

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ У ТВОРЧІЙ КОНЦЕПЦІЇ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Н. М. Малиновська

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 nataliamykhailivna@gmail.com

N. Malynovska

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0009-0005-0815-9280>

Н. М. Малиновська. Бальний танець у творчій концепції І. Нечуя-Левицького

У статті досліджено внесок видатного українського прозаїка І. Нечуя-Левицького у вивчення вітчизняного хореографічного мистецтва, зокрема побутового бального танцю XIX століття в контексті утвердження національної ідентичності. Постаючи формою проведення дозвілля привілейованих прошарків українських міст, бальний танець у текстах І. Нечуя-Левицького підсвічує екзистенційні кризи в долях героїв. Доведено, що творчий метод українського прозаїка, його спостережливість виплекали концепцію танцю, яка за рівнем узагальнення не поступається результатам пізніших антропологічних досліджень. Запропоновано враховувати соціальний запит на несценічну танцювальну активність молоді і дорослих, ґрунтуючись на традиціях української хореографічної культури.

Ключові слова: *І. Нечуй-Левицький, українська хореографічна культура, бальний танець в Україні.*

N. Malynovska. Ballroom dance in the creative concept of I. Nechui-Levytskyi

The purpose of the study is to find out the place of dance in Ukrainian culture as reflected in the works of I. S. Nechui-Levytskyi for the development of educational and coaching strategies of national choreographic art.

The methodology. The research methodology is based on an interdisciplinary approach. The methods of structural and functional analysis, deconstruction, and comparative analysis are used.

The results. A new study of the creative heritage of I. Nechui-Levytskyi, in particular the novel “Clouds”, which was one-sidedly interpreted in the conditions of colonial and postcolonial existence of Ukrainian culture, has revealed that one of the most prominent Ukrainian writers had a deep understanding of dance as a form of self-expression and creatively used dance as a means of expression. This text captures the everyday ballroom

dance as a part of the culture of a Ukrainian city in the second half of the XIX century. In the overall composition of the novel “Clouds”, the dance episodes foreshadow a certain existential break in the fate of the characters. Contemporary research on the anthropology of dance has yielded similar results. At the same time, through the work of the Ukrainian prose writer, one can understand the holistic concept of ballroom dance in the life of Ukraine in the second half of the XIX century, common to the European mental space. In the context of the current stage of national identity formation, a promising task for contemporary choreographers is to expand the possibilities of creative expression for young people and adults through the development of cognitive and self-developmental aspects of non-stage choreography.

The scientific novelty of the article lies in highlighting previously unexplored aspects of I. Nechui-Levytskyi's work, and thus expanding the understanding of the role and place of non-stage dance in Ukrainian culture, the possibilities of its development.

The practical significance of the study is to highlight previously unexplored aspects of I. Nechui-Levytskyi's creativity, and thus to expand the understanding of the role and place of non-stage dance in Ukrainian culture, the possibilities of its development.

Prospects for future research. To substantiate possible changes in the strategies of training choreographers, taking into account the public demand for non-stage dance activity of young and adult people, based on the traditions of Ukrainian choreographic culture.

Keywords: *I. Nechui-Levytskyi, Ukrainian choreographic culture, ballroom dance in Ukraine.*

Актуальність теми дослідження. Суспільно-політичні зрушення останнього десятиліття вкотре актуалізували питання про українську національну ідентичність. Доводиться наново засвоювати, а часто і відкривати вперше, багатющу культурну спадщину, замовчувану, викреслену, дискредитовану

