

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК 793.33 «19/20»

БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ У КРАЇНАХ ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Павлюк Тетяна Сергіївна – доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.517>
24caratsofart@gmail.com

Мета статті полягає в аналізованні історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці, кінця XVII – поч. XXI ст. Вперше здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії у Південній Америці, кінця XVII – поч. XXI ст. Висвітлено особливості історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці кінця XVII – поч. XXI ст. Загальними особливостями латиноамериканської програми є відсутність щільного контакту між виконавцями (тут здебільшого зберігається контакт рук, дозволена відстань між партнерами, а також елементи сольної танцювальної імпровізації) та більш розкутий зовнішній вигляд (короткі, відкриті сукні та костюми по фігурі). Доведено, що бальна хореографія у країнах Латинської Америки є складовою культурного життя, існуючи у всіх своїх формах – як соціальні танці, сценічна хореографія, як спортивно-конкурсний рух. Встановлено, що Латиноамериканський регіон є батьківщиною багатьох танцюристів екстра-класу. Мультикультурне середовище та національні традиції сприяють підготовці фахівців–хореографів, які блискуче опановують і близькою за пластикою латиноамериканською програмою, і європейськими танцями.

У країнах Латинської Америки працюють й відділення компанії Arthur Murray International, Inc. Танцювальні класи Артура Мюррея розташовані у Пуерто-Рико, Мексиці, Перу та Бразилії.

Ключові слова: бальна хореографія, бальний танець, конкурсний танець.

Постановка проблеми. Латиноамериканські країни пройшли складний історичний шлях, позначений, насамперед, етнічним змішуванням, яке розпочалося з початком колонізації земель Нового світу. Місцева хореографічна культура стала результатом тривалої взаємодії трьох радикально несхожих за своєю природою шарів. Мова йде про:

- танцювальну практику європейців-колонізаторів;
- ритуали африканських народів, завезених на материк за часів активної торгівлі;
- пластично-хореографічні традиції південноамериканських аборигенів.

Множинність джерел, що спричинили неоднорідність хореографічної культури регіону, робить її важким для аналізу предметом. Тому дослідження процесів розвитку бальної хореографії в Південній Америці кінця XVII – початку XXI ст., є досить актуальним для розвитку хореографічної науки і практики.

Методологія дослідження. У праці використано такі методи: *історичний та історико-генетичний* – для з'ясування генези, специфіки процесів розвитку бального танцю; *джерелознавчий* – для відбору та опрацювання джерел, що стосуються мистецтва бального танцю; *компаративний* – для співставлення історичних періодів еволюції бальної культури; *включеного спостереження* – для перегляду окремих хореографічних творів і попереднього їх осмислення.

Наукова новизна. Вперше здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії у Південній Америці, кінця XVII – поч. XXI ст.

Мета статті полягає в розгляді історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці кінця XVII – поч. XXI ст.

Чимало наукових праць зарубіжних та вітчизняних дослідників присвячені вивченню процесів становлення та розвитку бальної хореографії (Д. Базела, М. Богданова, О. Вакуленко, Р. Воронін, Н. Горбатова, О. Касьянова, М. Кеба, С. Костецький, А. Крись, Т. Осадців, Ю. Сахневич, Л. Шестопал та ін.),

але означене питання, а саме – розвиток бальної хореографії у Південній Америці, кінця XVII – поч. XXI ст. не розглядалося.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бальна хореографія у країнах Південної Америки розвивалася під впливом різноманітних соціокультурних чинників, які протягом тривалого часу обумовлювали мистецьке життя цього регіону.

Латиноамериканські країни пройшли складний історичний шлях, позначений етнічним змішуванням, яке розпочалося з початком колонізації земель Нового світу (XVII–XVIII ст.). У перші століття після відкриття іспанцями Америки серед переселенців зі Старого світу переважали чоловіки (жінкам було нерідко заборонено вирушати до нових земель, або ж вони самі не виявляли бажання з міркувань небезпеки та труднощів). Шлюби між іспанцями, португальцями, французами, англійцями та індіанками й африканками породили нові етнічні групи, що отримали назву *креоли* (від латини *creare* – створювати) та згодом утворили навіть специфічну кастову систему, розповсюджену по Південній і Центральній Америці.

Таким чином, місцева хореографічна культура стала результатом тривалої взаємодії трьох радикально несхожих за своєю природою шарів. Мова йде про:

- танцювальна практика європейців-колонізаторів;
- ритуали африканських народів, завезених на материк за часів активної работоргівлі;
- пластично-хореографічні традиції південноамериканських аборигенів [8].

Множинність джерел, що спричинили неоднорідність хореографічної культури регіону, робить її важким для аналізу предметом і дозволяє виявити лише загальні риси та тенденції розвитку соціальних і бальних танців у креольській культурі латиноамериканських країн.

Європейський вплив на хореографічну практику країн Нового світу був дуже потужним, оскільки саме білі переселенці стали основою того соціального прошарку, який дозволяв розвивати бальні традиції. Проте, у виконання популярних у Європі танцювальних фігур впроваджувалися елементи імпровізації та варіативності. Оточення чорношкірих слуг та спостереження за звичаями автохтонного населення змінювали усталені ритми та рухи. Так, характеристики іспанського танцю фламенко, доповнюючись зовнішніми складовими, все більше віддаляли його латиноамериканську версію від оригіналу. Видозмінюючись, вони втілювалися у таких формах, як румба, самбо, сарабанда, сапатео тощо. Англійський контрданс (від англ. Country-dance, досл. селянський танець) у колоніальних країнах також танцювали по-різному, що спричинило виникнення місцевих танців подібного типу: бразильська лунду, уругвайський перикон, аргентинське сьєліто [1; 364].

