

ББК 85.325я73

В 19

Василенко К.Ю. Український танець: Підручник. - Київ: ІПКГІК, 1997.-282 с,

Український танець - плід п'ятдесятирічної праці відомого українського балетмейстера, педагога, заслуженого діяча мистецтв України ІСЮ.Василенка.

Це перший ґрунтовний підручник, створений відповідно до програми з українського танцю,

У підручнику, що складається з чотирьох частин, простежується взаємозалежність історичних, етнологічних, фольклорних зв'язків з формами та жанрами, лексикою, композицією, музикою, образно-тематичним ладом в українській народній хореографії, аналізуються форми ' обробки першоджерела, а також взаємозв'язки українських танців з ганцями народів, які мешкають в Україні.

Для студентів вищих спеціальних навчальних закладів, слухачів ІПК ПК; може бути використаний керівниками, та учасниками самодіяльних ансамблів танцю, а також усіма, хто хоче поглибити свої знання з українського танцю.

Рцензєї.ти: нар. артист України, лауреат Державної премії України ім. Т.ПШевченка, академік М.Вантух; заслужений діяч мистецтв України, д-р мистецтвознавства, професор Ю.Станіаєвський

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту підвищення кваліфікації працівників культури Міикультури і мистецтв України; Вченою радою ІЦІК

І8ВМ 966-7194-45-0 €> К.Ю.Василенко, 1997

ЗМІСТ

Переднє слово	6
Мастин перша. Фольклорний та народносценічний український танець.....	9
Розділ і. Жанри та види українського танцю.....».,.,.9 '	
Хоровод - оди!і з найдавніших жанрів .народного танцювального мистецтва.....	12
Тематика у хороводах.,.,	19
Музика, лексика та композиція хороводів'.....	24
Основні типи композиційних побудов у традиційних українських хороводах та їх класифікаціях.....	27
Побутові танці..... *	34
Сюжетні танці	52
Розділ іі. Фольклорний та народносценічний український —танець	4.....98
Поняття фольклору та фольклоризму у хореографічному' • мистецтві	98
Національний та локальний колорит.....	99
Принципи обробки фольклорного танцю:».,.,.,.,.....	104
Перший принцип * збереження пер шосє лови фольклорного танцю.....	104
Другий принцип - аранжування та створення нового варіанта на основі традиційного танцю	112
Третій принцип -, авторський варіант фольклорного , першоджерела..».....	121
Частина друга.-'Лексика та лексикон українського . « Імдродисценічного танцю.....	126
Розділ І. Морфологія руху,.....	126
Танцювальний рух -.першоелемент, основа хореографічного ;■ твору;.....	126
Образні, функціональні, характерні, національні особовості ' руху.....	126

чіткого танцювального ритму - бо вона повинна бути достойною танцю, передавати його настрої, емоції, динаміку в її розвитку.

Візьмімо "Ми пам'ятаємо". Сила впливу музики в образній яскравості, випуклості, майже зоровій чутливості руху, швидкості виникає в нашій уяві. Безперервність пульсації ритму, повторення одного і того ж звука, мелодії, загострена гармонія допомагають розкрити образи танцю.

Танець починається з музики, виростає з неї. Мелодія танцю пливе, як і мелодія музики; у найрізноманітніших поліфонічних і гомофонічних формах. Лад, метр, ритм, темп та динамічні відтінки і нюанси у танці мають таке ж значення, як і в музиці. У цьому їхня єдність. Під час слухання, скажімо, "Баркароли" М.Лисенка у нас виникає асоціативний музичний образ, притаманний саме певному швидкості. Один може сприймати музику в одному аспекті, інший в іншому.

Танцювальний образ, побудований на певну музику, потребує конкретного узагальнення виразливо-зображувальних засобів.

О.Сегаль створив "Вербиченьку" на музику М.Лисенка в аранжуванні А.Мухи. Постановка цієї композиції і музика до неї - яскравий приклад взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної і хореографічної палітри. Уособлений образ України, поданий балетмейстером через символіку, розкривається завдяки чудовій музиці.

Працюючи над тим чи іншим музичним матеріалом, балетмейстер має право на власне прочитання музичного твору, його змісту, незважаючи навіть на назву, яку дав композитор. Класичний приклад - робота Ф.Лопуха над однією з "Картинок з виставки" М.Мусоргського, а саме: "Бидло". Поштовхом для написання музики був малюнок В.Гартмана - віз, запряжений волами. М.Мусоргський не ілюстрував В.Гартмана, ця тема дала йому лише поштовх до створення програмного твору, у якому він показав образ знедоленого народу. Суть цього музичного образу і зрозумів Ф.Лопух, який знайшов хореографічний еквівалент музичному, створивши яскравий танцювальний образ "бидла", що перегукується з репінськими "Бурлаками", з журливою поезією М.Некрасова. Спершу критикам, навіть таким, як Ю.Слоїмський (до речі, великий шанувальник таланту Ф.Лопуха) ця постановка видалася

антитанцювальною за самою драматургічною експресією, лексикою (танець виконувався переважно на колінах) та за формою подачі. Однак, це було, по суті, нове слово у такому складному жанрі, як героїка, та ще із розкриттям соціальної суті змісту.

Яскравим послідовником ідей Ф.Лопуха у цьому жанрі був П.Вірський. Народні мелодії, безперечно, підказують балетмейстерові сюжети, теми, лексику, композицію, стиль, характер тощо. "Надзвичайно велика ритмічна різноманітність народних наспівів, але значно більша вона у народних танцях. Познайомтесь із англійськими, іспанськими, російськими, кавказькими танцями. Яке багатство, яке невичерпне багатство ритмічної краси".* Проте, ніколи не покладайтесь тільки на зовнішній зображувальний бік музики, бо це може призвести до збіднення внутрішнього змісту як музики, так і хореографії.

Не слід використовувати кожен нову цікаву, а іноді й "модну" мелодію, яка не призначалась для танцю як супровід до тієї чи іншої постановки. Оригінальність ритму, мелодійного малюнку, музичної побудови, якими приваблює та чи інша пісня, може обернутися спотворенням у рухах, нівелюванням теми танцю, а іноді і його ідеї, якщо балетмейстер намагатиметься творити щось незвичайне. Музика, написана не для танцю, завжди загрожує виразливості: часта зміна ритмів, тембрів, коротка побудова фраз - так потрібні для музики - нівечать хореографію, бо звуковий потік порушує пластичний образ в його емоційності, або, навпаки, непомірно затягує створення образу, вступаючи і в першому, і в другому разі у прямий антагонізм. Часто-густо балетмейстер змушений перервати свою думку, порушуючи ще незакінчений пластичний образ, бо музика вже закінчується. Буває й інша ситуація, - музичний супровід продовжується, а балетмейстер неспроможний його заповнити, бо хореографія у даному разі повинна сказати швидко, лаконічно, чітко, тоді як звуковий потік підхоплює пластичні мотиви і в подальшому "топить" їх.

"Як можна закласти одне мистецтво (пластику) до вічного рабства у іншого мистецтва (музики). Не рабство, а рівноправний союз - ось формула для єдиного злиття мистецтв. Навіщо Потрібно КОМПОЗИТОРОВІ, щоб його твори з точністю до

*Фокінін М. ПРОТИ ПЧМЖІ Лі * М., 1967, >С>111

ББК 85.325я73

В 19

Василенко К.Ю. Український танець: Підручник. - Київ: ІПКГІК, 1997.-282 с,

Український танець - плід п'ятдесятирічної праці відомого українського балетмейстера, педагога, заслуженого діяча мистецтв України ІСЮ.Василенка.

Це перший ґрунтовний підручник, створений відповідно до програми з українського танцю,

У підручнику, що складається з чотирьох частин, простежується взаємозалежність історичних, етнологічних, фольклорних зв'язків з формами та жанрами, лексикою, композицією, музикою, образно-тематичним ладом в українській народній хореографії, аналізуються форми ' обробки першоджерела, а також взаємозв'язки українських танців з ганцями народів, які мешкають в Україні.

Для студентів вищих спеціальних навчальних закладів', слухачів ІПК ПК; може бути використаний керівниками, та учасниками самодіяльних ансамблів танцю, а також усіма, хто хоче поглибити свої знання з українського танцю.

Рцензєі.ти: нар. артист України, лауреат Державної премії України ім. Т.ПШевченка, академік М.Вантух; заслужений діяч мистецтв України, д-р мистецтвознавства, професор Ю.СтаніаєвськшІ

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту підвищення кваліфікації працівників культури Міикультури і мистецтв України; Вченою радою ІЦІК

І8ВМ 966-7194-45-0 €> К.Ю.ВасиЛенко, 1997

ЗМІСТ

Переднє слово	6
Мастин перша. Фольклорний та народносценічний український танець.....	9
Розділ і. Жанри та види українського танцю.....»,,,'9 '	
Хоровод - оди!і з найдавніших жанрів .народного танцювального мистецтва.....	12
Тематика у хороводах,,.	19
Музика, лексика та композиція хороводів'.....	24
Основні типи композиційних побудов у традиційних українських хороводах та їх класифікаціях.....	27
Побутові танці..... *	34
Сюжетні танці..... —	52
Розділ іі. Фольклорний та народносценічний український —танець	4.....98
Поняття фольклору та фольклоризму у хореографічному' • мистецтві.	98
Національний та локальний колорит.....	99
Принципи обробки фольклорного танцю:»,,,'.....	104
Перший принцип * збереження пер шосє лови фольклорного танцю.....	104
Другий принцип - аранжування та створення нового варіанта на основі традиційного танцю	112
Третій принцип -, авторський варіант фольклорного , першоджерела..».....	121
Частина друга.-'Лексика та лексикон українського . « Імдродисценічного танцю.....	126
Розділ І. Морфологія руху,.....	126
Танцювальний рух -.першоелемент, основа хореографічного ;■ твору;.....	126
Образні, функціональні, характерні, національні особовості ' руху.....	126

Еволюційний розвиток лексики та побудова простого руху....	136
Дві групи рухів, їхні характерні ознаки.	144
Руки, Ритмопластичне узгодження рухів тіла	148
Жест, поза у танці....	154
Розділ II. Лексика танцю та шляхи її збагачення.....	160
Закономірності поповнення хореографічної лексики та її новоутворення	160
Відновлення структури стародавніх танцювальних <i>па</i> , трансформація побутових рухів, елементів ігор	170
Локальні рухи, професіоналізми, жаргонні, архаїчні рухи	172
Збагачення народносценічного танцю формотворчими елементами класичного балету, естрада, спорту, акробатики	176
• Розділ III. Зв'язок хореографічної лексики та музики.....	181
Хореографічні ритмоугруповання.....	183
Темп та деякі прийоми виконання руху відповідно до музичного супроводу.....	184
Нюансування хореографічного <i>па</i>	191
Розділ IV. Лексикон українського народносценічного танцю.....	193
Назви та уніфікація рухів.....	193
Класифікація рухів.....	197
Основні положення виконавців в українському народному танці.....	201
Частина третя. Ідейно-тематична та структурна єдність у хореографічному творі	212
Розділ I. Композиція українського народносценічного танцю.....	212
Поняття композиції та архітекtonіки у народносценічній хореографії.....	212
Сюжет. Композиційно-сюжетні елементи в українському танці.....	214

Зміст і форма у народносценічному танці.....	218
Єдність ідейно-тематичної дії (надзавдання, наскрізна дія)	221
Розділ III. Конструктивна цілісність композиції українського народносценічного танцю.....	227
Основний композиційний центр, принцип розширення кінчного майданчика.....	227
Принцип пропорційності та контрастності.....	233
Образність хореографічного тексту та підтексту.....	237
Композиційні прийоми у komponуванні маси танцюристів з солістами..... Ц.....	245
Музично-хореографічна драматургія - важлива формотворча ланка.	247
Дійові засоби, знаки, образи художньої виразності, що . використовуються у народносценічній хореографії	256
Прийоми, запозичені з практики балетного театру	264
Частина четверта. Взаємозв'язки та взаємовпливи <i>я</i> українського народного танцю і хореографії народів, які мешкають в Україні.....	268

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Серед культурних надбань українців народний танець посідає чільне й вагоме місце. У чарівних хороводах, запальних побутових, надзвичайно цікавих за образно-тематичним спрямуванням сюжетних танцях розкривається менталітет, побут, громадське буття волелюбного українського народу.

Яскравими пропагандистами, посланцями миру і дружби були є і будуть успішні гастролі Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, Державного заслуженого а: адемічного українського народного хору імені Григорія Верьовки, народних хорів та ансамблів з різних регіонів нашої держави і, безперечно, кращих з кращих самодіяльних ансамблів, чимало з яких носять почесне звання "заслужений ансамбль танцю України". Вони пропагують і прославляють надзвичайно емоційний український танець на міжнародних фольклорних фестивалях, завойовуючи шанувальників прекрасного мистецтва нашої молоді суверенної держави, тим самим викликаючи прихильність і шану до неї на всіх континентах.

Хореографічна, як і поетична, й музична, спадщина, з якими танець найтіснішим чином пов'язаний як продукт синтетичного виду народної творчості, у нашого народу надивовижу багата. З огляду на це танець як художній витвір народу вимагає за його фіксації наполегливої! копіткої праці. Виникає парадокс - ціла плеяда талановитих балетмейстерів на чолі з їхнім патріархом Павлом Вірським і, водночас, зовсім слабка науково-теоретична база, на якій ґрунтується балетмейстерська творчість. Усе, що залишили нам талановиті вчені-попередники: фольклористи, етнографи, музикознавці, все, що лежало на поверхні, сучасні постановники вже використали.

З почуттям поваги до нашого мистецтва, глибокою вдячністю ми згадуємо сьогодні поважані імена М.Лисенка, А.Тепешенка, В.Шухевича, П.Чубинського, Ф.Колесса, В.Гнатюка, Б.Грінченка, К.Квітки та багатьох інших, хто зберіг для нащадків скарби народної культури.

Народні танці слугували і засобами художньої виразності. їх описували та вводили до своїх творів І.Котляревський, -Г.Квітка-

Основ'яненко, Т.Шевченко, М.Гоголь, Леся Українка, М.Кропивницький, М.Старицький, І.Каренко-Карий тощо.

У наукових розвідках та художніх творах наводились манера й характер виконання, подавались висловлювання й думки стосовно жіночих, чоловічих та змішаних танців

Першим ученим, котрий впритул наблизився до народної хореографії, був Пкубинський; Він уперше запропонував власний метод запису танцю, що став основою, з наступними відповідними уточненнями, сучасної описової системи. У подальшому ця система зазнала удосконалення. Так, у своїй праці "Гуцульщина" В.Шухевич вперше подав характеристику хореографії гуцульських танців та манери їхнього виконання; В.Гнатюк 1909 р. видає у Львові збірку "Гаївки", в якій уже пропонуються записи хороводів. Містком професійного підходу були "Дитячі розваги" С.Титаренка - ця своєрідна збірка забавок для дітей.

Останньою роботою уміло скористався визначний український композитор, музичний діяч та хореограф В.Верховинець, який розкрив красу українського гання завдяки записам цілого ряду рухів (42), розробці словесного способу запису та^ доповненню його музичним матеріалом і схемами тощо. Його "Теорія українського народного танка", репертуарний збірник "Весняночка" - гідний внесок у розбудову народного хореографічного мистецтва України.

Учень В. Верховинця балетмейстер В.Авраменко популяризував український танець за кордоном - в аматорських колективах США, Франції, Канади тощо, видав свою невеличку збірку записів.

Па превеликий жаль, в Україні мало знайомі з працею Р.Герасимчука "Гуцульські танці", виданою у 1939 р. польською мовою у Львові. Ця праця, незважаючи на недоліки, вельми цікава і чекає на своїх дослідників.

Зоряним часом українського хореографічного мистецтва, яке дало поштовх і до пульсуючої в ритмі часу теорії, методики, освіти, були 50-80-ті роки ХХ ст. Саме тоді на найвищий щабель піднялось професійне і самодіяльне мистецтво. Конкурувати з українськими хореографічними ансамблями, особливо в галузі сюжетного танцю, неспроможними були колективи жодної з республік колишнього Союзу РСР.

Пожвавилась за того періоду наукова та методична робота. Видав свої "Українські народні танці" (мелодії), "Українські народні танці" (два видання - 1962-ий та 1969 рр.) та "Народне хореографічне мистецтво України" невтомний збирач та пропагандист українського танцю, доктор мистецтвознавства, професор А.Гуменюк.

Окрім академічного видавництва "Наукова думка", слід відзначити надзвичайно плідну роботу видавництва "Мистецтво", зокрема редакції літератури для художньої самодіяльності, яку очолювала колишня співачка "Жінхорансу" В. Верховинця, заслужений працівник культури України Ю.О.Белякова. За її ініціативою було видано збірки танців як окремих колективів (заслужених ансамблів танцю України "Галичина" та "Дніпро", народного самодіяльного "Волинянка"), так і танці локальних регіонів: "Танці Полтавщини", "Танці Поділля", "Танці Закарпаття" та ін..

Варто відзначити працю невтомних записувачів народної хореографії І.Антипової, П.Сидоренка, З.Сизоїенка, В.Шмаренкова.

Видавництво "Мистецтво" відкрило шлях до науки, методики й авторів цього підручника. Досить згадати три видання "Теорії українського народного танка" В. Верховинця та три видання "Лексики українського народно-сценічного танцю" **К. Василенка**.

Для педагогів, балетмейстерів, які працюють з дошкільнятами та школярами, значну кількість спеціальної літератури випустило видавництво "Музична Україна", Серед його авторів імена відомих балетмейстерів та методистів Г.Березової, Л.Бондареко, І.Антипової і ін.

Попри всі складнощі у культурницькій сфері Інститут підвищення кваліфікації працівників культури Мінкультури і мистецтв України надав мені можливість оприлюднити перший в Україні підручник з українського народного танцю, і я складаю щире подяку цьому навчальному закладові в особі його ректора, професора В. ГЛернеця.

Заслужений діяч мистецтв України,
професор Кім Василенко

Частина перша

ФОЛЬКЛОРНИЙ ТА НАРОДНОСЦЕНІЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

Розділ І. ЖАНРИ ТА ВИДИ УКРАЇНСЬКОГО ТАНЦЮ

Народний танець має свою першооснову, першоджерело, першопочаток. Коли йдеться про культуру того чи іншого народу, доводиться враховувати не лише безпосередні його культурні досягнення, а й ту спадщину, яку він успадкував від своїх етнічних попередників, з яких утворився і сам даний народ. Це стосується культури всіх народів світу, в тому числі й українського народу.

Специфіка життя давніх східнослов'янських племен - древлян, дреговичів, кривичів, в'ятичів, сіверян, волнїян, білих хорватів, бужан та ін. - слугувала за основу самобутнього, оригінального хореографічного мистецтва українського народу,

Прадавні обряди й танці супроводжувались музиченням на інструментах: пентахорді (вид арфи), кувичках (своєрідних флейтах), сопілках, трубах, ніпелях, пиццях, рогах, гусях, гудках, трембітах, решітках, дудках-сопелях, домрах, накрах (вид литавр).

Усі обряди, магічні- звертання, заклинання тощо безпосередньо залежали й були органічно пов'язані з землеробством та анімалістичним культом.

Анімалістичні уособлення стихійних явищ у живих образах у народних іграх, обрядах зводилися до бажання полегшити працю, підпорядкувати явища природи й забезпечити собі добробут.

За Київської Русі церква вела нещадну боротьбу з язичницькими звичаями, обрядами, традиціями, оголосивши їх "бісівськими", а отже - й з їхніми носіями, творцями народного мистецтва, Однак, не досягнувши бажаної мети, священнослужителі- прилаштовують більшість народних обрядів до свого календаря: зустріч весни до великодніх християнських свят; русальні свята - до християнської Трійці; Івана Купала - до свята Іоанна Хрести і еля; Коляду - до різдвяних, а щедрівки - до йорданських свят.

Ряд обрядових ритуалів було перенесено безпосередньо до церкви Скажімо, посвячення паски та крашанок на Великдень, обжинкових вінків - на Маковія, яблук - на Спаса тощо.

Проте, вплив від церковної "співдружності" та "співіснування" на музику, поезію і танець, що залишались в основі своні "консервативними", був незначним (приміром, зміни у текстах колядок, щедрівок та у деяких русальних і купальських пісень).

Тож перейдемо до короткої характеристики основних жанрів українського танцю з поділом їх на певні різновиди, враховуючи історико-етнографічні регіони.

За історико-етнографічними характеристиками Україна поділяється на три основні регіони - центрально-східний, північний і західний та ряд підрегіонів. До *центрально-східного* входять: Київщина (окрім північних районів), Полтавщина, південні райони Чернігівщини, Слобожанщина (Харківщина, південні райони Сумської, північні райони Донецької областей); степова частина України (Луганська, південні райони Донецької, Дніпропетровська, Запорізька, Херсонська, Миколаївська, Кіровоградська, Одеська області).

До складу *північного*, поліського, регіону входять: північні райони Київської і Сумської, центральні і північні Чернігівської, північні райони Житомирської і Рівненської областей, південно-західна частина Волині Згідно з етнографічними й мовними ознаками Полісся поділяється на східне і західне.

З огляду на історико-етнографічні й мовні характеристики найбільш барвистий та неоднорідний *західний* регіон - Східна Галичина, Бзтсовина, Закарпаття, Західна Волинь, майже усе Поділля. У західній частині регіону сформувалися три етнографічні групи - *гуцули*, що проживають у ів.-Франківській, Чернівецькій і Рахівському районі Закарпатської області, *бойки*, що мешкають головним чином на території Львівської (поміж Сяном та Ломницею), а також у Міжгірському районі Закарпатської області. На крайню західну територію України, між Сяном і Попрадом, живуть українські *іємки* по сусідству з поляками й словаками. З історико-етнографічним регіонуванням України багато у чому співпадають локально-територіальні нашарування у фольклорі. Відносно стилю найбільш компактним є словесно-музичний і танцювальний фольклор центрально-

східних районів, менше - Полісся, ще менше західних районів України.

ХОРОВОДИ - це найдавніший із видів народного лицувального мистецтва майже у всіх народів світу. У хороводі текст відображає зміст танцю, розкриває образну суттєвість танцюючих, характер виконання, а мелодія доповнює зміст твору. Таким чином, хоровод є синтетичним видом народної творчості.

У давнину виконання їх було пов'язане з певними обрядами, що входили до традиційних календарних циклів: зустріч весни (веснянки, гаївки, гаїлки тощо); відзначення літа (Купайла, русалії, Спаса тощо); осінній цикл (збирання врожаю гоню); зимовий (колядки, щедрівки).

Тематика цих хороводів була найрізноманітнішою, включаючи навіть елементи, запозичені з язичницької релігії (у відображенні явищ природи, Купайла, зажинки, обжинки тощо)

Тематично хороводи поділяються на три чітко означені групи:

перша - найдревніші хороводи з яскраво вираженим відбиттям трудових процесів;

друга - хороводи, у яких оспівується рідна природа, відображаються характер, темперамент свійських тварин звірів, птахів;

третья - хороводи, у яких відтворюються полинні й побутові взаємини з розкриттям характеру людини в різних ситуаціях (ліричні, жартівливі).

Лексика та композиція у хороводах нескладна, адже виконувались вони просто неба, тексти допомагали відтворювати дію, а мелодія - розкривати емоційний зміст та художні образи.

ПОБУТОВІ ТАНЦІ - логічне продовження розвитку третьої групи хороводів (побутова тематика) зі значним розширенням тематики та пори виконання, позаяк відомо, що хороводи водили у суворо визначений час (весняні, літні), і саме це дало їм означення: обрядові, або ж цикл календарно-обрядових творів.

Побутові танці виникли в результаті виконання численних танцювальних пісень, що з часом втратили своє значення у понятійному означенні поетичного слова, окремих ритмізованих

вигуків, примовок, триндичок. Вони поступово окреслили певні чітко визначені різновиди: гопакі, козачки, метелиці, гуцулки тощо, значно розширили амплітуду лексики, композиції, мелодійну та метроритмічну музичну структуру,

СЮЖЕТНІ ТАНЦІ. В українській хореографії є чимало танців, які мають одну назву, але відносяться до різних жанрів: "Шевчики", "Ковалі", "Льонок" - водночас хороводи і сюжетні танці.

У чім же різниця між ними? У хороводі зазвичай дія супроводжується точно за текстом поетичним і пантомімою нескладними рухами, позаяк це пов'язано із піснею, яку сам: ж танцюристи й виконують.

Сюжетний танець - якісно новий, безперечно, вищий щабель розвитку хореографічного мистецтва. Пантоміма тут поступається розгорнутій лексиці, елементи акторської гри мають глибокий підтекст, бо часом зміст танцю необхідно розкрито без тексту.

За тематичним розподілом сюжетні танці перегукуються з хороводами, однак останні збагачуються набутками побутового танцю (використання багатьох з них для повного розкриття сюжету: гопаків, козачків, гуцулок та ін.).

Безперечно, охарактеризувати повною мірою сюжетні танці за тематичним принципом у підручнику неможливо, оскільки налічуються десятки взірців їхніх варіантів. Це вже матеріал майбутніх розвідок - кожна з яких може вилитись в окрему фундаментальну працю.

Поділ сюжетних танців на окремі групи за тематичним принципом пропонується нами в окремому підрозділі, присвяченому розгляду їх як окремого жанру хореографічного мистецтва.

Сюжетні танці - це вершина художнього здобутку українців, бо вони надивовижу багаті тематично і найдосканаліші за формою (лексика, композиція, музика).

ХОРОВОД - ОДИН З НАЙДАВНІШИХ ЖАНРІВ НАРОДНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Хоровод - цей найдревніший прояв народного генія - зберіг свою першооснову.

Започатковані у давні віки в обрядово-звичаєвій поезії, ліричні, зворушливі хороводи, які на Наддніпрянщині, Поділлі, Волині називають веснянками, а в деяких надбужанських і абужанських селах тієї ж Волині - рогульками; на Галичині - гаївками (ялівками, яголойками, гагілками, галагілкам, явілками, маївками тощо); на Слобожанщині і в деяких районах Чернігівщини та на північному сході Сумської області - карагодами, були безпосередньо пов'язані з трудовою діяльністю людини.

У визначенні терміну і сутності хороводу, повністю поділяючи думки К.Голейзовського, який у своїй праці "Образы русской народной хореографии" аргументовано доводить, що давньослов'янський хоровод явище самобутнє, самостійне, лише доповнимо слушні мотивації автора прикладом: гуцульський, болгарський, сербський танці "коло" й досі не змінили свою назву на "хоровод".

Хороводи виникли і сформувалися протягом віків у певних географічних, історичних, соціально-економічних умовах в результаті розширення амплітуди діяння народних ігор, ігрищ, що були невід'ємною частиною звичаєвості, язичницьких пережитків у тих чи інших етнічних групах людей. Всі ці обставини дали поштовх до створення певних варіантів музично-хореографічної фольклору, появи місцевих, локальних варіантів.

Весну слов'яни зустрічали урочисто, радісно, святково, з піснями, іграми, розвагами, танцями, що в народі поетично й образно називали *веснянками*.

За традицією веснянок співали і водили лише дівчата, яких нерідко пор'внюють з красним сонцем (це відгомін ще матриархату) в ранні часи вони були володарками багатьох весняних, русальних, купальських ігрищ.

У пізніші часи в хороводах, точніше в хороводних іграх, вже беруть участь і чоловіки (про це свідчать тексти багатьох хороводних ігор). Інколи ролі батька, матері грали літні чоловіки та жінки.

Діти завжди бували на народних святах. Дорослі нерідко "підстроювали" їх у кінець, "щоб вчилися танцювати".

Існує й цілий ряд суто дитячих ігор, розваг, хороводів, танців, забав. Такими є хороводні ігри "Кіт і миша", "Коровай", "Дід і баба", "Город" та ін.

Взірці обрядової поезії входять у сьогодення не як етнографічні музейні експонати, а як цілющі фольклорні джерела, спроможні задовольнити найвищі вимоги нашого сучасника, пологчти його чарівною мелодією, натхненням поетичним текстом, динамічним іскрометним танцем.

Питання загального внутрішньожанрового поділу вивчали дослідники народної поетичної творчості. Як правило, хороводи поділяються на три групи: *хороводні пісні, ігрові хороводи, хороводні танці*.

Підтримуючи таку класифікацію видів, пропонуємо з третього різновиду виділити два самостійні: *хороводний танець з піснею та інструментальним супроводом і хороводний танець у супроводі тільки інструментальної музики*.

Отже, залежно від змісту, стилістичних, хореографічних особливостей, елементів ікторської гри тощо маємо так» різновиди:

хоровод, хороводна пісня - класична форма синкретичного мистецтва (слово, музика, хореографія) - "А вже весна", "Ой Іванчику - білодаичику", "Плету, плету лісочку";

хороводна гра-розвага, ігрові хороводи в супроводі пісні, ганцю чи по-днання цих двох компонентів ("Подушечка", "Теща і зять", "Гей, жінко, додому, додому!");

хороводний танець з піснею та інструментальним супроводом ("Ой зав"ю вінки", "Марена");

хороводний танець з інструментальним супроводом ("Голубок - голубочок", "Подольничик", "Перепілка").

Проаналізуємо дуже коротко кожен з названих різновидів.

Хоровод, хороводна пісня - масова вокально-хореографічна дія, в якій усі учасники виконують пісню, супроводжуючи її простими кроками, ходами включ» або в колі. Основна увага приділяється вокалу. У мелодії закладено основний емоційний зміст, а поетичний текст та хореографія відходять на другий план. У цьому різновиді основне образно-темагичне начало, а отже мелодична лінія пісні, як правило, зосереджена у заспіві.

Хороводна гра-розвага, ігрові хороводи в супроводі пісні, танцю чи поєднання цих двох компонентів. Хороводна гра як

підпорядковано-змістовний елемент обрядовості займає тут одне з провідних місць. Кожний обряд, традиція, звичай мають певний зміст, позаяк останній є результатом: вдалого полювання, перемоги над ворогом, проводів зими і зустрічі весни, початку та закінчення польових робіт, повноліття, весілля тощо.

Незаперечне й те, що кожний обряд має лише йому притаманний розвиток дії, церемоніал і т.ін. Скажімо, святкування приходу весни відрізняється від зустрічі осені; весілля - від новорічних свят тощо.

Для підняття динамічного тону в ігрищах, обрядах використовуються хороводи, окремі танцювальні рухи, стрибки, підскоки, елементарні присядки, повороти. Разом із елементами гри, ілюстративними жестами, мімікою вони доповнюють дію, надають їй моторного темпоспрямування.

У народних іграх-розвагах, починаючи від відтворення усіма учасниками ілюстративно» дії і кінчаючи розгорнутими ігрищами (за характером та формою останні відносяться до народної драми), дуже вдало поєднуються драматичні елементи: дія, наявність художнього образу, діалогічні форми тощо з поетичними та музично-хореографічними: слово, ритм, пластика. Надзвичайно влучне визначення дав хороводам І.Глебов: "*Хоровод - це драматична дія, у якій розігруються під пісню, відповідно до її тексту (розрядка наша - К.В.), сцени, що являють собою найбільш яскраві риси побуту народу*".*

З думкою І.Глебова перекликається О.Білецький, зауважуючи, що "міст, перекинутий народними іграми від обряду до драматичних видовищ, пройдено, і ми вже на ґрунті, де зароджується комедія".*»

Додамо, що дія свого зародження комедія мала все, або майже все: і персоніфіковані образи (Сонце, Місяць, Зима, Весна, Літо тощо), і антропоморфічні уявлення про перевтілення звірів, птахів, рослин в образи людей, і цілий ряд персонажів у найрізноманітніших драматичних колізіях (парубок і дівчина, батько й мати, свекруха й свекор, теща й тесть, нелюб тощо). Якщо ж доповнити це сюжетною основою та поєднати її з музичним супроводом, то перед нами постане закінчена вистава.

•• Белеикий А. Старинный театр в России. - М., 1923, Сб».

У цій категорії хороводних ігор ми вже не маємо підстав вести мову лише про триєдність. На жаль, на елементи драми дослідники-музикознавці не звертають достатньої уваги, мало того, вони "є вважали і не вважають їх за повноцінний четвертий компонент синтезу мистецтва в хороводах. А саме у хороводах, музичних іграх, розвагах закладались основи первісної народної драми, які в подальшому перейшли в народний театр.

Солісти-виконавці, безперечно, були прародичами скоморохів, а тому й акторів народної драми.

Не останню роль серед учасників відіграє *хороводниця* - провідниця чи провідник. Справа не в назві, що побутує в тій чи іншій місцевості, а в тім, що на ці ролі обиралися найкращі, нанталановитіші виконавці хороводів: співачки, співаки й танцюристи (залежно від характеру хороводу), які добре знають репертуар, користуються загальною прихильністю всіх учасників, кмітливі, дотепні. Від них залежить вибір пісень, їхня послідовність з іншими видами розваг (танцями, іграми тощо). На Україні найчастіше за водія обирають жінку, інколи право водити хоровод надають дівчині на виданні, а також літній жінці. Якщо в хороводі тямущий водій, то навіть безголосі учасники підспівують чи пританцьовують.

У хороводах чи в іграх з любовним змістом від учасників - солістів, які часто змінювались залежно від тексту, не вимагалось якогось ос- Зливого хисту - сам ігровий елемент чи взаємні симпатії допомагали учасникам знайти свій образ.

Певне соціальне довкілля, нові умови життя змінювали деякі хороводи й за змістом, і за формою, проте у них залишалась драматична основа, яка розігравалась під текст пісні й ілюструвалась сценами, що відображують найбільш яскраві риси життя та побуту народу ("*Дружба*", "*Молодець*").

Зазвичай, невелика деталь у рядженні (вуса чи борода з клоччя або з кожушини) допомагає виконавцеві створити той чи інший образ. Це ж стосується і тих, хто зображує у хороводах птахів, тварин, звірів (хвіст із мотузки, вуха з обрізків шкіри тощо). Якщо ж доповнимо костюм ще й примітивною маскою - "машкарою" й візьмемо до рук атрибути (ціпок, батіг, бубон, сопілку тощо) - то це вже справжній персонаж.

У багатьох хороводах солісти використовують аксесуари (вінки, стрічки тощо). Так, червона стрічка чи хустина в руках

V

умілих хороводників - своєрідний сигнал-заклик до початку ганцю. Це спричинює не тільки місцезнаходження ведучої на певній відстані од решти учасників, а й етичний бік цієї дії - не вдаватися до вигуків.

Хороводний танець з піснею, як правило, виконується у повільному темпі. Це пов'язано насамперед з вокальною стороною. Лексика та композиційна побудова дуже лаконічні і прості для виконання. Відповідні і до музичних періодів (по 8 тактів звичайний і 16 тактів збільшений) і хореографічні структурні побудови, які вже поєднуються з точними музичними повторами. Розширюється діапазон композиційних засобів.

Цікавий за композицією хороводний танок "*Марена*", в якому дівчата, танцюючи та співаючи, плетуть вінки, прикрашають Марену вінками, квітами, стрічками. Під час ганцю учасниці створюють елементарні побудови-зірочки, горизонтальні лінії, подвійні кола тощо. Проте такі малюнки-побудови не заважають виконувати пісню виразно, мелодійно.

У русальному хороводному танці "*Ой зав'яжи вінки*" дівчата за допомогою віночків - прадавнього символу шлюбу, - виплетених з польових квітів, ведуть, співаючи, своєрідний орнаментальний хоровод. Малюнок залежить від ведучої і будується у формі кола, півкола тощо. Створення певних сталих художніх взірців з використанням при цьому імпровізаційних елементів - невід'ємна риса української народної хореографії, яка зазнала подальшого розвитку в сучасному народноесцеїчному танці. Неповторні виконавці-імпровізатори одного рулу чи образу є в кожному ансамблі народного танцю.

Хороводний танець з інструментальним супроводом, У деяких хороводах у процесі тривалого еволюційного розвитку постичне слово поступово втратило своє домінуюче шачення і передало образно-дійові функції пластиці руху.

Нині маємо багато хороводів та хороводних танців з Ідентичними назвами "*Бондар*", "*Шевчик*", "*Коваль*", "*Гречка*", "*Льон*", та ін.