або однобоко трактовану в умовах колоніального чи постколоніального існування. Такою, зокрема, є творча спадщина І. Нечуя-Левицького, одного з найвидатніших українських письменників, яка, відтворюючи широку картину життя українців другої половини XIX століття, містить важливі матеріали до питання про місце несценічного бального танцю в українській культурі. Зважаючи на значний інтерес до невербальних форм комунікації в сучасному світі, висвітлення дансологічного аспекту творчості видатного українського прозаїка є актуальним у контексті вітчизняного мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що І. Нечуй-Левицький завжди дотримував канону української літератури, уявлення про його творчість склалось однобоке, переважно як про «борця проти кріпацтва» в повісті «Микола Джеря» та «викривача індивідуалізму дрібних власників, які за своїми дрібницями не хочуть бачити чогось великого, громадського» (Браславський, 1944, с. 15) у найвідомішому серед українців творі «Кайдашева сім'я». Потреба нового прочитання української класики XIX століття, зокрема І. Нечуя-Левицького, зумовлена зміною дискурсу української культури і, відповідно, концептуальних засад мистецтвознавчих досліджень. На зміну обов'язковому діалектичному матеріалізму прийшло методологічне розмаїття західної науки, а з ним і принципово нове уявлення про танець і його місце в культурі. Зокрема, Т. Полхем стверджує, що «на найфундаментальнішому рівні аналізу танець, гендер і культура — це одне й те саме» (Polhemus, 1993, р. 3). Поширення міждисциплінарного підходу виявило паралелі між танцем і літературою (Hanna, 2008, р. 905). Британська дослідниця Г. Нерс у відповідній праці (Nurse, 2007) застосувала антропологічний підхід до вивчення конкурсного бального танцю, зауважуючи, що «вивчення форм і практик танцю може забезпечити глибше розуміння певного суспільства, поширюючись навіть на несподівані сфери завдяки тісному зв'язку між культурою і танцем» (там само, 2007, р. 9). Дослідниця також показала, що несценічний бальний танець є «багатою соціальною та культурною практикою» (там само, 2007, р. 11).

За 30 років незалежності України висвітлено ще один пласт творчості видатного прозаїка, а саме відображення життя української інтелігенції другої половини XIX ст. і зародження просвітницького та національно-визвольного руху. Так у фокус уваги дослідників потрапили описи української міської культури XIX ст., і, зокрема, виразні й вдумливі описи танців, зроблені І. Нечуєм-Левицьким, згадки про які одразу потрапили в довідкові видання. Одночасно було висвітлено аспекти творчості письменника, пов'язані з обстоюванням української національної ідентичності (Агеєва, 2022, с. 91–109).

Останнім часом з'явилося кілька статей К. Шкуреева, у яких, зокрема, неодноразово порушувалось питання про сутність несценічного бального танцю, його перспективи як соціальної практики, особливості професійної підготовки фахівців у профільних вищих навчальних закладах (Шкуреев, 2022; 2023). Ці статті засвідчили потребу в оновленні доробку з історії української хореографічної культури із залученням раніше недосліджуваних матеріалів, зокрема художньої літератури.

Таким чином, спеціальних досліджень, які розкривали б внесок І. Нечуя-Левицького у вивчення української хореографічної культури, досі немає, і ця розвідка є першою в цьому напрямі.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні раніше недосліджуваних аспектів творчості І. Нечуя-Левицького, і, відтак, розширенні уявлення про роль і місце несценічного танцю в українській культурі, можливості його подальшого розвитку.

Мета статті — з'ясувати місце танцю в українській культурі, як воно відображене у творчості І. С. Нечуя-Левицького для розвитку освітніх і тренерських стратегій вітчизняного хореографічного мистецтва. Відповідно, поставлені наступні завдання: виявити найбільш значущі танцювальні сцени у творах І. С. Нечуя-Левицького; дослідити зміст і роль танцювальних епізодів у творах українського письменника; відтворити уявлення письменника про танець і його місце в житті.

В основу методології дослідження покладено міждисциплінарний підхід. Застосовано методи

структурно-функціонального аналізу, деконструкції, порівняльного аналізу. Джерельною базою статті стали опубліковані твори І. Нечуя-Левицького, праці українських і закордонних дослідників з мистецтвознавства й танцювальної антропології, а також власний танцювальний досвід.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У багатьох, якщо не в більшості суспільств, танці відіграють соціальну роль. «Майже від кожної людини очікують, що вона колись візьме участь у танцях, і наше західноєвропейське суспільство не є винятком. Танці представляють собою прийняття визнаних, часто спільних моделей у визначений час» (Nurse, 2007, с. 14). Українське суспільство другої половини XIX століття у творах І. С. Нечуя-Левицького постає саме таким. Танцювальні епізоди роману І. Нечуя-Левицького «Хмари» відтворюють сферу побутування бальних танців в Україні другої половини XIX ст. Це домашні вечірки і бали в клубах. Найчастіше в тексті фігурує кадрили, парний танець усталеної композиції, що походив з Франції і був популярний на той час по всій Європі. Це був танець-привітання, спосіб продемонструвати модне вбрання для дам, вправність і галантність для чоловіків, веселий та рухливий. Пізніше є згадки про польку і вальс — танці, що занурюють у вихор швидкого руху і нестримної течії. Це чітко організовані композиційні танці в межах нормальної людської активності. «Письменник добре знав побут та суспільні відносини різних соціальних груп і правдиво їх зображував... З типів і образів, що їх він малює, можна скласти правильне уявлення про той час, коли він жив і діяв» (Браславський, 1944, с. 11). Побіжні згадки про танці у творах І. С. Нечуя-Левицького трапляються нерідко, однак лише в романі «Хмари» танцювальні сцени мають велике змістовне навантаження.