Разом із соціальними танцями, які виконували європейські колонізатори, значний внесок у становлення креольського музично-танцювального фольклору внесли церковні свята. Так само як у Європі, вони були сповнені не лише християнського змісту (святкові служби, проповіді, театралізоване розігрування біблійних сцен, процесії зі святими тощо). «Офіційна» частина завжди супроводжувалася народними іграми та розвагами, що згодом змінили й сам церемоніальний характер свят. Урочисті процесії перетворилися на карнавальні форми з наявністю численних світських елементів, зокрема й танців. Наприклад, у Центральній Америці був популярним танець-пантоміма, що імітує кориду, під назвою «плямистий бичок». Його виконували як елемент різдвяної програми та соборні свята.

Іншим вагомим чинником інтеграції європейської музично-хореографічної культури у широкий побут населення латиноамериканських країн часів колонізації є діяльність християнських місіонерів, які разом із церковною освітою розповсюджували систему музичної нотації та тогочасні бальні танці. Наприклад, школи ордену єзуїтів, яких було найбільше у Північній Америці, з метою навернення нових adeptів популяризували сюжети Старого та Нового Заповіту через шкільний театр. Обов'язковим компонентом вистав були вокально-інструментальні та хореографічні номери, тому всі дівчата та хлопці, що відвідували єзуїтські коледжі, вивчали музику та хореографію.

Афроамериканська хореографія здійснила здебільшого вплив на танцювальні традиції Куби, Панами, Венесуели та Бразилії, оскільки саме в ці країни масово привозили чорношкірих рабів з Африки. Звідти на континент потрапили специфічні інтонації та тембро-ритмічне багатоголосся ударних інструментів. Показовим є те, що негритянські танці, що є невід'ємною частиною ритуально-релігійного життя у Африці, поступово втратили свій первинний сакральний сенс та змішалися з соціальними танцями європейців. Наприклад, англійський контрданс на Кубі виконували у гострих пунктирних ритмах, що породило кубинську хабанеру [8].

Хореографічні традиції індіанців збереглися найгірше в зв'язку з масовим геноцидом місцевих жителів Північної і Центральної Америки в період колонізації. Загарбники свідомо знищували індіанські племена з метою заволодіти їхніми землями. З цієї ж причини країни, розташовані на узбережжі Атлантичного океану, мають найбільш неоднорідний етнічний склад: сюди першими прибували

переселенці з Європи (зокрема, українці, росіяни, білоруси, євреї, що виїжджали з Російської імперії). Яскравим прикладом такої космополітичної культури є Аргентина – батьківщина танго. Місцеві племена, що мешкали на аргентинських землях, були витіснені з цієї території. Більшою мірою автохтонне населення збереглося у важкодоступних місцевостях – Андах та узбережжі Тихого океану. Тому давні танці й донині спостерігаються в якості окремих етнокультурних елементів у Перу та Болівії. Меншою мірою, як частка культурної спадщини іспанських завойовників, вони присутні в мистецтві Аргентини, Уругваї та Чилі [1; 364].

Таким чином, різноманіття ментальних особливостей і культурних традицій призвело до виникнення у Центральній та Північній Америці нового типу хореографічної культури. Вибухова суміш рухів, ритмів, музичних інтонацій та інструментального супроводу виявилася життєздатним ґрунтом для створення нових форм танцювання, які згодом поширилися світом і завоювали прихильників у самих віддалених куточках планети.

Прототипом бальних танців латиноамериканської програми були *парні танці* народів Латинської Америки, які хореопластичною мовою відображали стосунки між партнером і партнеркою та виступали своєрідної квінтесенцією етнічних типажів і характерів. Найбільш показовими є наступні:

Куека – чилійський танець, в основі якого лежить любовна пантоміма між чоловіком і жінкою. Музиці цього танцю притаманні обов'язкові елементи вокалу в інструментальному супроводі. Цей витончений танець, так само, як і генетично схожа перуанська марінера, танцюється в парах, при цьому танцюристи тримають у руках хустку і рухаються по колу. У 1979 р. куека була оголошена національним танцем Чилі, який виконується на кожне всенародне свято.

Марінера – перуанський парний танець, який виник після початку колонізації (до приходу іспанців у 1500-х роках перуанські танці були лише груповими, чоловіки і жінки не танцювали парами). Перуанська марінера дещо схожа на чилійську куеку. Чоловіки й жінки з хустками виконують емоційні рухи під акомпанемент гітари (інколи стежаруса – духового інструменту, що являє собою різновид маленької труби). Хореографія поєднує повільний танець та швидкі й ритмічні рухи.

Фанданго – парний танець, який дещо різниться у різних латиноамериканських країнах залежно від місцевих традицій. Він має усталену драматургічну структуру, що наповнюється імпровізаційним змістом. Наприклад, у сальвадорському фанданго кавалер рухається по колу, намагаючись привернути увагу дами. Партнерка спочатку уникає контакту, демонструючи чи-то байдужість, чи-то кокетство, згодом пристає на загравання партнера. У деяких інших країнах фанданго називають будь-яке парне танцювання.

Сіке – один з улюблених танців у Гондурасі, що за своєю мелодикою та ритмікою нагадує швидкий вальс (тридольний ритм, стандартні ладо-тональності, колоподібні фігури тощо).

