючих відмінностей перцепції людиною симетрії у просторі та часі; проаналізовано смислове навантаження бальних танців на основі хореографічного сценарію «Вальсу в сутінках», і доведено, що вони мають множинні сенсові рівні. **Висновки.** Унаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження бальної секвенції стилю Нью Воуг у ритмі Віденського вальсу «Вальс у сутінках» доведено, що схеми у бальному танці можуть бути як абстрактними геометричними у просторі й часі, так і включати велику кількість значень від простих та очевидних, до складних і глибоких, які впливають безпосередньо на підсвідомість. Відтак специфіка естетичного сприйняття бальних танців, окрім використаних хореографом геометричних схем та чуттєвої взаємодії, яку створюють танцювальні партнери під час виконання, залежить від множинних сенсорних рівнів, які в кожного окремого індивіда породжують власну перцепцію.

*Ключові слова:* бальні танці, Нью Воуг, «Вальс у сутінках», естетичне сприйняття, просторово-часова симетрія, сенсові рівні.

*Павлюк Тетяна Сергіївна, кандидат искусствоведения, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

### Специфика эстетического восприятия бальных танцев (на примере бальной секвенции «Вальс в сумерках» стиля Нью Воуг)

**Целью статьи** является выявление специфики эстетического восприятия бального танца на основе исследования различий восприятия человеком симметрии в пространстве и времени. **Методология исследования** базируется на принципах объективности, историзма, многофакторности, системности, комплексности, развития и плюрализма, а для достижения цели использованы методы научного познания: проблемно-хронологический, конкретно-исторический, статистический, описательный, логико-аналитический. **Научная новизна.** Рассмотрено и проанализировано четырёхмерную пространственно-временную симметрию бальных танцев на примере движений бальной секвенции стиля Нью Воуг в ритме Венского вальса «Вальс в сумерках»; исследована специфика эстетического восприятия бального танца в соответствии с существующими различиями перцепции человеком симметрии в пространстве и времени;

проаналізовано смисловою навантаженість бальних танців на основі хореографічного сценарія «Вальса в сумерках», і доказано, що вони мають багатозначні смислові рівні. **Висновки.** Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження бальної секвенції стилю Нью Воуг в ритмі Венського вальса «Вальс в сумерках» доказано, що схеми в бальному танці можуть бути як абстрактними геометричними в просторі і часі, так і включати велику кількість значень від простих і очевидних, до складних і глибоких, які впливають безпосередньо на підсвідомість. Отже, специфіка естетичного сприйняття бальних танців, крім використаних хореографом геометричних схем і емоційної взаємодії, яку створюють танцювальні партнери в час виконання, залежить від багатозначних смислових рівнів, і у кожного окремого індивіда породжують власну перцепцію.

*Ключові слова:* бальні танці, Нью Воуг, «Вальс в сумерках», естетичне сприйняття, просторово-часова симетрія, смислові рівні.

*Pavlyuk Tetiana, Candidate of Arts, Associate Kyiv National University culture and arts*

### **Specific aesthetic administration of the ballroom dances (at the case of the ballroom sequence Twilight Waltz of style New Vogue)**

**The purpose of the article** is to identify the specifics of aesthetic perception of ballroom dance based on the study of differences in human knowledge of symmetry in space and time. **The methodology** of the research is based on the principles of objectivity, historicism, multifactor, system, complexity, development, and pluralism, and to achieve the goal, the methods of scientific knowledge are used: problem-chronological, concrete historical, statistical, descriptive, logical-analytical. **Scientific novelty.** The four-dimensional spatiotemporal symmetry of ballroom dances is considered and analyzed on the example of movements of the ballroom sequel of the style of New Vogue in the rhythm of the Vienna Waltz "Waltz at Twilight"; the specificity of the aesthetic perception of ballroom dance is studied in accordance with the existing differences in human perception of symmetry in space and time; the semantic loading of ballroom dances on the basis of the choreographic scenario "Waltz at dusk" is analyzed and it is proved that they have multiple meaningful levels. **Conclusions.** As a result of the art study study of the ballroom sequel of the New Wave style in the rhythm of the Vienna Waltz in the Twilight Waltz, it is proved that the schemes in ballroom dancing can be both abstract geometric in space and time, and include a large number of meanings, from simple and evident to complex and deep that directly affect the subconscious. Thus, the specificity of the aesthetic perception of ballroom dances, in addition to the choreographer's use of geometric patterns and sensory interaction created by dance partners during execution, depends on multiple sense levels, which in each individual generate the own perception.