Перший танцювальний епізод роману ілюструє кульмінацію усталення відносин у родині героїв. Життя в Києві й наукова робота змінили світосприйняття колишніх студентів: росіянин Воздвиженський, підпавши під вплив енергійної і впертої дружини-киянки, проти її танцювання на балах вже не заперечував; Дашкович дедалі більше заглиблюється в науку і

нехтує подібними розвагами. Степанида прагне «витягти з кабінету свого мужа» і влаштовує вечір з музикантами й танцями. «Вона знала, що Дашкович колись танцював змолоду, навіть любив танці», тому «Степанида найняла на цілий вечір чотири музики й напросила до себе гостей» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 344). Танці були жаданим способом проведення дозвілля: «Знайомі професори, урядовці й купці поприходили з жінками й дочками. Марта прибралася, як на весілля, в гарну білу сукню. Молоді професорівни й купцівни не схотіли навіть пити чаю та все ждали, щоб музики швидше заграли до танців... Музики почали кадрили... Дашкович просив свою даму показувати йому, казав, що він за своїми книжками зовсім, мабуть, забувся танцювати. Раз і другий він перейшов залу як треба, але зараз-таки почав збиватися. Дами почали подавати одна другій руки й переходить, а Дашкович ткнув і собі туди свою руку. Друга фігура пройшла гаразд, а на третій Дашкович знов збився... На другу кадрили Степанида поставила Дашковича танцювати з собою, правувала ним, показувала йому стежку і таки присилувала його знов вивчити забуті танці» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 345). Танці тієї домашньої вечірки потребували навіть більше зусиль, ніж професорська діяльність: «Ой, як низько мусила спуститися моя філософська думка! Одже за найважчими філософами Німеччини я не втомлявся так, як за цими танцями... Мені зовсім не в думці оці танці! Більше я тобі не танцювати му! Нехай танцюють молодші за мене!.. Однак, неважаючи на своє зарікання, він мусив після вечірки знов танцювати, бо його силувала ласкою й проханням молода й гарна жінка, а перед такими чарами ледве чи встоїть яка найтвердіша філософія» (там само, 2012, с. 346).

Другий детальний танцювальний епізод завершує повернення професорських дочок з інституту додому. Тепер гості — професори, «та все не дуже молоді, та все з блідими, засидженими видами. З ними поприходили їх жінки й дочки» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 404). Цей «вчений кружок», на відміну від купців, танцювати не квапиться, розмовляють про науку, про хазяйство, п'ють чай, і тільки потім танцюють. «Одна немолода дама сіла за рояль й заграла

кадрилі. Студенти попросили паннів до танцю» (там само, 2012, с. 404). Однак і тут танці відіграють трансформуючу роль: «Ольга розходилась в танцях. Інститутські мрії загомонили в її фантазії. Вона згадала розмову Турман про аристократичні бали десь в далекій столиці, про ту розкіш, і її думка понеслась десь далеко, в якийсь фантастичний світ» (там само, 2012, с. 405). Це піднесення не згасило навіть неокочирні реалії домашньої вечірки: невправні кавалери, неелегантні дами і їх невишукані манери: «Але й кавалери!.. Як вони танцюють? Не вміють гаразд навіть протанцювати рондо! Плутаються, як на точку міщанки» (там само, 2012, с. 405). Трохи перепочинувши, інститутки, однак, повертаються до зали: «обидві вони, побравшись за тонкі талії, пішли через покої, де грали в карти, де було душно й димно, де ходили по залі кавалери, що так не припали до вподоби молодим інституткам. Той вечір знов облив холодною прозою життя обох інституток» (там само, 2012, с. 406).