Харабе (досл. *танець із капелюхом*) мексиканський танець, що з'явився наприкінці XVIII ст. і тривалий час розцінювався як символ національної єдності та незалежності. Виконується у парі та відображає любовну гру між чоловіком та жінкою. Темп танцю помірний або помірно-рухливий.

Мехорана – колективний танець, який виконують парами. У процесі виконання кавалери та дами змінюють свої позиції. Танець має плавні рухи та дещо церемонний характер. Одним із регіональних елементів мехорани є так зване «пунто» – танець найкращих танцюристів. Це момент змагання, демонстрації техніки, грації, пікантності і галантності перед публікою. Пунто виконує роль антракту між іншими танцями. Пара може бути різновіковою, при цьому зовнішній вигляд та манери мають відображати найкращі вікові риси виконавців: молодь повинна приваблювати свіжістю, зрілі люди – гідністю та поставою. Пунто за своїм первинним значенням дуже наближається до сучасного парного хореографічного виступу на танцполі.

Санатео (від ісп. zapato – взуття, чоботи) – енергійний, темпераментний парний танець із різкими нахилами корпусу та притоптуванням. Цей популярний на Кубі та Мексиці танець походить від іспанського фламенко, оскільки й тут відбувається виконання музичного ритму стопами ніг.

Кумбія – колумбійський народний танець, що виконується з використанням запалених свічок. Ця хореографічна традиція виникла в епоху рабства в поселеннях негрів Атлантичного узбережжя Колумбії. Виконання танцю супроводжують вигуки «Кумба». Музичний супровід виконують традиційні духові та ударні інструменти. Саме через темброритмічні характеристики кумбія є типовим прикладом злиття трьох культур Нового світу: негритянської (ритм барабанів), індіанської (флейти і сопілки з стебел проса), європейської (хореографія і одяг танцюристів). Популярність кумбії призвела до того, що під її мелодії виконували й танці, наприклад, маренго й сальсу [1; 306–307; 392].

Танго – танець, що став своєрідним синтезом традицій місцевих парних народних і соціальних танцю, а також європейської бально-хореографічної культури попередньої доби. Наприкінці XIX – початку XX ст. величезний приплив європейських іммігрантів до Аргентини та інші країни Латинської

Америци, привів до появи на континенті польки, вальсу та інших європейських танців. Міста Буенос-Айрес (Аргентина) та Монтевідео (Уругвай) стали «плавильним котлом», у якому європейські танці змішувались та зливались із місцевими танцями африканського походження – у результаті й народилися ранні форми танго. У музичному супроводі тут досі простежуються стилістичні риси кубинської хабанери, кандобе, андалузького танго, мілонги, європейські мазурки й польки.

Спочатку танго виконували в робітничих громадах у Ріо-де-ла-Плата – районі, розташованому біля Буенос-Айреса та Монтевідео. Танець незабаром поширився серед більш заможного міського населення, представники якого привезли танго до Європи. Пік популярності танго припав на початок 1920-х рр., саме тоді вперше танго потрапило на кіноекрани: в 1921 р. був випущений фільм «Чотири вершники апокаліпсису» режисера Р. Інгрема. Запальний танок у виконанні зірки німого кіно Р. Валентино та його партнерки шокувало й призводило мільйони глядачів у захват. Революційним для тогочасних парних народних і соціальних танців було те, що партнери, виконуючи танго, міцно трималися одне за одного, перебували у тісному тілесному контакті, а чоловік владно керував рухами партнерки.

Шалена популярність танго в Європі призвела до того, що в 1920-х рр. англійські вчителі танців стандартизували її в якості основної програми змагань на рівні з такими танцями суто західного походження як вальс і фокстрот [7].

Із кінця XX ст. спостерігається підвищення інтересу до танго та відродження його у нових культурних формах, зокрема у вигляді локальних та глобальних змагань. Так, у 2003 р. в Буенос-Айресі вперше провели Всесвітній танцювальний чемпіонат із танго, який нині проводиться щорічно, а в 2009 р. ЮНЕСКО визнало танго частиною нематеріальної культурної спадщини людства.

Вищеописані та інші латиноамериканські танці (байон, мамбо, каліпсо, самба, конга, бамба, ча-ча-ча, пасодобль, тамуре, пачанга, сега, румба, ламбада, сальса та ін.), набули розповсюдження в Європі від початку 1920-тих рр. Саме в ті часи відбувалася зміна загального формату суспільного життя, що вплинуло на розвиток нових течій у мистецтві. Спостерігалось швидке розповсюдження німого кіно та зародження звукового кінематографу, виникнення експериментальних театральних форм, які межували з сценічно-розважальними жанрами кабаре та вар'єте, сформувався стиль арт-деко, прагненням якого було поєднати новітні на ті часи науково-технічні досягнення й екзотичні традиції. Така соціокультурна атмосфера сприяла тому, що з'явився попит на хореографію, яка б радикально відрізнялась від соціальних і бальних танців 1900-1910-х рр. Швидкий і незвичний темпоритм, імпровізаційна природа латиноамериканських танців була співзвучна настроям тієї доби.

Мода на нову пластику частково починає поширюватися й на англійський стиль виконання, що викликало жваву дискусію серед аматорів і професіоналів. Зокрема, так званий «кубинський» рух, що передбачає передачу імпульсу з верхньої частини тулуба до стегон, дуже подобався виконавцям через свою емоційність і водночас був розкритикований консервативною публікою і танцюристами «старої школи».