*Key words:* ballroom dancing, New Vogue, Twilight Waltz, aesthetic perception, spatial-temporal symmetry, meaning levels.

Актуальність теми дослідження. Образ мислення людини в різноманітних дисциплінах може характеризуватися домінуючою розмірністю думки, необхідної для виконання роботи: наприклад, одновимірних символічних рядків у програмістів, двовимірних креслень в архітекторів та інженерів, тривимірність зображення в роботі скульпторів та хірургів, натомість однією з галузей, яка потребує міркування в чотирьох вимірах, є хореографія.

Танець – це естетична сутність, яка існує в чотирьох вимірах простору й часу – трьох вимірах простору (щоб речі існували) і часу, як четвертого виміру (щоб речі розвивалися та змінювалися, трансцендували поза власним існуванням у трьох вимірах простору). Різноманітні стилі танцю мають різний ступінь значення просторово-часової симетрії рухів. Так, наприклад, в американському сучасному танці головним є зв'язок багатьох емоційних переживань [8, 166], а класичний балет розвивався у драматичній формі з

метою розказати історію засобами хореографічної виразності. Проте інші стилі танцю, на думку деяких дослідників, проявляються виключно маніпулюванням абстрактними схемами у часо-просторі.

Відтак актуальним, на нашу думку, стає питання визначення специфіки естетичного сприйняття бального танцю на основі дослідження відмінностей перцепції людиною симетрії у просторі й часі.

Аналіз досліджень і публікацій. Особливості естетичного сприйняття художнього танцю, який позиціонується як особливий тип складного руху людини – системи організованих та формалізованих рухів, що сповнена сенсовим навантаженням і спрямована до глядача – неодноразово ставали темами ґрунтовних праць та наукових розвідок багатьох дослідників. Проте аналіз публікацій засвідчив, що естетичне сприйняття хореографічних творів розглядалося переважно в контексті психології, натомість мистецтвознавчих досліджень присвячених естетиці бального танцю замало. Так, наприклад, В. Белов («Особливості формування естетичних емоцій засобами хореографічного мистецтва», 2009 р.) розглядає особливості сприйняття та розуміння танцю в історичній ретроспективі, акцентуючи на тому, що формуючи естетичні емоції, танець здатен оптимізувати та стимулювати людську діяльність; А. Сокольчик («Танцююче тіло як ідеальна матерія для вираження думки», 2001 р.) аналізує танець як особливий вид мислення та письма, а танцююче тіло досліджує з позиції трансгресивної практики, в якій суб'єкт відчуває екстраординарний стан особливої естетичної єдності тіла та душі; О. Єлізаров («Особливості глядацького сприйняття творів сучасного мистецтва сценічної хореографії», 2012 р.) порушує питання важливості теоретичного узагальнення емпіричних даних про особливості сприйняття творів сценічної хореографії сучасною глядацькою аудиторією задля підвищення ефективності художньої комунікації між театром та глядачем; О. Абаєв та Є. Новгородова («Естетичне сприйняття танцювальних постановок», 2016 р.) дослідили виконавське, яке спирається на пріорицепцію та глядацьке, на основі екстероцептивних відчуттів, естетичне враження від танцю.

У запропонованій статті специфіка естетичного сприйняття бального танцю досліджується нами на основі мистецтвознавчого аналізу авторського хореографічного сценарію Д. Бартлета «Вальс у сутінках», який в 1978–1979 рр. у переглянутій хореографії Н. Бойда було стандартизовано Федерацією танцювального спорту Австралії. Наразі ця танцювальна секвенція в ритмі Віденського вальсу входить до конкурсної програми Нью-Воуг.

Метою роботи є виявлення специфіки естетичного сприйняття бального танцю на основі дослідження відмінностей сприйняття людиною симетрії у просторі й часі.

Виклад основного матеріалу. Естетична оцінка танцю ускладнюється деякими відмінностями у сприйнятті людиною симетрії у просторі та часі. За умови, що час має лише один вимір, симетрія можлива для схеми в часі лише як переклад та рефлексія. Проте відмінності в легкості сприйняття людиною

різноманітних типів симетрії у просторі й часі є досить ускладнюючим фактором у роботі хореографа.