У хороводні танці поступово трансформувались і деякі хороводи, в яких солісти, поступово удосконалюючи свій хореографічний текст, прискорювали темп виконання (причому їхня дія аж ніяк не втрачала свого первісного значення). Так, поступово переходять у танець "*Подольночка*", "*Голубка*",

"Перепілка". Нерідко з плином часу в хороводних танцях змінюється музичний супровід, який відрізняється від хороводів не тільки темпоритмом, а й мелодією. Залежно від темпу виконання хороводні танці поділяються на повільні та швидкі. Зустрічаємо й мішані темпи (заспів повільний - приспів швидкий).

У повільних - акцент припадає на просторово ~ гагоскісний малюнок ("Ворітірі", "Змійка", "Зайньо" тощо). У деяких танцях відчутний зображальний елемент ("Льонок", "Просо", "Очерет") - широко використовуються орнаментальні малюнки.

Лексика: кроки, припадання, доріжки тощо. Учасники не служать фоном, як це було в ілюстративних хороводних піснях, а активно діють разом з солістами - імпровізаторами. Слід відмітити, що поруч з стандартними побудовами-схемами хороводного танцю значно поширюється танець-імпровізація. Це той майбутній місток, який поєднає хороводний танець із побутовим, залишаючись самостійною формою народної хореографічної творчості.

Під час щедрювання, колядування, як збиралося багато людей (наприклад, зимові ярмарки), на Україні водили метелицю ("Хурделиця", "Заметіль", "Веремія"). Дівчата, хизуючись перед парубками, одягали кошушки, найкращі хустки. Хороводи чергувалися із зимовими іграми та розвагами (гра в сніжки, штурм снігової фортеці), а також з вертепом різноманітними масовими дійствами, рядженнями. "Метелиця" з хороводу в супроводі пісні поступово трансформувалась у хороводний танець, а з розвитком танцювальної техніки (з виділенням солістів, виконанням складних *па*) і в побутовий народний танець.

Незважаючи на диференціацію цих різновидів, серед них зустрічаються й окремі варіанти з єдиною темою, сюжетом тощо. І хоч не завжди чітко окреслюються кордони між цими різновидами, аналізуючи загальну структуру твору та визначаючи питому вагу тих чи інших виражальних засобів у ньому, можемо віднести той чи інший хоровод до певної групи.

ТЕМАТИКА У ХОРОВОДАХ

У найдавніших піснях-хороводах в основному відтворюється землеробська тематика. Дія розгортається у формі запитань однієї і відповідей іншої групи, тобто у формі колективного лалогу. У класичній пісні-грі "А ми просо сіяли, сіяли", яка найтісніше пов'язана з весняною обрядовістю, у першій частині ілюструються сільськогосподарські процеси. Майже у всіх варіантах цього хороводу (українських, російських, білоруських) зустрічаємо розповіді про сіяння проса - найдревнішого культурного злаку на території Східної Європи.

Композиційно хоровод "А ми просо сіяли, сіяли"» будується надзвичайно просто, але саме в цій невимушеності його привабливість. І хоча домінуюча роль належить музиці та поезії, слід зауважити, що тут є необмежена свобода і для хореографічної імпровізації: різноманітні ходи, притупи, ииробничо-ілюстративні рухи. Вони допомагають розкрити і драматургічну основу сюжету, який і досі вабить дослідників-етнографів, фольклористів, мовознавців, театрознавців та ін.

У чому ж секрет довголіття цієї народної перлини? Два ключі (лінійне шиккування виконавців) під слова пісні то наступають один на одну, то відступають. Здавалось, де ж ті мудрощі? Та зупинімося на цьому хороводі докладніше,

І ключ (дівчата).

1-3-п такти. "А ми просто сіяли, сіяли", - побравшись за руки, дівчата наступають на лінію парубків.

4-6-й такти. "Ой, див, ладо, сіяли, сіяли", - дівчата відступають від парубків.

ІІ ключ (хлопці).

І -3 -й такти. "А ми просо витопчем, витопчем", - парубки, побравшись за руки, просуваються до дівчат.

4-6-й такти. "Ой, див, ладо, витопчем, витопчем", - хлопці відступають від дівчат.

Першого разу дівчата, наступаючи на парубків, йдуть простим танцювальним кроком. Це дає змогу зобразити миробничий процес - сіяння проса.

Другого разу парубки виконують прості кроки в поєднанні з Потрійним притупом: наприклад, чотири кроки вісімками (1-й

* Ігри та пісні. - К., 1963, - С.54.

такт), два - потрійними притулами (2-3-й такти). Парубки можуть виконати і кроки-притупи (на кожен чверть - крок-присуп на всю стопу).

Топтання - один з найбільш архаїчних способів обмолоту у древніх слов'ян. Подальші рядки свідчать про завершення процесу обмолоту проса: випускають коней, щоб швидко витоптати, тобто обмолотити просо:

А ми конєГ: випустим, випустим. Ой,
див, ладо, випустим, випустим.

З плином часу завдяки розвитку сільськогосподарського виробництва, його культури, з переходом з підсічної системи землеробства до переложної та трипільної епізод з кінями мав уже інше значення, і в термін "топтання" вкладається новий зміст. Саме це дає поштовх подальшому розвитку обрядової гри, тобто поступовому **створенню її другої частини.**

Діалогічний спір між двома ключами за потраву кінями проса закінчується тим, що потерпіла сторона не хоче ні грошей, аніякого викупу, крім красної дівичі.

- А за що ж вам викупляти, викупляти?
Ой, див, ладо, викупляти, викупляти?
- А ми дамо сто срібних, сто срібних. Ой,
див, ладо, сто срібних, сто срібних.
- Не візьмемо й тисячі, тисячі.
Ой, див, ладо, тисячі, тисячі.
- А ми дамо дівчину, дівчину. Ой,
див, ладо, дівчину, дівчину.
- А дівчину візьмемо, візьмемо, Ой, див,
ладо, візьмемо, візьмемо.

Як правило, одна з дівчат переходить до протилежного ключа. Разом з цим найелементарнішим вирішенням проблеми подаємо дещо ускладнені варіанти. Дівчата, шикуючись одна за одною у горизонтальний ключ, проходять у ворітця, створені чоловічим вертикальним ключем. Ворітця зачиняються тільки перед тією дівчиною, яка переходить до чоловічого ключа. Решта дівчат повертається на вихідні місця.

Таким чином, друга частина хороводної гри має зв'язок з весільним обрядом. Тут ми маємо протиставлення двох сторін (рід молоді та молодого). В результаті довгого торгу

(зауважимо, саме торгу, а не викрадення!) одна з сторін за елементарні порушення відкупається красною дівичею.

Безперечно, з плином часу друга частина стала домінуючою. ВІД старого магічного обряду топтання проса залишилось кілька рядків тексту (залежно від варіанта хороводу). Нагадаємо, що раніше хоровод виконували тільки дівчата.

Варіанти, що дійшли до нас, не тільки не виключають чоловіків, **а й** надають їм домінуючу роль у ключі, коли вибирають дівчину.

Імітація хліборобських рухів характерна для хороводів "*Льон*", "*Огірочки*", "*Мак*".

У хороводі "*Хрін*" усі без винятку учасники ілюструють текст.

В Україні існують також і чоловічі хороводи, що, зазвичай, тією чи іншою мірою відтворюють певні трудові процеси ("*Шевчик*", "*Коваль*"),

Хороводи бувають з необмеженим та визначеним числом учасників (це пов'язано з дією та музичним супроводом). У хороводі "*Бондар*" маємо одного соліста, до якого з запитаннями Мертається необмежена кількість учасників. Якщо порівняти Темп виконання цього хороводу з темпами двох попередніх { "*Шевчик*", "*Коваль*" }, то виявиться, що він значно повільніший. Справа в тому, що в попередніх хороводах дія ілюструвалась солістами, а в "Бондарі" разом з солістом (тешуть дощечки, денця, чопики, складають бочку тощо) виступають учасники.

Оригінальною є хороводна гра "*Ой Василю*", у якій виконавці, попередньо домовившись, демонструють перед Василем той чи інший трудовий процес-гру. Василь має відгадати, що саме роблять учасники (сіють, в'яжуть, колють, рубають дрова, збирають мед, загортають немовля тощо). У деяких хороводах гема праці супідрядна: персонажі іустрічаються в робочому процесі: дівчина вишиває рушник, полоще білизну, пасе гусей тощо.

У багатьох традиційних хороводах центральні образи, Наприклад, весни та її доньки ("*Ой, есна-красна, що нам Принесла*", "*Ой, весна, весна, весняночка, де ж твоя дочка-тишючка*"), зеленого шуму ("*Зелений шум*") ;;уже часто Ипропоморфізуються. Це пов'язано з донауковими уявленнями

первісної людини, яка по-своєму пояснювала явища природи уособлюючи їх, наділяючи тварин і рослин людськими рисами.

У хороводах, що можна об'єднати під однією назвою "Дарунки весни", маємо вже двох ряджених: "весну" - уквітчану зеленими гілочками дівчину та "літо" - меншу на зріст дівчину, закосичену кольоровими стрічками.

?

Рядження допомагає виконавцям умотивувати драматургічну дію, глибин, наочніше розкриває сюжет хороводу чи окремих його епізодів, дає змогу учасникам вільніше себе почувати.

Переважає тема веснянок - безпосереднє живе сприйняття природного довкілля, віра в невичерпну енергію, оптимізм на противагу церковній аскетичній моралі.

У народній пісні "ясне сонечко", "веона-краса", "личенько біле", "ночі ясні" - у дівчат, а парубки - "соколи", "удальці", "браві козаки" тощо.

Безперечно, чільне місце в цій групі посідають жіночі та дитячі хороводи (веснянки, купальські, русальні). Деякі з них - ключові. Так, у хороводі "Жучок" дівчата стають обличчям одна до одної, обхоплюють свою ліву руку правою трохи нижче ліктя, лівими беруться за праві руки дівчини-візаві трохи нижче ліктя, утворюючи таким чином своєрідний місток. За першою парою шикуються друга, третя й т.д. У кінці ключа на руки підсаджують дитину (хлопчика чи дівчинку), і вона ступає по живому містку, просуваючись до голови хороводу. Пари, через які пройшла "дитина, перебігають назад і знову займають місце в ключі, і Ключів таких може бути декілька.

У хороводах є досить матеріалу для акторської гри. В них широко застосовуються монологічні та діалогічні форми. Це, по і суті, ціла вистава.

У хороводі "Голуб-голубочок" дії солістів ("голуб", "дощик", "вітерець") поєднуються з діями решти учасників. За першим разом учасники ведуть хороводи навколо основних трьох солістів і в кінці (за другим разом приспіву) показують, як полове в степу трава.

Русалки, за народним повір'ям, - це молоді, вродливі істоти, що живуть у лісах, гаях, озерах, ставках і виявляють себе в період зеленого буйноцвіття. Звідси і "зелена", або "клечальна" неділя. Клечать хату віттям дерев, обожнюваних нашими предками:

дуба, клена, липи, бука, граба тощо. Вони мають відганяти з подвір'я, оселі та від людей, що там мешкають, усе зле.

Збираються русалки, як правило, біля води, ведуть хоровод, співом закликаючи хлопців та дівчат до себе, а потім лоскотють (дівчину чи парубка) до смерті. Культові та магічні елементи відійшли в небуття, залишилось же прекрасне, сповнене поезії свято любові до природи, молодості, краси.

Теми русальних хороводів, у переважній більшості, продовжують мотиви веснянок з доповненням звичаїв та ритуалів, що виникали під час клечальної неділі. На Лівобережжі вибирають дівчину - "тополю" і водять селом, співаючи пісень. Під час проводів русалок роблять опудало (в образі жінки). Дівчата вибирають голови віночками, тримаючи в руках любисток, водять біля опудала хороводи, а потім виносять його із села, розривають і розвіюють по вітру.

У Наддніпрянському регіоні на майдані або вигоні встановлюють "ігорного дуба", тобто вибирають високе дерево і, шкосичивши його квітами, паперовими стрічками, водять навкруг нього хороводи. На Київщині ставлять "віху", обкладають її травами, перев'язують перевеслом, зібраним із квітів; на Поліссі "завивають" берізку.

У русальних піснях русалки просять у жінок наміток, у дівчат - сорочок (щоб вільніше себе почувати), загадують загадки і т.д. Русальні хороводи "Ой, кумочко", "Кумайтеся, та не лайтеся" та інші зв'язані з обрядом кумування дівчат, яке відбувалось клечальної неділі в окомих місцевостях України. Дівчата сходились у садках, обмінювались намистом і хустками до Петрового дня. Ті, що помінялися, називалися кумами. Однією з найпоширеніших тем веснянок є образ дівчини. За уважного аналізу можна виявити такі сюжетні лінії: перші гулі, зародження кохання, вибір пари, шлюб, стосунки в сім'ї. Тут виявляється і взаємна симпатія, прихована за елементами гри, гурботлире ставлення до дівчини. Варто згадати узвичаєний поцілунок на людях, яким нагороджується переможець.

У хороводі "Подушечка" після вибору дівчина сідає хлопцеві на ліве коліно, і хлопець цілує дівчину. Подушечка, подушечка Моя пуховая, Дівчинонько, дівчинонько

Моя молодая!

Кого люблю, кого люблю,

Того й поцілую;

Подушечку пуховую

Тому й подарю.* В ігрових (любовних) хороводах основне значення мало не те, як співали чи грали, а саме вибір пари, виявлення взаємних симпатій.

МУЗИКА, ЛЕКСИКА ТА КОМПОЗИЦІЯ ХОРОВОДІВ

Українське танцювальне мистецтво має надивовижу широкий музичний діапазон: від чарівних мелодій, наспівів до надзвичайно чітких ритмічних зворотів. Це властиво і такому хореографічному жанру, як хоровод.

Однак хороводи, пісні й танці мають надзвичайну стійкість щодо впливу інших музичних культур. Так, багатовікове угорське поневолення на Закарпатті не вилинуло на форму гагілки (окрім зміни у тексті). Те ж можна сказати про старовинні традиційні форми болгарської хори, що не зазнала впливу турецької музики. Про стійкість хороводів свідчить і такий цікавий факт: помаки (болгари, навернені у магометанство) зберігають свої пісні, танці, хороводи, які нічим не відрізняються від танців болгар-християн, що мешкають поруч.**

Основа музики і танець залишились консервативними, незмінними, а це - животворний ґрунт; народної творчості. Безперечно, на розвій фольклору (поетичні тексти, зміст, а інколи й форму) впливав економічний, політичний поступ народу, але ці нашарування пізніші, вже починаючи з XVI сторіччя. До цього, як справедливо зауважував Ф.М. Колесса, "Українська етнографічна територія має однаковий зруб".***

Ідейно-емоційний зміст хороводу, що виявляється у тексті, мелодії та хореографії, перебуває в найорганічнішому сплаві, цілковитій єдності цих компонентів. Хоч у подальшому танець

* Українські народні танці. - К., 1969.-С.169.

** Кацарова-Кукундова Райна, Дженев Кирилл. Болгарине народные танцы. - София, 1968.-С.17.

*** Ігри та пісні.-К.,1963.-С.13.

і відокремився від слова, та лишився невіддільним від музики, іміст якої часто розсіюється у зорових образах. \

Музика до хороводів, шліфуючись протягом віків, і сьогодні сприймається як досконало витончений народний взірець.

Подільні цезури поетичного тексту у хороводі майже завжди ібігаються з мелодійними (виняток, коли в середині хороводної пісні проходить зміщення на затакт).

Таким чином, певна віршово-ритмічна організація, тобто шова, що групуються у певні вірші, а далі об'єднуються у строфи (поєднання кількох віршів, об'єднаних однією думкою), відповідає формотворчим музичним частинам.

Ось чому нерідко у хороводах ритми та інтонації, немовби поєднуючись з ритмами рухів, створюють надзвичайно оригінальну ритміку. При цьому зауважимо, що загальний ритм Оудується підпорядкуванням ритмічних закономірностей вірша ритмові, що виникає від танцювального руху.

За характером виконання й темпом, як вже відмічалось, хороводи поділяються на декілька груп.

Текстам хороводів, які передають біль душі людської, смуток, тугу тощо, відповідає і мелодія. Хоровод складають елементарні кроки-ходи.

Урочисті, величні, широкого музичного діапазону весняні, купальські хороводи. Хореографія у них відповідає змістові ієксту, який вимагає від виконавців внутрішньої зосередженості, чіткості рухів.

У радісних хороводно-та; цювальних наспівах мелодія хороводу прозора, весела, дзвінка. У ній, як правило, спостерігаємо чітке чергування ритмічних акцентів, музичні фрази відзначаються сталою тривалістю. Темп сталий, переважно помірно-швидкий, а іапрі кінці дещо прискорюється, наближаючись до швидкого, танцювального. Текст промовляють чітко.

Доцільно окремо виділити групу хороводів, у яких у різних темпах і характері виконують заспів та приспів.

У хороводах досить поширена зміна метроритміки. Тут слід шуважити, що українські хороводи мають надзвичайно різноманітні метроритмічні структури. В одних - рівномірні пікти, прості чи складні розміри, а в інших - нерівномірне іютактове чергування, мішані розміри. Все це пов'язується зі

змістом, вокальною партією і відповідно відбивається у хореографії того чи іншого хороводу. Серед найрозповсюдженіших простих метрів в українських хороводах ми маємо 2/4: "Ой, чому ти не танцюєш. Гаю", "Голуб-голубочок", "Ой Іванчику-білоданчику", "Ой бриніли ключі", "Заїнько" та інші. Чільне місце займають прості тридольні розміри 3/5 і 3/8: "Не стій, вербо, над водою", "Та виплинь, селезю", "Ой зав'ю війки", "А вже весна", "Женчикок-бренчикок" та інші. Рідше зустрічаються хороводи у розмірі 3/2. Значна кількість хороводів має розмір 4/4 ("Діду, мій дудару", "Питається мати дочки" та інші) та 4/8. Нерідко в одній мелодії трапляються змішані метри: 2/4 та 6/8 або 6/4 та 4/4. Маються хороводи і в розмірі 5/7, 7/4 та ін. З багатьох мелодій хороводів, які складаються з заспіву та приспіву, виникли у подальшому танцювальні пісні і, власне, музика до танців.

Хореографія у хороводах зумовлена музичним супроводом та образно-тематичним розвитком змісту і виконує роль підпорядкованого елемента.

Щоб не порушувати мелодію і чітко промовляти слова при тому, що хоровод водить багато людей, танцювальна лексика і композиція повинні бути гранично простими. Однак, це не обмежує кількості та різноманітності рухів. Для злагожденості виконання, незважаючи на наявність водія (провідника чи хороводника), учасники мають чітко уявити, на скільки тактів робитимуть той чи інший рух, який музичний відрізок припадає саме на відтворення тієї чи іншої фігури, малюнка.

Найчастіше це вже традиційні рухи та побудови. Основними рухами у хороводах є різновиди танцювальних кроків: *зальотний; урочистий танцювальний хід; хороводний крок; приставний крок; потріпний хід; комбінація простого та потріпного кроків* (уперед, назад); *крок з винесенням ноги; ходи з акцентом на одну ногу* тощо. Разом з варіантами пружних кроків у хороводах, особливо дитячих, зустрічаємо чимало *кроків з підскоками та пробіжками, кроків-стрибків на одну ногу*.

У гагілках, гаївках використовують *боковий хід з випадом на каблук; боковий гуцульський хід з невеликим припаданням тощо, парні обертання*.

Значного поширення набули ілюстративні рухи - імітації тієї чи іншої дії, відтворення трудового процесу. Це той ґрунт, на

якому у подальшому сформувався один з різновидів сюжетного івншо. Серед ілюстративних рухів маємо: *косовицю, сіюнов'язання, прополку, сіяння тієї чи іншої культури і подальший (ї) обробіток*. Те ж стосується рухів *шевця, бондаря, гончаря та інших ремісників*.

Невід'ємним елементом багатьох хороводів є надзвичайно Поетичні запрошення-поклони.

Найчастіше учасники водять хоровод, побравшись за руки. Типс положення характерне і для танців з атрибутикою (вінки, хустки, стрічки). Серед поширених положень слід відмітити схрещені руки поперед себе, руки закладені навхрест-назад, на МЛЮ партнерів, які стоять ліворуч або праворуч від виконавця; поширене положення "ліса", що найчастіше бачимо у ключових Хороводах.

Кілька слів *про назви хороводів*. Деякі з них походять від основного, центрального персонажа (чи персонажів): "Іліодайчик", "Ой ти, Ганнусю", "Васильок", "Чорнушко", "Молодець", "Теща і зять", "Таля", "Дід та баба", "Дудар" та інші; є назви, що підказані ідеєю, сюжетом хороводу: "Мак", "Просо РИЛИ", "Хміль", "Огірочки"; що підкреслюють оточення, в якому ноші створені: "Коваль", "Бондар", "Шевчик" тощо; назви, в яких підбиваються повадки звірів, птахів: "Бичок", "Коза", "Заїнько", "Перепілка", "Толуб-голубочок", "Журавель"; відображаються Вища природи: "А вже весна", "Дощику", "Вітерець", "Хурделі.ця". тощо. І нарешті, окремі назви виникли як наслідок ншншу основних структурних побудов, провідного ініціювального руху, малюнку, що превалує у хороводі: "Кривий ййпок", "Мости", "Ключ", "Плету, плету лісочку*", "Дрібушечка", "Вибиванець", "Ворітця"; походять від предмета, з яким виконується хоровод: "Стрілка", "Марена", "Вербиченька"; є відбитком місцевості, в якій з'явився хоровод: "Подоланочка", "Коло Дунаєчку, коло беріжечку" тощо.

ОСНОВНІ ТИПИ КОМПОЗИЦІЙНИХ ПОБУДОВ У ТРАДИЦІЙНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХОРОВОДАХ ТА ЇХ КЛАСИФІКАЦІЯХ

Переважно хороводи однофігурні, тобто якийсь малюнок (чи фігура) повторюється кілька раз. Цей прийом традиційний і

закономірний у народному хореографічному мисленні. Деталі малюнка, чужі ритмічній послідовності, об'єднуються у загальну композиційну побудову (наприклад, вихід пар у ворітці).

Слідоключові хороводи. Серед найдавніших хороводів одноключові будуються за принципом однієї лінії, ланцюжка). Оскільки зони не пов'язані сійною композиційною схемою, в них може брати участь необмежене число людей. Приміром, у хороводі "Ой Галочко, Галочко" чим довший ряд, тим святковішим, ефектнішим буде виконання. Дві дівчини ведуть ключ, і, коли проспівують їхні імена, вони, відходячи назад; пропускають усіх у ворітця. Потім хоровод починають спочатку, і ворітця утворюють наступні дві дівчини.

Одаоключові хороводи (найчастіше, якщо в іграх беруть участь і парубки) інколи ускладнюються. Скажімо, якщо ключ проходить у ворітця, учасники можуть запитати: "Дерево, чи каміні"/"Зозуля, чи качка" тощо. Залежно від відповіді вони стають у ту чи іншу лінію. Поступово, так би мовити, горизонтальний ключ перетворюється, на два вертикальні розташовані один навпроти одного. Часом хоровод закінчується грою: два ключі перетягують один одного.

!

Двоключові хороводи. Хороводна гра "А ми просо сіялії" про яку йшлося раніше, - взірць двоключового хороводу. У такому ж композиційному плані будуються: "Мак", "Льон" "Сваха". Зокрема в останньому хороводі також маємо два ключі жіночий та чоловічий.

Різновидом двоключових хороводів можна вважати двоключові хороводи з солістами, принципи побудови яких подібні до попередніх, але тут збільшується питома вага ілюстративної гри, пантоміми та хореографії.

У хороводі "Кицька" учасники першого ключа ставлять запитання, а "кицька" разом з другим ключем дають відповідь ілюструючи їх відповідними рухами,

"Воротарі". Цей тип хороводів має кілька варіантів Одаключові вертикальні "воротарі". Це, по суті, одноключові хороводи, але з доповненням ворітця як композиційного елемента. У цих варіантах затримують останню дівчину, як? повинна сказати, кого вона любить. У хороводі "Королі, королі

ті римують одразу двох дівчат. Вони приєднуються до всіх, і Оровод поступово трансформується у двоключовий.

Двоключові горизонтальні "воротарі". У хороводі "Бон, ШОПЦІ, еон" виконавці стіють у горизонтальному ключі одне за йдшим. У ворітця, створені першою парою, проходять обидва йдучи. Пройшовши ворітця, пара за парою підносять руки вгору, Шючн таким чином перед першою парою. Так утворюється Ювспервний рух. Цей хоровод інколи ускладнюють, поєднуючи з і іншою народною грою.

У хороводі "Довга лоза" інший принцип побудови: дві дівчини утворюють ворітця, стаючи обличчям до двох ключів. Учасники під музику пробігають ворітця. Воротарі (ведучі) ■ Лишаються в кінці ключів, а останні ключові стають ведучими

Надзвичайно оригінальні хороводи типу "Жучок". Дівчата їм хлопці (або самі дівчата) стоять одне навпроти одного: кожен ЦіОйшвєць випростовує поперед себе ліву руку, охоплює її у Мп'исп своєю правою, а лівою охоплює зап'ястя правої руки іншнра-візаві. На руки висаджується маленька дівчинка-їїдшнж (чи хлопчик-підліток), яка йде по руках, просуваючись уперед.

Прямуючи лінією за хороводом (горизонтальна чи Вертикальна побудова, півколо) простий кроком або доріжкою, іншимшці утворюють безперервний ланцюжок, Пара, по руках МОЇ пройшов "жучок", біжить наперед і знову стає в ключ.

Зо таким же принципом будується цілий ряд хороводів, які ні*- мють назву "Джудж".

Наступний тип хороводів "Плетениці". Учасники таких ІвроїОДіа дівчата або діти. Якщо на гуляння зібралося багато мпшці, то утворюються кілька ключів, кожен з своєю імшдіїпцею (як правило, в кожному по 12-16 дівчат).

Розглянемо найхарактернішу композиційну побудову цього ПНУ Побравшись за руки і опустивши їх униз, дівчата йдуть ВрвСтим кроком за хороводшцею (провідницею) - вона у цьому іншії стоїть останньою - і проходять у ворітця, утворені двома мпшці. Поступово, такт за тактом, "заплітається" тин. "ініпсісні" дівчата повертаються на 90° праворуч, стоячи на мпшці Зплітаючи тин, вони не знімають своєї лівої руки з мпшці плеча, па якому, до речі, лежить права рука дівчини.

котра стоїть позаду. Виконуючи ці перебудови, дівчата підспівують,

1

Таким чином, наприкінці першої частини хороводу І "заплітання плетениці" - хороводниця знову опиняється в кінці ключа. Друга частина - тин "розплітається". Дівчина І хороводниця, не відпускаючи лівої руки дівчини, яка стоїть позаду неї, переводить свою праву руку через лопу, опускаючи руки донизу. Дівчата стають у вихідне положення, простою доріжкою обертаючись на 90° праворуч. На наступний такт обертається друга дівчина і т.д.

Якщо виконавців у ключі набирається багато, то "завивати" плетеницю можуть дві хороводниці, починаючи зсередини, як, скажімо, у хороводі "Питається мати дочки". Тут хороводний! стають у центр ключа . Потім дівчата "розвивають огірочки! способом, про який йшлося вище.

Хороводи типу "В'юнок". Побудови типу "в'юнок" використовуються також у хороводних іграх . Так, у грі "Горішок" дівчата ,які стоять на кінцях ключів, пробігають в'юнком до центра, співаючи:

Ой котиться горішок крізь ручки, Ой
ловить си, дірочки, зч ручки! Гей,
ловить си чотири, чотири, Щоби вам
си легші женили!

Потім ведучі можуть вести двоключоний хоровод або, знову утворюючи один ключ, продовжувати гру спочатку.

У хороводній грі "Воробей" відбувається діалог між "матір'ю" та "дочкою".

Хороводи типу "Кривий танець" мають одну з найпоширеніших композиційних структур, що будується за принципом різноманітних лабіринтних ходів. Усі ходи "намережуються" навколо дівчат та дітей, які сидять на різних відстанях та у різних напрямках одне від одного . На узліссі "Кривий танець" водять між берізок та молодих сосен . "Кривий танець"- один з улюблених і виконується молоддю майже на кожному гулянні . Про його популярність яскраво свідчать багато поетичних текстів ("Грайте, грайте", "Чи диво, чи не диво", "Довгої лози", "Ой в кривого танцю" тощо) та різноманітний музичний супровід (метри 2/4, 3/8, 6/4, 3/2, 4/4), що виконується у різноманітних темпах - повільно, швидко та ін.).

У "Кривому танці" можуть бути і дві провідниці чи Провідники. Як тільки-но провідники достатньо закрутять свої ІЯЮчі, подається команда: "Ключі, додому". Усі виконавці (шмагаються швидше потрапити до свого ключа й стати на свої мії ті Та ключі кілька разів переплетені між собою, і тому в грі їйвжди бувають сміховини: хтось запізнився, хтось упав, хтось і їми не на своє місце, а хтось побіг у протилежний бік тощо. ІККолн після "Кривого танцю" розігрують фанти, але ця гра вже підноситься до пізніших нашарувань.

Один із типів хороводів "Накручувати клубок" (спіралі). Тут •упрітаємо цікавий ігровий момент - вибір пари. У гаївці *Ци>чик" дівчата та хлопці стають у коло, вибираючи дівчину (М/Юпня), яка входить у середину кола. Крім цього, з числа учніпшіаі! вибирають хороводницю (чи хороводника), яка "накручує клубок", тобто завиває спіраль навколо солістки (чиа). На останні слова:

А ви, хлопці, поспішайте, Кожний пари ся шукайте, Най ся лишить красавиця, Чорні очі, білі Лиця* .,| розбігаються, шукаючи собі пари (в тому числі і солістка чи > нці і). "Топ, хто залишається без пари, стає всередину, і хоровод п.і'іштоть спочатку.

Хороводи типу "Півколо" мають кілька вадів.

"Півколо" звичайне. У хороводах цього виду учасники, ииипнчи, імітаційними рухами відтворюють зміст хороводу . Ициршпїад, "Посаджу я грушку" всі співають і показують, як Мишї сидять дерево, як воно росте, цвіте, як струшують груші пїні»

"Півколо" з солістами. Надзвичайно цікавою є гра "Ой ■•". Виконавці стають у півколо. Василь - усередині. Ніфоиодпик передає по півколу різні рухи, імітуючи робочі м|О»иіп. Учасники повторюють за- хороводником (шити, винніші пі, косити сіно, поливати грядку, рубати дрова, місити ті^о тощо). Якщо Василь відгадає робочий процес, то сам |||ш< собі заступника, коли ж ні, то гра триває. ' /(ч,і "півкола". У хороводі "Вінок"масмо два півкола (дівчат і

....чи), які стають одне проти одного. Оригінальність цього ЦШту полягає в тому, що хороводник забирає поступово з

півкола дівчат /по одній дівчині/. Врешті-решт, два півкола зливаються в одне.

В українських хороводах типу *"Загальне коло"* також маємо кілька видів. Загальне коло - це найтиповіша форма композиційних побудов українських веснянок, гаївок. Зауважимо, що в усіх слов'янських народів побутує звичай ставати в коло при виконанні тієї чи іншої пісні.

Найхарактерніша схема руху по колу в хороводі *"Посолови"*-і просування за ходом годинникової стрілки. Так водять більшість » веснянок, русальних хороводів.

У композиційному плані також є цікаві положення, коли виконавці-парні номери, не роз'єднуючи рук, йдуть у коло. У подальшому парні номери повертаються на свої місця, а непарні -1 йдуть у коло.

Можливі й інші варіанти. Так, у хороводі *"Ой там, наші моришки"* учасники ведуть хоровод і посолонь, і проти сонця, і сходяться до центру і розходяться. Текст останнього куплету підказує, що на закінчення не виключається імпровізаційний і сольний танок.

У тому разі, якщо хоровод складається з двох замкнутих кіл, виконавці у внутрішньому колі можуть підносити з'єднані руки вгору, а в зовнішньому, контрастуючи, - опускати вниз.

Характерні для хороводів побудови різноманітних ворітець: двоє дівчат з'єднують руки, - одна ліву, друга праву, - підносячи руки партнерок угору. У ці воріття проходять одне за одним учасники хороводу-ключа або двох ключів (у другому прикладі).

Один із різновидів - *воріття у колі*. Дві дівчини підносять руки вгору, у воріття проходять усі учасники, вивертаючи коло.

З характерних масових положень слід відзначити *"зірочки"* малі, середні та великі (учасники з'єднують праві чи ліві руки в центрі і просуваються по колу). Існують варіанти *"зірочок"*. Так, у *"Метелиці"* частина учасників (через одного) випрямляють ноги у середину кола, їх підтримують за руки і одночасно просуваються по колу.

■

Доцільно нагадати і про побудову гуцульських хороводів: дівчата сидять на з'єднаних руках у хлопців, які рухаються по колу. Руками дівчата тримаються за плечі парубків.

У деяких чоловічих хороводах (особливо гуцульських) юнаки кладуть випрямлені руки на плечі один одному.

Незвичайно оригінальна побудова гуцульського чоловічого Щнию-гри *"Вежа"* (*"Дзвіниця"*)■' одне (верхнє) коло виконавців стоїть на плечах у іншого (нижнього) кола. Руки танцюристи тримають на плечах і в такому положенні просуваються по колу.

Цікаво, що так звані двох'ярусні хороводи характерні для Гтгатьох гірських народів (грузинів, вірмен, чорногорців тощо).

Коло з солістом. Дівчата водять хоровод навколо солістки і, іг чаючись до неї, просять виконати ту чи іншу дію (хоровод *"Козлик"*). У хороводі *"Зайчик"* солістка (чи соліст) не тільки. Імітують дію, а й повинні наприкінці хороводу-гри упіймати собі «міну.

Коло з двома солістами. В хороводній грі *"А'ік"* дві дівчини виходять на середину кола, а решта учасників ілвчають їх, як Треба сіяти, полоти, сапати тощо. Дівчата повторюють ці рухи. І Іі закінчення всі, сплеснувши у долоні, розбігаються, а дівчата-волістки ловлять собі заміну.

Солісти в колі та поза колом. Декілька солістів. У нороводній грі *"Пиво"* соліст перебуває поза колом, а дівчина - в колі. Між хлопцем, з одного боку, і дівчиною та всіма учпеш :ами, з іншого - відбувається діалог. Зміст його - хлопець намагається викупити дівчину. На закінчення дівчина втікає з кола, хлопець її ловить.

У хороводі *"Козлик"* декілька *"козликів"* стають у коло, а ИШТа учасників ставить перед ними ряд завдань-дій, які ті •■■тонують.

Два кола з солістами. Кругова композиція може ускладнюватись: утворюються два кола - зовнішнє та внутрішнє. Напрямок руху в цих колах, як правило, протилежний. Соліст перебуває в середині кола (хоровод *"Ой виїтеся, огірочки"*).

"Еліпсис". У хороводі *"Дружба"* оспівуються *"три дівочки Пісних, трі зірочки ясних"* та *"три хлопчики красних, як три НІМЦЯ ясних"*. Навколо них і будується еліпсоподібний хоровод.

Простежуючи зародження основ композиції українського народного танцю на одному з найдавніших Його жанрів - Проводі, можна ще раз переконатис що вивчення ініціувального фольклору дає хореографам-практикам багато ■ї» її ного матеріалу для роздумів; а мистецтвознавцям- додаткові (цкерела для теоретичних розвідок, що сприятимуть розвиткові мірсографічної науки. Українські композитори-класики

12 МЕТЕЛИЦЯ - найдревніший побутовий танець, в основі
■ КОГО прародич-хоровод з такою ж назвою. Ці зв'язки очевидні і
" мпсовому, і в змішаному виконанні, і в простоті лексики,
круговий композиції танцю. І зараз українська метелиця
■ Оминається як традиційний хоровод повільно- адже танцюристи
виконують ще й пісню.

Ой, на дворі метелиця,
Чому старий не жениться?
Ой, ніколи жениться,
Бо нікому журитися,

чи:
Ой, мамцю, люблю Гриця,
Гриць на мене не дивиться,
Муку сію, горох товчу,

- А за Гриця заміж хочу. *Лексика* - динамічні, чіткі рухи, що імітують поведінку РІДИНИ па холоді, яка намагається зігрітись: вибиванці, голубці, НІЛКУШкп, прибивки, дрібушки, крутки-соло та в парі, гра в ЩЖмі та ін.