Проте процес проникнення латиноамериканських танців до європейської танцювальної культури був невпинним і незворотнім. Він посилювався у період після Другої світової війни. У 1948 р. вийшов підручник Ф. Берроуза «Теорія та техніка латиноамериканських танців» («Theory & Technique of Latin-American Dancing»), який розійшовся великим тиражом. Уже на початку 1950-х рр. окремі танці північно- та південноамериканського походження були стандартизовані фахівцями та навіть включені до міжнародних змагань нарівні з танцями «англійської» програми.

Чимало зусиль до впровадження латиноамериканської програми бальних танців доклав П'єр Цюрхер-Марголе – англійський професійний танцюрист і педагог французького походження. За його ініціативи відбулося подання латиноамериканських танців до кодифікації для Міжнародної ради бальних танців [2; 26–27].

Загалом протягом 1930-1950 рр. через додавання танців американського походження стандартна програма збільшилася на п'ять номерів. Один за одним до неї потрапили ча-ча-ча, самба, джайв, румба і пасодобль (це єдиний танець європейського походження, що набув поширення у Центральній Америці та був трансформований під впливом американської масової культури початку XX ст.). Ці п'ять танців сформували окрему програму, за якою закріпилась назва латиноамериканська (на протилежність стандартній європейській). Розглянемо походження та особливості деяких із них.

Ча-ча-ча – парний бальний танець кубинського походження. За своєю генезою він пов'язаний з більш давнім танцем мамбо. Це гаїтянський обрядовий танець, який поступово втратив своє ритуальне значення. «Мамбо» – ім'я жриці вуду, божества релігії, поширеної серед африканських рабів. У 1954 р. танець вперше був описаний як «мамбо в ритмі гуеро». Існує три форми мамбо – одиночна, подвійна і потрійна. Той варіант мамби, де два швидкі кроки передують трьома повільним, став прототипом ча-ча-ча [8]. Після Другої світової війни мамбо набув світової популярності, однак, йому не вдалося стати конкурентним бальним танцем, як ча-ча-ча.

Походження назви «ча-ча-ча» й досі викликає дискусії серед дослідників. За різними версіями, назва виникла:

- від швидкого кубинського народного танцю «гуарача» («guaracha»);
- через звуконаслідування специфічного акомпанементу музично-шумового інструменту гуїро, що являє собою висушений гарбуз;
- від іспанського «чача», що означає «годувальниця», або «чачар», що означає «жувати листя коки»;
- від звуконаслідування шумового ефекту, що виникає при виконанні шасе, які часто зустрічаються в танцювальних па;
- від «char», що означає «чай» [3; 170].

На формування ча-ча-ча частково вплинула й румба, оскільки витоки цих танців є схожими. Музика ча-ча-ча відрізняється від румби рифовою кінцівкою, тобто акцентом на четвертій долі розміру 4/4. Крім того, ча-ча-ча підкреслено «обіграє» першу долю такту: восьма, восьма, чверть – перша доля («ча-ча-ча» або «ча-ча-раз»). Із часом румба стала більш повільною, лірично-чуттєвою, спокусливою, а ча-ча-ча набуло прискореного темпу й грайливого, безтурботного характеру. Музика для румби в більшості випадків пишеться в мінорному ладу, а мелодії ча-ча-ча можуть звучати і в мажорі, і в мінорі. Певною мірою, ча-ча-ча стало своєрідним симбіозом мамби та румби.

Поява *ча-ча-ча* в Європі пов'язана з ім'ям П. Лавеля. Саме він після візиту на Кубу в 1952 р. запропонував цей оригінальний танець своїм англійським колегам. Виконуючи разом зі своєю партнеркою Д. Лавель ча-ча-ча, він уніс деякі корективи, які стали стандартом для подальшого конкурсного виконання цього танцю. У західному вжитку первинна назва танцю (cha-cha-cha) поступово скоротилася до cha-cha.

На початку ХХ ст. у Європі також набула популярності *самба* – танець африканського походження, що найбільше поширився у Бразилії. Самба виникла в результаті злиття африканських танців catarete, embolada і vatuque. Походження назви «самба» достеменно невідомо, хоча слово «zambo» означає «дитина негра і місцевої (бразильської) жінки» (мулат). Згодом zemba queca (самба) злилася з махіхе – танцем бразильського походження, схожим на тустеп. Цей танець з'явився в США на початку ХХ ст., а в Європі став популярним у 1905 р. після показу в Парижі. Це був «танець із рухами польки під музику хабанери» [3; 166].

Самба – це пристрасний танець афро-бразильського походження. Він виник за часів ХVІ ст., коли до Бразилії було ввезено безліч рабів із Конго і Анголи. У пластиці самби переплітаються африканські, португальські та іспанські рухи. Назва *самби* імовірно походить від африканського слова семба, яке визначає танці африканського походження, що виконуються в притаманному їм оригінальному стилі: різкі рухи тіла, відбивання ритму ногами, наявність соліста, який нерідко танцює в середині кола. Існує інший погляд, згідно з яким самба означає специфічний рух стегон. Попередниками народної самби були такі танці як люнду, максіс, батук, коко. Також прабатьками самби вважаються емболада, катарете і батук, які були танцями рабів і серед білих переселенців розцінювалися як непристойні, оскільки в процесі виконання танцюристи постійно зіштовхуються оголеними частинами тіл (Зокрема, емболадою називали корову, якій на роги вдягали кульки для безпеки, аби вона не буцалася, також емболада – це лайливе слово, що означає «дурень», отже емболада – це танок–дражnilка, що передбачає карнавальні рухи) [8].