Третій, найбільш значущий і детально розроблений танцювальний епізод передвіщає доленосні зрушення у свідомості головного героя Павла Радюка. За годину танцювального вечора він наново проживає всю історію свого нещасливого кохання від захоплення «випещеною міською красою» Ольги і зречення своєї першої любові до співучої, сором'язливої хуторянки Галі, через усвідомлення спотвореної інститутським вихованням Ольжиної поверхової і амбітної вдачі, до спроб пробудити в ній інтерес до своїх народницьких ідеалів і розуміння марності цих спроб. Вир танцю то єднає, то розділяє закоханих, акумулюючи їхні почуття, приглушуючи голос повсякденності, нівелюючи можливість компромісу. «Оркестр ударив веселу польку, і музика полилась по залі й ніби вдарила електричними течіями по молодих нервах, по молодих душах. З усіх кінців зали посипались на паркет пари». Ольга сама запрошує Павла танцювати. «Радюк забув усе на світі: і батька, й матір, і самого себе, не чув навіть музик. Він тільки бачив перед собою Ольгу, тільки почував її в своїх руках, і все ніби летів, неначе в Дантовому танці блаженних душ на небі. Він був щасливий, що держав її в своїх руках, що її дихання обвівало його лице, що її очі так близько

заглядали в його очі. Йому заманулось, щоб не було й кінця тому танцеві» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 514). Танець постає привілеєм молодості і краси: «Коли ж треба! коли ж конче треба!.. Один тому буває час! Треба нагуляться, треба натанцюватись. Чи я ж мало насиділась у тому інституті? Принаймні буде чим споминати свою молодість... Оркестр заграє вальс; пари линули з усіх усюдів і знесли їх неначе водою на берег. Поставний офіцер запросив Ольгу в танець. А Радюк стояв збоку й дивився, як клекотіло в залі, як усі вертілись, крутились і все одпихали його далі набік... Ольга прибігла до його, сама простягла до його руки, весело заговорила, наче защебетала. Він ухопив її й пішов у танець, знов щасливий тим, що Ольга його любить, як і передніше любила... Він бачив, що Ользі подобаються компліменти і та юрба хлопців, їх тупцання й їх піддесливність». Таким чином, саме на танцювальній вечірці протириччя стосунків героїв виявились якнайповніше, і скоро розв'язались остаточним розривом (там само, 2012, с. 404).

В усіх наведених епізодах письменник детально відтворив, як захоплює енергія танцю, як перетворює людину, на короткий час змінює її світосприйняття, витягує на поверхню приховане, робить несвідоме усвідомленим, провіщуючи висновок майбутніх антропологічних досліджень про те, що «танець є перевіреним способом зміни в індивідуальних моделях поведінки» (Nurse, 2007, с. 165). Під впливом кадрилі на домашній вечірці згадує забуті танці, а з ними інтерес до повсякденного життя професор філософії Дашкович; Марта наважується змінити модель стосунків у своїй родині, підпорядкувавши собі до того деспотичного і зверхнього чоловіка. У київському клубі молодий чиновник-націонал Радюк у танці забуває про хвору матір, важку подорож осінніми дорогами з Полтавщини, свої сумніви і важкі роздуми. У танцях розкрилась справжня сутність його коханої Ольги, а саме згубний вплив інституту благородних дівичь з його зверхністю і русифікацією її світосприйняття. Саме на танцях молоді люди зрозуміли остаточно, що вони не до пари. Водночас у танці на мить стала привабливою невродлива Катерина. У загальній композиції твору танцювальні епізоди провіщують певний екзистенційний злам у долі героїв. Тобто у своєму розумінні

впливу танцю на людину І. Нечуй-Левицький мав ту саму концепцію, що й сучасні дослідження антропології танцю. Зокрема, Дж. Ханна зазначає: «Танець може породжувати бачення альтернативних можливостей у культурі, політиці та навколишньому середовищі. Крім того, танець також може сприяти творчому вирішенню проблем і залучати увагу, мотивацію та винагороду» (Hanna, 2008, p. 906).

Окремої уваги заслуговує той факт, що в романі «Хмари» І. Нечуя-Левицького танцюють дорослі, котрі знають танці і вміють танцювати, і переживають при цьому складні душевні трансформації. У сучасному уявленні українців танець буває або професійний сценічний, або конкурсний для дітей. Творчість І. С. Нечуя-Левицького засвідчує, що так було не завжди, бальний неценічний танець у XIX столітті був невіддільною складовою повсякдення привілейованих кіл українських міст.