Композиція - швидка зміна найрізноманітніших кругових фігур (коло в колі, декілька кружал, зірочки, змійки, спіралі пнію) У композиції танцю чітко виимальовується тема метелиці - рІДСі і назва: метелиця, сніговиця, віхола, хуртовина та ін. Їїрпжено початок завірюхи, її найвищий вияв та поступове шукання. Танцюється масово і парами.

Мушка - музичний розмір 2/4; темпи - від повільних до швидких. Багато цікавих ладоінтонаційних, ритмічних, інструментальних знахідок. Танець з такою назвою побутує і в Сім'ї, Білорусі, Литві. Цікаво, що всі вони, розкриваючи один і той же образно-тематичний зміст, різні за лексикою та інструментальними побудовами. Так, українська метелиця, як і польська, починається повільно, як і сніговиця у степу, з поступовим наростанням темпу, що приводить до кульмінації з швидким переходом на першу частину - в'язку з повільним темпом. Російські зимові танці починаються одразу ж у швидкому темпі, з дзвоном бубонців, швидко їздою на трійках. Метелиця була використана М.Лисенком в опері "Тарас Бульба" «М.Скорумським у балеті "Лісова пісня", ч/к».

У побутових танцях рідко зустрічається текст, за винятком окремих викриків, а також примовок та триндичок частівково плану - своєрідних^півомовок до танцю.

Зважаючи на стилістику побутових танців, їх мож розділити на 6 груп: метелиці, гопаки, козачки, коломий (гуцулки, верховини), польки, кадрилі.

Найкращі іграшки - "Новорічна метелиця" П.Вірського - своєрідний карнавальний танець з ялинкою, Дідом Морозом, сніговою бабою, зайцем, Снігуркою, "Метелиця" Б.Степаненка та ін.

«Безпосередньо з метелицею пов'язані ті колядки та щедрівки.»

Колядки в народі виконувались напередодні Різдва, а щедрівки - Нового року. Ці нескладні за музичною структурою пісні виконуються інколи з танцями: колядники, щедрик, пляс і щедрий вечір, метелиця та ін. Колядували, як правило, групами, одружені окремо, а парубки та діти окремо. Щедрували ж дівчата; та діти. Колядки та щедрівки найбільш давній зріз народної, творчості, з якого в майбутньому зросла усна поезія всіх слов'ян.

Отже, свята наближаються. Заздалегідь збирається дружина колядників, до складу якої входять "береза" (ватажок), троїста музика на Гуцульщині ще й трембітар, "кінь" чи міхоноша та група парубків.

Вивчаються тексти колядок: господареві, господині, нареченій та ін; танці як на вулиці, так і в дома ("пляс"). Кожна група мала не менш трьох віртуозів - кращих танцюристів села. У текстах колядок і щедрівок ми переносимось, як правило, у світ бажаного, прекрасного. Народна поетична фантазія змальовує парубка як богатиря, князенка; дівчину-королівну чи царівну; сонце радє і в хліборобу, як зібрати урожай; селянський двір і боярські хороми; подарунки усі з чистого золота, срібла та ін.

Зазвичай, колядки починав "береза", який знав напам'ять і тексти (їх бувало то п'ятдесят), та, коли треба було по ходу дії міняв їх залежно від ситуації. Хор колядників виконував лт "ієі відповідний приспів чк рефрен.

Одночасно зі співом колядок часто показували народні висви: "Коза", "Плуг", "Зірка", "Вертеп".

Найбільш популярна в народі гра - "Коза", що має чіткий розв'язок сюжету. Головна діюча особа - парубок, одягнений і вивернутий назовні кожух. На голові - цапова морда з рогами!

Гра починалась незвичайною смертю "Кози". "Дід" і "Баба" плачуть, тужать < х годувальницею. Входить "ігтан" і починає торг. Йому продають "козу" за живу. "Циган", викривши ошуканців, починає з'ясовувати з ними стосунки. Входить "солдат" чи "фельдшер" Г'хвершал"), який "оживляє" "козу". На радіощах, кожен в своєму характет танцює гопака, козачка. III

ходу дії танцювали як імпровізації, пов'язані з традиціями мандрівних професіоналів-скоморохів (пустунів, гдумливців), так і метелицю.

' Щедрівки, як свідчать записи XIX-XX ст., виконувались Простіше, на відміну від колядок, їхні тексти були більш ШМОкратичні. Під Новий рік ходили групами дівчата та співали Під вікнами щедрівок, за що й одержували подарунки. Відмітимо, що в західних областях України нерідко щедрували й нарубки - Йдили "Маланку".

"Маланкою" перевдягався хлопець, який був першим МВОДІсм в іграх-танцях, він же починав обсіпати зерном всіх ПІісутніх з побажанням великого урожаю. Цей обряд став ИИОВОЮ сучасного танцю "Щедрик". %/

Новорічний Щедрий вечір починався за святково накритим • іоном ("вечеря"). Цього часу відбувались обрядові дії - ворожіння. Цей відгомін язичництва, що давно втратив свою МІІІчну дію, ворожіння перетворились на доброзичливі ритуали - пибнжіння вийти заміж за коханого, збагатіти та ін. Під Новий рік необхідно було розквитатись з боргами, не дозволялось мнта. (цілий рік лаятимешся) та ін.

Пули серед новорічних розваг і не зовсім звичайні «Приклад, парубки знімали у господаря ворота, відносили їх на ПІІІіу вулицю і тільки після викупу ставили на місце. Закидали на ЙВТУ ворону, чи сани, затуляли димар, щоб світлиця ННіііііііоналась димом та ін. Всі ці "узаконені" витівки парубків ми*/ні іакіпчувались мирно, без конфліктів.

Ігри продовжувались на очищених від снігу водоймищах, ріки», озерах, ставках. Там грали в "булку" (прародича сучасного «-і ІЮ і шайбою), катались саньми з гірок, штурмували снігові фрмт пі ін. Були і не зовсім припустимі з етичного погляду, але ції і ми» му мужні навулачні бої: "куток" на "куток", вулиця на •унішні, а то й село на село.

гИимі в Україні широко побутують щедрівки-побажання вmnкним, лікарям, улюбленим артистам, господарям, родичам Іnnні

Щедрівки також супроводжувались танцями. Це, в «пишному, не складні хороводні танці, які за розвитком мужчині о матеріалу наближались до побутових танців:

"Кривулька", "Шум", "Танчик", "Тинок", які виконувались дітьми. \у

• / *Лексика* - у колядках та щедрівках залежить від образно-тематичного розвитку дії. Включає в себе і різноманітні трюкові, інколи - акробатичні рухи ("Коза", "Ведмідь", "Заєць" та ін.). В' основному це дрібушки, вибиванці, парні крутки.

Композиція - у кожному окремому разі залежить від місця проведення гри (хата, вулиця, майдан, озеро, річка та ін.), від числа учасників.

Як правило, - це традиційні народні побудови: кола, ворітця, а також елементи народних ігор: "мала купа", "хто кого перетягне" та ін.

Музика. У текстах колядок та щедрівок найпоширеніші музичні розміри, у танцях до них 2/4, 4/4, 3/ї, №*■*■ швидкі.. Багато звукоімітаційних елементів.

Колядки та щедрівки використовували класики літератури, драматургії. Так, в "Єнєїді" І.Котляревського парубки та дівчата на вечорницях (до речі, це один з перших літературних описів вечорниць):

У ворона собі грали,
Весільних пісеньок співали,
Співали тут і колядок:
Палили клочча, ворожили,
По спині лещатами били,
Загадували загадок.

А який чудовий опис колядок та щедрівок подає М.Гоголь у повісті "Ніч перед Різдвом", яка у подальшому слугувала І синові для написання лібрето опери М.Старицьким, музики І М.Лисенком до "Різдвяної ночі". О.Пушкін у поемі "Полтава" дуже талановито використав стиль колядок, де прославляється господар;

i

Богат и славен Кочубей.
Его луга необозрими;
Там табуни его коней
Пасутся вольны, нехранимы.
Кругом Полтавы хутора
Окружены его садами,
И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра

",!

И на виду, и подзамками. Но Кочубей богат и горд Не долі'о гривні ми конями, Не златом, даиью крнмских орд, Не родовими хуторами-Прекрасной дочерью своей Гордится старий Кочубей. Використовували новорічні обряди у своїх творах М.Кропивницький та І. Карпенко-Карий. Знайшли відображення пісенні обробки і у П.Чайковського (опера "Черевички"), М.Римського-Корсакова ("Ніч перед Різдвом"), К.Даньксмгш ("Назар Стодоля"). Цікаві сюжети у живописних полотнах К.Трутовського, Н.Пимоненка. V»*

" На жаль, до цих поетичних перлин ще мало звертаються сучасні балетмейстери. Серед кращих постановок "Колядки" І.Петрика, "Новорічні колядки" А.Кривоножі та ін, К.Василенко Втілює "Зимові ігрища на Диканьці", використовуючи для лібрето "Піч перед Різдвом" М.Гоголя та композицію "Щедрик".ч

ГОПАК з традиційних українських танців Найпопулярніший, це візитна картка української народної хореографії. Назва танцю, вочевидь, походить від оклику "Гоп" під час виконання танцю та дієслова "гопати". Крім знаменитої Танцювальної пісні "Гоп, мої гречанки", наведемо ще декілька прикладів стверджуючих, що саме від піснених триндичок, частівок народилась назва цього танцю. \У

Ой, гоп, чобітки, піддайте охоти! Потанцюєм досхочу -
підем до роботи. Ой, гоп, штани-лоп. Сорочка
дереться; Хто не вміє танцювати, Нехай не береться.
Або:

Гоп, чук, баранчук,
На городі дичка,
Вчора була дівчинонька-
Тепер молодичка.
Цікаві приспівки: Гопа, іона, гопа-па,
Нема грошей у попа,
А в попаді грошки є,

Та й попові не дає.

Гоп, цуп!

Штирі баби, один зуб! Гоп, гоп, гопака, Полнобила козака та ін. \У Раніше гопак, який народився серед запорожців, виконувався тільки чоловіками. Тепер, залишаючись чоловічим танцем, він виконується як парний, масовий, змішаний танець з необмеженою чисельністю виконавців. Побутує гопак і в сольному чоловічому виконанні. На заході України виконується суто коловий за побудовою "Гопак-коло".

Лексика. Динамічні підскоки, віртуозні кругки та повороти, витіюваті підсічки, закладки, повзунці, присядки. Жіночі рухи також досить складні: усілякі різновиди бігунців, дрібушок, доріжок, поворотів, голубців та ін.

Композиція будується, як правило, на основі традиційних композиційних українських хореографічних структур: горизонтальних, вертикальних, діагональних ліній, а також різних перебудов фігур (зиг-заг, кола, півкола та ін).

Музика. Музичний розмір 2/4. Мелодії розкривають динамічний образно-тематичний зміст танцю, часто змінюється характер залежно від дії та побудови хореографічних епізодів.

Музика може звучати мужньо, героїчно, лірично, радісно та ніжно.

Гопаків і танцювальних пісень у характері дуже багато: "Ві Києва до Лубень", "Гоп, мої гречаники", "Ой* гоп, ти-ни-ни" та багато ін, що виконуються, як і музичні п'єси, ансамблям народних троїстих музик.

Кращі зразки. Варіанти цих мелодій дуже характерні для українського мелосу. То ж не дарма поряд з українськими й російські композитори вводили їх у канву своїх творів: М.Лисенко - "Єнеїда" та "Різдвяна ніч", С.Гулак-Артемівський І "Запорожець за Дунаєм", М.Мусоргський - "Сорочинський ярмарок", П.Чайковський - "Мазепа", М. Римський-Корсаков І "Майська ніч" та "Ніч перед Різдвом" (опери); А.Свешников І "Маруся Богуславка" та "Ніч перед Різдвом", Ц.Пуні - "Коник - Горбунець", В.Соловйов-Сєдой - "Тарас Бульба", А.Хачатурян ^ "Гаяне" (балети); А.Штогаренко - "Пам'ять Лесі Українки" (сюїта).

Зразки народносценічних гопаків маємо у П.Вірського, И Підміського, А.Калініна, А.Кривохижі та ін. Гопак побутує в Росії, Білорусі, гопакул - у Молдові, а також - у країнах СНД. ЙОГО іменем названі ансамблі українського танцю у Франції, Канаді та США. V/

І ТРОПАК (від давньоруського "тропати" - тупати ногами) ІЛИ її.кпи за стилем та характером до гопака: \У Пішла б же я на музики, Коли б мала п'ятака, п'ятака, Закрутилася б навіки - навіки Та вдарила б гопака, гопака, Бо я зроду та веселая така. Порівняймо: Ой, піду я на музики, Бо дав батько п'ятака, Закружуся я набоки Та вдарю я тропака. Приспів:

Туп, туп ніженьками, Цок, брязь підківками! Гоп-чук-га, тропака, • Бо я зроду така! Ось варіант танцю, який побутовав на Волині, Поліссі, а ш'н піно це з носінням личаків, постолів: Бийте, дівки, тропака, Не жалійте лаптів, Бо як ції поб'єте, Батько нові поплете; Матка кучі надере, Брат обори пов'є. Як видно з аналізу поетичних текстів, танець сольний ииконується в основному дівчатами. Саме сольне виконання і нндає йому чарівності, невимушеності, імпровізації^гПроте, як ІІдчать тексти, не виключена і дуетна форма: Свистун, свистун, Щоб ти провалився.

Один вечір пристояв (варіант: одну нічку переспав), А вже й похвалився.

V Відразу ж зробимо застереження, що доля до нього не прихильна. Воїстину слов'янський, давньоруський емоційний, з великим динамічним зарядом, жартівливо-завзятий, з цікавим музичним матеріалом, тропак не в пошані у сучасних балетмейстерів.

Лексика імпровізаційна, експресивно-моторна: дрібушечки, притупи, підкуйки, ключі, голубці.

Це підтверджують слова наведених танцювальних пісень:

"Закружусь я набоки" (крутки).

"Туп, туп ніженьками" (притупи).

"Брязь підківками" (голубці) і ін.

Композиція: Довільне мереживо побудов залежно від темпераменту, віку.

Музика. Музичний розмір 2/4. Гопаковий характер з виходом у нюансах на козачок.

Краці зразки. Музична форма тропака характерна для українського мелосу. Її використали А.Рубінштейн у "Тропаку", П.Чайковський у "Тропаку" (балет "Лускунчик"), М.Мусоргський у вокальному циклі "Пісні й танці смерті".\

V КОЗАЧОК. Назву танцю дослідник української народної хореографії А.Гуменюк пов'язує з життям козаків-воїнів. Однак побутує й інша усна версія (дослідникам до неї необхідно завжди прислуховуватися), що назва танцю від слова "козачок" (хлопчик на побігеньках у багатого козака, пана). Він зобов'язаний набити тютюном люльку, принести келих вина, відремонтувати взуття та і ін. У ■

Не будемо дошукуватися- етимологічної суті назви танцю - він відноситься до кінця XVI-го - початкуXVII ст. (часу виникнення українського лялькового видовища та вертепу, у другій частині якого головна дійова особа козак-запорожець, що вміє грати на бандурі та завзято танцювати) - і лише констатуємо, що це один з найпоширеніших українських танців.

V Виконується "Козачок" парами у масових танцювальних композиціях. Як сс ,ний більше танцюється дівчатами, на відміну від сольного гопака, що виконують тільки чоловіки.

Побутує сольний варіант для дівчини та дуету. \

: *Лексика*. Комбінації бігунців, падебасків, доріжок, припадань, голубців, нескладних присядок, повзунців.

Композиція. Різновиди колових побудов з солістами і без кім, півкола, спіралі та ін. На відміну від гопака, козачок не ВвТребує розподілу на чоловічі та жіночі масові танцювальні «ми піди.

Музика. Музичний розмір 2/4. Темпи швидкі, що переходять нерідко в дуже швидкі з дрібним ритмічним малюнком. Для ||іачків характерні внутрішньоладові інтонації, нюанси. Мелодії вкладаються з двох-трьох і більше періодів, що повторюються у інших розробках.

2 *Краці зразки*. Емоційно-виразні мелодії приваблювали і Приваблюють композиторів, які використовують їх у своїх (норах. Ще у XVIII ст. польські композитори вводили козачки у ЮЛСТИ та опери. Зустрічаються вони і в перших російських *цетях* "Нова героїня, або Жінка-козак", "Торжество Росії" та українських "Маруся Богуславка" і "Ніч перед Різдом" Л < і»шийкова, "Лілея" К.Данькевича; *операх* - "Катерина" М.Лркаса, "Різдвяна ніч" та "Тарас. Бульба" (народна музична драма) М.Лисенка, "Богдан Хмельницький" К.Данькевича; *танцювальній сюїті* А.Коломійця, а також у *п'єсах* С.Гулака-Аріємовського, І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, І.Карпенка-Карого, М.Кропивницького, М.Старицького. **

Цікаві й окремі твори для симфонічного оркестру, присвячені тільки цьому танцеві - "Малоросійський козачок" () Даргомижського та "Козачок" Л.Ревуцького, по-сучасному іиучать, написані спеціально для сольного виконання жіночий козачок І.Івашенка і його ж "Весняний козачок", що сьогодні є кращим сценічним варіантом цього танцю в масовому, «мішаному виконанні. Окремого слова заслуговує "Козачок" у постановці А.Кривохижі та Г.Клокова.

V, *Чабарашки*: живі танцювальні мелодії в ритмічному та пидово-інтонаційному аспектах нагадують формою козачок, але і явним музичним діалектом західних областей України.

Краці зразки. Цікаві обробки С.Турули, О.Кольберга, п'єси для скрипки та фортепіано "Чабарашки" С.Людквича.

Сценічних варіантів нема. V*

ШУМКА (від польського - ягілка) - жартівлива піпцювальна пісня у західних областях України та Польщі або іідтанцювка до танцю, окремий танець, за темпом ті характером тяжіє до коломийок:

Ой, мій милий умер, умер Та в коморі дуду запер, А я пішла муки брати, Стала мені дуда грати. *Лексика.* Прості ходи, рухи-пози, особливо в парах, присядки, повороти в парах і окремо у чоловіків та жінок.

Композиція. Колова побудова танцю у парному танцюванні.

Музика. Музичний розмір 2/4. Темпи швидкі. Характерні внутрішньоладові нюанси.

Краці зразки. Форму шумки використовував Т.Шевченко у пісні Кобзаря (поема "Гайдамаки"):

Отак чини як я чиню: Люблю дочку абицію -Хоч попову, хоч дякову, Хоч хорошу мужикову. Поезія Т.Шевченка "Ой, на горі ромен цвіте", усіма любима пісня "Повій, вітре, на Вкраїну"

С.Руданського написані у розмірі шумки.

Цікаві шумки А.Коціпінського, М.Завадського. Сценічний зразок тепер відсутній та чекає на рішення хореографів. V

ДУМКИ - пісенні й танцювальні мелодії з повільним темпом. та ліричним або лірико-епічним забарвленням. Термін "думка" введено фольклористами у ХІХ ст.

Лексика та композиція схожі з шумками.

Музика. Музичний розмір 2/4.

Краці зразки. Оригінальні думки у М.Завадського, який використовував у них гармонійні та мелодичні малюнки шумок.

П.Чайкозський, М.Балакирів, В.Заремба, А. Крутійський, А.Дворжак вживали назву "думка" у своїх інструментальних та вокальних п'єсах. М.Лисенко використав думку у Другій українській раслодії для фортепіано, С.Монюшко - в опері "Галька", М.Мусоргський - у "Сорочинському ярмарку" як окремі розділи твору.

КОЛОМИЙКА. Трансформувалася з синкретичного жанру-хороводу. Про це свідчать нинішні коломийки - пісні, коломийки - танці, коломийки - інструментальні п'єси. Дуже часто ці складові компоненти поєднуються. Побутове на Гуцульщині, Буковині, Закарпатті. З хороводом зв'язана й одна з гіпотез (на

шип погляд, найбільш припустима) щодо походження назви "коломийка" від давньослов'янського "коло".

"Коло" - давньослов'янське колесо, про що свідчать ¹ ірватське, сербське, македонське коло.

На початку розвитку коломийки як жанру слово виконує, без сумніву, підлеглу функцію. Воно супроводжує, танець, тема його, як правило, має любовний або побутовий сюжет. У Подальшому жанр коломийки почав використовуватись для розкриття значимих соціальних тем і це, звичайно, не вкладалося у вузькі рамки словоспівки, триндички до танцю. Саме з розширенням сюжетно-тематичної основи коломийки і зв'язаний розрив пісні й танцю. Процес цей проходив упродовж тривалого часу.

V КОЛО (князівське,циганське, підскачниця та ін.) болгарське ішло (шопське), жерновське, смоковське та ін., польське "до кола" і "окромглі" (круговий), слов'янське "до колеса", угорське "корнчка" (коло). Доповнимо, що цю гіпотезу підтримав ще у ХІХст. Іван Браник, мовлячи, що наша "коломийка" похідна теж від "кола", танцювалась первісно на честь сонячного колеса і що не утворилась від назви міста Коломия, а існувала вже тоді, як Коломиї ще не було.

Саме такою уявляється гіпотеза Жеготи Паулі, що виводить мігшу від міста Коломиї, назва якого, в свою чергу, пішла від Імені князя Коломана (Коломака) - засновника міста (1214 р.). Припуститись можна й цієї гіпотези, позаяк назвч міста є старовинне "коло", утворене, як ми згадували, від давнього слова "коло". Назви ж багатьом "коломийкам", як танцям інших народів ("Краков'як" від м.Кракова та ін.), надано за місцевістю, де танець побутове, і це також певною мірою виправдано.

Досліджуючи взаємовпливи угорської, німецької, словацької, румунської, сербської, хорватської і української мушки, видатний угорський композитор та музикознавець, фундатор порівняльної музичної фольклористики Бела Барток індіачав, що так звані чабанські (вівчарські) угорські пісні іііповідують українським коломийкам та їх більш чи менш ІМненнм формам. В угорському фольклорі існує 30 груп іііріачтів цих пісень. Усе це дає підстави вважати, що угорська "каламайка" - не що інше, як трансформована українська коломийка.

Слово "коло", зід якого пішла "коломийка", також слов'янського походження. Це аргументовано доводить К.Голейзовський: "...незважаючи на фонетичний зв'язок з грецьким "хорос" (хоровод.-К.В.), слов'янський хоровод - явище самостійне. Важко уявити, наприклад, що південні слов'яни, які завжди були безпосередньо близькими до греків і найбільш підпадали під їхній вплив, не використали б грецьке "хорос". Про .є, здавна і до наших часів вони називали хоровод - коло"*.

За це свідчать і сербське, і болгарське, і македонське - коло, і російський хоровод, і чеське - "до колечка", словацька карічка (карічка - коло).

Р.Герасимчук називає коломийкові танці "найдревнішими"; зазначаючи, що їхні головні метроритмічні одиниці відомі нам уже з XV століття, а мелодично-тональні дані з'являються у табулятурах XV!! століття. Дослідник абсолютно точно Поділяє коломийкові танці на дві групи - давні й пізніші (XIX-XX ст.).

О.Дей у передмові до збірника "Коломийки" зауважує: "Багатовікова популярність коломийкового розміру, ритмомелодична спорідненість української коломийки із старовинними танковими та пісенними жанрами інших слов'янських народів, а також збережене ще й досі народом виконання її в синкретичній формі, тобто в органічному поєднанні слова, музики і танку, - все це дає підстави твердити, що коломийка належить до древніх жанрів народної творчості, що корені її заховані глибоко у фольклорному процесі минулого"***.

Після такої аргументації вчений зауважує: "В усякому разі початки коломийкового жанру сягають ще часів оформлення української народності, якщо розквіт коломийки відносити на період XVI-XVII ст., як це робить глибокий знавець історії народної поезії Ф.Колесса".***

Таким чином, семантика та етимологія слова підтверджує давньослов'янське походження коломийки - коротенької пісні від хороводу) - родоначальника довгих пісень ("довгі пісні"), як називають на Гуцульщині балади та обрядові пісні. Коломийки

* Голейзовский К. Образ русской народной хореографии.- М., 1964. - С.118.

** Дей О. Коломийки. - Львів, 1962. - С.9. ,

*** Там само.- СІ 5.

мини і ще нині побутують під іншими назвами: витребеньки, ріденькі, дрібушки, коротушки (або коротенькі пісні), триндички

Тексти коломийок за змістом охоплюють всі аспекти життя народу, тієї чи іншої типової життєвої ситуації.%

Коломийко, чорнобровко, коломийко наша.

Будем тебе споминати замість "отченаша".

Народ персоніфікував образ коломийки. З нею засівають ЮЛЄ, вона піднімається до чабанів у гори. Як дорогий скарб Передаються з покоління в покоління коломийки:

Гей, нема на світі краще, як в руській країні;

Так миленько і красенько в нашій полонині.

І звичайно ж, багато текстів зв'язані безпосередньо з танцем.

Ой, пусти ня, моя мамко, та й не суботінку,

Бо там милий, чорнобривий, грає в сопілочку.

Посербаймо гусяючки, закирімо люльки,

Та скажемо небощикам заграти гуцулки.

А в наступних коломийках характер уже руху, малюнка:

Ой, дрібуча коломийка, дрібуча, дрібуча,

Ой, то мі ся сподобала дівчина робуча.

Пане, брате, товаришу, зроби-ко мі волю,

Візьми мою любку в танець, а я візьму твою.

Танець типу воротарчика:

Як ідете, хлопці, в танець, то лиш уважайте,

Котра була напереді - назаді лишайте.

Часто в коломийках зустрічаються вигуки "Шіда - ріда", "Дана", "Гойя - гой", "Чугая" та ін.

У коломийках є ведучий:

А що то за парубок, що вперед танцює,

Веде дівку за рученьки, та в личко цілує.

Або ведуча:

Яка тота дівка мила,

що вперед гуляє та ін.

За те, що коломийку нелегко танцювати, говорить сам текст:

То я міхом обертаю, то я міхом кручу,

День би тебе, дівко побив, як ся з тобою мучу!

День би тебе, дівко побив, як ся з тобою мучу!

Або "Як заграють коломийки - рухаються кості", і виконуються воші в такому темпі, що зовсім "би ся розсипали, кеби не сорочки".

Тексти коломийок вказують і на музичний інструментальний супровід до танцю: скрипки, гуслі і цимбали, дудки, флюяра, дрімби, ярова пищалка, тилинка, сопілка - вербівка та ін.

Сопілочка - вербівочка, яворове денце,

На сопілці то-то грає, грає моє серце та ін.

Ві *Лексика*. Багато різноманітних вибиванців, дрібушечок, тропіток, вихилисників, "зірниць", "чосанок", " мережок", "підкуйків", "ножичків", "доріжок", "переступчиків" та ін. Особливо слід відмітити обертання у парах, зміну партнерів і т.д.:

Як заграє коломийку, варто погуляти,

Чорнобриву дівчиноньку кругом обертати.

Чоловіки виконують нескладні присядки.

Композиція. Найрізноманітніші хругові, діагональні, фронтальні побудови. "Хрещик", під час якого хлопці та дівчата міняються місцями.

Музика. Коломийки "до співу" більш різноманітні за мелодією, мають метри: 2/4, 3/4, 6/8, 5/8 та ін. Коломийки "до танцю" більш ритмічні; метри - 2/4, 4/4 і квадратно-метричної форми (коломийки "до співу" не дотримуються цього правила). Стиль типової коломийки має 14 складів, які розділяються після вільного складу - 8-6. Далі після побіжних розділень цезурого і коломийка ділиться на дві рівні частини напівцезурами 4+4 та 3+3.

Використання коломийок у класиці та краці постановки

Коломийковим розміром написані Т.Шевченком: "Вітре І буйний", "Нащо мені чорні брови", "Навгороді коло броду", "Тече вода":

■ ■ ■

Тече вода з - під явора

Яром на долину.

Пишається над водою

Червона калина. Коломийковий вірш часто використовували І.Франко, Ю.Федькович, С.Руданський, М.Коцюбинський, П.Тичина, М.Стельмах, С.Олійник та ін.

Вишивала я платочок

І нашила йолку.

Як почула - гуде трактор,

Загубила голку. А ось строфа

"Пісні трактористки" П. Тичини:

Дим-димок од машин,

Мов дівочі літа....

Не той тепер Миргород,

Хорол-річка не та. Блискуче використали коломийку композитори А.Кос -Лимтольський в "Хустці Довбуша" та В.Кирейко в "Тінях забутих Предків".

Коломийка виконується танцювальними колективами України, країн СНД, Канади, США, Австралії та ін.

Краці зразки коломийкових танців створили В.Петрик, ■.Ластівка, К.Балог, А.Кривохижа, М.Попович, М.Вантух та Йцгато самодіяльних балетмейстерів.

П.Вірський, узагальнивши усі локальні райони побутування, ії порив сценічну коломийку, ввівши до неї найбільш характерні йїжичні та композиційні елементи одягу і т.ін. Зробив він це з притаманним йому тактом стосовно народних джерел. На ■Очитку глядачам показана група виконавців, які репрезентують параді локальні райони західних областей України, а потім усі ип'єднуються в одну іскрометну коломийку. \'

(ПОЛЬКА (від чеського "пулька", або половинка, півкроку) - Цродний чеський танець, виконується по колу парами. Набувши Широкої популярності в другій половині XIX ст. у Європі, він прийшов на Україну. Спочатку побутував як бальний танець у місії, потім, поступово асимілюючись, увібразши національний йрактер, перейшов до сільської місцевості. Нова якість відбилась у лексиці, композиції, музиці, у цілому ряді своєрідних образно-юматичних ознак.

у *Лексика*. Різноманітні мелодії польок дають можливість йї класти в характер руху основне лексичне ядро, яке походить від рпїіопу побутування танцю. Діапазон руху дуже широкий - від ЮГКих ажурних ходів, або вибиванців та присядок, парних ішиоротів та ін. Так, у Поліссі, на Волині зустрічаються елементи ірсучок, обертів, на Прикарпатті - парні крутки, притупи, Ікарпатті - плечові трясучки, на Наддніпрянщині - вибиванці.

Більшість польок мають свої лексичні нюанси, вирізняючи їх з-поміж інших. Так, "плескана полька" характеризується плесканням у долоні, "страшак полька" - погроза вказівни; пальцем то правої, то лівої руки одне одному. Це, безумовно, запозичено з давніх бойківських танців, втім, як і манера вестис[^] у цій польці по - бойківському. У "Кресловій польці", яка р? х^г виконувалася, як правило, по закінченні танця використовується крісло або стілець та ін. Додамо, що за своєю морфологічною структурою половина оберту кроку - польвг дуже схожа з гуцульським ходом "крутитися".

У Лексична структура, на перший погляд, здається: нескладною, але перше враження оманливе. Насправді, деталізацією та філігранною відточеністю рухів виконати польк нелегко й вправному танцюристові.

Композиція. Фігури, малюнки танцю, подолавши шлях ві бальної, салонної хореографії, асимілювались з місцевим: * композиційними прийомами, та все ж основа танцю - коле Танець, парно - масовий.

Музика. Музичний розмір 2/4. Найпоширеніший лад мажорний, хоча зустрічаються й перемінні лади. За формою (бе розробки) полька має два періоди (16 тактів). Нерідко! зустрічаються польки, що складаються з двох частин, збільшені до 16 тактів періодів.

Гуляй, гуляй, коротенька,
Моя любя, солоденька. Ой,
тут була, вертілася, Сам не
знаю, де ділася.

У музичній структурі, засобах музичного нюансування відчувуються образно-тематичні ознаки. У польці "Соловей" імітуються трелі та рулади, у "Псалмі" - виконання церковнвд псалм, у "Військовій" відображаються чіткі прохідні ритми акцент на першому періоді падає на першу долю такту, що характерно для маршоподібної музики.

Назва. Ми вже зупинялись на кількох специфічних назвах] залежних від образно-тематичного розвитку танцю. Є у назвах і вказівка на лексичну своєрідність - "Дрібненька", "Крутяшка" "Підбивка" та ін.; місце побутування - "Гуцульська", "Галичанка" "Київська" та ін.; запозичення від бальної хореографії; "Коханочка", "Кокетка". Побутують і польки, що зазн

■ОДВійної асиміляції - "Російська", "Австрійська", "Варшавська", "Ш утер - полька" та ін.

Використання польки в класиці краці поапаповки

П'єси - польки створили М.Глінка, М.Лисенко, П Ч.і.іковський, С.Рахманінов та ін. Цікава "Буковинська Іїіш.ка" у постановці Д.Ластівки.

КАДРИЛЬ - різновид контрдансів (сопігу-дапсе англ. - шьський танець), який прийшов на європейський континент з Англії першої чверті XVIII ст.

Різновидів контрдансів було багато: англес, котильйон, гроефатер, лансьє та йї., але найбільш поширеною й улюбленою були французька кадрили. Саме вона, прийшовши в Росію, Яиимілювалась, стала національним російським, українським, штруським, молдавським танцями.

Лексика. Виконання тих чи інших рухів залежить від музики. (•ті линемо для прикладу одну з українських кадрилией - "Ланце" ! "липець"). 1-а фігура - мелодія відомої української пісні Чумарочка рябенька", у ній виконуються прості танцювальні - ЦЄТрШ"ий притуп, перемінні кроки; у П-Ш-й фігурах лексика вже ібш'и чується тинком, вихилясами. ІУ-а фігура виконується під г)підшійний гопак, і лексика відповідає цьому танцеві: голубці у НвИороті, бігунець, припадання - у дівчат; присядки, метілочки, піщічки, повзунці - у хлопців. V - а фігура - "метелиця", у ній іу» ірічаємо танцювальні елементи метелиць.

Композиція. Кадрили - латинською мовою означає ЦтИрикутник. Уже в самій назві закладені її основи - чотири мири, що стоять одна проти одної. Часто зустрічаються варіанти тяіцію на вісім пар по трійках - партнер та дві партнерки. Іноді Иидрили виконують тільки дівчата - "Волинячка"; "Іванівська" - «нмирії дівчини та два хлопці; "Шалантух" - вісім дівчат та /мітить хлопців, з яких один "шалантух" та ін. З композицією иш'и іується і оголошення фігур. їх промовляє кращій ПКОнавець, витівник - чи за назвою мелодії, чи за порядковим Номером. Нерідко в ролі ведучого виступає дівчина.

Музика. Найбільш поширена форма - образно-емоційна. Як ■•вило, є традиційний вступ, програш 8-16 тактів, так званий Втурнель, під час якого виконавці вибирають собі пару і ■Ходять на сцену. У деяких варіантах збереглися й музичні ін гродукції /8 тактів/, під час яких виконавці відпочивають, як ми

сказали вище. Як музичний супровід виконуються популярні народні мелодії.

Слід відмітити й локальний колорит музики. Так, темпераментні подільські "Красилівська", "Подільська" відрізняються від тих же подільських "Дев'ятки", "Варварки", полтавських "Василечків" та ін. Більш динамічні з темпераментом стримані кадрили Полісся - "Охроміївська", "Поліська", "Іванівська", і зовсім інша завзята "Волинянка". Іноді кадрили використовуються у супроводі вокалу.

Супроводжують кадрили - троїсті музики. Як форма танцю кадрили ще мало використовується в репертуарі професійних та самодіяльних ансамблів. Виняток становлять "Дев'ятка", "Василечки", "Шалантух", "Варварка" та деякі ін.

СЮЖЕТНІ ТАНЦІ

За тематичним принципом сюжетні народні танці поділяються на такі групи: трудові - з атрибутикою та без неї; танці, в яких відтворюються явища природи, характер, поведки, темперамент домашніх звірів, тварин, птахів, трудові процеси з використанням знарядь, засобів виробництва; танці, в яких відображаються сімейний побут, громадське життя, чітко окреслюється характер людини у взаєминах, стосунках з довкіллям (ліричні, жартівливі), героїчні.

Трудові сюжетні танці

1. МАК. Трансформований з однойменного хороводу. Текст красномовно розповідає про хореографічну дію за рухами, якими вона супроводжується. Отже, у танці беруть участь дівчата, чиї діти та соліст (солістка), який перебуває у центрі замкненого і кола, чи півкола.