Поступово, з поширенням серед міського населення самба трансформувалася у парний танець, що має імпровізаційну природу.

Самба супроводжується співом (соліста і хору) і ударно-шумовими інструментами. Існує кілька різновидів самби, серед них – «самба батата» і «самба матуто». У «самбе батата» відображено початок збирання цукрової тростини. Цей танець виконується в колі і супроводжується хоровим співом. У «самбі матуто» показано драматичний момент сутички чорношкірих рабів-втікачів і їх переслідувачів-плантаторів. Цей танець зародився в колоніальний період, але в майже незмінному вигляді дожив до наших днів.

Інший різновид самби, який і перетворився на бальний танець латиноамериканської програми, є танок міського походження. Він з'явився в Ріо-де-Жанейро й походить від практики ритуальних танців африканських іммігрантів, які проживали у штаті Баїя на північному сході Бразилії. Згідно з традиціями своїх предків вони проводили конголезькі та ангольські релігійні церемонії, що супроводжувались хороводами та музикою. Їх називали колесом (на португальській мові звучало як samba de roda). У музиці був прискорений темп складний барабанний ритм і структура питання та відповіді. Танцювальні рухи базувалися на ритмічних погойдуваннях стегон і широких амплітудних розмахуваннях руками.

Цей «африканський» стиль незабаром поширився по всьому Ріо-де-Жанейро, що призвело до утворення бразильських шкіл самби. Члени вищого світу сприйняли самбу, дещо змінивши його рухи для виконання на бальних зібраннях. Перша школа самби з'явилася в Ріо-де-Жанейро в 1924 р. Вона

називалася *Deixa Falar* (перекладається приблизно як «Дай мені висловитися»), що повною мірою відображало початкову мету і роль танцю – самовираження виконавців.

Всесвітню популярність самба здобула в 1920-х рр. Вона перетворилася на усіма визнаний різновид хореографічного мистецтва і стала частиною танцювального життя того часу. Популяризації самби сприяла її поява на театральній сцені. Вона з'явилася у виставі на Бродвеї під назвою «Вуличний карнавал» [8].

У Великобританії, у 1934 році Ф. Астер популяризував один із варіантів самби під назвою *cariosa*, виконуючи його у фільмі «Політ в Ріо». *Cariosa* поширився по всій Америці з 1938 р. Пік популярності самби в Європі прийшовся на 1948–1949 рр., на той час, енергійні самбістські ритми і рухи захопили все європейське населення.

Пізніше самба стала одним із п'яти бальних танців латиноамериканської програми. Цьому сприяла діяльність всесвітньо відомого викладача бальних танців П. Марголе, який у 1956 р. трансформував хореографію самби під бальний танець, зберігаючи при цьому елементи оригінальної бразильської самби [2; 26–27]. З того часу хореографами було розроблено та стандартизовано величезну кількість форм самби, кожна з яких відрізняється запальністю, ритмічністю і експресивністю.

Варто зауважити, що самба навіть у своїй нинішній міжнародній формі досі має фігури з дуже різними ритмами та пластикою. Хоча по всьому світу самба виконується стандартизованим способом, на батьківщині самби у Бразилії цей танець виконується варіативно – у різному складі та в помірних і швидких темпах. Бразильські школи самби продовжують народні традиції її виконання, що особливо помітно під час проведення щорічного карнавалу в Ріо-де-Жанейро. Найкращі місцеві танцюристи та запрошені гості виконують величезну хореографічну програму в неймовірних костюмах, зберігаючи оригінальний дух самби. Ритми самби, видозмінюючись та утворюючи нові танці – відомі ламбаду і макарену, тримають популярність по всьому світу, саме тому танець «Самба» часто називають «південноамериканським вальсом».

Румба походить від іспанської та кубинської танцювальної культур, адже за доби колоніалізму понад півмільйона африканських рабів були вивезені на Кубу. Їхня пісенно-танцювальна творчість і подарувала світу цей запальний танець. Цікаві та складні ритми, які отримували за допомогою перестукувань казанків, ложок, пляшок були значно важливішими для щойно народженої румби, аніж сама мелодія. Вірогідно, цей танець з'явився завдяки словосполученню «*tumboso orchestra*», саме так, у 1807 році, називали музикантів, які грали мелодії для виконання танців. У XIX ст. цей танець набув популярності в Гавані та з'єднався з європейським контрдансом. Серед іспанського населення слово «*tumbo*» означає гулянка або раут, також «*tumba*» перекладається як «звалювати на купу»; а «*rhum*» – це ром, що був улюбленим напоєм у країнах Карибського басейну [3; 168]. Загалом слово «румба» виникло як загальний термін для позначення декількох напрямів музично-танцювального репертуару населення Вест-Індії, включаючи сон, дансон, гуахіра і гуарача.

Також існують ще деякі версії щодо походження румби. Дехто з фахівців вважає, що румба спочатку існувала як сексуальна пантоміма чорношкірих рабів, яка виконувалася у набагато швидшому темпі. Інші дослідники притримуються думки, що цей танець з'явився у процесі наслідування поведінки тварин та був скоріше виставою, аніж танцем. Також, аналізування статистичності плечей в румбі уможлиблює вважати виникнення танцю через рухи рабів, які переносять вантаж [3; 168].