Оскільки організму людини характерна двостороння (білатеральна) симетрія лівої та правої сторін тіла, особливого значення вона набуває і у бальних танцях. Симетрична форма людської фігури була прирівняна до емоційного відчуття спокою та безпеки, відтак, на думку деяких теоретиків і практиків танцю, переважання такої симетрії в хореографічному сценарії сприяє зменшенню концентрації уваги глядача, тоді як для його стимуляції, форми та рухи танцю повинні бути несиметричні [5, 51].

Варто зазначити, що симетрія має неабияке значення і у процесі навчання бальним танцям (тому вивчати рухи набагато легше стоячи за викладачем), а також в танцювальній нотації. Зауважимо, що у процесі нотації відбувається трансформація чотиривимірного зображення до двовимірного. Наразі найбільш поширеними є нотації Р. Бенеша – система Бенеша, відома як хорологія [2] та Р.Лабана – Лабанотація [6], в яких застосовані різноманітні системи обробки простору та часу – у першій квантується час, а в другій – простір, проте обидві зберігають двосторонню симетрію, відображаючи рухи тіла ліворуч і праворуч.

Зазвичай перші рухи бальних танців, які вивчають танцюристи-початківці – кроки «Переміни» (Change Steps), чітко визначена та стандартизована послідовність кроків, які виконуються з метою переміни вільної ноги або напрямку руху (наприклад, Закрита переміна (Closed Change), Відкрита переміна (Open Change), Переміна вперед з лівого на правий (Forward Change Step – Reverse to Natural) та ін.). Цей процес безпосередньо пов'язаний з поняттям двосторонньої симетрії, оскільки парні такти – це дзеркальне відображення непарних. Потім танцюристи вивчають Натуральний і Зворотній повороти та повний вальсовий поворот на 360 градусів з просуванням по лінії танцю, тобто одночасним зверненням ліворуч-праворуч та вперед-назад. Ці три рухи (зліва-направо, вперед-назад та повний поворот) є основними змінами симетрії у бальних танцях. Більш професійно підготовлені танцюристи стикаються також із двома іншими вимірами симетрії – вгору та вниз. Отже, вивчення 5-ти симетрій сприяє розумінню та осмисленню того, як виконується танець, що може посприяти досягненню легкості та відповідності стилю, навіть забезпечити новими фігурами, які можуть бути включені до підпрограм.

Варто зазначити, що, незважаючи на зовнішню двосторонню симетрію, існує також поняття асиметрії, як загально біологічного еволюційного феномена, який притаманний не лише людині, а й усіх живим системам. Відповідно до теорії В. Геодакяна [1, 543–561], асиметрія за віссю «ліве-праве» пов'язана з асинхронною еволюцією сторін тіла. Відповідно виконання фігури бальних танців у протилежну сторону значно ускладнюється, що пов'язано з необхідністю більшої концентрації, інтелектуальних зусиль та практики, перш ніж спрацює м'язова пам'ять.

Згідно з навчальними програмами, після опрацювання кроків «Переміни», Натурального та Зворотнього поворотів, що безпосередньо пов'язано з симетрією, зазвичай вивчають Віск (Whisk), Шассе (Chassé) та Натуральний

Спін Поворот (Natural Spin Turn) і поняттю симетрії увага вже не приділяється. Вивчають Лівий Віск (Left Whisk) та Шассе Праворуч (Chassé to the Right), проте вивчення руху Зворотній Спін Назад (Reverse Spin Turn), не передбачено жодною програмою. Як, до речі, і Подвійний Натуральний Спін (Double Natural Spin), який кілька років тому вилучено з багатьох навчальних планів (вивчається лише Подвійний Зворотній Спін (Double Reverse Spin)).

Розглядаючи бальні секвенції у вальсовому темпі стилю Нью Воуг, можемо зазначити, що в основі найпростіших із них, наприклад, «Вальсу в сутінках» («Twilight Waltz») – на перший погляд, абстрактні геометричні схеми кроків у просторі й часі.