Мак, мак, моя маковочка,
Золотая головочка!

Станьте ви, дівки,

В червоний мак. Дівчата танцюють навколо соліста і ведуть з ним діалог, відтворюючи в повторі дію соліста.

- Козачок, чи посіяв ти мачок?

- Посіяв.

- Козачок, чи посходив мачок?

Посходив. Далі прополюють мак, уявляють макове цвітіння тощо і, Нршті:

Мак, мак, моя маковочка, Золотая головочка! Та станем ми мак Трусить - колотить. Після цих слів виконавці в буквальному розумінні трусять шиї. Іа, який ніби пручається, виривається поки не розірве рук у

Ці і не втече.

Його місце займає інший.

Лексика: бігунці, тинки, вихиляси, імітація трудового Процесу.

Композиція. Замкнене коло з солістом.

Мушка. Розмір 2/4. Темп - швиденько.

ЛЬОНОК. Жіночий сюжетний танець. Сюжетна основа, а нншш впливає на добір лексики і композиційної побудови (сіяння >■ ■ -му, прополка, обробка, сушка, тріпання, прядіння), інколи II і Іпцсийй результат - виготовлення тканини, з якої вишивають пік, шийють та мережать сорочку:

На полях широких я сіяла льон, Ой, сіяла, сіяла льон. Я сіяла-пркговорювала, Чоботами я пристукувала: - Ой, удайся, удайся, мій льон, ■ Ой, удайся, мій синенький, Ой, вернися, дружок миленький, Ой, вернися ти додомоньку, Слобони мою головоньку, Льон, мій льон! *Мексика:* бігунці, тинки, дрібушечки, притупи та вибиванці, ИЮклидні оберти, повороти.

Композиція. Танець будується у формі повтору рухів піп і, і В основному це - півкола, кола, горизонтальні та цінні тії II. III лінії. На приспіві, власне, йде демонстрація техніки* Миїльшостей виконавців.

Мушка. Розмір 2/4. На заспіві темп спокійний, а на приспіві ■рцекорюється.

Виконання. Цікаві постановки В.Починка "Поліський льон", Л.Калініна "Льон". У нашій постановці використана атрибуція - хустина (зверху - блакитна, а зворотний бік має два кольори - зелений та жовтий). Льон проростає, і дівчата використовують зелений колір, квітує - блакитний, визрів - жовтий. Льон на Україні не є основною сільськогосподарською культурою, а тому побутує цей танець на Поліссі. у деяких районах Рівненщини, Волині. Танець з такою назвою зустрічаємо в Росії, Білорусі, Литві, Польщі.

ГРЕЧКА. Як і попередній, цей танець відтворює трудовий процес вирощування та збирання урожаю цієї культури. Танець жіночий. Є варіант "Гречена каша" ("Чумацька каша") з елементами гумору, в якому можуть брати участь і дівчата:

Гречку сію, горох товчу, -

Хлопців люблю, заміж хочу.

Гречку сію, посіваю -

Хлопців люблю - умливаю!

і далі:

Цілу зиму кохав, кохав, -

А на зиму відполохав. «

Ой, мамуню, будезле, -Як він мене не візьме. *Лексика:* тинки, вихилисяники, дрібушечки, притупи. *Композиція.* Коло, коло в колі, вертикальні та фронтальні побудови і т.ін.

Музика. Розмір 2/4; темп помірний.

Побутування. Рівненська, Волинська, Тернопільська, Вінницька, Полтавська області.

ХМІЛЬ. Танець відтворює трудові процеси сіяння, вирощування, збирання культури, іноді у розвитку сюжету -жартівливі елементи, пов'язані з варінням браги, пива тощо. *Лексика.* Нескладні ходи, біги, припадання, упадання. *Композиція.* Горизонтальні лінії, змійки у колах, ворітця, вертикальні побудови, імітуючі хміль, що в'ється, його сушіння, збирання в кошики тощо.

Музика. Розмір 2/4. Зазвичай, це - одна з місцевих польок. Зустрічається в сценічних варіантах і спеціально написана. Цікаві сценічні варіанти створили М.Сатановський "Поліський льон", П.Вірський "Хміль".

КОСАРІ. Масовий чоловічий танок. Підготовчі роботи: мнктачка кіс, підгін окісся.

Робочий процес: покіс, збирання в копички. Інколи танець будується як змагання двох груп. *Лексика:* усі варіанти тинків (низькі, високі), вірвовочки, кибріолі, присядки, вибиванці.

Текст розкриває архітектоніку номера і підказує його Композиційне вирішення:

Вийшли в поле косарі Косить ранком на зорі. Приспів: Гей, нуте, косарі, Бо не рано почали. Хоч не рано почали, Та багато утяли. І далі абсолютно точна вказівка на розвиток сюжетної лінії: До обіду покосили, Гострі коси потупили. По обіді спочивали -Гострі коси поклепали. Увечері холодком Клади копички рядком, А в стоги як помитаєм, То добряче погуляєм! *Композиція.* Нескладні, загалом фронтальні побудови. У . ні нічних варіантах- покіс, копиця тощо.

Музика. Широка, розлога, розмір - 2/4. Якщо друга частина йде у формі змагання - динамічна, весела, швидка.

Виконання танців з подібним сюжетом побутує на всій • ори горі України та у багатьох народів.

ОБЖИНКИ. Танці в супроводі піснь, що входили до «Іні, (і осіннього циклу, були пов'язані з польовими роботами - •іншими. Цей жниварський обряд включає в себе три різні за ЦОМ дії і, власне, різну хореографію, пісні, примовки. Першими Ниу-н. іжинки, потім жнива і нарешті - обжинки з усіма нціміжними ритуалами.

Оіже, зажинки. Коли жито, пшениця та ячмінь дозрівають, іміікниіа бере хліб-сіль, громичну свічку і йде в поле зажинати Мішу Громичні свічки вважались святими, бо їх разом з водою

святили іа Стрітіння,* щоб під час грози оберегти людей ві грому. Господиня вижинає серпом перший сніп, несе його додому і ставить на покуті перед образами. Цей сніп вважається святим. Перед засівом його обмолочують і змішують з насіння а соломі від нього згодовують худобі, аби не хворіла.

Як свідчать слова пісні, в цьому обряді обов'язков виконувався танець. На жаль, в етнографічній літературі про і мало сказано. На практиці, крім незначних спроб театралізап/ цього обряду у самодіяльних колективах належної уваги йому ш не приділено.

Другий етап роботи у полі - жнива. Наші пращури не зн комбайнів та іншої техніки і після свята Петра і Павла (\$ тиждень по святі, що випадає на 12 липня за новим етиле починають "жито зажинати". Як водиться, косарі виходять у по з мантачками за поясом.

Перед початком роботи в полі, коли господар за звичає^ повинен завести женців "на постаті", всі співають; вода¹ хоровод навколо нього:

Ойпаночку,
Наш, наш
Да заведи
Нас, нас

Та й у добрий час! Перший сніп підносять угору і співають речитатив пританцювуючи разом з господарем:

Мій сніп-воєвода •
Ходить коло города;
Мій сніп - осталець

Поведе постадницю у танець. • Дівчата серпами жнуть, покладаючи сніп за снопом, по вправно складають їх у копиці. Склавши декілька снопів; копицю, весело продовжують:

Пішла полька жито жать.
Приспів:
Соловей, соловей, тьох, тьох, тьох,
Перевозчикок, тьох, то-ро-рох!
Да забула серпа взяти,

* В давнину свято Стрітіння мало назву "громиця", звідки і громичні свічки.

Серп узяла - хліб і&була,
Аби полька дома була!

Приспів:

Мені мати наказала,
Копну жита щоб нажала.

Доки копну не нажну,
То й додому не піду.

Якою не заважкою є робота, а виконувати треба:

До кінця, женчики, до кінця,

Підемо додому за сонця!

• . .

До межі, женчики, по межі,

Вже ж ваші пироженьки у діжі. Дожали
женчики, бог поміг, Де було житечко, то тепер
обліг. Або:

Нуте, нуте, до межі,-

Варенички у діжі.

Ой, нуте робіть,

Себе не баріть!

Не будете пи-тьнувать,

Тут будете ночувать. Закінчуючи жнива, женці
залишають трохи недожатих »гебел це "Спасова борода".

Заплітаючи "бороду", промовляють:

Сидить ворон на коні,

Дивується бороді: -Ой,

диво мені'

Об тій бороді!

Ой, чия ж то борода

Чорним шовком увита?

Чорним шовком увита,

Сріблом-злотом улита? "Спасову бороду" пов'язують колосками вниз, потому інміїають із них зерно і сіють межі корінців залишених ирйслыцв, приказуючи: "Роди, Боже, на всякого долю - і бідного,) багатого". Після цього жартівлива сценка: літні люди Примушують підпарубків та парубків пролізати гіоміж ■Лишеними стеблами "бороди", "шануючи" їх добрячими Нппідчаддями. Закінчивши жарт, женці кидають через голову

серпа. Якщо серп встромиться в землю, ного володар наступного року працюватиме у того ж так» господаря. Затим багатьох місцевостях жінці залишають "бороду" і зав'язують "квітку", яка складається з декількох окремих снопків, сплетени разом, і примовляють:

. І зв'язана квітка,

]

І завита борода. Кладу я цей хліб у полі І на всякого долю. Дожавши останню ниву, жінці збирають колоски і плетут' обжинковий вінок. Одна з найвродливіших дівчат, за загальної вельми демократичним вибором серед молодичь та дівчат одягає вінок на голову:

Кінець нивоньці, кінець,

Сплетено вінець,

Положим на дівку,

Будемо пити горілку.

Стомлені, жінці лягали на вижату ниву, качались по землі промовляли:

Ниво, ниво, віддай мою силу! Віддай мою силу на довгу, зиму! Це відлуння старого вірування. Мати-земля сповнює силою того, хто тісно пригортається до неї. Потому співають:

Ой, заспіваємо, хай дома почують,

Хай нам вечерять готують. Утомила нас да широка нива, Що тепер нам і вечере не мила. Отже, одержавши "квітку", з вінцем на голові попере виступає красуня, а вже за нею дівчата, молодичі, жінки з піснею: Зашуміла діброва, Заляшчала дорога, Господареві жінці йдуть, Золотий вінок несуть. Прийшовши до господаря, жінці співають перед хатою: Вийди, господарю, в цей час, Викупи вінок у нас: Віночок - не кілочок, Нам таляра на таночок.

Як і ведеться, після доброго частування всі весело танцюють НвЛьку, гуцулку, козачок, співають застольних пісень при ні і,цинковому обіді. Застольні величальні пісні інколи н*|н'і укуються з весільними мотивами, дівчині бажають стати в її. |і пі уже під весільним вінцем.

Приймаючи від дівчини вінок, господар промовляє:

Дай, Боже, дочекатн в добрім здоров'ю!

А ти, молода, Бог дай.здорова росла і

шлюбного вінця доросла!

Дівчина знімає вінок, віддає господареві , (він їйрріі а і йметься на покуті, а на Спаса його посвящать), Шріпючись до нього:

Ните ж вінець,

А нам дайте на танець!

Виконання. Фрагменти обрядів виконуються у багатьох Професійних та самодіяльних колективах.

ХОДИТЬ ГАРБУЗ ПО ГОРОДУ

(іожет побудовано на основі відомої жартівливої ІДНойменної пісні. В даному варіанті постановник - автор Підручника використав акомпанемент хору, який ілюстрував дію. Ц(і|ііи ги можуть виконувати нескладні рухи, зливаючись воєдино і мисі >ю танцюристів. Якщо хору нема, танець виконується під мужчини супровід. Танець поставлено у 60-ті роки, коли деякі ► умі. і урн, не зовсім традиційні для України (горох), набирали Промислового значення. Основних виконавців по 8 чоловік (шипить може бути збільшена або зменшена) на культуру: Жічппка, кукурудзочка, горох бурячок. Об'єднує цей танець - іру Гарбуз з маленьким поводитерем-хлопчиком. Постановник Мії*г ввести й інші, притаманні певному району культури: жито, •і...і, городину тощо.

Лексика. Залежно від віку виконавців: дорослі, підлітки чи Ніш лексика найтісніше пов'язана з костюмом, який инпінчас персонаж. У нашій постановці вперше було рМористано на основі традиційних форм сучасну, модерну фіірму одягу з застосуванням нових тканин: капрон, ексельсиор, ніїіпчі ющо, кольорові чобітки, черевички. Бурячки бу.щ

господаря, нарубки виконували свої жартівливі ролі, а інші просили у господаря сала, масла, муки, пряжі, Мішанці на одяжину і співали, весело підтанцьовуючи, обрядових пісень.

Потому молодь збиралася у великій хаті і починала святкувати - співати та танцювати.

Одним з улюблених був танець "Сито", в якому дівчата хизуючись перед парубками, показують, що вони не тільки вправно витинають за каблучками дрібушечки та вибиванці, а й гарні господині. Після "просіювання" муки, дівчата готують смачні галушки з салом, вареники і пригощають присутніх, які з вдячністю оцінюють їхні кулінарні здібності. Після закінчення всі виконують велике "Сито", яке розсипається в кінці на пари закоханих.

У Танець масовий, побутує у всіх регіонах України.

Лексика. Імітація елементів трудового життя: просівають муку, ліплять вареники, утворюють велике "сито". Все це будується на елементарних комбінаціях бігунців, доріжок змінних кроків, дрібушечок.

Друга частина - весе і полька, в якій домінують притаманні польці притупи, вибиванці, крутки в парах тощо.

Композиція. Горизонтальні побудови, втім числі горизонтальні "ворітця" (підсівання муки), ходи по колу парами шени, загальне коло ("Сито") і т.д. В прикарпатському та закарпатському варіантах тільки рухи по колу.

Мумка. Перша частина - спокійний темп, розмір 2/4, друга і динамічна полька - 2/4. Сценічний варіант "Сито" - постанови Н.Уварової (записано в с.Таранушичі Кобеляцького району; Полтавської області).

РЕШЕТО - один з тематичних різновидів гуцульською народного танцю "Сито", побутує на Прикарпатті. На гуляння виконується в супроводі трієстих музик (скрипка, бубон цимбали).

Характерна особливість - наявність ведучого, який подає команди та виконує триндички (куплети-приспівки), що змістом своїм засвідчують - танець "Решето" трансформувався хороводу.

Вихідне положення - пара, за якою шикуються всі виконави попарно. Усі танцюють в одному напрямку (за ходом годинникової стрілки). На початку танцю ведучий подає команд

"Кожний по дамі!" Танцюючи по колу, ведучий оголошує зміни положень, рухів. Так команда "Попід ручки" означає рух під рукою у легеня. Подальша триндичка:

А пішло решето, а я ніжкою топну,

Не кажи, що змінив, бо я з жалю лопну.

Далі акцент переноситься на голову - виконавці похитують голівками, підкреслюючи слово триндички "жаль" (смуток, співчуття). Текст приспівки допомагає виконавцям передати ілюдачеві почуття людини, викликані невдалим коханням.

Деякі варіанти триндичок з різним змістом зустрічаються в окремих районах Прикарпаття. На кожну з них своєрідна реакція виконавців, які підкреслюють у такий спосіб, Що тексти - це засіб підтвердження сюжету.

Центральною за образно-тематичним сприйняттям є фігура, що виконується під команду ведучого "Назад, легенько!"

Пари на високих півпальцях ковзними кроками відходять на вихідну позицію.

Музичний супровід пер щить на *piano*. Водночас дівчата руками відтворюють присівання борошна крізь решето. Без сумніву, цей рух сягає тих часів, як "Решето" був хороводним тшщем. Тут ми маємо кновний акцент на руки, ноги ж виконують допоміжну функцію. Все це є розширенням засобів художньої виразності, емоційного відчуття музичного імпоритму й запозичене з самого життя.

Зауважимо, що є варіанти танцю, де виконавці зображують процеси ліплення вареників з борошна, смаження млинців тощо. Це дуже ресто й водночас цікаво.

Лексика - специфічний хід танцю (упадання на одну ногу), ковзні рухи на півпальцях, стрибки на одну ногу, чосанка, "іропачок", "підківка", "голубка", кривий крок, присядка - "м'ячик", гайдук-круч то"ю.

Композиція. Коло, і тільки коло. У цьому закладена народна мудрість щодо збереження традиції хороводу, від якого власне й пішло нинішнє "Решето". У сцек. чних варіантах є як вертикальні, гик і горизонтальні побудови (хоч це й неправомірно).

Музика. Досить жвава, проте нешвидка. Розмір 2/4 у першій Частині та коломийка або гуцулка - в другій. Значна темброва окраса під час виконання тих чи інших фігур та дії у танці.

Виконанім. Танець виконується у багатьох самодіяльних; колективах, а також використаний балетмейстером М.Трегубовим у балеті "Хустка Довбуша". Музика А.Кос-Анатольського.

ПЕЧУ, ПЕЧУ ХЛІБЧИК. Дитячий танець-гра описаний В.ВерХовинцем у "Весняночці". Танець цікавий тим, що привчає дітей до праці: вони місять тісто у "діжці" потім вибирають його, кладуть на "лопат-у" і, вигукуючи "шусть у піч", спрямовують тісто у "**піч**":

Печу, печу хлібчик Дітям на обідчик. Беру, беру, Кладу на лопатку, Шусть у **піч**! Шусть у **піч**! Привчаючись з дитинства до праці, дівчата, як тільки-но підростуть, спечуть і хліб, і коровай, і калиту-*Лексика.* Імітація робочого процесу.

Композиція. Півколо. Якщо є багато учасників, можна частини з них створити "п" , в яку садовитимуть "тісто."

КОРОВАЙ. Також популярна дитяча гра-пісенька на її тему:

На Ганнині іменини ми пекли коровай, Коровай, коровай, коровай! Отакої низини! Отакої вишини, Отакої ширини, отакої вузини. Після цього діти крутяться, і "Коровай" вибирає, ког захоче:.

Коровай, коровай,
Кого хочеш вибери!

Музика. Розмір 2/4; темп помірний.

ШЕВЧИКИ. Танець виконують, як правило, два виконавці, які демонструють підготовку робочого процесу і саму роботу а намотують дратву *і/і* лікоть (є варіанти, коли чіпляють- *и* цвяшок, "забитий" у стінку», просмолюють нею чоботи, черевики, постолі, забивають цвяшки у підшву, підбивають підківки, чистять чоботи тощо. Закінчивши роботу, милуються її результатами. Є варіант танцю, в якому беруть участь майстер і підмайстри - шевчики та дівчина (дівчата) і т. ін.

Цікаві постановки "Шевчиків" П.Вірського. Перший варіант - класичний приклад принципу обробки фольклорного Танцю. Танець записано в с.Кропивня Київської області. Два "шевчики" і...конують традиційний фольклорний танець без аранжування балетмейстера.

У другій постановці сюжет будується за іншою схемою. Дійові особи: "майстер золоті рухи" та сімка підмайстрів-учнів. Під оригінальний супровід відтворюється напрочуд цікава картинка - взаємини між виконавцями (кожний в своєму образі). Танок поставлено у формі діалогу - повтору. Майстер показує, як Треба працювати.- учні повторюють, копіюють його рухи (шиють іпутья, забивають цвяшки у підшву). Раптом один із вертунів - хрясь молотком не по цвяшку, а по власному пальцю. Від болю **Він** підстрибує на одній нозі і дмухає на палець, та все марно. Майстер тільки-но головою похитав, - "Ну й штукар! Повідбиває собі всі пальці". Тим часом настає обідня пора . Майстер виймає з жилета старовинний кишеньковий годинник, зозуля чітко ипшачає час. Молодь має час пожартувати та потанцювати. Потому знову до роботи. У фіналі вдячні за навчання учні піднімають свого наставника , і всі разом покидають сцену. По - іншому, але теж надзвичайно динамічно і моторно поставила "Черевички з рогози" полтавка Н.Уварова.

К.Василенко створив танцювальну мініатюру "Якби мені черевички" на поетичний текст:

Шевчику невеличкий,

~

Поший мені черевички,

Постав мені закаблуки звисока,

Щоб дістала цілувати козака.

Або: Шевче, серце, сталося мені горе!

Підкували черевички,

Щось гвіздочок коле! Танець використав композитор К. Данькевич у балеті "Лілея".

Лексика. Діапазон рухів найрізноманітніший. Танцювальні ходи, вибиванці, різноманітні плескачки по халявах, у долоні, присядки, повороти, невеликі стрибочки, вихилястики. Цікава деталь - у жіночому (є один з варіантів вихилястика, який побутує під назвою "чобіток") - це безперечний зв'язок з танцем.

Дівчина, яка одержала в подарунок чобітки, надягає їх, виконуючи "чобіток", милується роботою майстра.

Композиція. Сольні варіанти не мають складних композиційних рішень. Танок переважно виконується синхронно: в унісон - перша частина (робочий процес) і у формі діалогу - друга.

Музика. Розмір 2/4. За формою - козачок, полька. Інтонації маю І-Ь ігровий характер.

Побутування танцю: вся територія України. Танці з такою назвою побутують також в Росії, Білорусі, Польщі, Литві та ін. країнах.

КОВАЛІ. Є декілька варіантів. В одному - коваль працює з двома підручними. У цьому танці, що виконується у швидкому темпі, цікаві ритмічні малюнки - паузи лід час удару по кувалді великим молотом, а також удари невеликими молотками його помічників.

НА КУЗНІ - один з варіантів цього танцю на п'ять виконавців: три ковалі, господар, "кінь". Хазяїн: Ой, ковалі, ви, ковалі, Підкуйте коня помаді! Ковалі: Ми б і раді підкувати, - Може зуби "поламати"! Хазяїн: Ну, ковалі, що діять? Як же ноги підкувати? Перший ковап: Якщо будеш ти тримати, Всі ковалі: Будемо її кувати! Далі розгортається жартівлива сценка, а результаті якої непутящі ковалі перековують погано підкованого "коня". У фіналі "кінь" дякує ковалів за роботу. ВІЗ. Один з різновидів танцю, в якому зламалося колесо. Ой, ковалю, ковалю, Підкуй мені бричку -Я за тебе дочку дам, Малу - невеличку. Ще оди!»! варіант масового танцю "Віз", у якому танцюють вісім дівчат та чотири хлопці (кількість виконавців може бути збільшена), дівчата відтворюють "віз", а хлопці "візниць". Танець починається з "підковки" - виїзду "возу", в центрі якого "візниця", і закінчується таким же малюнком. Під час танцю ковалі можуть

підкувати "коня". Цікавий варіант цього дитячого танцю - гри пропонує В. Верховинець у збірні "Весняночка". Діти під пісню імітують трудовий процес, привчаються до поступової зміни ^емпу від швидкого до уповільненого: Куй - куй, ковалі, То великі, то малі, А старого коваля Посадили на коня. А старую ковалицю, Посадили на телицю, А маленьких ковалят Посадили на телят! Гей, цоб ! Трр ! Цабе! *Лексика.* Комбінації притулів, витинанців, ритмічні удари долонями по чоботах, присядки тощо.

Композиція. Нескладні побудови навколо головної дійової особи - "коня".

Музика. Розмір 2/4. Козачкова мелодія - це підтверджують і такі примовки, що співаються на неї:

Танцювали ковалі

То великі, то малі.

А старого коваля

• Висадили на теля,

Ковалиху - на бичка.

Геть же, вшкварте козачка!

Кращі постановки: "Віз" та "На кузні" (три ковалі) Ю.Кузьменка.

БОНДАР. Цікавий сюжетний танець, який буває і масовим, і дуетним.

У цьому танці показано, як бондар ладнає бочівочку. Кожна дівчинка - дощечка. Цікаві побудови в колі, коли бочка готова і котиться по колу. Бондар везе її на ярмарок до Києва.

Наводимо слова пісні, які стверджують про побутування в минулому танцю - дуету:

На дворі погрібець На
погрібці бондарець. Ой,
бондаре- бондарочку,
Набий мені бочку, А тобі,
бондарчику,

Пошию сорочку і тоненьку, і біленьку, -Люби мене боидарчику, Таку молоденьку! *Лексика:* бігунці, тинки, дрібушечки, крутки ("веретено" тощо.)

Композиція. Побудови в колі в різноманітних варіантах.
Мушкетер. Розмір 2/4; темп середній.

ВІВЧАР НА ПОЛОНИНІ

Перегоні вівчарів - свято гуцулів, які виконують свій обов'язок перед громадою - упродовж усього літа пасуть вівці на полонині. Цій сюжетній танцювальній картинці локального гуцульського колориту (Рахівський район, Закарпаття) надають специфічні вівчарські костюми: гуні - накидки з овечої шкури вовною назовні, які зігрівають холодної ночі вівчаря; колнбасхованка, де сплять вівчарі; кошара - місце для овець, а також реквізит: сопілка, тайстри, батоги, шапки тощо.

Танець має конкретні образи: старий вівчар - гуцул, хлопчик - вівчарик, хлопці й дівчата.

Старий гуцул трембітає, скликаючи вівчарів. Починається веселий танок. З'являються дівчата з подружками. Після запального танцю знову звук трембіти, старий гуцул і вівчарик загаяють "овечок" до кошів, перераховують їх і йдуть відпочивати у колибу.

У Лексика: крок з акцептованим підскоком, потрійний притуп з підскоком, різноманітні стрибки: "гвинт", "свердло", гайдук - круч, доріжки, упадання, присядка - "м'ячик", а також жартівливі трюкові рухи - стрибки на руках, перекичування на спині по колу тощо.

Композиція. Танець має п'ять частин, у кожній з яких певна кількість фігур. Перша частина - зачин - складається з чотирьох фігур, що можна об'єднати під назвою "Ранок на полонині". Вівчар та хлопчик вигаяють з кошів овець, рахують їх. Друга - з чотирьох фігур, виконувана хлопцями. Третя - з однієї фігури - прихід дівчат на полонину. Четверта частина - загальний танець вівчарів та дівчат - центральна. В ній десять фігур, у яких двічі

самостійно танцюють тільки дівчата, двічі - хлопці, решта - всі. І П'ята частина - заключна.

Стосовно так званої "геометрії" танцю: горизонтальні, першкільні, звичайні діагональні лінії та каре хлопців і дівчат, різноманітні кола й півкола.

Музика. В основному, розмір 2/4. Темп повільний з першої по четвертої частини, в якій темпи швидкі. У п'ятій - повільні темпи змінюються на швидкий у фіналі.

Виконання. Танець поставлено у Закарпатському заслуженому народному хорі України балетмейстером К. Балог, танцювальних колективах України й Канади.

КОША.* Старовинний пастушковий танець, що широко побутує у степовій Україні; схожий з попереднім наявністю ігрового елемента, вирізняється локальним колоритом (лексика) і, щонайголовніше, показом виробничого процесу суто хореографічними засобами. Складається з трьох основних частин: парубочькі ігри, танцювальні сцени, пов'язані з плетінням "кошів", та загальний танець.

Погожа літня днина. Хлопці-вівчарі відпочивають. Аби швидше збігав час, влаштовують ігри: спершу "битки", далі - "довгої лози", потому міряються силою, хто дужчий. Поволі ігри переростають у пастушковий танець з батогами. З'являються дівчата. Наперед танцюристів вискакує хлопець і закликає: "Вибираймо Тимоша! Заплітаємо коша!"

Вибирають водія, міряючись на гирлизі: останній хлопець, який взявся за гирлигу зверху - ТИМІШ.

У танцювальних рухах відтворюється процес плетіння "кошів" та обмазування її глиною. Утворюють два кола: внутрішнє - дівчата й зовнішнє - Хлопці. Нахилившись, хлопці беруть умовну "глину" і подають дівчатам, які прибивають її (на першу чверть такту правою рукою накривають ліву, а на другу чверть - навпаки). Цей рух повторюють виконавці чотири рази (8 тактів) і речитативом промовляють:

Ой у лісі, у лісочку, на зеленому лужочку
Кошу заплітали, кошу заплітали.

Танцюристи у двох колах рухаються посолонь обличчям до центру: дівчата. - доріжкою, піднісши з'єднані руки вгору, за

* Коша - загін для овець у степу. Виплітається зазвичай з верболозу, а іа Херсонщині - з очерету.

ходом годинникової стрілки. Водночас усі хором на вісім такті промовляють:

Кошу заплітали та й у три рядочки, та
й у три рядочки, та й у три рядочки.

Далі хлопці - "вівці" парами випливають з "коші",
примовляючи:

А у тій кошарі та й овець по парі,
та й овець по парі, та й овець по парі",

Потому танцюристи у парах приспівують:

А Тиміш там ходить, пісеньку заводить, пісеньку заводить,
пісеньку заводить, - гуртуються до загального виконання танцю
"Полька - полтавка" й весело його танцюють.

Лексика. Елементи народних ігор у першій частині танцю; і
рухи з батоном (підсічка батоном; присядка - розніжка з батоном; }
перескоки - підсічки з батоном).

У другій частині - тинки, бігунці, переступання з ноги на
ногу, подвійні голубці з потрійним притулом, доріжки, а також |
різноманітні присядки, стрибки "овець" з обох ніг.

У третій частині елементи, притаманні "польці - полтавці".

Композиція. Довільні асиметричні групові побудови в іграх,
хлопців (перша частина), півколо, коло, коло в колі, плетінка
(заплетіння "коші"), горизонтальні, вертикальні побудови таї
"полька - полтавка" виконуються по колу.

Музика. Розмір 2/4. Темпи: помірні - перша частина (16"
тактів), швидкі - друга частина по 16 тактів з повторами, помірно
- швидко. На речитативах (16 тактів) та у "польці - полтавці" І
швидко (повторюється музичний супровід другої частини).

Виконання. Вперше поставлено танець Н.Уваровою у
танцювальному ансамблі Кобеляцького районного Будинку
культури Полтавської області. Пізніше з невеликими змінами І
танець увійшов до репертуару народного самодіяльного і
ансамблю танцю "Юність" (м.Лубни) та інших колективів
України.

Танець "Коша" відзначено на республіканському огляді;
самодіяльного мистецтва 1964 року.

Запис танцю здійснив заслужений діяч мистецтв України Кім
Василенко.

РУКОДІЛЬНИЦІ - танець, у якому оспівується нелегка
Иїшци всесвітньо відомих решетилівських майстринь
ішшпальниць та килимарниць; створив балетмейстер Павло
Прський.

Постановник майстерно використав кольорові "нитки"
(шлчпо товщі від звичайних, аби їх бачив глядач), намотані тричі
у партнерки, яка стоїть праворуч у парі, а партнерка зліва -
Ильного рукою тримає кінець нитки. Далі, на перший погляд,
Простими маніпуляціями з "нитками", виконавці "намотують
пряжу"; імітують ткацький верстат, за яким вони працюють;
Идінорують складний процес ткання килима, показують навіть
Мрабан", через який проходять різні за кольорами "нитки".

Кінець - справі вінець. У фіналі танцю дівчата демонструють
Вдовий килим. Килимів у виконавиць декілька - від
Піщопального орнаментального до портретів Тараса Шевченка
І інших, знаних у світі українців. Який з них доцільний на
Мішерті, вирішує постановник.

Лексика: змінні кроки; припадання у повороті вбік; балансе:
бігунець; перескоки - переступчики; оберт тощо.

Композиція танцю пов'язана з логікою розвитку дії і будується
Ми традиційних національних композиційних структурах:
Горизонтальних і вертикальних лініях, колах, малих та великих
Прямокутниках.

Складність образно - тематичного розвитку сюжету
обумовила і надивовижу гармонійний кантиленний перехід від
■ його малюнка до іншого. Навіть фахівцєві нелегко вичлєнити
його із загального контексту.

Музика, написана композитором Ігорем Іващенко, досить
вкладна за своєю структурою.

Початок танцю на основі оркестрового викладення
Популярної української пісні "Ой, гили, гили, гусоньки, на став"
ючить наспівно, в помірно - швидкому темпі, у дещо змінєній
■ ТМічний та метричний основі (в оригіналі - 4/4, а в танці - 2/4).
Друга частина побудована на мелодії пісні "Ой, у полі три
криниченьки" (в оригіналі змішаний розмір 3/4 та 4/4, у танці -
■ СТІйний 3/4). Наступна тема - пісня "В небі сонця золотий
ИЛуГючок", у якій також збережено ладоінтонаційний характер,
»л« змінєно ритмічний малюнок мелодії - з 2/4 на 3/4 та 2/4.

Закінчується танець піснею, створеною самими решетилівськими майстринями.

1

Виконатія. Танець, що, на перший погляд, видається не дуже складним, вимагає філігранної відточеності, а тому під силу тільки підготовленим професіональним і самодіяльним колективам.

ЛІСОРУБИ. У танці відображується складна праця лісоруба. Виконують дев'ять юнаків -лісорубів, один з них *щ* старший - подає команди. Як варіант - кількість виконавців може бути зменшена або збільшена. Варіантів танцю побутує багато, і однак у кожному з них виконавці мають основний атрибут *Щ* топірець, що упродовж всього танцю відіграє неабияку роль.

Сюжет нескладний: спершу починають підрубувати смереку' (б'ють по вісімках - одна і друга групи по підлозі), потім ведучий звертається до лісорубів: "Тупі сокири?", ті відповідають: "Тупі!", І ведучий до них: "Підемо гострити ?" - "Підемо !". Далі "лісоруби" і гострять топірці й знову починають рубати й підпилювати смереку, потому обрубують віття і під вигуки "Ге - гов!" спускають смереку в річку до сплаву. Побутують варіанти, в яких! смереку кладуть на платформу й імітують рух потягу, що| вирушає в дорогу.

Лексика. Різноманітні гуцульські підскоки; "тропітки", присядки; свердла тощо.

Композиція. Горизонтальні та вертикальні лінії, півкола, кола.

Музика. Розмір 2/4. Темпи швидкі. Часто у танці? використовуються одна - дві коломийкові строфи, слова,! вигуки. речення - триндички тощо - це вказує на давній характер і зв'язок цього та взагалі багатьох сюжетних танців з хороводами^ що відтворюють трудові процеси, а тому під час виконання' тексту темп уповільнюється.

Виконання. Танець виконується Державним ансамблем' танцю України ім. П.Вірського; Державним українським народним хором ім.Г.Верьовки, а також багатьма, танцювальними колективами України.

БОКОРАШІ. Танець схожий за тематикою з "Лісорубами" Він продовжує тему праці, та вже на наступному етапі - спла готового лісу.

Лексика. Типова лексика танців Прикарпаття та Закарпаття (тлєжно від побутування).

Композиція. Оригінальна побудова плоту, на якому стоять пі бокораші і спрямовують його між порогами. Пліт у ПЗІерсрвному русі, бо гірські річки надто неспокійні. Нарешті, імітпшики наближаються до берега, де їх зустрічають дівчата. Дині виконується "гуцулка" нерідко з веселими коломийками: Нема краю веселого, як та Гуцульщина. Коломийку заспіває найменша дитина. Нема краю веселого, як гуцульські села, Де ідете, там почуєте пісеньку веселу.

Побудова фігур у танці колова, зустрічаються й фронтальні ЦОбудойш.

Музика. Розмір 2/4. На початку заспіву композиції звучать Грімбіти.

Під час виконання "гуцулки" - темпи швидкі, з іііпмііііементом троїстих музик.

Виконання. Найцікавіші постановки в ансамблях танцю "Юність Закарпаття" та "Ятрань".

Танці, у які.: відтворюються явища природи , характер, ЦіШОки, темперамент свійських тварин, звірів, птахів.

КОЗЛИК. Дитячий танець - гра (забава). У цьому варіанті Дичіші (діти) утворюють навколо козлика коло й звертаються до НЬОГО, аби показав, як "дівочки скачуть". Потім козлик вибирає ШШШого виконавця замість себе.

Лексика - довільна.

Композиція - коло.

Музика. Розмір 2/4; темп швидкий.

КОЗЛИК (варіант). Цей танок цікавий за лексикою й ■8МП01ИЦІЄЮ, бо йдеться про діалог поміж хором та солісткою.

• Ційетку припрошують показати, як "господарі скачуть". Тут Нпипиіп елементи народного гумору - господар шкутильгає. Далі "шипик" має показати , як "панянки скачуть", "парубки В| [0* псують". Солістка танцює навприсядки, виконує дрібушки.

Композиція - коло.

Музика. Розмір 2/4; темп швидкий.