Сільська форма румби на Кубі існувала як імітація рухів тварин та як пантоміма, що зображує трудові процеси: підтримки партнерів під час танців імітував рух рабів із тяжкими тягарями; крок під назвою «*cucagacha*» імітував топтання тарганів; «точковий поворот» – обід колеса.

На початку XIX ст. існувало три основні варіанти румби:

- ямбу – танець із відкритими фігурами, під час якого партнери не торкаються одне одного;
- колумбія – танець чоловіків, що демонструють відвагу і фізичну силу;
- румба гуагуанко – танець, під час якого кавалер, залицяючись, переслідує даму з метою торкнутися стегнами (вакунао), а дама намагається цього уникнути й стримати пристрасть свого партнера [8].

Через відверту еротичність ранні варіанти румби виконувалися лише в бідних кварталах Матансаса – міста, де було сконцентроване чорне населення всього кубинського острова. У Гавані виникла *сона* – повільний варіант румби, що став популярним серед середнього класу. У вищому світі танцювали *діазонію* (дансон) – вишуканий танець, що походив від своєрідно інтерпретованою європейської кадрили в ритмі кубинської сальси з рисами іспанської хабанери.

Поступово разом із хвилями туристів, що захоплювалися експресивною і видовищною кубинською румбою, цей танець з'явився у США. Першу видатну спробу популяризації румби в Америці здійснили в 1913 р. Л. Квін і Дж. Соєр. Відтоді з'явилася американська румба з більш стриманим стилем. Новий

танець значно поширив «король румби» К. Кугат, іспанець кубинського походження. У 1930-ті рр., після гучного успіху в Лос-Анджелесі, він оселився в Нью-Йорку, де виступав на сцені зі своєю дружиною, танцівницею і співачкою А. Лані [4; 19]. На той час румба включала в себе синтез первинної румби з гуарачею, а також сумішню кубинського болеро та соном (танцем, сформованим на основі кубинської популярної музики африканського походження). У 1930-х роках основні рухи та фігури румби ще не були стандартизовані. Багато танцівників намагалися виконувати румбу, але їх виконання скоріше було схоже на новий варіант виконання фокстроту, до якого додали яскраві рухи стегнами.

У Європейських країнах румба набула популярності лише після Другої світової війни, хоча в 1927-1929 рр. румба вже вперше з'явилася у Франції. Група кубинських танцюристів, під супровід унікального кубинського оркестру Д. Баретті, продемонструвала цей танець у Парижі. Розвитком румби в повосенні часи займалися П. Марголе і Д. Лавелль, популяризуючи латиноамериканські бальні танці в Лондоні. П. Марголе, відвідавши Кубу у 1952 р., звернув увагу на оригінальний варіант виконання румби, в якому були додаткові кроки та відповідні удари в музиці, а ритм відображав бряжання кастаньєт, стукіт барабанів із трьома акцентованими «клацаннями». Повернувшись до Англії, він почав викладати цей варіант румби як окремий новий танець. Вважаючи, що американська версія румби далеко відхилилася від споконвічної кубинської, цей великий вчитель танців стандартизував та затвердив кубинський стиль виконання румби. Саме месєс П'єр зробив найзначніший внесок у розвиток латиноамериканського танцю, тобто – започаткував багатющу на сьогоднішні професійну літературу, досліджуючи виникнення, розвиток та фольклорні риси джерел латиноамериканських танців. Ще в 1934 р. він проаналізував та визначив існування різних стилів та способів виконання румби. Оригінальна кубинська румба в якості бального танцю одержала назву «кубинська бальна румба» («The Cuban ballroom rumba») [2; 26]. Після досить тривалих суперечок, у 1955 р., кубинська румба стала офіційно визнаною і стандартизованою.

Отже, три танці – самба, румба та ча-ча-ча склали основу латиноамериканської програми, до якої додалися пасодобль іспанського походження та джайв, що виник в афро-американському середовищі Сполучених Штатів. Загальними особливостями латиноамериканської програми є відсутність щільного контакту між виконавцями (тут здебільшого зберігається контакт рук, дозволена відстань піз партнерами, а також елементи сольної танцювальної імпровізації) та більш розкутий зовнішній вигляд (короткі, відкриті сукні та костюми по фігурі).

На сьогоднішні бальна хореографія у країнах Латинської Америки є вагомою складовою культурного життя, існуючи в усіх своїх формах – як соціальні танці, сценічна хореографія та спортивно-конкурсний рух. Станом на 2020 р. членами WDSF є Аргентина, Бразилія, Чилі, Колумбія, Домініканська республіка, Гватемала, Еквадор, Перу, Тринідад і Тобаго, Уругвай (тимчасовий член із 2014 р.) та Мексика [6].

Місцеві школи бальної хореографії пропонують своїм студентам танцкласи зі стандартної європейської програми, американського стилю Smooth й, звісно, з латиноамериканських танців – джайву, самби, румби, ча-ча-ча, сальси, а також танго та свінгу. У країнах Латинської Америки працюють й відділення компанії Arthur Murray International, Inc. Танцювальні класи Артура Мюррея розташовані у Пуерто-Рико, Мексиці, Перу та Бразилії [5]. Латиноамериканський регіон є батьківщиною багатьох танцюристів екстра-класу. Мультикультурне середовище та багаті національні традиції сприяють підготовці фахівців-хореографів, які блискуче опановують і близькою за пластикою латиноамериканською програмою, і європейськими танцями.

Висновки. У статті висвітлено особливості історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці кінця XVII – початку XXI ст.