Д. Хербісон-Еванс, аналізуючи смислове навантаження бальних танців, зауважує, що вони мають множинні сенсові рівні. Проводячи паралель з поезією, яка набуває додаткових значень завдяки використанню метафор та алегорій, а відтак кожне слово або фраза можуть викликати сенс чогось відмінного від буквених значень, які застосовують в розповіді, дослідник акцентує на тому, що танцювальні секвенції стилю Нью Воуг мають окрім геометричних схем та чуттєвої взаємодії між партнерами додаткові рівні, а відтак у цих танцях кожен окремий індивід вбачатиме власне значення [4].

Існує багато типів абстрактних схем, які отримані з найпростіших геометричних перетворень контрасту, повторення, обертання і симетрії відображення. У цьому поданні їхній сенс – схема, яка має надзвичайне значення. Варто зазначити, що людям більше до вподоби двостороння симетрія і зазвичай несиметричні форми сприймаються як неприродні, а тому й менш приємні людському оку, утім, людина здатна знаходити красу в несиметричних людських формах у скульптурі, живописі й танці. На думку дослідників, це пояснюється тим, що найпростіші схеми двосторонньої симетрії та повторення створюють нейтральний ментальний фон, а відхилення від цієї простоти можуть викликати емоції шляхом натяку, алегорії та метафори. Проте у більшості випадків перевага віддається схемам, які мають більш глибокий сенс, посиляючись на ситуації, які людина переживає протягом життя, а відтак це переходить межі геометрії. Відповідно схеми у бальному танці також можуть бути як абстрактними геометричними в просторі й часі, так і включати велику кількість інших значень, від простих та очевидних, до складних і глибоких, які впливають безпосередньо на підсвідомість.

Так, наприклад, під час змагань зі спортивних бальних танців (Європейська програма, American Smooth Американського стилю та бальні секвенції стилю Нью Воуг вальсового ритму. – *Авт.*) партнер вдягнений в чорно-біле або темно-синє з білим із домінуванням темних кольорів (чорні або темно-сині брюки та біла сорочка, чорний або темно-синій жилет або фрак, відповідно до вікової категорії та згідно з правилами Міжнародної федерації танцювального спорту (International DanceSport Federation), тоді як партнерка – в яскраву сукню. Оскільки сприйняттю кольору людиною властива певна структура – 4 класи: червоний, жовтий, зелений та синій, а також додаткові категорії: білий та чорний, які нейрофізіологічно запрограмовані або пов'язані з природою нашого організму [12,

427–451], око уникає чорного кольору, проте фокусується на яскравих кольорах. Відтак у виступах танцюристів візуальний акцент робиться на партнерку.

Танцювальним секвенціям у вальсовому ритмі стилу Нью Воуг властиві певні характерні елементи, які у поєднанні створюють привабливу геометричну схему рухів танцюристів.

Так, наприклад, «Вальс у сутінках» (авторський хореографічний сценарій Д. Бартлета, 1944 р.) починається з одного кроку за два такти. Партнерка виконує крок назад і завдяки візуальній акцентуації на її костюмі привертає до себе увагу. Цей простий одинарний рух насправді має складне й глибинне значення, оскільки відчувається алегорія людського буття щодо часу – людина, рухаючись у майбутнє, здатна зазирнути лише в минуле і в залежності від манери виконання та відповідного художнього образу може викликати почуття пафосу та приналежності.

Перший крок вальсу містить підйом, оскільки другий крок для партнера починається на півпальцях – під час виконання кроку тіла партнерів сповільнюють темп, оскільки кінетична енергія внутрішнього руху поглинається потенційною енергією підйому, а його піком, під час якого глядач може осмислити весь зміст першого кроку танцю, є момент безперервного прискорення вниз (із нульовою вертикальною швидкістю).

Варто зазначити, що глибинні значення підйому та опускання – руху, який зустрічається у багатьох видах танцю, а не лише бальних, відомі хореографи-реформатори ХХ ст. М. Грем (яка вважала, що для більшої виразності рухи повинні наслідувати органічний імпульс, тому за основу власної системи взяла ідею ритмічної зміни м'язової напруги та розслаблення, закладену у пульсації дихання) та Д. Хамфрі (відповідно до теорії якої, танець починається з падіння та є грою вертикалі (положення стоячи) та горизонталі (положення лежачи) [3, 55], описували його як «вдих та видих» і «призупинення та звільнення», вбачаючи в ньому метафору дихання (а відтак і життя) та гри відповідно. Отже, підйом на другому такті «Вальсу в сутінках», можна осмислити як прославлення життя та зв'язок із дитинством.