КІТ І МИША. Жартівливий гра - танець, в якому беруть учім и. дівчатка та хлопчики. Вони утворюють коло, потім Рібіірпють жеребкуванням з - поміж себе кота (хлопчика) та

мишку (дівчинку). В колі виконавці утворюють двоє ворітець -і одні для мишки, а інші - для кота. Через ці ворітця мишка може 'вбігти у коло і вибігти за його межі, те ж робитиме й кіт. Кіт має] наздогнати мишку і впіймати у колі чи поза ним. Потім учасники] вибирають іншого кота і мишку. Під час гри виконавці] пританцьовують, рухаючись у колі то в один бік, то в інший, і водночас співають:

Мишко, до ямки, мишенько!
А ти, коцурко, за нею.
А ти, коцурко, за нею,

1

Як за ясною зорею!

Як тую мишечку здогониш,
То їй костоньки поломиш!

Лексика: рух по колу зальотним або змінним кроком»'

Мишка рухається бігунцем, а кіт за нею тим же рухом. і

Композиція - суцільне коло.

Музика. Розмір 2/4; темпи, залежно від підготовки дітей, *

від помірно- швидких до швидких.

БИЧОК. Жартівливий танець - діалог між покупцем і бабусею, яка не спродає бичка, хоч і вивела його на торг - він і неї і половий, і сірий, і сміливий, і ложки - миски переміє і т. ін., Врешті, бабуса залишається зі своїм бичком. *Лексика* - довільна; форма діалогу. *Музика.* Розмір 2/4; темп повільний.

ЗАЙЧИКУ, ЗАЙЧИКУ, МІЙ БРАТЧИКУ. Дитяча гра -кібава.

Зайчику, зайчику, мій братчику,
Не ходи, не ходи до городчику:
З'їси капустку, зробиш доріжку -
Вийде хазяїн, переб'є ніжку.

Зайчику, зайчику, мій братчику,
Не скачи, не скачи по городчику,
Дивись, хазяїн вийшов з хати,

Зайчику сірий, треба втікати. Усі розбігаються врзнобіч, а зайчик має когось упіймати Той, кого він упіймає, і стає зайчиком. *Лексика* - довільна. *Композиція* - коло.

Музика. Розмір 3/8; темп рухливий.

ЧЕРЧИК. Дівчата й хлопці утворюють коло, у центрі якого болістка.

Всі співають:

Летів пташок по-вулиці
Та й залетів до пивниці,
Випив собі склянку вина:
Ой, тепер ти моя мила.

А ви, хлопці, поспішайте,
Кожний пари си шукайте.
Най ся лишить красавиця!
Чорні очі, білі лиця.

На останніх словах другого куплета усі, в тім числі й Волістка, беруться за руки, стаючи в пари. Той, хто залишається без пари, йде в середину кола - він "черчик".

Лексика: прикарпатські дрібушки, тропітки.

Композиція - коло.

Музика. Розмір 3/8; темп швидкий.

ПЕРЕПІЛКА. Дитяча гра - забава.

"Перепілка" просувається в рухомому колі. Під час співу 'юна ілюструє текст: то у неї болить голівка, то білі рученьки, то ніженьки і т.д. У другій частині гри (різні варіанти) йде старші 'оловік й нагаєчку несе, або милий - чорнобривий несе '»рочечку, чи то й нові чобіточки. У всіх варіантах гри у друї їй Частині учасники розбігаються, переховуючи за собою 'перепілочку".

Гра починається знову.

Лексико ілюстративна.

Композиція - рухоме коло.

Музика. На заспіві розмір 6/4, нешвидко; друга частина - 4/4, ч'мп швидкий.

ВОРОБЕЙ. Цікавий танець - гра, в якому беруть участь Пазом з іншими учасниками солістка і "мати".

У кінці ключа стоїть "мати" з лозиною, а навколо неї бігаю п. ^івчата.плескаючи в долоні, і співають: Киш, киш, горобей! \ Та не клуй конопель, Ні моїх, ні чужих,

Ні сусідчиних! Мої конопельки Іще зелененькі! Потім солістка стає навпроти "матері", і між ним» відбувається такий діалог:

- Мамо, мамо, дайте хліба!
- А той де діла?
- На печі з козаком ззіла!
- А робить ?
- Не прибить!
- А конопельки м'ять ?
- Підшовки болять!
- А замуж ?
- Хоч зараз! *Лексика*: бігунці; тинки;

зальотний крок. *Композиція*. Ключ будується у формі "в'юнка", похід рукам

виконавців пробігає солістка, "мати" наздоганяє її і б'є лозиною.

ЖУРАВЕЛЬ. Надзвичайно цікавий за тематикою, а звідси й за хореографією танець - гра. Варіантів цієї гри існує багато, і ми подаємо тут найбільш поширений.

Та внадився журавель, журавель
До бабиних конопель, конопель!

Приспів:

Такий, такий цибатий,
Такий, такий носатий,
Такий, такий дибле,
Конопельку щипле.

Ой, я тому журавлю, журавлю
Києм ноги перебію, перебію !

Приспів.

Та щоб він не дибав, не дибав,
Конопельок не щипав, не щипав !

Приспів.

Оце тобі журавель, журавель, Щоб не
займав конопель, конопель !

Лексика цікава пантомімічними елементами, акторською грою, оригінальними рухами.

Композиція. Танець має два варіанти: соліст у колі та поза колом.

Музика. Розмір 2/4; темпи швидкі.

ЧЕЧІТКА. Цей танець має елементи імпровізації. Ключ накручується навколо "чечітки", а потім розкручується під пісню: Чечітка маленька, А де твоя ненька ? На маківці сиділа, Дрібен мачок дзюбала: Дзюб, дзюб, дзюбанець, Ходить дівка у танець, А за нею молодець ! Не йди, дівко, у танець ! Суттєво, що танець перетворюється на - змагання між дівчиною та юнаком і закінчується веселим загальним танком. Потім вибирають іншу чечітку, і гра продовжується знову. *Лексика*: тинки; бігунці; вихилися; зальотні кроки. *Композиція* типу "завивати та розвивати спіраль". *Музика*. Розмір 2/4; темп швидкий.

ЛЕТЯТЬ ГУСОЧКИ РЯД - ПОРЯД. Весела гра з елементом вибору нареченої.

Летять гусочки ряд - поряд -

Приспів:

Весела весна, весела! Сіра гусочка передня,
Де не взявся гусачок Та всіх гусочок
розігнав, А сіру гусочку собі взяв. Йдуть
дівочки ряд - поряд, А Оринка передня. Де
не взявся Миколка Та всіх дівочок розігнав,
А Оринку собі взяв. *Лексика* - довільна.

Композиція закладена у самих словах "ряд - поряд".

Музика. Розмір 4/4; темп помірний.

Танці, в яких відтворюються сімейний побут, громадське життя (ліричні, жартівливі).

ГАРНЕНЬКА МОЛОДИЧКА. Танок нескладний за виконанням, темою схожий з російським жартівливим "Восемь девок - один я", білоруським "Юрочка", українським (поліським) "Джигунець". У кожному з цих танців тією чи іншою мірою підкреслюється жартівливе залицяння юнака - танок з дівчатами. В "Юрочці" - це шість, у "Джигунці" - чотири, а в "Гарненькій молодичці", як і в російському "Восемь девок - один я", - вісім дівчат. Без сумніву, у багатьох національних культурах є ця тема, проте, зазначимо, що схожість за тематикою та кількістю учасників (юнак і кілька дівчат) з російським і білоруським танцями мотивується ще й тим, що на Дніпропетровщині мешкає чимало переселенців з Росії та Білорусі. Саме у Магдалинівському районі цей танець записано Г. Саловською.

Лексика: перемінний крок; доріжка; потрійний притуп; віршовочка; тинок; звичайна присядка у юнака тощо.

Композиція. Вертикальні побудови у дівчат парами; коло- у центрі якого соліст; діагональні та горизонтальні лінії. Доречно зауважити, що побудови підпорядковуються діям соліста.

Музика. Розмір 2/4. Мелодія козачка, темп стриманий.

ЧУМАНДРИХА. Якщо у "Гарненькій молодичці" беруть участь вісім дівчат і юнак, то в "Чумандрисі" навпаки - вісім (і більше) хлопців та дівчина - "чумандриха". Цей танець цікавий тим, що включає у себе значний ігровий елемент та має оригінальний для танцю і триндичок (приспівок) музичний супровід.

Короткий зміст. Ставши обличчям від кола, хлопці співають:

Стривай, зась ! Не змагайсь,
Чумандрихо, не жахайсь,
Вари страву з буряка, А ми
вдарим гопака.

Потім, поверну і лись до центра кола, кожен хлопець виконує своє, тільки йому властиве "колінце": присядки; вибиванці; голубці тощо.

Водночас в середину одного чи двох кіл (залежно від числа виконавців) входить дівчина.

Зростає темп, і "Чумандриха" під танець і пісню хлопці» обходить повне коло, спілкуючись з кожним танцюристом, який наспівує:

Нащо мені жениться, І що мені з того !..

Не хватає десять грошей До
півзолотого, -У подальшому на
приспіві:

Чук.чук, Чумандра, ля-ля-ля-ля-ля, -Чумандриха молода, -ля-ля-ля-ля-ля. "Чумандриха" виконує сольну партію, а хлопці витинають, у колі різноманітні "колінця" перед нею. Танцюристи намагаються перетанцювати один одного. Хто танцює до останку -переможець. Цікава деталь - ті з танцюристів, хто не мак сили продовжувати змагання, знімають шапку й віддають "Чумандрисі". Перетанцювавши останнього з хлопців і одержавши його шапку, солістка вимагає викуп: Сип, сип цибулі, Все те, що добули: І квасолі, й бараболі, Щоб всього було доволі. Якщо ж і в "Чумандрихи" не стає сили перетанцювати всіх хлопців, вона вклоняється виконавцям і цілує кожного Потім ганок веде новообрана дівчина - І"Чумандриха".

Лексика: увесь арсенал рухів, які спроможні виконати танцюристи, а також "Чумандриха". Обов'язкова умова при ньому: рухи мають відповідати розвитку дії танцю та композиційно взаємопов'язуватись з рухами "Чумандрихи". *Композиція.* Коло з солісткою всередині. *Музика.* Розмір 2/4. Темпи досить швидкі, в характері юпака, про що свідчить і поетичний текст пісні.

ВАСИЛИХА - один із небагатьох подільських дуетних ганців, побудованих на відтворенні сюжету однойменної пісні.

На закінчення дії виконавці мають можливість продемонструвати свої можливості у танці-імпрРйБа^Т ІЗасилихи та її чоловіка.

Під інструментальний програш мелодії Василях довірливими танцювальними кроками виходить на кін.

На заспіві уже в першій фігурі Василиха співає (тем помірний):

- Кажуть люди, що я лиха, А
я Василиха. -

Зазвичай, співаючи, вона має виконувати нескладні рухи просуваючись імпровізаційно по кону.

На приспіві, зупинившись обличчям до глядача, Василих продовжує спів (темп швидкий): Всю роботу пороблю, -Йду додому стиха.

Вона може виконувати і "кружальце" ліворуч та праворуч, [голубці, і припадання, і упадання, тобто ті рухи, які їй більше д-вподоби, за умови, що вони не перешкоджатимуть донесен поетичного тексту до глядача.

Зауважимо, що приспів виконується впродовж усього тан двічі:

Пороблю я всю роботу Новими серпами -Василиха імітує, як вправно порастєть з серпом: Приходжу я додому, -П'є милий з кумами-поклавши руки на грудях, вона похитує головою -у такий спосіб; виявляючи негативне ставлення до пияків і, виконуючи різноманітні притупи, дрібушки тощо, звертається до чоловіка: Годі, годі, мій миленький, З кумоньками пити, -Ти йди, ти йди на нивоньку, -Снопикки носити. -Чоловік на те зауважує:

Ой, не жав я, ой, не жав я -Не буду носити. Уступися, вража жінко, Б'-я буду бити. -Саме по цих словах маємо імпровізаційну лайку мі Василихою та її чоловіком.

В кінці танцю чоловік дослухається До жінки і разом з неї вирушає в поле до роботи.

Лексика. Частину рухів подано в тексті, а .в танці-імпровізації -рухи від простих до найскладніших залежно від можливостей виконавців. *Композиція* - довільна.

Музика. Заспів - розмір 3/8, темп помірний; приспів - розмір 2/4, темп швидкий.

Виконання. Танець, хоч і виконувався на оглядах художньої самодіяльності, проте не одержав справжнього сценічного втілення, як, скажімо, "Горлиця" П.Вірського.

Принагідно зауважимо, що тематично він -споріднений з жартівливими "Гречаниками", у яких жінка докоряє чоловікові - ледацюзі:

Сидить тато в кінці стола, Опустивши вуха, -Усякому так буває, - А хто жінок не слуха. Танок схожий з "Василихою" ще й тим, що заспів виконується помірно, а приспів у темпі козачка (швидко) .

Не можна тут не згадати образ дотепного й хитруватого козака Івана Карася з опери Гулака - **Артемівського "Запорожець за Дунаєм"**, який над усе побоювався й дослухався жінки.

ЧУМАК. Це один із варіантів сольної пари у загальному колі.

У тексті пісні , що супроводжує танець, йдеться про турботливу кохану чумака:

Ой.продала дівчина курку Та й купила чумакові люльку, - Люльку за курку купила, Бо чумака вірно любила. Далі заради коханого дівчина продає юбку, сало і, нарешті, власну душу:

Як продала дівчина душу Та купила тютюну папушу, Папушу за душу купила, -Бо чумака вірно любила. Не витримав чумака і ніжно цілує дівчину. По закінченій парного танцю виконавці запрошують наступну пару.

Лексика носить імпровізаційний характер, жіночих та чоловічих рухів.

Композиція. Замкнене коло з солістами всередині.
Музика. Розмір 2/4. Два періоди по шість тактів; темп швидкий.

ЧЕРЕВИЧКИ З РОГОЗИ. Надзвичайно популярний парний танець у Центральній Україні (на Полтавщині, Дніпропетровщині, Черкащині), у якому чітко виділяється хизування черевичками з рогами та панчішками з осоки:

Черевички з рогами Не бояться морозу, А панчішки з осоки, Щоб любили козаки, Мені батько купив, Щоб козак полюбив, Мені мати дала, Щоб хороша була. *Лексика.* Елементи польки, що побутують у тім чи іншій етнографічній регіоні.

Композиція. В основному колова, як дівчата чи хлопці хизуються своїм взуттям.

Музика. Розмір 2/4; полька.

Виконання. Перша постановка досить цікаво зроблена балетмейстером Н.Уварова у ансамблі танцю Кобеляцького районного Будинку культури Полтавської області.

КУЧЕРЯВА КАТЕРИНА. Як і "Василиха". цей танець дуетний. Він побутує в усій Україні.

Зміст танцю: воїн-козак Мартин не боїться нікого, сильний, завзятий, але як залицальник до кучерявої Катерини - невдаха: В Катерини кудрі в'ються, А за неї хлопці б'ються. Бідолашному Мартину Обірвала всю чуприну. Отака-то красуня Катерина - весела, дівчина, що визнає і Мартин:

Катерино, любя, мила,

Сватав тебе б, так несила.

Не до жартів, до любові -В Дотепна, чарівна

Катерини чорні брови.

Цікавий, трохи жартівливий сюжет визначає ідейно-тематичний і емоційний зміст танцю, його мелодію.

На відміну від "Василихи", де маємо повільний заспів і швидкий приспів, цей танець вирішений у яскраво вираженому козацькому характері, життєствердний, оптимістичний. Внутрішні суперечки між закоханими, врешті - решт, лиш для того, аби Мартин зрозумів, що Катерина його варта і звернув на неї увагу:

Кучерява Катерина Чіплялася до Мартин: "Ой, Мартине, добродію, Сватай мене у неділю". *Лексика* найрізноманітніша, залежно від технічних можливостей виконавців.

Композиція - довільна, залежить від канви сюжету. *Музика.* На відміну від попереднього танцю, в якому помірний заспів (для виконання широких рухів) і швидкий приспів "Кучерява Катерина" виконується у досить швидкому темпі на рахунок 2/4.

Виконання. Маються вдалі постановки в самодіяльних колективах.

ШАЛАНТУХ - один з небагатьох сюжетних танців Рівненщини (Полісся), які мають кадильну форму, тісно пов'язану з народними іграми. Виконувався на весіллях, гуляннях. Записаний у селі Маринин Соснівського району О.Капустіною та М.Задорськокх

У зав'язці танцю хлопці грають, вибираючи "шалантуха", тобто хлопця, якому не дісталось дівчини до танцю, а тому він "шалається", вештається, блукає межі танцюристами. Потім хлопець-витівник виходить у центр кола і на останні чотири такти оголошує фігуру, з якої розпочинається танець.

Перші три фігури всі танцюють веселої польки у парах, а "шалантух"- у центрі кону та біля троїстих музик. І знову на останні чотири такти витівник оголошує нову фігуру (назви фігур іодано у композиції танцю). На кінець шостої фігури "шалантух" (він у центрі кону - вглибині), кидає березовий ціпок хлопцеві, який стоїть біля перших правих лаштунків (виконавці стоять у двох вертикальних лініях, обличчям до центру кону). Таким чином, упродовж 16 тактів відбувається цікава гра і

нарешті, на 16-му такті хлопець, який стоїть біля третіх правих лаштунків не в змозі зльоту упіймати ціпка і, отже, стає "шалантухом". Жвавий хлопчина намагається втекти, знаючи, що йому доведеться перетанцювати з кожною дівчиною. Та де там! - дівчата заступають йому шлях. Протанцювавши з однією дівчиною тур "польки", хлопець-"шалантух" не встигає оговтатись, як біля нього вже друга дівчина, яка вимагає виконати присядку-"м'ячик". Хлопці виручають "шалантуха", пропонуючи йому гру у "битки" (або"відгадай").

"Шалантух" стає обличчям до глядача, а один з хлопців, прикладає праву руку "шалантуха" до його правого вуха, ліву підкладає долонею назовні під праву. Інший хлопець сильно ударяє "шалантуха" по долоні лівої руки. Від цього удару "шалантух" залітає аж до дівчат, а ті відштовхують його знову до центру кону.

Хлопці показують "шалантухові" великого пальця, він указує ка одного з хлопців, аж тут висовується з-за спини в хлопця ціпок, і "шалантух" змушений танцювати з дівчиною та ціпком танець. Як тільки відтанцювали, підбігає ще одна дівчина - танцюю з нею, далі ще й ще. На кінець танцю дівчина садить "шалантуха" на підлогу у центрі кону (вглибині), а один з хлопців подає йому ціпка й вимагає, аби "шалантух" перестрибнув через нього. Врешті - решт, "шалантух" перестрибує і знову стає своєрідним диригентом танцю та ще й показує нову фігуру, ліричну за своїм характером. Повертаючись до попереднього швидкого темпу, всі виконавці зникають у третіх лівих лаштунках, за ними-троїсті музики, останнім залишає кін "шалантух" з ціпком, що лежить у нього на плечі.

Лексика: різноманітна залежно від характеру фігури, музичного супроводу та дій "шалантуха" і дівчат-солісток.

Багато різноманітних притулів; дрібушок; підскоків; плескачків; галопів; поворотів з ноги на ногу з притулом та без нього; обертів. Зустрічаються і типові для Полісся рухи: поліський ключ; своєрідне вальсування; полька з викиданням ніг; обертаси; присядка - "м'ячик" тощо.

Композиція. Танець має багато фігур (14), і з огляду на це балетмейстер може варіювати їх (що в даній постановці й зроблено). Так, уже по виході виконавців на кін і запрошенні дівчат до танцю маємо колову побудову, в рамках якої чітко

окреслюється кадрилина форма. Через пару - спершу перша четвірка, потім друга йдуть до "шалантуха". Двічі повторюється кадрилина форма у вертикальних лініях. Дуже цікаві "зірочки", поєднання горизонтальних і вертикальних ліній з переходом на колову побудову. Саме часта зміна малюнка (що, на жаль, зустрічається не часто!) надає привабливості цьому танцю. Виконавці увесь час у русі - танцюють ту чи іншу фігури, отже, "геометрія" танцю підпорядковується дії навколо "шалантуха".

Музика. Різноманітні поліські польки (у швидкому темпі), пісні - танці у розмірі 3/4. Бажано мати троїсту музику (скрипку, сільський поліський барабан, баян тощо).

Виконання. Танцювальні колективи Рівненської області та ансамблі танцю у різних регіонах.

МОЛОДЕЦЬ. Надзвичайно цікавий танець - гра з елементами весільної обрядовості. Основний герой цього народного дійства з елементами театру - Молодець - парубок, який виступає в ролі жениха.

Жених - соліст стає в середину кола, в якому, окрім хлопців та дівчат, є чоловіки з своїми жінками. Хор співає: їздив я, їздив

По всіх городах, Я,
я, я - молодець,
Тихий переборець!

Шукав я, шукав я
Собі дівчини,
Я, я, я - молодець,

Тихий переборець! Жених - соліст підходить до коханої і, вклонившись, запрошує до танцю:

Ой, оце моя дівочка!
Я, я, я - молодець,

Тихий переборець! У такий спосіб Молодець вибирає з кола весь весільний почет: тещу, тестя, бояр, свата тощо. Звергаючись до кожної з названих осіб, Молодець на мелодію пісні мовить:

Ой ти, тестеньку,
Купи горілочку!
Я, я, я - молодець,

Тихий переборень! А ти,
тешенько, Споряди, дівочку! .
Я, я, я - молодець, Тихий
переборень! А ви, бояре,
їдьте по дівочку! Я, я, я -
молодець, Тихий переборець!

"ц

У кінці Жених підходить до нареченої й цілується з нею. Цей оприлюднений, узаконений традицією поцілунок був важливіший за усі писані закони.

У галицькому варіанті цієї забави Жених свариться (погрожує) кулаками на вибрану рідню, на що решта виконавців випускають Молоду з кола. Залишившись сам, Жених вибачається і одержує Молоду:

Ой ти, батінку, та не гнівайся,

Я вчора п'яний був та не тямився.

-ц_ц

Лексика, залежно від віку виконавців, Найрізноманітніша¹: "хто на що здатен".

Композиція. Дія відбувається, в основному, у замкненому колі.

Музика. Розмір, в основному, 2/4; темп у заспіві дещо уповільнений, у приспіві-швидкий.

КРУЖАЛО. В цьому танці також простежується один з елементів весільного обряду - дарунок рушника коханому.

Плється чарівна заспівна мелодія, що закликає всіх по гурту. Хлопці й дівчата виходять на кін парами й заводять кружала: одне, друге, третє. Змінюється тонке мереживо танцю, і глядач милується своєрідними півколами, колами. Дівчата пов'язують своїм коханим на руку вишиванку. Парубки вдоволені хизуються дарунками. Проте, й дівчата мають точнісінько такі вишиванки, як і в їхніх коханих, бо кожна вигантувала по два рушники. Темп музики наростає. Виконавці танцюють, утворюючи велике коло, яке потім перетворюється на струмочок. Весело танцює юнь! Так само непомітно, як і з'явилися, танцюристи залишають кін.

Лексика. Звичайний танцювальний крок; доріжка з акцентом на другу восьму такту; бігунець; потрійний притуп; ковзанець;

присядка з вихилисником; тинок; поворот з переступанням з йоги на ногу.

Композиція цього танцю надзвичайно оригінальна, хоча за побудовою досить проста. Ця побудова потребує від виконавців неабиякого відчуття музики - затримка лиш на один музичний такт зводить нанівець увесь малюнок танцю. Крім композиційної структури, дуже важливо підкреслити взаємини поміж виконавцями, адже йдеться про вибір судженої: До гурту всіх зберемо, Кружало заведемо, Кружало заведемо, Суджену виберемо.

Оригінальність у зачині танцю - невеликі побудови (по дві пари кружал), всього 8 пар виконавців. Число пар може бути збільшене до 24 - 32 танцюристів. Однак треба зауважити, що при збільшенні числа пар постановникові варто попрацювати над композицією танцю, не порушуючи заданих малюнків та тих своєрідних містків, що поєднують їх у чіткі орнаментально - колові, діагональні побудови.

Далі йдуть різноманітні кола по 4 пари; 8 пар; півкола; діагональ; "струмочок"; "хвиля" і знову велике коло, два кола по 4 пари і, нарешті, чотири кола по дві пари, як на початку танцю. З них і розводять кружала, поступово пара за парою спершу з першого, потім з другого, третього, четвертого кола зникають за лаштунками.

У танці збережено єдиний композиційний принцип - зачин, наростання дії і після кульмінації - пов'язання рушників - поступовий спад - повернення композиційних побудов відповідно до зачину.

Всього у танці 11 фігур, побудованих, в основному, за принципом кіл з різним числом учасників.

Музика. Розмір 2/4; темп помірний: бажано, щоб на початку танцю виконавці співали пісню, подану вище.

Виконання. Танець записано в селі Перегонівка-Гарбузівка Кобеляцького району Полтавської області К.Васнленком. Перший сценічний варіант такою створено балетмейстером Н.Уваровою в ансамблі танцю Кобеляцького РБК цієї ж області. Танець одержав високу оцінку на фестивалі самодіяльного

мистецтва України у 1967 р. Затим поставлено в хорі ім. Г. Верьовки, в колективах Канади, Франції.

УКРАЇНСЬКИЙ ВЕСІЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ. Це один із небагатьох танців, у якому повністю показано засобами хореографії весільний обряд, з дійовими особами, весільного атрибуцією тощо. Постановці передували копітка експедиційна робота у селах Дніпропетровщини, зняття на плівку цікавих елементів дійства. Цей варіант записано у с.Аули Криничайського району.

Танець складається з трьох частин: сватання, загального весільного танцю та фіналу. У першій частині маємо такі сцени: сватання, у якому беруть участь два свати та четверо бояр; приїзд молодого; вихід молодої (молода, мати, батько, дружки, дівчата); традиційний хліб-сіль, пов'язування рук молодим, подарунки нареченій; танець молодого й молодої; танець подружок з молодого; танець бояр, батька і матері, батька й свата і т.д.

Друга частина: великий весільний танець. Не перераховуватимемо усіх картин-епізодів, лише зауважимо, що часу й місця у танці знайшлося для усіх.

У фіналі весільний "поїзд" (він утворений з стрічок, подарованих молодій на святковий коровай) рухається до хати молодого, а сват запрошує всіх на весілля й разом з музикантами замикає весільний "поїзд".

Лексика. У танці вперше на сцені було виконано цілий ряд трюкових рухів, комбінацій. Приміром, сцена з першим сватом, якого підіймають у повітря чотири юнаки, тримаючись лівими руками за пояс (на поясі закріплено чотири ручки) і водночас правими охоплюючи дівчат за талію, а дівчата міцно обіймають юнаків за шию - мить і дівчата та сват уже в повітрі. Виконавці рухаються по колу. Сват награв на гармошці. У танці таких трюків чимало, і всі вони добре вписались у загальний хореографічний контекст.

Окрім традиційних рухів, характерних для Центральної України (ходи; доріжки; вихляси; найрізноманітніші присядки, і причому багато віртуозних: "бочівочка"; закладка з револьватом; | "зайчик"; різновиди повзунців; стрибки через пояс тощо), деякі рухи були виконані у цьому танці вперше. Сама кількість рухів-39 - мовить про лексичне різнобарв'я.

Композиція. Крім основних композиційних побудов: кола; півкола; горизонтальні, вертикальні лінії; каре; у найрізноманітніших варіантах вперше було використано "хрестовини"; подвійні діагональні та горизонтальні лінії, на тлі яких виступали ти чи інші персонажі та солісти. У подальшому ці прийоми увійшли до композиційних побудов, особливо за постановок масових композицій на великих конах, стадіонах.

Музика. Розмір 2/4; темпи від величних, широких до грайливо - стрімких, граціозних. Створена К.Домінченом та А.Заболотним.

Виконання. Заслужений самодіяльний ансамбль танцю України "Дніпро" (м.Дніпродзержинськ) представив танець у м. Москві 1957 р. на 6 Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у постановці К.Василенка й одержав золоті медалі Міжнародного та Всесоюзного художнього конкурсів. За виконання ролі першого свата окремим рішенням журі Олексія Матвєєва персонально нагороджено золотою медаллю з присвоєнням звання лауреата Міжнародного конкурсу. (У подальшому О. Матвєєв очолив згаданий колектив).

Запис цього танцю неодноразово перевидався в Україні, Росії, Канаді.

ПОДІЛЬСЬКА КУПАЛЬНИЦЯ. Сюжетний танець - гра, побудований на купальських обрядах, що побутують на Поділлі. Неабияку роль в ньому відіграють елементи акторської гри, а також танцювальні приспівки - триндички. Так, під час збирання квітів на купальські вінки дівчина - солістка звертається до дощика, приспівуючи та виголошуючи текст речитативом: Іди, іди, дощик рясненький,

Покропи травицю - муравицю

і далі: •

Вийди, вийди, козак молоденький, Винеси нам купальницю! Козак виносить деревце, а дівчата його завітчують. З'являються хлопці:

Гей ви, дівчата, Йвана - Йвана, Чом ваша верба ще не вбрана? Гей, виходьте на вулицю Та й вибирати купальницю. Дівчата відповідають:

А наші хлопці - недбайливі! Не вирубали купальниці. Якби вони рано встали, Та н купалу вирубали. Хлопці вигукують:

Го-ов!!!

Гей, дівчата- чарівниці, Просим вас на вечорниці!!! Цікава й форма перекику на початку вже власне танцю. Хлопці - до дівчат:

Біля річки, біля млина Забивали хлопці клина. А дівчата, присідаючи, запитують: "А як?" Хлопці відповідають: "Ось так!", ілюструючи свої слова синкопованим притулом.

У подальшому молодь весело танцює польки у парах навколо купальниці, час від часу вигукуючи триндички - і так до фіналу.

У фіналі юнаки підходять до купальниці, забирають вінки своїх суджених і, повертаючись до дівчат, надівають їм на голови війки. Музика уповільнюється. Соліст та солістка виходять з купальницею уперед, і всі разом (дівчата попереду) прямують до лівих лаштунків.

Соліст на паузі вигукує: "Топити купальницю, топити!".

Хлопці хором: "Топити!" Дівчата, вклонившись деревцю, співають: "Гей, на Йвана, на Купала."

Як солістка виносить Купалу за лаштунки, знову лунає весела полька і, продовжуючи **танок**, виконавці залишають "ігужок". •

Лексика. Тинок; бігунець; невеликі кроки - стрибочки; біг з високим підняттям ноги **вгору** - уперед; доріжка; доріжка з опорною лівою ногою; доріжка з дробіткою; зворотна доріжка; упадання з **поворотом**; **дрібушечки**; **вибиванці**; **синкоповані** притупи; **синкопована підкуйка з подвійним вибиванцем**; **кружальце**; **різноманітні ходи польки (хід польки з винесенням робочої ноги уперед)**; **полька у повороті**; **полька з ноги на ногу**; **подільський вихиласник у повітрі з угинанням**; **подільський кабріоль з подвійним притулом**; **присядки тощо.**

Відмітимо, що, незважаючи на виконання польки, навіть перелічені рухи (а їх у танці налічується 30) дають уявлення про лексичне багатство танцю.

Композиція. Найрізноманітніші варіанти кола (жіноче-внутрішнє, чоловіче-зовнішнє); коло у парах; півколо; два півкола (жіноче, чоловіче), діагоналі тощо.

Музика. Розміри залежно від дії: 2/4; 4/4; 6/8; 6/4.

На основі народних мелодій чудову музику написав Ю.Чуприна.

Виконання. Вперше цей номер поставлено і 1985 р. на семінарі ^ української хореографії у Форт - Капел (Саскачевань, Канада). Після появи запису 1988 р. танець широко виконується самодіяльними колективами України.

КУПАЛЬСЬКІ РОЗВАГИ. Сценічна хореографічна композиція, поставлена на основі народних обрядів, ігор, забав, купальських традицій.

У зв'язку з тим, що в кінці 50-х роїв цей обряд у Центральній Україні майже не виконувався, постановник методом рекреації включив до танцю основні елементи купальської обрядовості. Саме тому композиція й складається з 4-х взаємопов'язаних сценічною дією частин: парубоцькі ігри та забави, Маренонька, вогнище, запальний танок. Не подаючи змісту цього танцю, підзначимо, що у ньому вперше на українському кону було продемонстровано поетичну красу свята Купайла з усіма притаманними йому атрибутами.

Так, у першій частині ми спостерігаємо, як вправно парубки майструють з дротів опудало-Купайло, надягають на нього чумарку, кабак замість голови і потопляють його у річці, а потім весело грають у "чагарди", "биток", "гилки". Захопившись грою, переможці злітають на спинах переможених і зникають за лаштунками.

Стрімка мелодія, під яку розважались парубки, поступово іатихає.

Трпер господині вигону - дівчата. Вони виконують навколо верби купальські ритуали з вінками, що закінчуються несподівано: в однієї з дівчат віночок не полинув за водою, а ■іупинився на ній. Подружки втішають її: буде у неї суджених. Саме він і з'являється перед дівчиною, а за ним- химерні потвори, чудовиська- це перевдягнені парубки, жартуючи, лякають

дівчат.Ті, наполохані, збиваються до центру галявини (кону). Настає горобина ніч. Парубки смолоскипами "підпалюють" ватру, утворену з учасників, яка своїм полум'ям освітлює річку. Велика ватра поступово перетворюється на звичайне багаття. Розпочинаються завзяті змагання - хто найвище і найкраще перестрибне через вогонь.

Світає. Зітліло багаття. Як гімн сонцю, виконується життєдайний гопак.

I

Лексика. Використовується майже весь арсенал рухів Центральної України, елементів ігор, які у поєднанні з акторською грою перетворюються на танцювальні рухи.

Композиція. Кожна частина танцю має свою побудову. Перша - ігри, асиметричні побудови, що поєднуються з традиційними діагональними, ключовими тощо. У другій частині - "Маренонці" - колові хороводи; у третій - "Вогнище" - дія| акцентується відповідно у центрі кону, звідси й композиційні спрямування рухів-стрибків виконавців від різних лаштунків. Уі четвертій частині - найрізноманітніші гопакові структури. ! горизонтальні, вертикальні, діагональні лінії, півкола.кола **тощо.** |

Музика. Розміри 2/4; 3/8; темпи від помірних - до стрімких.^ Характер найрізноманітніший - від іронічного, жартівливого*! грайливо-задирикуватого до ліричного ("Маренонька"), соло дівчат у загальному танці. і

Музична обробка **народних** мелодій А.Заболотного та* В.Перепечкіна.

Виконання. Заслужений **самодіяльний ансамбль танцю України "Дніпро"** (м.Дніпродзержинськ). Уперше виконано 1960 на Декаді української літератури і мистецтва у Москві. • Запис танцю здійснено **К. Василенком** і видано у зб.: "Золоті зерна" видавництвом "Молодь" 1963 р.

БУКОВИНСЬКІ ПРИМОВКИ. (БУКОВИНСЬКИЙ ПАРУБОЧИЙ ТАНЕЦЬ)

Один із популярних чоловічих буковинських танців, Загальне визнання отримав завдяки великій кількості конічних варіантів. Однак, попри все він зберігає свою специфіку' (виконується тільки юнаками), жанр - жартівливий, побутовий

елементами сюжетності, манеру виконання - . локальні буковинські рухи, оригінальну музику.

Зазвичай, виконується невеликим (непарним) числом учасників (7-9 чол.), аби зацентувати увагу на кожному виконавцеві, його характері. Веде танець легінь-бетяр - сміливий, моторний, завзятий.

.....Людно сьогодні на полонині, бо в гуцулів- скотарів свято- прощання з полониною перед поверненням з отарами в долину. Добре попрацювали, то тепер можна й потанцювати. На галявину вискакує бетяр і гучно закликає, звертаючись до легенів:

"Гей, зійдіть на полонину - затанцюєм Буковину!"