Три танці – самба, румба та ча-ча-ча склали основу латиноамериканської програми, до якої додалися пасодобль іспанського походження та джайв, що виник у афро-американському середовищі Сполучених Штатів. Загальними особливостями латиноамериканської програми є відсутність щільного контакту між виконавцями (тут здебільшого зберігається контакт рук, дозволена відстань піз партнерами, а також елементи сольної танцювальної імпровізації) та більш розкутий зовнішній вигляд (короткі, відкриті сукні та костюми по фігурі).

Доведено, що на сьогоднішні бальна хореографія у країнах Латинської Америки є вагомою складовою культурного життя, існуючи в усіх своїх формах – як соціальні танці, сценічна хореографія та спортивно-конкурсний рух. Станом на 2020 р. членами WDSF є Аргентина, Бразилія, Чилі, Колумбія, Домініканська республіка, Гватемала, Еквадор, Перу, Тринідад і Тобаго, Уругвай (тимчасовий член із 2014 р.) та Мексика.

Встановлено, що Латиноамериканський регіон є батьківщиною багатьох танцюристів екстра-класу. Мультикультурне середовище та багаті національні традиції сприяють підготовці фахівців-хореографів, які блискуче опановують і близьку за пластикою латиноамериканську програму, і європейські танці. Місцеві школи бальної хореографії пропонують своїм студентам танцкласи зі

стандартної європейської програми, американського стилю Smooth й, звісно, з латиноамериканських танців – джайву, самби, румби, ча-ча-ча, сальси, а також танго та свінгу. У країнах Латинської Америки працюють й відділення компанії Arthur Murray International, Inc. Танцювальні класи Артура Мюррея розташовані у Пуерто-Рико, Мексиці, Перу та Бразилії.

Перспективи подальших досліджень. Латиноамериканські країни пройшли складний історичний шлях, позначений, насамперед, етнічним змішуванням, яке розпочалося з початком колонізації земель Нового світу (XVII–XVIII ст.). Таким чином, місцева хореографічна культура стала результатом тривалої взаємодії трьох радикально несхожих за своєю природою шарів. Множинність джерел, що спричинили неоднорідність хореографічної культури регіону, робить її важким для аналізу предметом і дозволяє виявити лише загальні риси та тенденції розвитку соціальних і бальних танців у креольській культурі латиноамериканських країн. Тому, означена тема, а саме – дослідження історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці, має значні перспективи для подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира : учеб. пособ. Ростов н/Д : Феникс, 2007. 405 с.
2. Вакуленко О. М. П'єр Цурхер-Марголе – фундатор стандартів латиноамериканської програми бальних танців. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 25-30.
3. Еремина М. Ю. Роман с танцем. СПб. : Созвездие, 1998. 252 с.
4. Попов С. Г., Ковалев С. П., Яшина Е. Р. Танцуйте и будьте счастливы! Танцуйте и будьте здоровы! Москва : б. и., 2013. 96 с.
5. Arthur Murray Dance Centers : official web-site. URL: <http://arthurmurray.com/> (дата звернення 03.03.2021).
6. Murrey A. Ballroom dance. *The Encyclopedia Americana*. N.-Y., 1949. P. 447–448.
7. Taylor C. An interview. *Imperial Society of Teachers of Dancing*. 1939. June 19. P. 7.
8. The History of Latin-American Dancing. URL: <https://brebru.com/musicroom/latin/dancing.html> (дата звернення 03.03.2021).

References

1. Baglay V. E. (2007) Ethnic choreography of the peoples of the world: textbook. allowance. Rostov n / D: Phoenix, (pp. 405) [in Russia].
2. Vakulenko O. M. (2015) Pierre Zurcher-Margole is the founder of the standards of the Latin American ballroom dance program. *Bulletin, Kyiv National University of Culture and Arts. Series : Art History*. no. 33 (pp. 25-30) [in Ukrainian].
3. Eremina M. Yu. (1998) Romance with dance. SPb. : Constellation (pp. 252) [in Russia].
4. Popov S. G., Kovalev S. P., Yashina E. R. (2013) Dance and be happy! Dance and be healthy! Moskva : b. i. (pp. 96) [in Russia].
5. Arthur Murray Dance Centers : official web-site. URL: <http://arthurmurray.com/> [in USA].
6. Murrey A. (1949) Ballroom dance. *The Encyclopedia Americana*. N.-Y. (pp. 447–448) [in USA].
7. Taylor C. An interview. *Imperial Society of Teachers of Dancing*. 1939. June 19. P. 7. [in England].
8. The History of Latin-American Dancing. URL: <https://brebru.com/musicroom/latin/dancing.html> [in USA].

UDC 793.33 «19/20»

THE DEVELOPMENT OF BALLROOM CHOREOGRAPHY IN THE COUNTRIES OF SOUTH AMERICA, THE END OF THE 17 TH – THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY

Pavliuk Tetiana – Doctor of Art History, Professor. Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this article. The purpose of the article is to analyze the historical processes of the development of ballroom choreography in South America, the end of the 17 th – the beginning of the 21 st century. *Research methodology.* The following methods were used in the work: historical and historical-genetic – to understand the genesis, the specifics of the processes of development of ballroom dance; source study – for the selection and processing of sources related to the art of ballroom dancing; comparative – to compare the historical periods of the evolution of ballroom culture; included observation – to view individual choreographic works and their preliminary comprehension. *Novelty.* For the first time, an attempt was made to scientifically study topical issues of the development of ballroom choreography in South America, the end of the 17 th – the beginning of the 21 st century. *Results.* The article reflects the features of the historical processes of development of ballroom choreography in South America at the end of the 17 th – beginning of the 21 st century.