Другий крок вальсу – крок пониження, який є підготовчим для послідовності: одного сильного кроку назад партнерки, сильного бокового кроку, який закінчується підйомом, коли друга нога закрита, семантично пов'язаний з третім кроком – кінестетично та візуально він поєднується з наступними, а не з попередніми кроками. Поступове збільшення швидкості виконання протягом другого та третього кроків може сприйматися як прийняття виклику та рішучість мандрівки в майбутнє навіть за умови, що воно є для нас непередбачуваним.

Четвертий – боковий крок, може означати погляд на світ, що нас оточує. Варто зазначити, що цей тип бокового кроку присутній в багатьох танцювальних секвенціях стилу Нью Воуг і може бути досить вражаючим, завдяки елементу Свей «Sway» – бокового відхилення корпусу танцюристів, за допомогою якого виконавці не лише тримають баланс, а й створюють ефектний зовнішній вигляд. Партнерка, виконуючи боковий крок лівою ногою (рух

нагадує підмітання мітлою), робить Свей, нахилиючись праворуч, і відводячи праве, а не ліве стегно. Таким чином, все тіло танцюристки від голови до лівої ноги продовжує створювати візуальну лінію, що надає руху легкості. Увага глядача сконцентрована на рухомій нозі, тоді як рух опорної не сприймається, що робить його парадоксальним.

П'ятий крок – *Left foot closed* виконується без особливих зусиль, як частина підйому після закінчення виконання четвертого кроку, де наявна повна зупинка руху (вертикальна та бічна швидкість припинилися). Момент, як і раніше, триває: продовжується прискорення вниз, зі стисканням лівої ноги партнерки в рамках підготовки до наступної танцювальної фрази. Проте найбільш важливим у візуальному плані є одночасна зміна форми від розтягнення лівої сторони партнерки під час попереднього бічного кроку, до розтягування правої сторони при підготовці до наступної фрази, яку партнерка починає виконувати з лівої ноги. Отже, рух відбувається безпосередньо в торсі і нагадує живу скульптуру – зафіксована в одній точці, але вигинається і змінює форму. Він викликає водночас асоціацію з рослиною або квіткою, яка плавно згинається від легкого вітру, і твариною у пастці, яка не може зрушити з місця. Радість і страждання виражені цим рухом однаковою мірою.

Ця фраза – крок «*Half Reverse Turn*» змінює ритм танцю. У перших чотирьох тактах танцюристи виконують лише один або два кроки за такт. Відчуття від цих тактів апатичне і майже розслаблене. Але у п'ятому такті крок робиться на кожен удар – відчувається контраст, світло та тінь, швидкість завдяки Зворотньому повороту (*Reverse turn*), а потім уповільнення при виконання Оверсвея (*Oversway*) – руху, який утворений на основі танцювального елемента Свей.

У 9–16-му тактах «Вальсу в сутінках» танцюристи виконують ті ж рухи, які виконували у 1–8-му тактах, проте не «за», а «проти» лінії танцю.

Варто зазначити, що хоча людська форма має наближену симетрію відображення зліва-направо по сагітальній площині (лат. *sagitta* – «стріла») – уявній вертикальній площині, яка проходить спереду назад і поділяє об'єкт на дзеркально-симетричну ліву та праву половини (Vella, 2006, р. 16), людська культура пов'язує різні значення з рухами, зробленими зліва та справа. Більшість людей вправно виконують складні рухи правою рукою чи ногою, багато професійних танцюристів більш майстерно виконують оберти праворуч, ніж ліворуч. Більшість ірландських танців відбуваються в сагітальній площині [7, 28].

Загальновідомим є факт, що в танцях Європейської програми загальне спрямування пар (лінія танцю) відбувається проти годинникової стрілки – доречність цього стала зрозумілою на початку XIX ст., у зв'язку з масштабною популяризацією Віденського вальсу. Проте протягом багатьох століть круглі танці виконували за годинниковою стрілкою або в напрямку за ходом сонця, що вважався щасливим й сприятливим – Божим шляхом, так званим «*deisul*». Натомість рух проти годинникової стрілки в деяких країнах Західної Європи, особливо у Шотландії, мав назву «*Widdershins*» (напрямок, що суперечить

очевидному руху Сонця) або «Шлях відьом» [9, 11], а його виконання, особливо наприкінці XV – середини XVII ст. могло призвести до вкрай небажаних наслідків.