Юнаки відповідають йому гучним схваленням що відлунує у горах. -

Здійнявши з голови шапку, починає танець легінь - бетяр, вигукуючи:

"Тупай, тупай чижмачками, добре дівкам з легенями!", а за цим перший, другий та інші юнаки, вигукуючи" Гей-йО-го-хо-хо!" У подальшому триндичку вигукує кожен з легенів, відповідно ілюструючи їх певними рухами:

"Бий підкову до підкови - у вдавиці* чорні брови!"; "Ай-да , хлопці, ви до мене, постоліки гарні в мене!"; "Легіники, покажіться, туди- сюди поверніться!". Триндичики вугукують усі, розвертаючись один до одного: І ти гуцул, і я гуцул, Оба носим кептар куций, Ми у горах родилися, В Черемошах хрестилися. Кожна подальша фігура також супроводжується дотепними Примовками, і на фіналі бетяр вигукує:

"Танцюємо залюбки, поб"ємо ми чижмачки!" *Лексика.* Типові буковинські рухи: біг з **виносом ноги на ІііІ**лук;тропіток; хід на каблучок, **різноманітні припадання;** (Ифлельця; вибиванці; гайдук-круч; **чосанка; плетена доріжка та Ні,**

Композиція. Прямі горизонтальні лінії; півкола; кола.

Музика. Розмір 2/4; темп Швидкий.

* Нпццця - дівка на виданні.

Виконання. Танець виконується повсюдно багатьма професійними та самодіяльними колективами.

ПЛОТАРІ. Під час експедицій ансамблю танцю "Дніпро" п'ять наддніпрянських сел учасники звернули увагу на те, що майже всі мешканці їх мають вуличні прізвиська Бондарі, Гончарі; Мірошники, Басурмани тощо. В цих краях і відбулась зустріч і дідом Остапом, за прізвиськом Плотарем, із славетної родини плотарів. Плотарі гнали плоти з білоруським лісом д⁴ Катеринослава і далі на південь до Херсона через дніпровські пороги: Старокадацький, Сурський, Лоханський, Вільний і знаменитий Ненаситець, що забрав чимало сміливців за спроб його підкорити.

Мали плотарі й свій танець, що виконувався з жердинами які слугували мужнім людям водночас за зброєю, бо серед них було колись чимало втікачів з Росії, Білорусі та з України. Останні добирались древнім Славутичем до Січі.

Танець складався з двох частин: першої - рух плоту плотарями та другої - бойовничого танцю з триметровим жердинами.

Лексика. Рухи центральних районів України, значна кількість яких була трюковою з використанням жердин імітацією двобою.

Композиція. Основні побудови горизонтальні та вертикальні.

Музика. Розмір 2/4; перша тема- пісня " Ой, Січ-мати" н швидко:

Ой, Січ-мате, ой, Січ-мате,
Зелений луг - батько.

Ой, що в Лузі й заробити,

• То в Січі пропити.

Друга й третя теми. Розмір 2/4, але темп веселий та швидкий

Ой, гоп!.. Гупаники.

Пошив батько жупаники,

І пошив, і надів,

І на мене поглядив. Двічі.

Третьою темою є відома пісня "По дорозі жук, жук".

Музика. Розмір 2/4; темп швидкий.

Виконання. Заслужений самодіяльний ансамбль танцю України "Дніпро" (м.Дніпропетровськ).

АРКАН. Героїчний чоловічий танець, здавна побутуючий на Гуцульщині. Надзвичайно поетичний і, разом з тим, динамічний, з героїчним забарвленням, бо, за переказами, був улюбленим (схожий за темою з "Опришками") танцем народних месників.

За наявності багатьох кінцевих варіантів танець не підринається від свого першоджерела - народного сюжетного танцю. Використовуючи значну кількість рухів (9-12) та зважаючи на єдиний композиційний прийом (коло), танець за допомогою команд-викриків, що вказують на зміну рухів, у свою чергу, розкривають його зміст, динаміку та характер, набув надзвичайної популярності в усій Україні.

Варіантів до початку танцю існує декілька. Виконавці виходять на кін з різних лаштунків, співаючи, і по команді "Гей, до кола" розпочинають традиційний танець з триндичками, які вигукує перед кожною фігурою ведучий; у цій же фігурі виконуються й однойменні рухи, подані нижче: "Аркан", "Раз-прибий!", "Два великих", "Три малих!", "Три гайдуки з походом!", "Батько спить!", "Батько встав!", "Аркан", "А, за діда!", "А, за бвбу!", "А, за дівку!", "Дубовий лист!", "Аркан!" тощо.

Зауважимо, що як данину старовинній історії побутування і пі шю за команди "Батько спить" усі учасники- "повстанці" на Півпальцях, нахиливши тулуб, виконують крок "аркан", а за Команди "Батько встав!" всі радіють, що їхній ватажок добре відпочив, і продовжують танець.

Подібними до "Аркана" є й танці "Волох", "Волошки", які іноді танцюють під мелодію "Аркана". Надзвичайно цікаве положення у колі (саме воно є основною композиційною побудовою), де виконавці тримаються за ремінні паски, викочуючи традиційні гуцульські рухи.

Лексика. Основний хід танцю " Аркан"; три гайдуки з Походом; два великих; три малих; дубовий лист; сверделок; підківка; присядка зі стрибком та ін.

Композиція. Замкнене коло.

Музика. Розмір 2/4. Після помірно-швидкого темпу на вступі Пір'я частина виконується повільно, зазвичай під акомпанемент Нені

"Як на Чорногорі,* заграла трембіта,

* Мирногора - гора у Карпатах, де збирались повстанці - опришки.

Йдуть опришки-браття із цілого світу!"

Далі з перемінним тембровим забарвленням і звуковим нюансами (при фігурі "Батько спить!") танець виконується швидкому темпі.

Кращі постановки. Заслужені самодіяльні ансамблі та України "Галичина" (постановник Ярослав Чуперчук, м. Львів) "Ятрань" (постановник Анатолій Кривохижа, м. Кіровоград).

ОПРИШКИ. Схожий з попереднім танцем, є його різновидом, однак має суттєві відмінності від "Аркана".

Лексика більш урізноманітнена за рахунок традиційним гуцульських рухів, особливо, за використання такої атрибуції, які топірець (сокирка); присідання з перекиданням сокирки; стрибки! "м'ячки" з підсічкою сокиркою; стрибки через сокирку; колінця дрібушки; вихилися; повзунець з опорою на одну руку тощо. І

Композиція. У зв'язку з переліченими новими рухами відповідно вибудовується й композиція. Традиційне коло у зачині танцю, горизонтальні та діагональні лінії у подальшому виконанні технічних рухів "на глядача".

Музика. Розмір 2/4; темп - жваво, рухливо.

Виконання. У багатьох самодіяльних ансамблях танцю України, особливо в Прикарпатті та на Галичині.

ЗАПОРОЖЦІ. (Військові ігри і танці війська Запорозького!)

Ця хореографічна поема-епопея, як і її автор Павлі Вірський, заслуговують на окреме дослідження. Ми зупинимось лише на основних характеристиках цієї композиції. Складається вона з двох частин: перша - військові вправи списками, -/уга - танці вояків-запорозжців, дотепні жарти бубнами, вправи-танці з шаблями. І

Докладніше про перебіг подій, що відбуваються на кону, зачині танцю, що супроводжується звуками тулумбасів, на кін довільно, спілкуючись поміж собою, виходять молоді козаки утворюють велике півколо обличчям до глядача, а також осавуД який з'являється з перших правих лаштунків на останні 25-31 такти. На 32-й такт осавул двічі ударяє державним списом по підлозі, подаючи команду: "Струнко!". Козаки завмирають, тулумбаси змовкають! >

Потому починаються військові муштри-заняття виконуються численні досить складні прийоми зі списками, різних композиційних ситуаціях та ще й з цікавими триндиком^

то відтворюють перебіг подій; "Тулумбаси, швидше грай!", "За козаками поспішай!" "Козакові без ратища, що дівчин' без намиста!".

Загалом козаки виконують дванадцять вправ зі списками.

Друга частина розпочинається з танцю переплясу - імпровізації двох підпалених старих осавулів з бубном. Молодий козак, непомітно підхопивши на кінець списа бубон, підіймає його високо вгору, а потім кидає у глибину кону. Лишившись бубна, старі осавули знаходять іншу причину для свс "х забав. Не ростуть у одного козака великі вуса, та і; годі! Вхопили старі бідолагу за вусика й ну глузувати над ним, показуючи усім свої довжелезні вусища. По жартах починається танок, у якому ншсонуються досить складні повітряні рухи-стрибки, кабріолі, ирисядки-закладки, стрибки через шаблі, імітування скачки верхи і кунчуком у правиці. Ділі цілий ряд карколомних трюків, які Виконують козаки у формі переплясу, демонструючи у такий спосіб свою молодецьку силу та хист, Перегляс переростає у демонстрацію володіння козаками основною зброєю - шаблею. Показавши цілу серію "рубки"; "уколів" на одному диханні, нібито наздоганяючи відступаючого зорога, козаки закінчують Танець.

Лексика. Звичайні ходи; мар невідомі ходи; доріжки; пихляюни; переступання; притупи з поворотом; Найрізноманітніші присядки; козацький падебасх; кабріолі; содебаски; закладки; млинок; кубрик; бедуїнське; різновиди скачок, Галопів тощо.

Композиція надзвичайно різноманітна: півкола; кола; два кола ; горизонталь по 6 виконавців; по 4 виконавці; горизонтальна фронтальна лінія тощо.

Музика. Розмір 2/4; 2/2 (фінал). Написана спеціально для цього танцю і стала національною класикою. її створив талановитий композитор Яків Лапинецький. У музиці епопеї він Діє точний аналог побуту, життя вільного козацтва. За музичною палітрою твір і звичайно виразний: танець під с іровід тулумбасів, часта зміна темпів ід повільних на швидкі і - шишаки, повернення до попередніх темпів. Музика насичена жартівливими інтонаціями, а також маршоподібними ритмами пні, за винятком фіналу, виконуються у двочверт.ому рахунку.

Виконання. Державний заслужений академічний ансамбль танцю України ім.П.Вірьського. Постановник - Павло Вірьський. Слід зауважити, що виконати цю монументальну хореографічну епопею не лід силу ні самодіяльним, ні навіть професійним колективам.

Візьмемо надзвичайно складну і за майстерністю виконані* (варто згадати виконання новозунця на бочівочці, що котиться п кону), і : і композицією та музикою постановку "На Січ Запорозькій" Валентина Михайлова у Харківськму аисам* танцю "Квітка". Танок також чоловічий, однак за перелго подій, композицією та музикою відрізняється від постановки П.Вірьського, більше тяжіє до відомих "Партизан" І. Мойсеева.

Розділ ІІ. ФОЛЬКЛОРНИЙ І НАРОДНОСЦЕШНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ

ПОНЯТТЯ ФОЛЬКЛОРУ ТА ФОЛЬКЛОРИЗМУ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Ці поняття найтіснішим чином пов'язані з фольклорним (Гоїк - Іогє англ. - мудрість народу) та народносцегачним танцем! Передовсім, розглянемо процеси розвитку сучасного мистецтва в т.ч. й хореографічного, на даному етапі, "їх сутність, спільні риси" та відмінності, зупинившись на парадоксальному, на перин* погляд, визначенні феномена "сучасність", тобто явища, дається нам досвідом і яке сприймається через чуттєві органи.

У Перше явище - сучасне мистецтво спрямоване в майбутнє але в силу традицій найтіснішим чином пов'язане з минулим.

У Друге - відносна умовність поняття "минуле" стає стосовно сучасного уже *традицією*. У зв'язку з цим поняттям сучасний фольклор з безперервними діалектичними процесами, відбуваються в суспільстві, сучасний доти, доки він відтворює довершений форми істотні зміни в сучасному житті, історії, побуту народу, його прагнення, ставлення до дійсності, а також побуту в його середовищі. Таким чином, поняття "традиція" може відозмінюватись, трансформуватись, набувати нових рис.

ІІІ, нарешті, третє - являє собою безперервну оцінку сприйняття нашим розумом як минулого, так і сучасного, майбутнього, і одні й ті ж явища можуть виступати у різних

виразах, а інші - віддалені в часі, навпаки - інтегруватися нашою Відомістю.

У Ось саме у цих закономірностях полягає зв'язок традиційного і сучасного, і тому в кінці ХІХ сторіччя французький дослідник П.Себійо ввів у науковий обіг термін "фольклоризм"; в коло якого входить вивчення безпосередній і його інших записів народної музики, її теоретичних аналізів, стилів, її ролі у побуті, зв'язку з поезією, музикою, танцем. Це давало поштовх всім видам мистецтва.

У хореографії - це сфери: а) дослідження побутування традиційних жанрів, б) збирання і обробки, активізації окремих V-* жанрів; в) новоутворень на основі фольклорних матеріалів.

Хореографія дещо з запізненням включилась у цей процес, Цюча спонтанно він відбувався упродовж усієї історії, збагачуючи народ новими художніми надбаннями.

У зв'язку з цим і виникла правомірність постановки питання Про фольклор - традиційне поетичне мистецтво, народу і фольклоризм - громадське явище, яке виникло в результаті ІІІСвєсення основних фольклорних пластів (поетичних, музичних, Хореографічних і т.д.) у сучасних умовах. У цій площині нами розглядаються фольклорний та народносценічний танці і принципи їхньої обробки.

НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА ЛОКАЛЬНИЙ КОЛОРИТ

Хореографічний фольклор надзвичайно багатий. Крім Хороводів, тут і танці - ритуали, танці - обряди, побутові, сюжетні танці, у супрозоді хору і під акомпанемент самобутніх народних оркестрів або тільки ударних інструментів.

Вислів М.В. Гоголя щодо української пісні як народної Історії, живої, яскравої, сповненої барв істини, історії, яка (іпкриває усе життя народу, ..овією мірою співвідноситься з українським народним танцем. ;

Цвд ж тезу підтверджує і розвиває видатний хореограф І.Мойсєєв: "Танець - німг поезія, зрима пісня, щ^ містить у собі чашину народної душі, емоційний літопис народу, який Цмобутньо і яскраво розпізнає про історію почуттів та лодій, ним пережитих. Невичерпна скарбниця народного танцю |в«рігає багато безцінних перлин. У них творча фантазія,

образність народного іслення, виразність та пластичність форми, глибина почуттів".*

Життя і побут інакше від у минулому формувалися під впливом основного роду занять: полювання, рибальства, скотарства, землеробства, ремесел тощо. Це впливало на історичний процес розвитку народу, формувало його побутові відносини, ритали, традиції, обряди, народжувало й виробляло етичні, правові норми, естетичні ідеали. Це фіксувалося в народній творчості, зокрема і в фольклорному, а у подальшому і в народно-сценічному танцях. Українське танцювальне мистецтво пройшло довгий шлях від найдавніших обрядово - ритуальних дійств до найвищих сучасних мистецьких форм - класичного; балету.

Народившись у глибині віків, утверджуючись і розвиваючись протягом часів Київської Русі, український фольклорний ганець увібрав у себе місцеві, локальні, лексичні, структурно-композиційні особливості, манеру і форму виконання, музичні райони, де він побутовував, що вирізняє його і авить середі однойменних білоруських та російських ганців. Усе це є сутністю поняття "колотит": колотит національний, локальний, окремого жанру, різновиду тощо.

Видатний балетмейстер М.Фокін у своїй праці "Против течения" дав дуже влучне обрання емоційне і визначення народному танцю, зазначивши, що внутрішня основа усіх народних танців - це є і земля, який має життя чудовий квіти - мистецтву

Тут, як молитися, нічого додати! Це заклик - звернення до митців: бережіть народ! Тій танець, він - саме ж життя, без нього не може існувати сценічна хореографія!

"Сік землі" української, російської, грузинської, іспанської! польської, болгарської, інших національних хореографічних культур - це не що інше, як сфокусований національний колорит народного танцю.

"Для того, щоб іти далі обраним нами шляхом, треба всебічно знати фольклор, його минуле і сучасне. Тільки вивчивши значну кількість варіантів, які побутують у народі,"

* Луцкая Е.Л. Жизнь в танце. • М., 1968-С.21.

того чи іншого танка, можна вловити те основне, що створює його сердцевину, його етичну й естетичну суть".*

І українці, і росіяни, і білоруси танцюють метелиці, польки, кадрили, інші танці, однак усі вони відрізняються і лексикою, і композицією, і музикою, і манерою та формою виконання. Мешканці Закарпаття, Прикарпаття танцюють польку зовсім не так, як степовики Придніпров'я, Слобожанщини.

"Обмеженість танцювального поля, - пише О. Герасимчук, - виявляється у конструкції танців усіх українських горян - у прийомі закритої кругової фігури, де танцюють три людини за плече чи схрещеними руками за спиною, і в фігурах, побудованих і двох-трьох кіл, з сольною парою у центрі. Прийом обмеженості танцювального поля виявляється також у виконанні дрібних жіночих *па* і чоловічих *па* з невисоким підняттям ніг, при невеликих підскоках, невеликих випадах і неглибоких присядках. Багато рухів у горян виконується на одному місці".** і

У тих же Карпатах ще наприкінці минулого сторіччя, а подекуди і тепер у глибинних районах, танцювали "Гору" - двох'ярусний танець. На концертах зведених мистецьких колективів України в 1971 році цю традицію відновили гжлетмейстри М.Вантух, К.Балог, В.Петрик, Д.Ластівка і показали "Гору" з великим успіхом глядачам. Цікаво, що "поверхові" танці побутують у багатьох гірських народів Так, скажімо, в Грузії (Месхетія) виконуються дво - і ріповерхові побудови, а також лінійні поверхові "Земкрело" або "Ціхебуна". ("Фортеля"). Це ж характерно й для Вірменії й Чорногорії.

Окремі історичні явища відбилися також у народній хореографії. Так, на Катеринославщині побутували "Козак", "Тонга", "На герць" та інші ганці, пов'язані з Запорозьке січчю. У Карпатах на Покутті "Опришки", "Довбуш", "Козак", "Арка," - героїчні танці гуцулів. Це також накладає певні риси на національний хореографічний фольклор.

У одних народів переважають кругові танці (болгари, верби, хорвати, греки), в інших - поряд з масовими значне місце посідають парні і навіть сольні танці. Це також національний і цюльний колорит танцю.

• Луцкая Е.Л. Жизнь в танце. - М., 1968. - С.22.

*♦ Герасимчук Р. Особенности украинских народных танцев Карпатского

Композиційний колорит - форми побудови танцю: коло, лінія (на Україні - "ключ"), колона, змійка тощо. Вибираючи основне композиційне зерно, балетмейстер розробляє його, створюючи сценічну обробку фольклорного танцю ("Кружала" Н.Уварової, "Берізка" Н.Надеждіно). Порушити композиційне зерно, вводячи малюнки з інших танців, означає порушити колорит.

Малюнок танцю - це не тільки суха "геометрія", а й асоціативний художньо * образний елемент. Скажімо, в українських танцях "Вихор", "Вітерець" ми начебто відчуваємо, шалений порив вітру.

У "Заметілі", "Метелиці" малюнки нагадують снігові заметілі, віхоли, хурделиці, кучугури снігу. Українська "Метелиця" відрізняється від російської чи білоруської. І Наприклад, білоруси танцюють "Метелицю" з рушниками, І імітуючи заметіль (цікаву обробку фольклорного танцю зробив білоруський балетмейстер А.Рибальченко).

У танці "Очерет" ми нібито бачимо очерет сухої погоди, і відчуваємо, як вітер під час бурі гне його до землі. У "Запорозькому козаку" відтворено атмосферу бою, ІІ полтавському танці "Коша" показується будування коші і т.д.

Національний колорит лексики та композиції не викликає І заперечень, проте існує ще й *локальний колорит*, притаманний; лише певній місцевості, району - ледь помітні рухи, положення" рук, оригінальні трясучки, крутки, своєрідна посадка на' новзунці, присядка, темпоритм виконання руху, ритмічний І малюнок дрібушок, вибиванців, плескачків, характерні^ малюнки, на яких робиться акцент т. ін. Досить згадані фольклорну "Дев'ятку", яку "відкрив" дослідник українського, танцю А.Гуменюк. У ній хлопці ледь притупцюють підшвою! по підлозі і виконують "дрібушечки", наче розмовляють з' дівчатами.Оригінальне виконання дівчатами і "потрійного! танцювального кроку". Все це у поєднанні з манерою, якої виконавці дотримують* -я з першого виходу до кінця танцю,! створює неповторний колорит цього танцювального!] фольклорного твору. Мабуть, саме це й наштовхнуло і П.Вірського на внесення (за сценічної обробки) "Дев'ятки" до а репертуару Державного заслуженого академічного ансамблю) танцю УССР.

Відтак, навіть у межах однієї країни, області маємо безліч варіантів одного руху, малюнку тощо. Ось чому багатство змісту, різноманітність форми, оригінальність лексики, композиції, красу музичного супроводу, костюма не можна нівелювати, підводити під одну схему. Це першорядне завдання майстрів сучасної ііародносценічної хореографії.Уже йшлося про те, що у танцях горян - гуцулів, лемків, бойків - багато спільного у композиційній конструкції, прийомах (але не в манері!) виконання. Водночас ці локальні райони, розміщені відносно близько, мають багато різного у манері виконання рухів, їхній морфологічній конструкції, метроритмічній структурі.

За загальної спорідненості бойки виконують свої танці спокійніше, більш плавно і вільно, на ледь зігнутих у колінах ногах, що характерно для словацького танцю, зустрічаємо у них елементи, притаманні поліській хореографії; лемки танцюють егримано з поворотами тулуба праворуч - ліворуч, з притулами, причому в їхніх танцях є елементи угорських (синкоповаані ритми при двочасній формі і переходи на тридольні розміри тощо).

Фольклорний танець не можна розглядати догматично, як часкорозлу, раз назавжди дану характеристичну форму танцю, манеру його виконання тощо. Разом зі зміною життя, соціальних відносин з'являються нові нюанси, деталі, змінюється й лексика народної хореографії. Цікавий приклад еволюції навела тонкий знавець узбецької хореографії, кандидат мистецтвознавства П.Авдєєва: "Наша молодь не знає людини минулого, точніше, вона чула про неї, але не знає її. Наша жінка ходила згорбленою, опутивши голову вниз. А сьогодні вона ходить спокійно і гордо. Наші дівчата не знають, як ходити у паранджі, сірому лантусі, затуливши обличчя сіткою з кінського волосся. Наші дівчата носять коротенькі сукні, а на роботі - брюки. Як порівняти ту ходу в паранджі, у довгій сукні, яка закриває навіть кінчики пальців ніг, у якій рукава опускаються нижче долоні, з ходою сучасної узбечки у зручній для руху сукні? Як можна примусити сучасну жінку зберегти те, старе відчуття танцю * втілення рухомої покірливості? Це неможливо".*

Українські балетмейстери зробили вагомий внесок у розвиток народної хореографії, зокрема у збереження її

♦Лвдєєва Л. Движущиеся позм и ритми. - Кишинев, 1970. •С.97. (Матеріали творчої конференції).

національного колориту. Передусім, це такі митці, як: Х.Ніжинський, М.Соболь, В.Верховинець, В.Авраменко, П.Вірський, В.Вронський, М.Голотов, Л.Калінін, В.Михайлоч, Ю.Кузьменко, Г.Березова, О.Зердовський, П.Григор'єв, Я.Чуперчук, В.Пегрик, К.Балог, Д.Ластівка, А.Кривохижа, М.Вантух, Г.Закірова, Г.Кяков, Н.Уварова, О.Гомон» І.Антипоаа та інші.

Підвалини, закладені корифеями української хореографії усіх рангів, досить міцні, хоча шляхи їхні інколи перехрещувались, істина народжувалась у принциповому творчому змаганні.

У ПРИНЦИПИ ОБРОБКИ ФОЛЬКЛОРНОЇ О ТАНЦЮ:

ПЕРШИЙ ПРИНЦИП - ЗБЕРЕЖЕННЯ ПЕРШООСНОВИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ

Обробка та збереження оригіналу фольклорного танцю - одна з найактуальніших проблем, що хвилює не тільки балетмейстерів, фольклористів, а й численних шанувальників хореографічного мистецтва.

Дотримання граничної достовірності (звичайно, без повторів у лексиці та композиції фольклорно-етнографічного першоджерела і перенесення його у незайманому вигляді із збереженням музики, поетичного тексту, композиції, атрибуції, елементів акторської гри, манери виконання, костюма та народної режисури на сцену) - основа першого принципу обробки фольклорного таїнцю.

З огляду на це постає дуже важливе завдання доцільно розкрити ту роль, яку відіграли у становленні та розвитку українського народносценічного танцю фундатор, дослідник, невтсм"ий пропагандист української хореографічної фольклористики В. Верховинець та його учень В.Авраменко.

В.М.Верховинець (Костів) - штатний український актор, композитор, фольклорист, дослідник народної хореографії, учень і послідовник славнозвісного композитора М.В.Лисека, народився 5 січня 1880 року на Станіславщині. Став-И народним учителем, вії: захоплюється театром, музикою, танцем. Усе це привело його до трупи М.Садовського. Використовуючи

фольклорні першоджерела у виставах М.Садовського і підпорядковуючи їх дії, режисерському рішення, В.Верхопшієць ■іначно збагатив сценічну палітру танцю, переносив на сцену пнографічно - фольклорні замальовки й обряди, звичаї і ішщами, піснями, атрибуцією, розробив стилістичну лексику. раї ато працював над музикою для українських танців. У результаті цього з'явилися його гротесково-сатиричний "Гопак на Олімпі", гумористичний танець грацій, козачок з "Енсїди" І.Котляревського, в яких використана істинно народна лексика. Не обмежуючись роботою над суто театральним народносценічним танцем, В.Верховинець багато уваги приділяє фольклорним першоджерелам: "21 квітня 1912 року було показано танцювальний вечір -■ дивертисмент, на якому представлено третю дію "Гальки", першу дію " Пісні в лицях" і веснянки. Складовими частинами були: у першій п'єсі - "Аркан", п в другій -І"Роман", "Гопак" села Кривого і два танки херсонські".*

Молодий актор - співак (у В.Верховинця був чудовий тенор) багато бере від спілкування з М.Садовським, М.Заньконською, І.Мар'янком та іншими корифеями української сцени. Разом з Цим, він продовжує вивчати народну творчість. Досліджуючи музичний фольклор, В.Верховинець щоразу більше захоплюється хореографією, і у нього виникає ідея створити наукову працю з українського танцю, щоб перекрити шлях "пародистам та імітаторам українського народного танцю, препоганим копіїстам і тим фальшивим провідникам, що нехтують і топчуть ногами Танцювальне мистецтво, за яке вони самозвано беруться".**

Так, 1919 року побачила світ "Теорія українського народного танка" (українська хореографія). Значення цієї праці дня розвитку теорії і практики українського танцю важко переоцінити. Вона стала справжнім дороговказом для майстрів української хореографії. Дослідник зібрав і систематизував надзвичайно цінний матеріал, характерний для українського Танцювального фольклору. Застосував струнку систему окремих рухів і закінчених танцювальних епізодів.

* Верховинець В.М. Теорія українського народного танка. - 4-е вид. - К., 1968.-С.70.

** Там само.-СІ 09.

Методологія запису, основоположником якої ⁴ В.Верховинець, набула широкого визнання не тільки в Україні, а й далеко за її межами. Вона проста, зручна і цілком доступна як професіоналу, так і початківцеві.

В.Верховинець уніфікував та записав основні рухи українського танцю, подав записи народних танців: *"Козачок"*; *"Роман"*, *"Козак"*, *"Васишка"*, *"Шевчик"*, *"Рибка"*, два варіанти *"Гопака"*: *"Гопак I"* (херсонський танець), *"Гопак II"* (херсонський танець), *"Кривий танець"* до більшості з них аранжував народну музику.

У IV розділі праці *"Теорія українського народного танка"* автор викладає свої філософсько-дослідницькі погляди на; подальший розвиток української хореографії, яка повинна, розвиватись у найтіснішому взаємозв'язку з пісню та музикою.) Цікавою і своєрідною є пам'ятка для збирача хореографічного фольклору, яка налічує 68 питань.

Уже під час роботи над *"Енеїдою"* І.Котляревського у В. Верховинця виникають думки про майбутній національний* балет: *"Наш балет, якщо йому судилося коли - небудь народитись, мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю 3) його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою; фантазією думок, і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього життя".**

У першій на українській сцені постановці опери М.Лисенка *"Утоплена"* (28 липня 1919 року, диригент М.Багриновський,[?] художник А.Петрицький, режисер М.Бонч-Томашевський, балетмейстер М.Мордкін) В.Верховинець бере участь як консультант-знавець українських хороводів (сцена русалок *"Вже місяць над нами високо"*, в якій було показано ігри, обрядодії)-

Варто відзначити у цій постановці використання і подальший розвиток традиційних композиційних прийомів та принцип хореографічної поліфонії (ліній, кола, півкола тощо).

Принцип хореографічної поліфонії і розширення амплітуди дії, рухів М.Мордкін та В.Верховинець використали і в другому хороводі *"Ох, і гупої пори, як князь • місяць угорі"*.

* Верховинець В.М. Теорія українського народного танка. - 4-е вид. • К., 1968. - С.144.

Зауважимо, що А.Петрицький, створюючи костюми виконавців, уперше ввів стилізований український жіночий костюм (ніжно - зелені прозорі хітони - сорочки з українським орнаментом та віночки з білих лілей), якому в подальшому судилося стати традиційним українським балетним костюмом.

19 квітня 1931 року у м.Харкові відбулася прем'єра балету *"Пан Каньовський"* М.Вериківського. Тож мрія В.Верховинця про створення українського балету здійснилась. Його було запрошено консультантом - фольклористом до балетмейстера - постановника В.Литвиненка.

В.Литвиненко разом з В.Верховинцем уперше об'єднали діаметрально протилежні хореографічні мови - класики і суто народного танцю (вішорітність у класиці і нешторі шість у народному танці, позиції рук, тулуба, манери та форму виконання, темпи тощо) і створили яскравий український народносценічний танець, що засяяв усіма барвами веселки, відзначався оптимізмом, життєвою і водночас сценічною правдою.

В.Литвиненко та О.Соболь - виконавці ролі Яроша - збагатили український героїчний танець. З'явилися перші національні сольні пратії, дуети.

Нині в Україні є танцювальні колективи, які підтримують тенденції, започатковані В.Верховинцем щодо збереження першоджерела. На жаль, їх дуже мало, а кожна область, локальний етнографічний район повинні мати такий ансамбль. Ці колективи являють собою проміжну ланку між фольклорним та народносценічним танцем і відіграють важливу роль у подальшому розвитку національної хореографії, стимулюють його. '...;

Коротко висвітливши творчу діяльність В.Верховинця, зупинімося детальніше на першому принципі обробки фольклорного танцю.

Деякі фольклористи та балетмейстери вважають, що фольклорний танець треба переймати у його першооснові, зберігаючи лексику, композицію, костюми, атрибуцію, музику, бо, ускладнюючи і трансформуючи лексику, композицію, а водночас спрощуючи костюм (як правило, побутовий костюм не пасує для сцени, не кажучи вже про фактуру тканини),

аранжуючи музику, постановник, сам того не помічаючи порушує народну манеру, традицію виконання.

Не слід забувати, що народний танець - це, передусім, танець для себе, а не для глядача. Виконавець відчуває естетичну насолоду від музично - експресивного, емоційно-моторного діяння, закладеного у самій специфіці хореографічного мистецтва. Скільки людина танцюватиме, не регламентується часом. Усе залежить від естетичної насолоди, яку танцюрист матиме від танцю, оточення, місця дії, настрою, кінець кінцем, від його фізичних можливостей. В історії хореографії є приклади, коли фольклорні танці виконувались протягом кількох годин.

Яке ж ставлення до фольклорного танцю і які принципи роботи над ним у сучасних провідних митців?

Творче кредо І.Мойсеева: "Вивчати фольклорні танці, не відтворюючи їх потім на сцені, на мій погляд, марна витрата часу. Народ танцює не для глядача. Він танцює для себе. Перенесіть оригінал на сцену. Буде "все, як у житті". І враз виявиться штучність, оскільки втрачено основну умову суті "танцю для себе". "Танець для когось", танець для глядача не може бути копією життєвого танцю. З появою тих, хто за ним спостерігає, з'являється театр, видовище. А у нього свої закони, свої вимоги".*

На нашу думку, ця теза справедлива і відповідає вимогам часу.

До фольклорних матеріалів необхідно ставитись бережливо, як до коштовних знахідок. А може, краще не торкатися їх і залишати у незмінному вигляді, як вони дійшли до нас? Таке завдання стоїть перед фольклорними групами. Вони роблять велику, корисну справу, збираючи й зберігаючи першоджерела. Та навіть і ці групи вдаються до незначних, але сценічних обробок народного танцю. Вибирають найцікавіше у його малюнку, манері виконання, зміст. Для виконання танцю на сцені постановники повинні перебудувати композицію танцю, залишаючи найяскравіші, найвиразніші фігури. Цього цілком вистачить для показу суто етнографічних фольклорних танців, бо фольклор - не мистецтво, а самовираження почуттів, настроїв народу. Надзвичайно важливо під час обробки народного танцю

* Лудкая Е.Л. Жизнь в танце. - М., 1968. - С.21.

не спотворити його ідею та задум, зберегти всю стилізову гаму народного танцю.

Відомі балетмейстери у практичній діяльності дотримуються правила, що, розширюючи, згідно з темою та ідеєю, ті чи інші деталі лексики, композиції фольклорного танцю, необхідно зберігати його першоджерело.

Багатовікова історія народного хореографічного мистецтва стверджує, що процес розвитку - тільки поступальний. Прикладом цього є еволюція українських народних танців: ігри з елементами танцю, хороводи, побутові, сюжетні танці і вищий щабель сюжетних танців - народносценічний танець, який презентує всі вищезазначені жанри.

Проте, спілкування з фольклором ставить перед хореографами цілий ряд запитань. Який фольклорний танець піддається обробці? Хто має моральне право торкатися народних перлин? Чи вирає мистецтво від творчого спілкування балетмейстера з першоджерелом народного танцю?

На ці запитання одразу й однозначно відповісти не можна. Однак, треба дотримуватися певних правил. Якщо братися за обробку фольклорного танцю» то об'єкт свого вивчення слід вибрати, опираючись на власний хист, досвід, вміння працювати з першоджерелом.

Відомо чимало досягнень українських хореографів у галузі сценічної обробки фольклорного першоджерела. Балетмейстери вилучають анахронізми, зайві повтори у композиції, вульгаризми у лексиці, організовуючи танець у просторі (постановки В.Петрика, К.Балог, Д.Ласівки, Я.Чуперчука, А.Кривохижі та ін.)

У фольклорних танцях, які побутують у близьких хореографічних культурах, спостерігаємо значну кількість рухів зі спільною морфологічною структурою, але кожен народ вносить свої національні колористичні нюанси, відтінки у виконання того чи іншого руху. Незначна трансформація елементів у самій побудові, ракурс повороту тулуба, плечей, акцент головою, гра обличчям інколи майже змінюють рух. Хореограф за постановки танцю завжди повинен звертати на не особливу увагу.

Візьмімо звичайний, усім відомий падебаск-тинок (він притаманний хореографії багатьох народів світу). Безперечно,

український тинок, що має багато модифікацій та різновидів, все ж відрізняється і від татарського падебаска на каблук, і від азербайджанського та башкирського тощо. "Гармошка", "вірьовочка", "колупалочка" ("вихилисник"), "голубці" та інші рухи у різних народів виконуються по-різному, і в цьому полягає своєрідність та національна самобутність хореографії того чи іншого народу.

У фольклорному танці певну кількість рухів дуже часто повторюють без їх структурно-морфологічної розробки. У народносценічному ж танці балетмейстер вдається до збагачення того чи іншого руху нюансами, штрихами, часом підпорядковує структурно - морфологічну сторону образно - тематичній, не порушуючи при цьому основну структуру руху.

У народносценічному танці інколи розворот на 30 - 45 градусів у напрямку до глядача значно полегшує сприйняття таких рухів, як "вихилсники", "дрібущечки" і т.д. Те ж можна сказати і про технічно - віртуозні рухи - "щупаки", різноманітні стрибки, закладки, закладки з поворотом тощо. Значна кількість рухів у сучасній народносценічній хореографії читається краще, якщо знайдено той чи інший ракурс, нестандартне положення тулуба танцюриста тощо.

У побуті фольклорний танець виконують за бажанням танцюристів, тобто пари утворюються за попередньою домовленістю чи у процесі виконання. У сценічному його варіанті балетмейстер поєднує пари залежно від зовнішності, внутрішнього темпераменту, характеру, акторської майстерності танцівників.