Після ідеологічного розгрому бальних танців у радянські часи і їх подальшого обмеженого дозволу у вигляді дитячої художньої самодіяльності та нечисленних клубів конкурсного танцю традиція побутового танцювання в містах України була штучно перервана не лише організаційно, а й передусім ментально. Розтлівші наслідки радянської культурної політики на українську хореографічну культуру відчуваються й нині, після десятиліття спроб ентузіастів відродити традиції дорослого аматорського танцювання. Діяльність цих клубів, як і поширення танців серед дорослих, до повномасштабної агресії Росії мали обмежений масштаб, і причину цієї обмеженості також свого часу постеріг І. С. Нечуй-Левицький: танцювати не личило поважним статечним людям: «Дашкович колись танцював ззамолоду, навіть любив танці, хоч все те якось не гармонізувало з його філософською думкою й поважним прямуванням його розуму» (Нечуй-Левицький, 2012, с. 344). Тут одночасно може бути відповідь на запитання, чому українці в містах в другій половині XX століття так легко поступились своїм правом танцювати — рухатись системно та впорядковано для розваги, відпочинку, спілкування, і чому конкурсні досягнення українських танцівників хоча і численні, але епізодичні (Малиновська та ін., 2024,

с. 76). У концепції І. Нечуя-Левицького бальний хореографії випадає в основному розважально-рекреаційна функція. Згадувані в романі вальс, полька і кадрили зараз є традиційними атрибутами українського весілля переважно в сільських районах, однак кількість тих, хто вміє танцювати ці танці, невпинно зменшується. Поширення спортивного бального танцю в Україні з 1960-х рр. частково задовольнило соціальний запит на таку форму соціальної практики, однак результати її виявились обмеженими. Слушну думку із цього приводу висловив французький філософ П. Бурдьє: «Спорт буде прийнятий соціальним класом, якщо він не суперечить відношенню цього класу до тіла на його найглибшому та найбільш несвідомому рівні, тобто схеми тіла, яка є джерелом загального світогляду та загальної філософії людини та тіла» (Bourdieu, 1984, с. 217–218). Досвід спостереження за сучасним українським танцювальним середовищем свідчить, що в конкурсних бальних танцях, як і в танцях загалом, перше місце для дорослих танцівників-українців здебільшого не варте самознищення чи самозречення, танець зазвичай не розглядається як спосіб позбавитись злиднів чи підвищити соціальний статус. Г. Нерс відзначає аналогічну особливість британських студентів-танцівників: «хоча прагнення добре танцювати завжди було присутнє, бажання перемогти конкурентів не було сильним» (Nurse, 2007, p. 41–42). Водночас пізнавальні та естетичні можливості хореографічного мистецтва серед українців викликають сталий інтерес, і перспективне завдання професіоналів акцентувати і розвивати саме його.

Висновки. Нове дослідження однобоко трактованої в умовах колоніального і постколоніального існування української культури творчої спадщини І. Нечуя-Левицького, зокрема роману «Хмари», дозволило встановити, що один з найвидатніших українських письменників мав глибоке розуміння танцю як форми самовираження і творчо використовував танець як засіб виразності. Означений текст зафіксував побутовий бальний танець як складову культури українського міста другої половини XIX ст. У загальній композиції роману «Хмари» танцювальні епізоди провіщують певний екзистенційний

злам у долі героїв. Сучасні дослідження з антропології танцю надали аналогічні результати. Одноразом через творчість українського прозаїка можна усвідомити цілісну концепцію бального танцю в житті України другої половини XIX ст., спільну з європейським ментальним простором. У контексті сучасного етапу становлення національної ідентичності перспективним завданням діяльності сучасних хореографів є розширювати можливості творчого самовираження молоді й дорослих у результаті розвитку пізнавальних і саморозвиваючих аспектів несценічної хореографії.

Перспективи подальших досліджень. Нове неупереджене прочитання і дослідження творів класики української літератури, зокрема

XIX ст., надасть можливість відтворити знищені колонізаторською політикою Росії традиції української культури, зокрема танцювальної, і відновити прямий зв'язок з європейським цивілізаційним простором. Значний дослідницький інтерес становить також аналіз перспектив несценічного танцю в сучасній українській культурі.