Варто зазначити, що деякі дослідники, аналізуючи виникнення зв'язку між напрямком руху в танці й рухом сонця, не можуть дійти однозначної відповіді. Відтак серед найімовірніших версій називають: проектування нашими пращурами руху сонця над головою на площині (у цьому випадку воно рухається проти годинникової стрілки); переважання релігійним настановам практичних міркувань – під час придворних балів, виконуючи павану або алеманду, у зв'язку з тим, що більшість чоловіків носили холодну клинкову зброю на кшталт меча або шаблі в піхвах на лівому стегні, по-перше, більш безпечним та доцільним була позиція жінки з правої сторони, а, по-друге, чоловік мав перебувати всередині кола, щоб не зачепити піхвами присутніх. До того ж у випадку, коли лінія танцю спрямована проти годинникової стрілки, зазвичай парне виконання фігур оборотів відбувається за годинниковою стрілкою. Повороти праворуч у бальних танцях (танцювальні кроки, в яких партнери повертаються за годинниковою стрілкою) називаються «натуральними» («natural turn»), тоді як повороти ліворуч (проти годинникової стрілки) – «зворотніми» («reverse turn») [10, 48]. Назва «натуральний» має кілька пояснень: по-перше, за виконання бальних танців у закритій позиції партнери дещо зміщені ліворуч відносно одне одного, що полегшує поворот праворуч; по-друге, виконання повороту праворуч пояснюється просуванням пар вздовж лінії танцю проти годинникової стрілки – поворот праворуч частково компенсується лінією танцю з відхилом ліворуч, завдяки чому для виконання повороту праворуч потрібно докласти менше зусиль, щоб лишитися на лінії танцю, тоді як виконання повороту ліворуч потребує зворотної роботи ніг, особливо в кутках, а відтак і набагато більшої майстерності. Варто зазначити, що до кінця XIX ст. зворотній поворот вважався фальшивим кроком («Faux pas»), оскільки його виконання однією з пар суттєво перешкоджало просуванню за лінією танцю інших танцюристів.

Таким чином, навіть прості зміни напрямку руху в танці здатні викликати дуже тонкі та суперечливі емоції у глядачів, оскільки хореографія з 1-го до 16-го такту сприяє безпосереднім головним факторам розпізнавання образів. Рухи в 9-му та 10-му тактах є просторовим дзеркальним відображенням рухів 1-го та 2-го такту. Це дві головні симетрії, які людський мозок запрограмований розпізнавати.

Варто зазначити, що естетична оцінка танцю ускладнюється деякими відмінностями у сприйнятті людиною симетрії у просторі та часі.

Оскільки час має лише один вимір, симетрія можлива для схеми в часі лише як переклад та рефлексія. Проте відмінності в легкості сприйняття людиною різноманітних типів симетрії у просторі й часі є досить ускладнюючим фактором у роботі хореографа.



Людське око та потилична частка запрограмовані на визнання просторового відображення, але не просторового повторення. Це повністю суперечить тому, як ми сприймаємо тимчасові закономірності.

Хореографія «Вальсу в сутінках» демонструє приклад для системи розпізнавання образів як в часі, так і у просторі. Безумовно, симетрію відображення в даному випадку неможливо назвати ідеальною, оскільки партнерці для цього довелося б зробити крок назад лівою ногою в 9-му такті та змінити тримання руки, але й цього достатньо щоб помітити відображення.

Таку систему використано у більшості танцювальних секвенцій стилю Нью Воуг, наприклад, «Вальс Трейсі Лі» (Tracie Leigh Waltz) – у ритмі Віденського вальсу, «Джипсі-Теп» (Gypsy Tap) – у ритмі маршу, «Чармейн» (Charmaine) і «Мерилін» (Merrilyn) – у ритмі повільного фокстроту та ін.