Фольклорному танцю притаманний елемент імпровізації. Від уміння танцюриста перевтілюватися в той чи інший „образ, наслідувати ті чи інші риси характеру, поведки звірів, птахів оцінюється майстерність виконання.

У народносценічному танці елемент імпровізації начебто існує дня глядача, однак усе це обумовлено специфікою танцю, архітектурно - композиційною його побудовою, тобто балетмейстер цю імпр, аіаш'ю планує заздалегідь.

•У фольклорних танцях майже не зустрічаємо негативних образів, хіба що побутують персонажі залицяльників - невдах ("Юрочка", "Джигунець" і т.д.) чи задиркуватих хлопців, дівчат ("Микита", "Тиш'я", "Марічка - чічка). Інколи побутово

сімейні сюжети побудовані на тонкому гуморі ("Сваха", "Тещя"). Проте, у фольклорному танці ніколи не побачимо різко негативного типажу (крім вертепних вистав).

Кілька зауважень щодо композиції. Цілком закінчені, стали композиційні форми деяких фольклорних танців не завжди можуть бути використані у народносценічній хореографії. Скажімо, коло. Якщо залишити його на весь час виконання танцю на сцені, то глядач бачитиме лише спини танцюристів. Ураховуючи це за обробки фольклору, хореографи урізноманітнюють види кола, положень учасників у ньому (обличчям до глядача чи в середину кола), трансформують у півкола, невеликі за кількістю учасників, малі кола, подвійні кола тощо.

Примітка. Виняток становлять українські танці "Кружало" та "Аркан", російський "Тимоня", грузинський "Хорумі", болгарський "Хоро", сербський "Коло" та ін. Балетмейстер за обробки фольклорного танцю використовує фігуру ляше раз і в подальшому може вдатися до її розробки. Від цього, безперечно, залежить і час виконання, бо на всю дію сюжетної хороводної гри відводиться дві - чотири хвилини.

Якщо фольклорний танець починається невимушено з пісні чи з певної дії (в обряді, звичаї), то у ше«іша»му варіанті постановник повинен зробити "вихід" на сцену.

Більшість фольклорних танців не має виразного, чіткого розкриття на глядача. Сценічний же номер повинен будуватися з таким розрахунком, щоб глядач спостерігав дію, тому акцент у побудові фігур лягає на відкриту до глядача площину: кола нерідко перетворюються у півкола, закриті вертикальні лінії "розвертаються" до глядача та ін.

Сценічний варіант фольклорного танцю обов'язково закінчується фіналом, у якому логічно поєднуються емоційні, композиційні та смислові компоненти. І це, як правило, не стереотипна раптова зупинка після виконання ряду складних рухів. У кращих зафіксованих народносценічних танцях фінали зумовлені дією. В останній фігурі виконавці прощаються з Глядачем, або одне з одним, чи запрошують завітати до них у гості.

Важливе значення має *музичний супровід*. У побуті танець виконуємо найчастіше під одну - дві мелодії, без обробки

Сценічний варіант фольклорного танцю вимагає тонкого і аранжування музики, яка, не змінюючи характеру, краси і першоджерела, допомагала б розкрити його образний стрій.

Музика у фольклорному танці здебільшого має сталу, квадратуру і майже не варіюється. У народносценічному варіанті її доопрацьовує композитор чи концертмейстер як у мелодійному, так і ладовому відношенні, не кажучи вже про ритмічну, темпову сторони ("Берізка", "Гуцулочка", "Горлиця").

Костюм - "візитна картка", яка одразу ж підказує глядачеві місце, час дії, розкриває національні та локальні особливості хореографії. Крій костюма залежить від того, у якому стилі, манері вирішується постановка. Якщо мета - зберегти і фольклорне першоджерело, то і костюм слід залишати таким, яким він побутував у народі чи є в етнографічних музеях (ансамбль "Галичина" - м.Львів, "Смеречина" - м.Вишніва). Якщо ж це постановка за мотивами фольклорного танцю, то костюм може трансформуватись, у нього можуть бути введені елементи сучасності.

- ДРУГИЙ ПРИНЦИП - АРАНЖУВАННЯ ТА СТВОРЕННЯ НОВОГО ВАРІАНТА НА ОСНОВІ ТРАДИЦІЙНОГО ТАНЦЮ

Останні 30 - 40 років характеризуються значним розвитком другого напрямку в роботі над фольклорним танцем, тобто його сценічно - театральної обробки. Це переконливо засвідчують фестивалі, декади, огляди художньої самодіяльності, творчі конкурси танцюристів та балетмейстерів.

Отже, маємо підкреслено виразну, сповнену динаміки театралізацію, технічне збагачення лексики (аж до віртуозних трюків) та композиції українського народного танцю, навіть і більш-менш довільної інтерпретації фольклорних зразків, перештопування окремих елементів класичного танцю, розширення образно - тематичних меж і багато іншого.

Передусім, коротко про митців - популяризаторів цього методу обробки українського танцювального фольклору.

У Харкові 1780 року відставний Санкт-Петербурзького театру тансер Іваицький ставив балети, орудуючи трупою, яка і

складалась з 20 танцюристів. Була серед них і прима - Малярівна, - перша танцюристка і перша дивовижної краси українська дівчина".*

Року 1801-го велика балетна трупа (склад - 40 осіб) поміщика Д.І.Ширая ставила балети у Києві, а по його смерті (1809 р.) члени його трупи дістали волю і стали професійними виконавцями. Нарешті, 1819 року на полтавській сцені у виставі "Наталка Полтавка" І.Котляревського з геніальним Щепкиним у ролі Виборного з'являється український танець.

Однак, цей заспів не знаходив підтримки, і аж до останньої чверті XIX сторіччя "Гопак", "Метелиця", "Козачок" "Чумак", "Козак", "Катерина", "Роман" та інші танці використовувались лише у розважальних дивертисментах. Згодом переконаємось, якої великої шкоди завдала ця тенденція, скільки енергії доклали корифеї українського театру та хореографії, аби повернути першоджерелу неповторний аромат українського танцю, спрямувати розвиток української народної хореографії у правильне русло. Завдяки засновникам українського театру М.Старицькому, М.Заньковецькій, М.Кропивницькому, М.Садовському, П.Саксаганському, які звернулися до національного танцю, як до одного з компонентів драматургії, він пережив друге народження. Зауважимо, що разом з розвитком національно! драматургії, режисури почали формуватися жанрові, стильові, лексичні, композиційні особливості танцю, підвалини якого закладені в реалістичних щепкинських традиціях.

Танці, безперечно, несли вагоме образно-тематичне, емоційне навантаження, допомагали розкриттю ідейної суті вистави.

Сенсаційний успіх 1893 року мала трупа Г.Деркача в Парижі, показавши "Наталку Полтавку" І.Котляревського та "Назара Стодолу" Т.Шевченка, в яких виконувались "Вечорниці" П.Ніжинського.

Балетмейстер Хома Ніжинський (батько Вацлава та Бронісви Ніжинських) разом з М.Кропивницьким у першій дії опери "Катерина" М.Аркаса (за поемою Т.Шевченка) блискуче поставив танець "Козак" (Москва, 1899 р.). Танець органічно

* Квитка-Основьяненко Г. История театра в Харькове. • Харьков, 1900. • С.448.

вплітався у дію, чим підтвердилася вірність традиції "танцю в образі".

Вперше в українській хореографії було застосовано принцип театралізовано-хореографічної контрастності {тривожному стану | Катерини контрастував веселий танець} та хореографічної поліфонії - кожна пара мала свою партію, яка будувалась ка образно-тематичному спрямуванні, визначеному режисером та балетмейстером, тільки їй притаманну хореографічну лексику.

Хома Ніжинський передав естафету своєму учневі - самовідданому віртуозу-таїшюристу та балетмейстеру Михайлу Соболю.

Михайло Соболю заснував свій ансамбль, мета якого - театралізація народних обрядів, звичаїв, традицій. То був шлях, що визначив подальший бурхливий розвиток українського танцювального мистецтва. До складу Соболевого ансамблю 1910р.; входило 10 танцівників та 18 танцівниць з високою професійною підготовкою. Ансамбль виконував: "Весілля на І Україні", "Запорозький козак", "Українські дівочі хороводи", І "Російське весілля", "Польський бал", "Картинки в горах Кавказу". Наведений репертуар засвідчує глибокі професійні знання балетмейстера. І дійсно, митець-хореограф ускладнює І лексику, але не за рахунок циркових трюків, а збільшуючи І амплітуду дії того чи іншого руху; так, наприклад, народилися видозміни повзунця, присядок. Знання класичного танцю ; допомагало балетмейстеру застосувати у новій якості композиційні прийоми, що свого часу ввійшли в арсенал а класичного балету. Розширюючи значення руху, М.Соболю не І перетворював його на самоціль, а вбачав у ньому образно-дійовий чинник, який у комбінації з іншими допомагав розкрити тему та сюжет твору. ;|

Запозичуючи основну структуру руху та забарвлюючи його відповідно до художнього завдання, балетмейстер використовував ряд повітряних рухів, притаманних українському чоловічому танцю. Таким чином, Михайло Соболю розпочав, а його послідовник Павло Вірський з успіхом продовжив цей процес. Чільне місце у лексичному арсеналі посіли: подвійні характерні содебаски, різновиди повітряних "щупаків", "розніжок", "пістолетів", "кілець" тощо.

Талановитість виконавців ансамблю дала змогу М.Соболю вдатися й до сміливих експериментів у композиції. На традиційній основі, але беручи до уваги глядача, балетмейстер створював різноманітні побудови: кола, ворітця, зірочки, вертикальні та горизонтальні розташування ліній.

Учні М.Соболя втілили у життя ідеї театралізації фольклорного танцю.

Так починався розвиток народкоєценічної хореографії. У жовтні 1925 року відбулось відкриття Українського оперного театру в м.Харкові, Стрімкий, темпераментний танець, каскад найскладніших технічних рухів: стрибків, турів, розніжок, низових обертань демонстрували танцюристи (балетний колектив налічував 50 осіб) у хореографічній сцені, яку поставив головний балетмейстер Р.Баланотті у співдружності з М.Соболю, за участю В.Верховинця. В кульмінації гопака під акомпанемент усієї трупи шістнадцятирічний Олександр Соболю віртуозно виконав з одного темпу двадцять піруетів. М.Соболю виявив себе як оперний балетмейстер, поставивши танці у "Тарасі Бульбі". Тарас починає з "Горлиці", а вся картина закінчується несамотньо "Метелицею", -

На естраді саду "Ермітаж" 29 липня 1937 року відбувся концерт першого у світі Державного ансамблю народного танцю під керівництвом Ігоря Мойсеева.

Уже Через рік від дня заснування цього ансамблю розгорнулася дискусія щодо погляду на народне хореографічне мистецтво. Одні вбачали у колективі своєрідний етнографічно-фольклорний хореографічний ансамбль, діяльність якого має бути обмежена певними рамками, через, які не повинно проникати нове, що народжується в художній практиці народу. Функції ансамблю зводились лише до відшукування та 'вбєрігання танцювальних перлин з показом їх у первісному вигляді на сцені. Апологети цієї концепції активно виступали проти Мойсеева та його однодумців, які творчу діяльність ансамГ то народного танцю бачили набагато ширшою: не тільки зберігаючи фольклорні взірці, на їхній основі створювати нові твори, а в тих народів, де з плином часу чи з певних соціально-політичних' причин народний танець не зберігся, - відновити його за окремими деталями .в іграх, обрядах (яскравий приклад - туркменські та казахські танці), шукати нові теми та образи у

навколишньому вируючому житті, використовувати нові надбання музики, мистецтва драми і пантоміми, образотворчого мистецтва, скульптури, тобто створювати широке театральне хореографічне дійство аж до величних хореографічних картин сьогодення.

Підводячи підсумки першого періоду роботи Ансамблю танцю І. Мойсеева, Є.Луцька відзначила, що театральність, яка все більше відчувається в почерку цього колективу, невіддільна від народності. Народність - у співзвучності думкам, ідеям, які володіють масами; народність - у чіткості і змістовності танцювальної мови; народність у тому, що кожний самостійний твір ансамблю сприймається як фольклорний взірець. Такого ж принципу у своїй творчості дотримувались і дотримуються найталановитіші балетмейстери, які працюють чи працювали на ниві народної хореографії: І.Мойсеев, П.Вірський, Т.Установа, І.Сухішвілі і Н.Рамішвілі, М.Тургунбаєва, В.Михайлов, К.Балог, В.Петрик, Г.Клоков, А.Кривохижа, М.Вантух та інші митці, які створили яскраві національні та локальні школи народного танцю.

Як же проходив процес становлення народносценічної хореографії на Україні? На початку 20-х років, крім танцювального ансамблю М.Соболя український танок пропагують невеликий ансамбль В.Верховинця, естрадно-танцювальний ансамбль "Метелиця" та славетне віртуозне тріо "Орбенбол", створене з кращих учнів М.Соболя.

У стилі виконання, постановках відчувався вплив М.Соболя, який дедалі все більше звертався до театралізації танцю.

Верховинець, хоч і рішуче відстоював принципи збереження першоджерела, . все ж після спілкування з театральними балетмейстерами закликає знавців танцювального фольклору до всебічної, вдумливої обробки танцю, тобто до поширення другого принципу.

На Міжнародному фестивалі народного танцю у Лондоні, що відбувся 1935 року, українські танцюристи здобули всесвітнє визнання. Після виступу в десятитисячному залі Альберт-холу солістів київського балету гопак став наймоднішим танцем на Британських островах, а успіх танцюристів на І Декаді української літератури та мистецтва в березні 1936 року спонукав до створення на Україні ансамблю танцю. У квітні 1937 року

було оголошено набір до новоствореного колективу, а вже і вересня на V Міжнародному театральному фестивалі в Москві відбувся перший публічний концерт Ансамблю, яким керували П.Вірський та М.Бологов.

Так було закладено підвалини великого мистецтва українського народного танцю, з яким у повоєнні роки познайомився весь світ.

Після побіжного огляду історії становлення українського народносценічного танцю повернімось до висвітлення другого принципу обробки фольклорного танцю.

Один з перших дослідників народної хореографії В.Івінг ще 1937 року в рецензії на виступ Державного ансамблю танцю УРСР висунув дуже важливе питання - принцип обробки народного танцю. "У балеті досі ще не розв'язано питання; чи мають право на існування танці, котрі не є буквально відтворенням народних танців, а є їх обробкою. Інші мистецтва, як-от музика, наприклад, уже давно розв'язали це питання позитивно. Поряд з буквальною записом народних мелодій широко практикується їхня обробка. Слід гадати, що й питання про право балетмейстера на обробку треба розв'язати так само. Якщо, художник-професіонал у гонитві за дешевими ефектами спотворює самий рух, самий стиль народної творчості, то він заслуговує на рішучий осуд. Якщо ж вік, зберігаючи національний стиль, лише театралізує окремі танцювальні рухи, подає їх ширше, більш підкреслено, технічно ускладнено, якщо єднає їх сюжетною канвою, то хіба можна заперечувати такий фольклор?"*

Народна артистка СРСР Т.Уєтинова, великий знавець фольклорного та народносценічного танців, також підтримує творче кредо, сформульоване В.Івінгом, що фольклор - це не мертве поняття. Фольклорні танці є основою будь-яких сценічних постановок народних танців, створюваних сучасними балетмейстерами.

Далі, розглядаючи еволюційний розвиток і становлення танцювального репертуару, Т.Уєтинова відмічає, що у минулому хор виконував в істинно народному викладенні старовинні російські пісні, хороводи, Темпераментні танки, зберігаючи чистоту і правдивість першоджерела. Нові умови життя народу,

*Советское искусство, 1938. І4кнв.

подальше зростання культури поступово розвивали початкову форму народного танцю. І такий підхід до показу танцю перетворювався на архаїку. Фольклорні танці розвиваються не тільки балетмейстерами, а її еволюціонують, побутуючи в народі. Балетмейстер, беручи за основу той чи інший танець або національне зернято, повинен піднести думку, розкрити тему, закладену в них так, щоб вони були не тільки художньо вищі за першоджерело, а й співзвучні епосі, сучасним вимогам життя. Фольклорний танень - це той коштовний алмаз, який піддається обробці лише великими майстрами-ювелірами. Балетмейстер повинен так його обробити, знайти таку оболонку, оправу (в хореографічному розумінні - форму), щоб діамант заіскрився всіма кольорами веселки. Тільки першооснова, помножена на виконавську й акторську майстерність, тільки ледь помітний штрих митця-балетмейстера, композитора, художника" костюмера може дати нову якість і значення традиційному, але вічно молодому фольклорному танцю.

У своїх кращих творах провідні хореографи зберігають незайманими основні теми, сюжетні колізії, якими вони користуються як першоосною ("Гопак", "Подільнячка", "Шевчики", "Хміль", "Весняний козачок" - П.Вірського; "Золотий ланцюжок", "Танець з дзвіночками", "Гусачок", "Тимоня" - Т.Устиної та інші).

Як правило, балетмейстер, взявши той чи інший фольклорний твір за першооснову свого майбутнього твору, глибоко вивчає, так би мовити, його "біографію": де, коли і за яких умов він народився, що народ хотів цим танцем висловити, які думки, надії були закладені в емоційно-образні деталі лексики, композиції, акторської гри. Після цього в процесі вивчення матеріалу хореограф дізнається і про його зв'язки з іншими схожими за темою танцями братніх та суміжних територіально народів. Переконавшись у тому, що даний танець за стилем спрямуванням, жанром, виконавською манерою пасує колективу, балетмейстер починає пошуки основного "зерна" ("ядра", основні номери). Це "зерно" може бути закладене в одному з лексичних елементів ("Повзунець" П.Вірського, "Бульба" І.Мойсєєва), або в композиційному вирішенні, чи в поєднанні обох цих компонентів ("Берізка" Н.Надеждіної, "Гусачок" Т.Устиної і т.д.). Інколи ці "зерна" знаходять у чудовій народній мелодії ("Марена",

"Плескач") чи в елементах акторської гри ("Шевчики", "Шалантух", "Ковалі" і т.д.). Отже, взявши "зерно" за основу, балетмейстер дає йому розвиток. Якщо це лексично-пластичний елемент, то він знаходить нові десятки варіантів основного руху, якщо це композиційна побудова (коло, воріття, діагоналі і т.д.), - їх розробки, а якщо це елементи акторської гри, то віднаходяться такі обставини, за яких вона розкривається ще яскравіше ("Джигунець", "Утушка", "Горлиця" і т.д.). Необхідно пам'ятати, що саме в цьому виявляється розуміння хореографом-постановником відповідальності за художнє надбання народу, дбайливе ставлення до використання традиційного накопичення. Потрібна філігранна обробка народних перлин, щоб доповненнями не спотворити образ танцю, не втратити одвічну його красу.

Скажімо, полтавський танець "Кружала" має основну композиційну побудову - коло. Хореограф Н.Уварова не тільки зберегла колорит цього танцю, а й у збагаченому вигляді (вдосконалюючи основний композиційний мотив - коло) повернула цей забутий шедевр народу.

В Україні, інших країнах існують десятки локальних варіантів хороводів, танців з одним і тим же сюжетом, але різною лексикою, композицією, манерою виконання, ледь помітними деталями в рухах тулуба, голови, які характеризують належність танцю до певного регіону.

Самодіяльні балетмейстери повинні враховувати технічні й акторські можливості своїх танцюристів. Чи зуміє керувати ними колектив передати колорит "Голубки" та "Півторака" Я.Чуперчука (ансамбль "Галичина"), "Крутяха" та "Волинянки" (ансамбль "Волинянка"), "Чопаш-чардашу" (ансамбль "Юність Закарпаття") тощо.

В українських танцях (гопаках, гуцулках, метелицях, кадрилях, польках тощо) досить часто зустрічаються триндички, приспівки, скоромовки, частівки, що використовуються в сучасних постановках ("Повзунець", "Запорожці" П.Вірського).

Оригінальні примовки в полтавському весільному танці "Кружала", в яких виявляється композиція, характер танцю:

До гурту всіх зберемо
Кружало заведемо,

Суджену виберемо.* В сучасній композиції "Вишеньки-черешеньки" використано традиційні триндички: Черешеньки соковиті, Пишні та наліті, Дариичанки працюватимуть Найкращі у світі. Вони виконуються під час гри, коли хлопці намагаються поцілувати "вишеньку" - найвродливішу дівчину: Росте вишенька високо, Та дістать несила. Налилась солодким соком, Під сонцем дозріла.** Танець "Буковинські примовки" в репертуарі заслужених ансамблів танцю України "Дніпро", "Дарничанка", самобутніх ансамблів Америки, Канади, Франції.

Успіх танцю і його багаторічне життя на сцені обумовлені саме триндичками, які надзвичайно органічно поєднуються з хореографічним текстом, акторською грою виконавців. Під час концертів танець на прохання глядачів завжди виконується двічі-тричі.

На сцену вискакує ведучий легінь-бетяр і вигукує;

- Гей, зійдіть на полонину, прославимо Буковину! З-за куліс наче голос відлуння:

- Єго-го-го-го....

Виходячи один за одним у танці на сцену, легіники промовляють:

- Тупай, тупай чижмачками (чобітками), добре дівкам з парубками.

І приспівку:

- Гей, йо-го-хо-хо, хо-хо-хо!

Продовжуючи танець, один з буковинців вискакує на авансцену і, вибравши найвродливішу дівчину в залі, вигукує;

- Бий підкову до підкови -

у вдавиці чорні брови!

Контакт з глядачами триває і далі:

-Ай-де, хлопці, всі до мене,

* Танці Полтавщини. - К., 1969. - С.4.

** Василенко К.Ю. Сюжетні танці. - К., 1966. - С.28-29.

файні чоботи є в мене!

Легіники хизуються перед глядачем:

- Легіники, покажіться, туди-сюди поверніться!

Далі у фігурах хлопці вигукують:

- Танцюємо залюбки, поб'ємо ми чижмачки!

- Танцюй, танцюй, веселися, по три рази не женися і т.д.

А після кожної триндички, яка йде на І-4-й так ч, на 5-6-й такти всі, виконуючи той чи інший рух, вигукують: Тей-йо-го-хо-хо!", на 7-8-й такти: "Хо-хо-хо!"

ТРЕТІЙ ПРИНЦИП - АВТОРСЬКИЙ ВАРІАНТ ФОЛЬКЛОРНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА

Використовуючи певні теми, що виникли на ґрунті народного звичаю, обряду, традиції, перейнявши колорит, характер, образні деталі лексики, розробки певних композиційних лейтмотивів і стиль фольклорного танцю, балетмейстер створює свій, авторський варіант танцю.

Є теми в народній хореографії, які втратили свою актуальність або мало цікавлять сучасника, але нерідко музика, хореографічний текст надзвичайно поетичні. У цих елементах завжди є те раціональне зерно, та ледь помітна умс^на художня виразність чи предметна зображувальність, які наближають танцювальний образ до життєзого, бо у фольклорному танці людина самовиражається, тоді як у народносценічному балетмейстер ставить перед виконавцем певне завдання, яке він вирішує у "пропонованих обставинах" ролі, створюючи певний художній образ, танцюючи для глядача.

"Так і в танцях ансамблю; одна запозичена з першоджерел "фраза" стає основою складної "оркестровки". Його барви незрівнянно багатші, цікавіші, соковитіші, ніж барви оригіналу, побудова незрівнянно складніша. В будь-якому творі І.Мойсєєва існує "ГОЛОСОВЕДЕННЯ" - кожний з виконавців веде свою "мелодію", а всі разом створюють гармонію хору".*

Виконання віртуозних рухів - "розніжок", "содебасків", "повітряних турів-дублів", "щупаків", різноманітних "закладок", "повзунців" тощо у чоловіків та різноманітних круток, веретенців, обертів у жінок притаманне українському танцю і с

* Лудская Е.Л. Жизнь в танце. - М., 1968. - С.53.

складовою частиною високохудожнього танцювального ансамблю". Важливо, де і як їх виконувати. Добре, якщо танцюрист виконує трюк невимушено, залюбки, наче демонструючи: "Дивіться, люди добрі, як мені все легко дається", якщо через складний, віртуозний рух-трюк відтворює оптимізм і радість життя. У такому разі цей елемент має художнє призначення і виконується за законами розкриття образу, соліст, демонстративно підкреслює його. На кожному концерті у будь-якій країні світу глядач нагороджував шквалом оплесків неперевершених виконавців "повзуиц": заслуженого артиста України Г.Чапкіса (Державний заслужений академічний ансамбль танцю України імені П.Вірьського) і О.Доріченка (Державний заслужений академічний український народний хор імені Г.Верьовки). Виходець з художньої самодіяльності, заслужений артист України А.Князев був не тільки віртуозом! Піруетистом, а й неповторним актором (варто згадати його роль "бабусі" в гуморесці "ї старість не радість"). Завжди в образі виконували карколомні трюки заслужені артисти України Б.Мокров, В.Меїцай, В.Бобовииков, Б.Чорноусов та інші.

У деяких колективах сучасної української народноесценічної хореографії є суттєвий, на нашу думку, недолік - незначна чисельність танців малих форм: дуетів, тріо, квартетів. Відомо, що найкращі з них стали класичними і міцно увійшли у золотий хореографічний фонд: "Чумацькі радощі", "Шевчики", "Подоланочка", "Горлиця" П.Вірьського, "Три кума, три куми" Б.Білоцерківського та ін.

Мініатюра П.Вірьського "Ляльки" мала два варіанти сценічного втілення (2-й варіант "Ой під вишнею"). У танці беруть участь три особи: багатий старезний дідуган-залицяльник, дівчина, молодий козак-запорожець. Танець побудовано за традиціями старовинного вертепу, тому він має підкреслено виразну театралізовану форму. Постановник часто звертається до таких театральних трюків, як: "третя" нога діда-залицяльника, подарунковий шмат тканини тощо.

Танець-вієтава вирішена прийомами гіперболізації та гротеску. Кожна лялька наче презнята зі старовинного лубка. Колоритна українська народна пісня, яку взято за музичну основу, - "Ой під вишнею", - доповнює надзвичайно емоційну

(незважаючи на ляльковий характер) за своїми драматичними моментами дію.

У хореографічній картинці "Черевички" (ансамбль "Дарничанка") використано елементи фольклорного танцю "Шевчик",

...Вечоріє. Ганнуса поспішає до криниці по воду. Здалеку чути веселе награвання "Козачка". І хоча у Ганнусі на ногах черевички, як кажуть у народі: "Трошки гречки, трошки проса, трошки взута, трошки боса", вона, не помічаючи цього (бо ж молода!), почала пританцьовувати.

Та тільки зробила кілька рухів, як згадала про черевички. На цей час з'являються три веселі парубки, три побратими-шевченки. Кожен з них хоче привернути увагу дівчини, про яку кажуть, що й роботяща, і скромна, а що вже вродлива, то, мабуть, кращої і в цілому світі не знайти. Хлопці хвацько танцюють, намагаючись перевершити один одного, а красуня вже часто кидає оком на одного з юнаків - Миколу. Порадившись, вони вирішують спровадити його з відрами до криниці по воду. Залишившись з дівчиною, хлопці запрошують її до танцю. Однак тільки-но почали танцювати втрех, як Ганнускі черевички розірвалися вщент. Перезирнулися шевчики і вирішили зробити красуні приємне - пошити нові черевички. Вправно вони намотують та просмолюють дратву, вселяють її у голку. Кумедно підстрибуючи на одній йозі, шиють черевички. Забивши "цвяшки" і почистивши черевички, щоб блищали, вони дарують їх Ганнусі. Як добре припасовані до ноги черевички! Вправні руки їх шили! І хоч видно, що подарунок дівчині дуже подобається, вона повертає черевички хлопцям. Наразі з наповненими водою відрами повертається третій парубок. Здогадавшись, що приятелі навмисне відіслали його, хлопець кожному дає до рук по відру води, а сам дарує Ганнусі новенькі черевички (вони були пошиті для неї заздалегідь). Дівчина з радістю приймає подарунок. Ще б пак! І гарні, і від судженого! Ганнуса скидає старі черевички і взуває нові. Милуючись подарунком, дівчина танцює перед хлопцями. Такий зміст танцю "Черевички".

У народноесценічному танці, порівняно з народним, розширився образно-тематичний діапазон, останній збагатився

рядом композиційних прийомів, зросли виконавська техніка, акторська майстерність танцюристів.

Майстри народносценічної хореографії постійно шукають фольклорні першоджерела, проте, обмежитись лише цим балетмейстер не має права. Його першочергове завдання - відтворення сьогодення, пошук нових тем, сюж-тів, засобів виразності.

Так, "Весілля" П.Вірського, "Український весільний танець" К.Василенка, "Гуцульське весілля" В.Пеїрика, "Ятранські весняні ігри" А.Кривохижі та інші сучасні народносценічні хореографічні композиції яскраво засвідчують, що українські хореографи-творці засобами мистецтва пропагують традиції „часної обрядовості“.

Українські "Веснянки", "Купальські іг-ч", латиське "Ліго", татарський "Сабантуй", молдавський "Жок" і т.д. - танці, в яких обрядовість, театралізація тісно поєднуються з народною хореографією. Проте, ще трапляються випадки, коли балетмейстери втрачають почуття художньої міри, їм бракує відповідних знань, смаку, у гонитві за штучною видовищністю вони вводять чужі для даного жанру, виду лексичні елементи, нівечать композицію, нівелюють музику тощо.

Одна з провідних тем народносценічного танцю - тема праці: "Гімн праці", "Шахтарський танець", "Льонок", "На кукурудзяному полі" та інші. У цих творах, крім узагальнених, виконавцями створено яскраві індивідуальні образи.

Сучасний глядач, споглядаючи на сцені народні танці, мабуть, не задумується над тим, який принцип обробки використав балетмейстер, готуючи до постановки танцювальний номер: чи це збереження першооснови з незначною художньою обробкою для відтворення на сцені, чи аранжування або ж авторський варіант народного танцю.

Важлиго інше: якою мірою твір зберігає еталон хореографічного взірця, яке його ідейно-смісловне та образи > тематичне навантаження.

Ц

Навіть не всі балетмейстери знають, що мойсеевське "Хорумі" - це суто фольклорний танок, без істотних змін, а "Калмицький танець", котрий майже всі вважають суто фольклорним номером, - авторський варіант, точніше самостійний і аір, побудован. й на калмицькому фольклорі

(народний танець "Чйердмк"). "Повзунець" П.Вірського - геніальна фантазія художника, а "Плескач"- аранжування фольклорного танцю.

У народносценічному танці також відчуваємо і прихований внутрішній темперамент, як у хороводах та ліричних танцях, і нестримну динаміку танків, переїлясів, та все це підпорядковується законам сприйняття твору глядачем, якими балетмейстер мусить володіти вільно. Справжній художник сам встановлює, де, коли і за яких обставин, якими дозами мають виявлятися і темперамент, і експресія.

Та все ж буває, що балетмейстери непомірно перебільшують окремі риси характеру, особливо гумористичних та сатиричних персонажів у жартівливих танцях. Звичайно, це явище негативне, бо в результаті спотворюються образ, художня тканина твору. Доречно згадати, наприклад, невдах-залицальників, яких дівчина весь час штурляє, штовхає тощо. Ка цю ж тему невдалого залицання відомі й фольклорні танці, де дія проходить у межах естетично-моральних норм (білоруський танець "Юрсчка", український - "Джигунець").

Зустрічається, на жаль, зневажливе ставленн»' окремих балетмейстерів до стилю, характеру, манери виконання фольклорного танцю. Нерідко завдяки ос'меженості у виборі виражальних засобів вони засмічують танці запозиченою з інших постановок лексикою, композиційними прийомами тощо.

Нчні є багато можливостей для навчання, підвищення професійного рівня, вдосконалювання художніх смаків кожного, хто б?жає досягти високого рівня професіоналізму.

Отже, ; обота над фольклорний танцем має проходити ла такими напрямками: збереження, уточнення лексичної основи; збагачення лексики на ґрунті традиційної, збереженням та збагачення композиційного зерна; розширення музичної палітри, аранжування та створення нового варі :тга музичного супроводу на основі традиційної мелодії. Крім того, підвищення ролі акторської майстерності; розширення образно-тематичних кордонів; стилізація танцю.

У манері, стосовно стилю характерними є такі основні відправні закономірності:

- збереження загальнонаціональної манери виконаній танцю;

- локальна своєрідність, наприклад, танці Поділля, Полісся, Прикарпаття, Закарпаття, Буковини, Волині, Слобожанщини і т.д.

- стильове спрямування певної хореографічної школи, зокрема: П.Вірського, М.Вантуха, А.Кризохижі, В.Петрика, К.Балог, Я.Чуперчук?, Г.Клокова та інших; створення власної школи і стильового напрямку - найвище досягнення художника-балетмейстера;

- своєрідність манери виконання деяких танців (темпи, ритми, взаємини між партнерами і т.д.);

- індивідуалізована манера виконання, тобто, незважаючи на те, що зміст того чи іншого танцю потребує певних стандартизованих форм і положень, балетмейстер дає можливість і талановитим виконавцям-імпровізаторам, солістам відкривати і нові й нові деталі, нюанси того чи іншого руху, образу, створюючи нові па.

Сьогодні можемо з певністю твердити - живе, розвивається; народне хореографічне мистецтво, живлячи професійне, але і необхідно відкривати нові фольклорні перлини, шукати відповідні, співзвучні нашим сучасним художнім смакам, естетичним вимогам форми їхнього втілення.

Частина друга

ЛЕКСИКА ТА ЛЕКСИКОН УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОСЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Розділ I. МОРФОЛОГІЯ РУХУ

ТАНЦОВАЛЬНИЙ РУХ - ПЕРШОЕЛЕМЕНТ, ОСНОВА ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ.

ОБРАЗНІ, ФУНКЦІОНАЛЬНІ, ХАРАКТЕРНІ, НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ РУХУ

Споглядаючи танець, ми сприймаємо його як художнє ціле. 1
Можемо визначити ідейно-тематичні спрямування твору, сюжет, виділити якусь думку, виходячи зі своїх естетичних смаків, і уподобань, обізнаності, ерудиції. У нашій уяві виникають,

викристалізуються окремі лексичні знахідки," цікаві композиційні побудови, їхні вдалі зв'язки з музичним супроводом., Балетмейстер усіма виразними засобами реалізує художній задум, створює мистецький твір, у якому відбиває своє бачення реального світу. Органічний сплав виразних засобів складає хореографічну фразу, речення, період, які суворо підпорядковуються архітектоніці твору. Отже, логічні поєднання рухів, жестів, поз, викінчені фрази, речення, періоди - шлях до створення хореографічного художнього образу, який часто сприймається опосередковано.

Без урахування найтіснішого взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємозалежності усіх елементів танцю, їх співвіднесення у загальній конструкції не можна проілюструвати хореографічний твір. Майстерність балетмейстера-постановника саме тим і визначається, наскільки він оволодів комплексом виразно-зображувальних засобів, притаманних хореографічному мистецтву, як він оперує ними, розкриваючи ідейно-художній зміст твору.

У конкретному відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, що у поєднанні з музикою становлять основу твору - його лексику.

Зародження танцювальних рухів сягає в сиву давнину. Людина при виконанні первісних трудових рухів починала поступово підпорядковувати деякі ритмічні елементи для створення примітивних ілюстративних хореографічних па, які імітували б робочий процес. Ці рухи мали вже не утилітарне, а художньо-естетичне призначення і в зв'язку з цим були чітко організовані, підпорядковувалися певному темпоритму, мали певну тривалість і т.ін. Отже, характерною відмінністю хореографічного па від побутового руху є його своєрідне підпорядкування критерію художності.

Дієвість танцювальних рухів чи їхніх форм можна збагнути; лише у певних змістових поєднаннях, конструкціях, що підпорядковуються образно-тематичному розвитку твору.

Виконання одного руху обумовлюється формою іншого, який у свою чергу передає естафету наступному, таким чином, створюється чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні та багатогранні зв'язки між рухами, жестами, позами підпорядковуються м. т.ч.ному

матеріалу, який поєднується з художнім замислом балетмейстера. Саме ці непомітні на перший погляд, зв'язки, що ґрунтуються на міцно засвоєній мистецтвом того чи іншого народу специфічній будові руху, жести, пози, їхнього органічного поєднання з іншими виражально-зображувальними засобами, притаманними не тільки певній хореографічній культурі, але й окремому жанру, виду, с-чльовому напрямку, ведуть „о створення чітких лексико-синтаксичних та композиційних сполучень, о яких і складається хореографічний твір.