Практичне значення дослідження полягає в обґрунтуванні можливих змін у стратегіях підготовки фахівців-хореографів з урахуванням суспільного запиту на несценічну танцювальну активність молоді і дорослих, ґрунтовану в традиціях української хореографічної культури.

Список посилань

- Агеєва, В. (2018). *За лаїтунками імперії. Есеї про українсько-російські культурні відносини*. Віхола.
- Браславський, С. (1944). *Іван Нечуй-Левицький*. Українське державне видавництво.
- Єфремов, С. (1924). *Іван Левицький Нечуй*. Слово.
- Малиновська, Н. М., Семенова, Н. М., & Шкурєєв, К. І. (2024). Розвиток бальної хореографічної культури в Україні у 2010–2020-х роках. *Культура України*, 83, 75–82. https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08*
- Нечуй-Левицький, І. С. (2012). Хмари. В С. В. Мезенцева (Ред.), *Кайдашева сім'я: повісті, [оповідання, роман]* (сс. 301–592). Фоліо.
- Шкурєєв, К. (2023). Проблеми інституціоналізації вищої професійної освіти спортивних бальних танців. *Культура України*, 81, 63–69. https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.08*.
- Шкурєєв, К. (2022). Розвиток методики і концепції спортивних бальних танців в умовах дистанційного навчання в Україні у 2010 — на початку 2020-х років. *Культура України*, 76, 150–155. https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.17*.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of Taste*. Cambridge University Press.
- Hanna, J. (2008). Dancing: A Nonverbal Language for Imagining and Learning. *Educational Researcher*, 37, 8, 905–909. DOI:10.3102/0013189X08326032.
- Nurse, G. (2007). *Competitive ballroom dancing as a social phenomenon an anthropological approach* [Doctoral thesis, University of Roehampton]. <https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentTheses/competitive-ballroom-dancing-as-a-social-phenomenon>
- Polhemus, T. (1993) Dance, Gender and Culture. In H., Thomas (ed.), *Dance, Gender, and Culture* (pp. 3–15). Macmillan Publishers.

References

- Aheieva, V. (2018). *Behind the scenes of the empire. Essays on Ukrainian-Russian cultural relations*. Vihola. [In Ukrainian].
- Braslavskiy, S. (1944). *Ivan Nechui-Levytskyi*. Ukrainске derzhavne vydavnytstvo. [In Ukrainian].
- Yefremov, S. (1924). *Ivan Levytskyi Nechui*. Slovo. [In Ukrainian].
- Malynovska, N. M., Semenova, N. M., & Shkuryeyev, K. I. (2024). Development of ballroom choreographic culture in Ukraine in the 2010s–2020s. *Culture of Ukraine*, 83, 75–82. https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.08*. [In Ukrainian].
- Nechui-Levytskyi, I. S. (2012). Clouds [Khmary]. In Ye. V. Mieziientseva (Ed.), *Kaidasheva simia: povisti, [opovidannia, roman]* (pp. 301–592). Folio. [In Ukrainian].
- Shkuryeyev, K. (2022). Development of methods and concepts of sports ballroom dances in the conditions of distance learning in Ukraine during the 2010s — early 2020s. *Culture of Ukraine*, 76, 150–155. https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.17*. [In Ukrainian].

- Shkuryeyev, K. (2023). Problems of institutionalization of higher professional education of sports ballroom dancing. *Culture of Ukraine*, 81, 63–69. https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.08*. [In Ukrainian].
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of Taste*. Cambridge University Press. [In English].
- Hanna, J. (2008). Dancing: A Nonverbal Language for Imagining and Learning. *Educational Researcher*, 37, 8, 905–909. DOI: 10.3102/0013189X08326032. [In English].
- Nurse, G. (2007). *Competitive ballroom dancing as a social phenomenon an anthropological approach* [Doctoral thesis, University of Roehampton]. <https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentTheses/competitive-ballroom-dancing-as-a-social-phenomenon>. [In English].
- Polhemus, T. (1993) Dance, Gender and Culture. In H. Thomas (Ed.), *Dance, Gender, and Culture* (pp. 3–15). Macmillan Publishers. [In English].

Надійшла до редколегії 10.04.2024

Н. М. Малиновська

кандидат історичних наук, старший лаборант кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

N. Malynovska

Candidate of Historical Sciences, Senior Laboratory Assistant at the Department of Modern and Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