Зазначимо, що перші 16 тактів пара перебуває в закритій позиції (Closed Ballroom hold), яка потребує підтримки 5-ти пунктів контакту між танцювальними партнерами під час виконання рухів (три для рук: ліва рука партнера тримає праву руку партнерки; ліва рука партнерки спирається на верхню частину правого плеча партнера; права рука партнера розміщена на спині партнерки з лівої сторони; і ще два: лівий лікоть партнерки спирається на правий лікоть партнера; права частина грудної клітини партнерів стикаються), а також таких аспектів, як невеликий поворот голови обох партнерів та нахил тулуба ліворуч. Ця позиція загалом може викликати у глядача неоднозначне сприйняття, оскільки з одного боку ця позиція є досить нецікавою з точки зору видовища, а з іншого – має безумовну візуальну перевагу та привабливість, оскільки асоціюється з обіймами, і глядач має змогу спостерігати за приватним тілесним контактом між чоловіком та жінкою, ніби вторгаючись в особисте життя пари. Наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Закрита позиція у бальних танцях асоціювалася з гріховним контактом, тому танцюристки навіть вдягали спеціальний «бампер» – пояс зі стрижнями, які утримували тіла партнерів на певній відстані.

Проте в 16-му такті «Вальсу в сутінках» відбувається метаморфоза: пара виходить з другого Оверсвея (Oversway) в Шассе (Chasse) у відкриту позицію (єдиний контакт – партнер тримає правою рукою ліву руку партнерки, партнери дивляться один на одного без нахилу голови, нахил тулубів також відсутній), презентуючи себе глядачам. Напрочуд романтичний 17-й такт – пара тримається за руки, поділяючи з цілим світом радість буття один із одним. У 19-му такті вони повертаються, щоб виконати Лок назад (Back Lock) також у Відкритій позиції, обертаються назад (це викликає асоціацію з певними сумнівами щодо того що на них чекає попереду), а в 21-му такті знову повертаються обличчям один до одного (Face to Face), ніби погоджуючись прийняти майбутнє, з усієї його невизначеністю, але з радістю, тому, що вони разом. Після радісного та піднесеного 23-го такту (початок подорожі до незвіданого) вони пришвидшуються в наступних двох тактах і в 26-му – ніби відлітають: Хід вперед (Forward Walks) та Повітряний (Aerial) – Хід назад (Backward Walks) – Поворот партнерки під рукою (Lady Underarm Turn). Ілюзія

польоту створюється завдяки виконанню парою елементу Повітряний (Aerial) – проходження рухомої ноги ззаду та піднімання її вгору перед тілом (жінка підіймає ліву, а чоловік – праву ногу), одночасно піднімаючись на півпальці.

Після виконання Повороту партнерки під рукою, танець закінчується Фінальним рухом (Final Movement) – Зворотніми (лівий) поворотами (Reverse Viennese Waltz): послідовністю кроків, під час яких пара виконує поворот ліворуч.

Варто зазначити, що вибір автором хореографічного сценарію «Вальсу в сутінках» для фіналу саме Зворотніх, а не Натуральних повторів досить цікавий. Тривалий час після того, як Віденський вальс здобув масштабну популярність в Європі у 1820-х рр., танцюристи виконували лише Натуральні повороти, що пояснювалося складністю виконання Зворотніх поворотів непрофесійними танцюристами, або танцюристами без спеціальної підготовки. На покращення техніки виконання знадобилося практично століття, і станом на 1944 р., коли Д. Бартлетт здійснив постановку даного вальсу, Натуральні та Зворотні повороти у бальних танцях виконувалися на рівних. Таким чином Фінальний рух виглядає природнім продовженням Повороту партнерки під рукою, який також виконується ліворуч. Таке поєднання рухів створює метафоричний образ ластівок, які злітають до хмар.

Безумовно, сприйняття бальних танців загалом та система образів, яка виникає у глядачів під впливом хореографії «Вальсу в сутінках» зокрема, суто індивідуальна. Відтак суть мистецтва створення хореографічного сценарію та виконання бальних танців полягає в тому, щоб тримати дзеркало в уяві кожного окремого глядача, який осмислює танець як вираження чогось глибинного та автентичного.