Three dances – samba, rumba and cha-cha-cha formed the basis of the Latin American program, to which were added paso doble of Spanish origin and jive, which arose in the African American environment of the United States. The common features of the Latin American program are the lack of close contact between the performers (here, in most cases, hand contact is preserved, the allowed distance between partners, as well as elements of solo dance improvisation) and a more relaxed appearance (short, open dresses and figure-shaped costumes).

It is proved that today ballroom choreography in Latin America is an important component of cultural life, existing in all its forms as social dances, as stage choreography and as a sports and competitive movement. As of 2020, WDSF members are

Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Dominican Republic, Guatemala, Ecuador, Peru, Trinidad and Tobago, Uruguay (provisional member since 2014) and Mexico. It is established that the Latin American region is the birthplace of many extra-class dancers. A multicultural environment and rich national traditions contribute to the training of choreographers who brilliantly master both the Latin American program close in plasticity and European dances. Local ballroom choreography schools offer their students dance classes from the standard European program, the American Smooth style and, of course, from Latin American dances – jiva, samba, rumba, cha-cha-cha, salsa, as well as tango and swing. In Latin America, there are branches of Arthur Murray International, Inc. Arthur Murray dance classes are located in Puerto Rico, Mexico, Peru and Brazil.

Key words: ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Надійшла до редакції 20.02.2022 р.

УДК 78.03:780.614.13(8)

АНДСЬКИЙ ЧАРАНГО ЯК ФЕНОМЕН ПІВДЕННОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Філатова Тетяна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики, Національна музична академія
України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.518>
filatova.tanya@gmail.com

Систематизовані історіографічні знання про чаранго – автентичний андський різновид гітароподібних латиноамериканських інструментів, що виник у результаті реплікації старовинних європейських зразків хордофонів корінним населенням високогірних районів Перу, Болівії та ін. країн. Побутування інструмента в автохтонному середовищі, поряд зі споконвічно індіанськими ритуальними музичними атрибутами, пов'язане з естетикою андського звуку в доколоніальній історії. Екзогенний характер поширення чаранго, що став південноамериканською «транскультурною іконою», розкритий у взаємозв'язку з міфологемами, шлюбними ритуально-обрядовими конотаціями індіанських народів кечуа і аймара (к'яса, каджелло). Узагальнені органологічні особливості багатьох видових відгалужень сімейства чаранго. Відзначені напрями розвитку виконавських ресурсів та репертуарного фонду. Актуалізація практики гри на чаранго, вдосконалення відомих та винахід нових конструкцій інструмента обумовлені явищами індіхенізму та загальносвітовою тенденцією міжкультурної взаємодії.

Ключові слова: чаранго, гітароподібні інструменти, андський звук, музичні культури Перу й Болівії.

Постановка проблеми. В історії кожної південноамериканської країни є свої «відгалуження» у генеалогії гітароподібних музичних інструментів. Цей феномен безпосередньо впливає на соносферу, звуковий образ культури, її голос і опосередковано торкається академічної практики, залишаючи сліди індіанських впливів у сучасному репертуарі. Андська музика звучить для нас голосом найдавніших перуанських флейт, знайомих за ритуалами індіанських племен, що мешкали на високогірних хребтах, серед плато, поблизу озер чи в оточенні тропічних лісових ландшафтів задовго до початку історії інків. До цього голосу, який співає пентатонні мотиви далеких предків кечуа та аймара, п'ять століть тому додався не зовсім звичайний тембр. Ним володів струнно-щипковий інструмент, що одержав багато імен у місцевих діалектах і не меншу кількість органологічних різновидів. Аборигени вважали його «індіанською гітарою», що саме по собі небезпідставно, хоча й потребує уточнення – це індіанські «реплікації» європейської гітари та лютні, сконструйовані місцевими жителями за своїми «лекалами», з урахуванням реальних можливостей виготовлення та автохтонного етнічного досвіду поколінь, ширше – музичної культурно-обрядової традиції. Занурення інструмента в автентичний ритуальний побут відбулося настільки органічно та повсюдно у масштабах регіону, що сучасні вчені визнали його транскультурною звуковою емблемою андської музики. Йдеться про *чаранго* та контекстне поле явищ, які супроводжували його побутування. Почнемо рух із ретроспекцій, поступово заглиблюючись у процеси недавнього минулого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нариси історії музичної культури латиноамериканських країн Андської групи – Перу, Болівії, Венесуели, Колумбії, Еквадору, Чилі – у ХХ ст. прийнято відкривати оглядом феноменів індіхенізму, найбільш яскраво виражених у Перу та Болівії. Фундаментальними основами становлення подібних процесів слугували перші записи індіанських мелодій доколумбової епохи гітаристами з Куско Луїсом Флоресом та Мануелем Моне, здійснені ще на початку минулого століття. На основі фольклорних матеріалів формувалися уявлення про інкську музику. Завдяки багаторічним етнографічним експедиціям перуанського індіанського композитора Данієля Аломії Роблеса (Daniel Alomia Robles), його величезному каталогу наспівів корінних народів Перу й Болівії, а також створеної музики до вистав «Політ кондора» та «Інкський балет» у свідомості багатьох поколінь європейських слухачів складалася асоціація з культурою південноамериканського континенту.