Наукова новизна. Розглянуто та проаналізовано чотиривимірну просторово-часову симетрію бальних танців на прикладі рухів бальної секвенції стилю Нью Воуг у ритмі Віденського вальсу «Вальс у сутінках»; досліджено специфіку естетичного сприйняття бального танцю відповідно до існуючих відмінностей перцепції людиною симетрії у просторі та часі; проаналізовано смислове навантаження бальних танців на основі хореографічного сценарію «Вальсу в сутінках», і доведено, що вони мають множинні сенсові рівні.

Висновки. Внаслідок проведеного мистецтвознавчого дослідження бальної секвенції стилю Нью Воуг у ритмі Віденського вальсу «Вальс у сутінках» доведено, що схеми у бальному танці можуть бути як абстрактними геометричними у просторі й часі, так і включати велику кількість значень від простих й очевидних до складних і глибоких, які впливають безпосередньо на підсвідомість. Відтак специфіка естетичного сприйняття бальних танців, окрім використаних хореографом геометричних схем та чуттєвої взаємодії, яку створюють танцювальні партнери під час виконання, залежить від множинних сенсових рівнів, які в кожного окремого індивіда породжують власну перцепцію.

*Література*

1. Геодакян В. А. Асинхронная асимметрия. *Журнал высшей нервной деятельности*. 1993. № 43. Вып. 3. С. 543–561.
2. Benesh R. *An Introduction to Benesh DanceNotation*. London : A.&C. Black Ltd., 1956. 48 p.
3. Brown J. M., Mindlin N., Humphrey Woodford Ch. *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. Hightstown, N. J. : Princeton Book Co., 1998. 230 p.
4. Herbison-Evans D. One vision of meaning in the New Vogue Tangos. URL : <https://app-1492098746.000webhostapp.com/pubs/tangos.html> [дата звернення 10. 10.2018].
5. Humphrey D. *The art of making dances*, New York: Rinehart, 1959. 189 p.
6. Hutchinson A. *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theatre Arts Books, 1970. 550 p.
7. Madden Ch., Putukian M., McCarty E., Young C. *Netter's Sports Medicine*. Elsevier, Inc., 2018. 800 p.
8. Mazo J. H. *Prime Movers: The Makers of Modern Dance in America*. Princeton Book Company, 1977. 322 p.
9. Milligan J. C. *Won't You Join the Dance? Manual of Scottish Country Dancing*. Lakeland : Paterson's publications, 1956. 107 p.
10. Moore A. *Ballroom Dancing*. London : Pitman, 1951. 333 p.
11. Vella M. *Anatomy for Strength and Fitness Training*. McGraw-Hill Companies, 2006. 144 p.
12. Witkowski S. R., Brown C. H. Lexical universals. *Annual Review of Anthropology*. 1978. № 7. pp. 427–451.

*References*

1. Geodakjan, V. A. (1993). Asynchronous asymmetry. *Zhurnal vysshej nervnoj dejatel'nosti*, no. 43, issue 3, pp. 543–561 [in Russian].
2. Benesh, R. (1956). *An Introduction to Benesh DanceNotation*. London : A.&C. Black Ltd [in English].
3. Brown, J. M., Mindlin, N., Humphrey Woodford, Ch. (1998). *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. Hightstown, N. J. : Princeton Book Co [in English].
4. Herbison-Evans, D. (2008). One vision of meaning in the New Vogue Tangos. Retrieved from : <https://app-1492098746.000webhostapp.com/pubs/tangos.html> [in English].
5. Humphrey, D. (1959). *The art of making dances*, New York: Rinehart [in English].
6. Hutchinson, A. (1970). *Labanotation or Kinetography Laban: The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theatre Arts Books [in English].
7. Madden, Ch., Putukian, M., McCarty, E., Young, C. (2018). *Netter's Sports Medicine*. Elsevier, Inc. [in English].
8. Mazo, J. H. (1977). *Prime Movers: The Makers of Modern Dance in America*. Princeton Book Company [in English].
9. Milligan, J. C. (1956). *Won't You Join the Dance? Manual of Scottish Country Dancing*. Lakeland : Paterson's publications [in English].
10. Moore, A. (1951). *Ballroom Dancing*. London : Pitman [in English].
11. Vella, M. (2006). *Anatomy for Strength and Fitness Training*. McGraw-Hill Companies [in English].
12. Witkowski, S. R., Brown, C. H. (1978). Lexical universals. *Annual Review of Anthropology*, no. 7, pp. 427–451 [in English].