Іноді змістовні та формотворчі поєднання руху розвиваються у межах одного *па*, яке балетмейстер насичує численними нюансами та відтінками, як, скажімо, у танці "Плескач" П.Вірського. Видатний знавець українського хореографічного фольклору використав тут ззи чайне сплескування у долоні. Змінюючи ритмічну структуру оплесків, манеру їх виконання, балетмейстер створив напрочуд цікавий дівочий танець-гру. Такі прийоми часто використовуються визначними майстрами-постановниками. Начрикклад, зі "Повзунці" П.Вірським, "Бульбі" і.Мойсеевим, "Берізці" Н.Надеждіною та ін. Розвиток дії танцю "На кукурудзяному полі" П.Вірського потребує вже кількох тотожних рухів з варіантами, а в таких хореографічних картинах, як, скажімо, "На Січі Запорозькій" З.Михайлова, використовуються цілі лексичні групи.

Розглянемо лексику з позицій естетичних функцій, які вона виконує при створенні загального танцювального контексту, тобто її образність, емоційність, афористичність.

Вдавшись до аналізу, пам'ятаємо, що хореографічні рухи, прийоми, жести, пози обумовлюються завданням створити певний художній образ. Саме тому суто структурні та художньо-естетичні особливості лексики розглядатимуться надалі у єдиному синтезі, а не відірвано, ізольовано. Навіть акцентуючи увагу на окремому, можливо вузькому, питанні, ми пов'язуватимемо його з образністю, жанром, видом, із загальною конструкцією мистецького твору.

Так, варто той чи інший рух перенести з одного танцю в інший або з одного жанру чи виду в інший (без зміни його структури), як утратиться логічна закономірність його виникнення у зв'язку з іншими рухами, а це приведе до

нівелювання національного характеру хореографічного твору, до порушення законів жанру і т.ін.

Візьмімо, приміром, мініатюру П.Вірського "Ой під лпшнею", "Чумацькі радощі" і переставмо хореографічні *па* з цих творів у будь-який сучасний танець. Одразу відчуватиметься, так би мовити, граматична неузгодженість лексичних елементів. У вищезгаданих творах використання специфічних танцювальних рухів слугує створенню образів, які відображають певну історичну епоху, відповідні соціальні умови. Загальновідомі *па* своєрідно трансформуються, підпорядковуючись законам жанру (сатира, гумор), і набувають особливості, природності і необхідності.

Детальне всебічне осмислення хореографічної лексики твору допомагає з'ясувати закономірності його художньої структури, дає можливість простежити за творчою думкою балетмейстера-постановника. X

Психологічний процес мислення балетмейстера під час роботи над номером, проникнення у суть образу (чи образів) будується за схемою: задум - дійсність, ескіз - мотив, схема - розробка, реалізація. На всіх цих етапах творча думка балетмейстера перетворює інтуїтивні, асоціативні відчуття, уявлення, поняття і т.ін. у зматеріалізовані хореографічні образи.

Асоціативне мислення живиться двома факторами: перший, головний - нове явище дійсності, яке бачить- відчуває балетмейстер, другий, зрозуміло, - те знайоме, звичне, з чим це явище асоціюється.

В органічному злитті виражальних засобів головну роль відіграє танцювальний рух, його підпорядкування внутрішній інтонаційній логіці розвитку дії. Саме з цього і починається шлях до створення художнього образу, який є основою хореографічного твору і сприймається часто опосередковано через хореографічні фрази, речення, періоди, що й створюють "мелодію танцю".

Танець починається там, де рух народжує образ, а образ є носієм емоції і думки, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і призводить до розвитку образу.

Хореографічний образ - явище складне. Його зримі компоненти (рух, міміка, пози) виступають лише матеріалом для

створення внутрішньої структури, у якій головну роль відіграють емоційність, чуттєве сприйняття тієї чи іншої життєвої ситуації, дії. У хореографічному мистецтві має бути злиття віртуозного володіння технікою з внутрішнім змістом музики виконуваного твору.

Це злиття техніки з образом танцю і є, за Г.Улановою, тією невлучною душею, тим найістотнішим і навряд чи пояснюваним явищем, що трансформує танець поряд з музикою у високе і натхненне мистецтво. Створення хореографічних образів, особливо у таких складних за технікою виконання танцях, як: грузинські, російські, українські, пов'язане зі значним фізичним навантаженням. Виконавець має вкластися у точні часові ритмічні, просторові межі й водночас творити танець, дійовий образний. Цим останній відрізняється, скажімо, від драматичного твору.

На превеликий жаль, є ще багато виконавців, які танцюючи, і розмахують руками, показують глядачеві "пози", "жести", і милуючись ними зовні. Вони виконують свій танець, як *па*, незалежно від внутрішнього змісту, і створюють форму, і позбавлену суті. Бо далеко не кожен виконавець уміє володіти м'язами обличчя, може розслабитися у потрібний момент. І це і перешкоджає створенню правдивого сценічного образу. Отже, треба наполегливо працювати над собою. Стосовно цього А.Ваганова в "Основах класичного танцю" зазначала: "Опанування в танцювальному екзерсисі повною координацією і всіх рухів людського тіла дає можливість надалі насичувати рух і думкою, настроєм, тобто надавати йому тієї виразності, яка називається артистизмом".

У хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу слугує лексика танцю. Однак відразу ж і зазначимо, що образність лексики залежить не тільки від її якостей. Лексика стає образною лише у цілісній системі - побудові хореографічного твору, в якому розкривається тема, ідея. Класичний танець - це форма відбиття у русі людських емоцій, поезія руху людського тіла. Треба тільки зрозуміти танець як рух соціально і емоційно осмислений і внести його у саму суть дії, будуючи на ньому дію і рух хореографічного образу,

Образність лексики - категорія стилістична, вона «гворюється за допомогою об'єднання серії своєрідних рухів, доз, жестів, міміки, засобів їх виконання і т.д.

Хореографічний образ - категорія естетична, під якою розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, творені балетмейстером за допомогою вигадки, асоціативного бачення і т.ін., які мають певну естетичну цінність. Це Конгломерат типових рис, у яких найбільш точно і яскраво відображене певне життєве явище. Таким чином, без диференційованого підходу до цих питань, без урахування їхніх потенційних можливостей важко зрозуміти художню структуру танцю, його складові частини, проаналізувати танець. У хореографічному мистецтві все несуттєве, другорядне при втіленні ідеї автора відкидається. Однак не слід забувати інтерральність (цілісність, нерозривність). Ядро образу, його суть - явище не лексичне, але варто від змісту образу перейти до його формотворчої структури, як одразу констатуємо комплексність, кантиленність. Глядач може і не пригадати, з яких лексичних елементів створено образи Подольночки і Юрка у хореографічній картині П.Вірського "Подольночка", але самі образи запам'ятає. Отже, танцювальна лексика не тільки створює оболонку образу, вона є формою його існування, тому питання образності лексики і хореографічного образу переростають у питання про роль лексики у його формуванні .створенні.

Функціонально-естетичний аналіз хореографічного твору підтверджує зв'язок лексики* композиції з його ідейним змістом. Зв'язок цей, пам'ятаємо, опосередкований через образну систему. Відтак, внутрішня форма танцю - образ - являє собою діалектичну єдність змісту і форми. Образ у справжньому, реалістичному хореографічному творі є формою стосовно основної ідеї і змістом стосовно зовнішньої форми танцю - лексичних і композиційних елементів, з яких і складається твір, У роботі над твором необхідно використовувати найважливіший принцип підходу до образу "від себе", за методом К.Станіславського, який вимагав від актора грати не образ, не почуття, а намагатися спочатку знайти себе в умовах життя ролі. К.Станіславський вимагав, щоб актор аналізував природу почуттів через зовнішню і внутрішню дію, яка виявляє ці почуття, а потім через дію оволодів логікою почуттів. Живе, справжнє

людське почуття - хороший ґрунт для цього. Віднайти себе у ролі - це, передусім, означає правдиво, органічно діяти від свого імені у запропонованих обставинах хореографічної постановки. Діючи від свого імені, актор-танцюрист непомітно включає у творчість свою органічну природу, тоді як дія від імені іншої особи неминуче тяжіє до вистави.

Діючи "від себе", танцюрист показує логіку дії особи, яку він зображує. Суть перевтілення, за влучним висловом К.Станіславського, у тому, щоб танцюрист не міг визначити, "де я, а де роль". Внутрішню техніку артистів формує осмислена танцювальна техніка, яка переробляє фізично-емоційні, біологічні ритми й окремі 'чтонації' у функціональному русі з великою кількістю нюансів, динамічних відтінків, деталей. Вона ж, своєї черги, створює дійову, безсюжетну і сюжетну композиції, що іноді впливають на вид, жанр танцю.

Отже, хореографічний образ з'явиться тільки тоді, як у танцюриста внутрішній монолог зіллється із зовнішнім його [■] еквівалентом і буде вироблено своєрідну єдину кінетичну схему почуттів, і пластика стане не самоціллю, а засобом для створення хореографічного образу.

П.Вірський ставив перед виконавцями завдання не тільки знайти себе у ролі, але й вибудувати роль у собі, тобто перевтілитися в образ. Вій виховав цілу плеяду прекрасних акторів і, водночас, першокласних танцюристів.

У сценічному образі діє жива людина - танцюрист, який втілює задум балетмейстера в художній образ. Сценічний образ створюється на репетиціях і в спектаклях, тобто він народжується у мить зведення в дію, перевтілення його у дійову особу. Таке створення виконавцем внутрішнього монологу не дозволяє хореографічному мистецтву скочуватися у трясину формалізму.

В українській хореографічній культурі багато сюжетних танців, у яких діють не тільки окремі образи: героїчні - Гонти, Батажок (буковинський танець), жартівливі - Гандзя, Микола, Бурим (штукар, витівник) і т.д., але й узагальнені образи природи: Тополя, Маренонька, Завійниця, Вербиченька, Калина Червона та ін.

Узагальнення характерних рис у мистецтві - Шлях до виконання художніх образів. Якщо в науці узагальнення - це

логічний перехід від вузького за своїм обсягом уявлення до більш широкого, то в хореографічному мистецтві узагальнення веде до колективного образу в його індивідуальному виявленні. Слід відзначити, що між індивідуальним і колективним образом не існує меж. Варто виконавцю колективного образу зробити незначний індивідуальний штрих, як він одразу-перетворюється на індивідуальний. Блискучим майстром таких перевтілень та імпровізацій був П.Вірський. Досить згадати його полотно "Запорожці". Там є маленький епізод: старий осавул підходить до молодого козака й сіпає його за ледь помітні вусики. Подив у очах молодого козака, весела усмішка у старих козаків, які з задоволенням розправляють свої розкішні вуса, - все це зроблено тактовно, на гарному емоційному заряді, з притаманним українському народу гумором. У танці "На кукурудзяному полі" теж є чудова знахідка: ' дівчинна-кукурудзочка, яку недбало обробив один з механізаторів, то підводиться, то знову опускається на землю. Трохи попрацювати навколо неї - і кукурудзочка швидко підростає. Задоволений тракторист щиро, "з вихилясами" цілує її і продовжує роботу.

Як бачимо, індивідуальне завжди намагається відокремитися від колективного, відійти від загального контексту, тобто звернути на себе увагу. Досягається це за допомогою і акторської майстерності, і музики, і зміни лексичного матеріалу.

Узагальнений, колективний образ у хореографії будується всіма учасниками, які відбирають характерні емоційно-художні риси з різних індивідуальних образів при глибокому проникненні у середовище, епоху дії цих образів.

Для узагальнення відбираються найбільш яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб. Ці ознаки балетмейстер може гіперболізувати, деперсонізувати, опускати.

Таким чином, майстерність балетмейстера-постановника визначається тим, наскільки і як він оволодів виразливо-зображувальними засобами, притаманними хореографічному мистецтву, як розкриває ідейно-художній зміст твору.

Танець можна порівняти з людською Мовою, яка побудована за законами граматики, де у кожному реченні є і підмет, і присудок, і пояснювальні слова, і сполучники, і вигук.

Без знання цієї "граматики" не може бути справжньої, грамотної, зрозумілої "мови".

Процес формоутворення руху, як правило, підкоряється творчому тамірові балетмейстера, змістові танцю. Так, визначний російський педагог А.Ваганова ніколи не пропагувала класичний танець як механічне відтворення якогось "коду" умови х, абс'фатованих у своєму змістові рухів, ніколи сліпо не наслідувала безпосередню догму "абетки класичного танцю". В основі її педагогічного методу є інше: прагнення прищепити танцюристці Навики осмисленого виконання *на* хореографічного прийому, зробити останній засобом художньої виразності, образної дійовості.

Дійовість танцювальних рухів чи їх форм можна зрозуміти лише у певних сполученнях, конструкціях, підпорядкованих образно-тематичному розвитку твору. Виконання одного руху обумовлюється формою іншого, який, своєї черги, передає естафету наступному і т. д. Таким чином, створюється чітка ритмічна зміна -систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні і багатогранні зв'язки між рухами, жестами, положеннями тулуба, позами залежні від музичного матеріалу, який відповідає художньому задумові балетмейстера.

Відзначимо при цьому, що надмірне ускладнення руху, надання чого структурним частинам нехарактерних стильових ознак, запозичених з інших хореографічних форм, помпезність у сценічній інтерпретації, як і зовнішня красивість, перекреслюють художність лексики, порушують логічний і, разом з тим,¹ образний зміст руху. Образність лексики - одна з найважливіших відмінних рис реалістичного мистецтва танцю. Використання складних структурних поєднувальних рухів допомагає балетмейстеру вирішувати сюжетні художні задуми. Проте, перенасичувати ними без потреби хореографічний текст не варто.

Текст повинен допомагати у розкритті підтексту твору. Приміром, у героїчній танцювальній композиції "На Січі; Запорозькій" В.Михайлова маємо логічне поєднання дуже складних українських чоловічих лексичних конструкцій з елементами акробатики, фехтування, і все це умотивовано сценічною дією, змістом танцю.

Дуже важлива риса Лексики - її природність, безпосередність, юбто та основа, на якій простежується єдність змісту та форми твору. Показовий у цьому плані досвід роботи П.Вірського над ..пніатурою "*Чумацькі радости*". За допомогою образних, але простих за виконанням рухів автор показав яскраві людські характери. Він знайшов майстерне співвідношення складної психологічної характеристики персонажів на основі простої і своєрідної образно-характерної народної лексики.

На жаль, часто і в професійних колективах, і в самодіяльних ансамблях подибуємо інше. В козачках вводяться віртуозні чоловічі рухи (стрибки, закладки), у гуцульських, лемківських, бойківських, буковинських танцях неправомірно, без нереінтонації, певної сцемічнозаданої дії захоплюються тими ж закладками, повітряними турами, повзунцями. А яку картину спостерігаємо зараз в армійських і молодіжних колективах? Вихід на 32 такти і нічим це виправдана демонстрація трюків, запозичених у різних народів.

Часто окремі колективи виконують безіменні народці танці, сюїти, в яких переважає суміш жанрів, музики.

Трюкова техніка української хореографії - це один із різновидів лексики, що служить для розкриття образно-тематичної основи у хореографічній постановці, і використовувати її слід обережно, щоб вона не була самоціллю а вписувалася у загальний малюнок. Не можна ^підставно переносити окремі рухи й більш складні лексичні конструкції з одного жанру, різновиду у постановку іншого стилю. Це призводить до втрати своєрідності, чистоти й краси народного танцю.

" Формальне звукосполучення не є музикою, оскільки воно не містить думки. Формальне приєднання одного руху до іншого - не танець ... рухи і жести самі по собі не виявляють характеру. Один і той же танцювальний рух може бути викопаний у зовсім іншому характері, залежно від того, хто його виконує," - зауважував на своїх лекціях Р.Захаров.

Емоційний імпульс, який народився у виконавця завдяки його, майстерності, передається глядачеві, впливаючи на його почуття. Ось чому емоційність, хоч вона і притаманна танцю, не включає в себе поняття ширші, ніж, скажімо, виконання певних *на* у заданому темпоритмі. Емоційні імпульси - рушійна сила

будь-якого з мистецтв, але у хореографії вона виступає на перший план, об'єднавшись, із рухом, акторською майстерністю.

У композиції "Про що верба плаче", створеній П.Вірським за мотивами творів Т.Г.Шевченка, народна артистка України В.Котляр створила повний драматизму образ української жінки.

ЕВОЛЮЦІЙНИЙ РОЗВИТОК ЛЕКСИКИ ТА ПОБУДОВА ПРОСТОГО РУХУ

За дослідження генезису української хореографічної лексики надзвичайно цікаві висновки дає історико-порівняльний метод аналізу, демонструючи, як у процесі становлення деякі рухи модифікуються від найпростіших до найскладніших форм. Візьмімо звичайну присядку. Вже в VI столітті наші предки танцювали у напівприсіданні. Положення тулуба, рук, позиція ніг танцюристів за своєю структурою аналогічні сучасній традиції.

Звертаючись до пізніших історичних часів - побудови Софії Київської (кінець XI-го - початок XII а.), бачимо на фресках зображення цілого скомороського дійства, у якому зафіксовано танці під акомпанемент дударів, домриста, гусяра. Напівприсідання уже варіюється - танцюрист виконує його з вихідником. З трансформацією значного числа хороводів у побутові танці, у яких чоловічий має домінуюче значення, Уявляється й елементарна, найпростіша присядка.

Ще у давні часи народні виконавці помітили, що у повному присіданні, виносячи ногу вперед чи вбік, можна створити новий цікавий рух. Так виник повзунець. Отже, маємо еволюційний шлях присядки: напівприсідання, присядка і, нарешті, її вища форма, яка в сучасній українській хореографії виділилася в окрему групу рухів, - повзунець з похідними від нього варіантами та угрупованнями.

У кожному історичному періоді, починаючи з давньоруської культури, у період становлення української народності і дотепер, змінюється не тільки структура окремих рухів, але і трансформуються одні жанри та народжуються інші.

Розглянемо найелементарніше *па* • потрібний крок. При уважному аналізові його складових помічало, що цей рух дав поштовх до створення знаменитого українського бігунця. Стрімкість, динамізм, притаманні цьому рухові, підказують, що

він з'явився у період еволюційного перетворення хороводів-веснянок на побутові танці. Подальша складна трансформація бігунця стала можливою за наявності традиційного *па*. У нових умовах (зростання майстерності виконавців, сцена, спеціальне взуття тощо) бігунець та споріднені з ним рухи й надалі ускладнюватимуть, збагачуватимуть цікавими танцювальними деталями. До речі, бігунець за технологією виконання не має собі рівних у світовій хореографії.

із зерна основного руху проростають складніші за структурою *па*. Так, скажімо, від простої вірьовочки пішла подвійна, далі подвійна з плескачами, подвійна з винесеннями ноги на каблук, з дробіткою, з переступанням уперед Елементарний вихилясиик дав поштовх до створення вихилясника у повороті, вихилясника з угинанням, вихилясника на обидві ноги. Звичайна доріжка трансформувалась у доріжку плетену; жіночі голубці зумовили виникнення чоловічих кабріолів; прості стрибки стали основою розніжок, щупаків, яструбів та інших рухів.

З розвитком хореографічного мистецтва елементарна присядка ускладнювалася, збагачувалася новими структурними елементами. Так виникли прнеядки-розтяжки, які заклали основу партерних револютів, повзунців. З останніх у свою чергу трансформувалися закладки.

Ритмоформула певного руху - це не випадкове сполучення тих чи інших пластичних елементів, а закономірність, у якій відчувається найтісніший внутрішній зв'язок між хореографічним *па* та музичним супроводом. Цей зв'язок виник і вдосконалювався у процесі історичного розвитку хореографічного мистецтва, тому його не можна уявляти спрощено. Від епохи до епохи з розширенням змісту хореографічних творів розвивалася і розвивається лексика, підпорядковуючись музичному матеріалові.

З Плином часу танець, як правило, не змінює своєї назви, яка, насамперед, відбиває його ідею, зміст. Хоча народна хореографія, як і кожне мистецтво, розвивається у зв'язку з життям. Рухи, що входять до арсеналу того чи іншого танцю, також трансформуються, ускладнюються, до них входять нові елементи, нюанси. Порівняймо хоровод "Льоник" з його виробничими рухами з сучасним виробничим танцем "Льон".

Поряд з традиційними ходами й ілюстративними рухами (сіянням, проростанням льону і ін.) в сучасній лексикі бачимо показ Механізованих методів роботи, а тому змінилася і темпоритмічна структура танцю.

Отже, розвиток лексики залежить від: а) культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу; б) зв'язку танцювальної лексики з конкретно-уявною дією, тобто сюжетом твору; в) поєднання лексичного матеріалу з іншими формотворчими компонентами (малюнком, композицією).

Хореографічне *па* - це органічна послідовність взаємозв'язаних, взаємообумовлених пластичних елементів. Перш ніж перейти до аналізу цих елементів, визначимо деякі положення тулуба, від яких залежить структура руху, технологія його виконання.

Читаючи запис танцю, досить часто зустрічаємо вислови: "опорна нога", "працююча нога". Що розуміємо під терміном "опорна нога"? Це та нога, на яку переноситься вага тіла під час виконання того чи іншого елемента руху. Функцію опорної, чи працюючої доги може нести кожна з ніг по чергові і не тільки тоді, як один і той самий рух повторюють з іншої ноги: у присядці, вихилиснику, доріжці і т.д., але й межах одного *па*. Так, у бігунці, наприклад, опорними бувають то права, то ліва нога.

В інших випадках за виконання елементів деяких рухів вага тіла розподіляється рівномірно на обидві ноги: вибиванці на каблучки обох ніг, присядка-розніжка, повзуиць з перемінним спіранням на кожен рух та одночасним винесенням обох ніг.

Розпочинаючи аналіз найпростіших різновидів рухів, визначимо, з яких частин вони складаються. Для прикладу зупинимось на найелементарнішому з рухів-ходів - *перемінному кроці*, який зустрічається у танцях багатьох народів.*

Спочатку виконавець стає у вихідне положення - шосту або першу позицію ніг, руки розкриває врізнобіч чи кладе їх на талію.

Наступний елемент хореографічного *па*, що виконується на затакт "і", - це незначне присідання на ледь зігнутих у колінах І ногах.

Далі починається власне рух. На "р а з" - підводячись із незначного присідання (затактового положення), виконавець ступає вперед правою ногою. Залежно від характеру танцю це

* Усі рухи подаються у виконанні, починаючи з правої ноги.

може бути крок на півпальці, на всю стопу, на каблук, Положення рук, голови, тулуба синхронізується з рухами ніг: руки можуть бути розкритими врізнобіч за другою позицією чи на талії, або ж схрещені на грудях, голова й тулуб випрямлені і т.ін. Саме цей елемент руху називається основним. Він припадає на першу акцентовану долю такту; перші вісімки - рахунок 2/4; 3/8; перші дві вісімки - 6/8; перша чвертка - 3/4.

На наступні вісімку, вісімки чи чвертки - невеликий крок на півпальці лівої ноги з відповідним положенням рук, ГОЛОЙИ, тулуба.

Виконавець перебуває у динамічному пориві: він спрямований уперед, відчувається, що *па* ще не закінчилося. Ця структурна частка називається прохідним елементом (або елементами, якщо рух складається з кількох прохідних часток).

Нарешті, на передостанні вісімку, вісімки (рахунок 6/8) чч чвертку - невеликий крок на півпальці правої ноги з перенесенням на неї ваги тіла. Ця своєрідна незначна стійкість (мається на увазі тимчасова сталість руху) і є його кульмінацією, після якої рух можна продовжувати з іншої ноги або ж переходити до виконання наступного *па*.

Якщо обірвати рух на основному чи прохідному елементах, складається враження незавершеності виконуваного руху.

Розглянемо традиційний український *бігунець*.

Рух виконується на один такт. Вихідне положення - шоста позиція ніг, руки на талії. Затактовий елемент - ледь присідаючи на лівій нозі і переносючи на неї вагу тіла, вивести уперед, роблячи широкий крок-біг, вільну в коліні праву ногу, руки перевести у підготовчу позицію.

Основний елемент, що припадає на першу акцентовану долю (перша вісімка), - перехід з невеликого бігу на всю стопу правої ноги. Ліва нога, вільна у коліні, піднімається невисоко вперед; руки переводяться у першу позицію.

Перший прохідний елемент припадає на другу вісімку - ці низьких півпальцях невеликий крок-біг лівою ногою уперед; руки розкриваються врізнобіч до другої позиції.

Другий прохідний елемент припадає на третю вісімку - ці низьких півпальцях невеликий крок-біг правою ногою уперед; руки в другій позиції. Ліва нога залишається на носку, вага тіла переноситься на праву ногу. Якщо виконання руху

продовжується, то за другим прохідним елементом на останні вісімку вже з лівої ноги робиться затактова частка руху.

У записах *простої присядки*, як правило, зазначаються тільки вихідні положення. Виконання елементів на затакт "і" дл. спрощення опускається, але кожний знає, що лише інколи (деякі присядки-розніжки) виконанню присядки передують затакт "і" невеликий, ледь помітний стрибок угору, тобто відштовхування від підлоги обома ногами.

Основний елемент - глибоке присідання на півпальцях обох ніг - припадає на рахунок "р а з - і", прохідний - підведення і присідання - на "д в а", кульмінація руху - фіксація випрямленої уперед-вбік працюючої ноги - на "і".

Отже, кожний рух складається з кількох частин: вихідного положення, затакту, основного елемента, прохідного чи прохідних та кульмінаційного елементів.

Кожна з цих часток має певну функціональну вагомість, яка зумовлюється не тільки природою, але і ритмопластичною будовою руху.

Вихідне положення може бути надзвичайно різноманітним. У простих рухах, скажімо, у звичайній вірьовочці - це третя позиція ніг, у присядці - шоста, з відповідним положенням рук, і голови, тулуба. Вихідне положення спрямовує подальший характер руху, дає можливість виконавцеві мобілізувати певну м > язову систему. У ньому визначається не тільки позиція ніг і (перша, друга, третя, шоста), з якої починається рух, але й положення ноги (на великому, чи повному присіданні, низьких або високих півпальцях тощо). Одночасно уточнюється і положення рук (на талії, за потилицею, у вихідній, першій, другій, і третій позиціях т.ін.), фіксується напрямок голови (прямо, вліво і чи вправо), визначається спрямування тулуба (прямо, на-1 півоберту вліво, вправо та ін.).

При виконанні руху неабияке значення має і затактований елемент виконання т і чи іншої частки руху, яка припадає на звук чи на групу звуків, що у музичному супроводі являють і собою неповний такт, або передтакт.

Якщо у записах вихідне положення, а також затакт "і" чітко; визначені, то на практиці, особливо, якщо рух - логічне продовження попередньої комбінації, ці елементи органічно і

впітаються у ряд танцювальних *па*, виділити їх окремо майже не можна.

Значна кількість українських рухів, як правило, закінчується на третій вісімці (рахунок 2/4), і четверга - відіграє функцію затакту до наступного руху (при виконанні деяких присядок - невеликий стрибок угору, а для простих ходів - ледь помітне присідання). Проте, в окремих рухах затакт "і" підкреслюється виразно і чітко. До такого різновиду належать бігунець, тинок, доріжка, різноманітні вибиванці, вірьовочки, голубці, свердла, закладки тощо. Існують і такі рухи, в яких підготовка до виконання основного елемента охоплює не тільки частку, а й навіть цілий попередній такт. Це повітряні розніжки, щупак яструб. У таких випадках у записах танців цей елемент подається як окремий рух - підготовка основного *ргерагаїон** (наприклад, підготовка до стрибків). Буває, що затакт визначається як вихідне положення: при виконанні повзунців - повне присідання за шостою позицією; руки в другий позиції.

Зауважимо, до речі, що значна кількість рухів мають як вихідне положення, так і затакт. Це очевидно у поворотах, кружляннях, оберехах.

Коротко зупинимось на значенні *основного елемента* руху і визначимо його в окремих лексичних групах.

Незважаючи на велику кількість різновидів, а також на різнохарактерність присядок, притаманних хореографічному фольклору багатьох народів, усе-таки їх основний елемент полягає у певному присіданні за першою, шостою позиціями, у малому тинку - перескік на праву ногу вправо; в упаданні - навперехресне упадання на праву ногу; в українській доріжці, російському припаданні, молдовському боковому ході - виворотний крок правою ногою вправо, у вірьовочці - підскік на твій носі з винесенням правої на купе; у вибиванці - перший акцентований удар стопою правої ноги об підлогу; у різноманітних обертах, крутках як партерних, так і повітряних, у тих, що виконуються на місці і при просуванні, - момент обертання навколо своєї осі; у голубцях - мить удару однієї ноги об другу; у кабриолях - удар підшвами ніг одна об одну у великому стрибку і т.д.

* Ргерагаїон (франц.) - вихідні рухи, які передують виконанню більш технічного *па*.

Зосереджуючи увагу на виконанні основного елемента, в даному разі підкреслимо важливий нюанс: незважаючи на наступне розв'язання в кульмінацію, основний елемент концентрує в собі головне, в чому полягає суть того чи іншого танцювального руху.

Аналізуючи основні елементи в українських танцювальних рухах і порівнюючи їх з аналогічними в хореографічних культурах інших народів, відзначимо, що вони можуть виступати:

а) в одному або кількох варіантах тотожних рухів: різновиди кроків з носка на каблук; танцювальні біги; тинок у повороті, тинок на напівзігнутих йогах, тинок середній; доріжка, доріжка плетена, припадання з підскоком; вихилясник у повороті; вірвовочка з винесенням ноги на каблук, вірвовочка з переступанням уперед, вибиванець, затактові ключі; присядка, присядка - кінцівка, присядка-запрошення, бокова присядка, присядка з винесенням ноги на каблук, присядка з поворотом; повзунець, повзунець-розніжка, повзунець на одній нозі і т.д.;

б) у простих поєднаннях, які складаються з кількох рухів; тоді основному елементу підпорядковуються інші, втрачаючи своє первинне, домінуюче значення, притаманне їм у разі виконання руху окремо.

У зв'язку з цим значна кількість лексичних угруповань одержує назви саме від одного елемента: доріжка, упадання, вибивання, оберт, дрібушки, плескач, повзунець тощо. Маємо: присядка з вихилясником, повзунець з опорою на одну руку, повзунець на тинку, повзунець-бігунець, боковий повзунець-закладка, закладка з револьватом, присядка з ударами по підшві, вихилясник з угинанням і т.д.;

в) у різноманітних хореографічних видах: падебаск, повітряні тури, голубці, стрибки-жете, різновиди повітряних розніжок, щупаків, різновиди підбивок і т.ін. у народному, народносценічному, характерному, спортивно-акробатичному, класичному танцях;

г) у різноманітних національних культурах. Так, скажімо, структурна побудова українського перемінного кроку ідентична ірландському - сріала ерцеребзе, вірменському - двель, татарському - беренге йуреш; прості присядки - вірменській чатмі; і -цупського свердла - вірменському керци та болгарській

свинці; великого чоловічого українського стрибка-жете - грузинському гадмосасвелі, кільця - пренхтомі і т.ін.

Тут навмисне проводимо аналогію до хореографічних *па* зовсім відмінних національних культур, оскільки структурна єдність багатьох рухів українського, російського та білоруського ганців незаперечна,

Закінчуючи огляд найголовніших ознак основного елемента руху, зауважимо, що інколи останній припадає на неакцентовану долю такту. Так, у голубцях, кабріолях, повітряних розніжках основний елемент збігається з третьою вісімкою (рахунок 2/4). Переноситься акцент і при виконанні руху на синкопах, паузах та про це докладніше буде сказано у відповідних розділах.

У наведених раніше прикладах (перемінний крок, бігунець) розглядалися прохідні елементи рухів. Зараз візьмемо складніші за технікою виконання *па*.

У звичайній присядці основний елемент - присідання за ієршого позицією. Від нього будується присядка з винесенням ноги нахрест. Момент підняття й перенесення ноги і є прохідним елементом у присядці з виворотом колін. У присядці з ходом уперед та опорою на каблук ним буде відведення зігнутої у коліні лівої ноги назад.

Від основного руху вірвовочки - підскоку на опорній лівій нозі і перенесення правої ноги до кісточки лівої можна утворити інші прохідні елементи. Так, подвійні удари працюючою йогою складають подвійну вірвовочку; перенесення ваги тіла з опорної на працюючу ногу і виведення першої уперед на каблук дає вірвовочку з винесенням ноги на каблук тощо. Аналогічне спостерігаємо у вихилясниках, тиках, танцювальних бігах, доріжках, обертах, стрибках і т.ін.

Отже, прохідні елементи, поєднуючись з основним, утворюють багатий лексичний фонд.

Надзвичайно важливе значення у побудові руху має *кульмінація*. Без чіткої фіксації останньої частки руху танцювальне *па* має незавершений вигляд. Кульмінація запобігає цьому, але, **крім того, здебільшого вона** буває й вихідним положенням для наступного руху (мається на увазі танцювальна комбінація).

Доведемо це на елементарному прикладі. Виконуємо падебаск праворуч. Кульмінація руху - третя позиція ніг (ліва попереду) - вихідне положення до вірьовочки та інших рухів.

Розглянувши структурну побудову руху, можна констатувати, що його вихідне положення та кульмінаційний елемент змінюються залежно від побудови *па*.

ДВІ ГРУПИ РУХІВ, ЇХНІ ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ

Українській хореографічній культурі в цілому, кожному стилізовому напрямку, жанру, зокрема, притаманний певний комплекс основних рухів. За своєю структурою та манерою виконання ці рухи розподіляються на дві групи - чоловічу та жіночу. Такий розподіл зумовлюється не тільки специфікою анатомічної будови людей, але й іншими факторами, на перший погляд, далекими один від одного. Маємо на увазі особливості економічного, політичного життя народу, історичні обставини, *то* вплинули на культуру, побут, звичаї, характер народу. Згадаймо, наприклад, імітаційні рухи, що зустрічаються у танцях Центральної України, такі, як яструб, щупак, кільце та багато інших (рухи із списми, шаблями тощо), у яких відчуваємо відгомін козаччини. Ці рухи - рухи чоловічого танцю. На Закарпатті та у Прикарпатті різноманітні танцювальні рухи з топірцями також характерні для чоловічих танців. *До* неї ж належать численні танцювальні рухи, певною мірою трансформовані з запозиченням із різних видів трудової діяльності людини. Це рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів тощо.

Суто жіночими танцювальними рухами є рухи з стрічками, з вінком, решетом, а також вишивальниць, ткаць, льонарок тощо.

Чоловічий танець насичений присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револютатами, оригінальними млинцями, лідсічками, високими тинками, стрибками, розніжками, яструбам!- кабріолями, щупаками, віртуозними *па*, повітрянчми турами, турами з підібганими ногами, турами - лублями та ін. У названих групах танцювальних рухів немає жодного жіночого.

Проте, доріжки, дрібушечки, упадання, низькі тинки, оберти партерні на місці здебільшого виконуються жінками.

Застереження викликане тим, що у деяких групах існують такі *па*, котрі у певному контексті виконуються і чоловіками, і жінками, хоча певна трансформація руху відчувається переважно через манеру виконання, положення голови, тулуба, рук і т.ін.

Основні танцювальні рухи, що виконуються як жінками, так і чоловіками: танцювальні ходи з носка на каблук, ковзні кроки, біги, низькі тинки, вихилясники, вірьовочки, дрібушечки, підкуйки, плескачі (але не п'яскачки з решетом), оберти партерні на місці, оберти партерні парні з просуванням, голубці, підбивки.

Деякі рухи, маючи значення основних у жіночій лексиці (голубці, підбивки, вихилясники тощо), втрачають свою самостійність і в чоловічому танці виконуються здебільшого як рухи * зв'язки, тобто проміжні рухи.

Порівняно з традиційною народною хореографією, сучасна українська жіноча танцювальна лексика значно збагатила свій арсенал. У народносценічній хореографії вона набула повного рівноправ'я з чоловічою танцювальною лексикою. Це пояснюється збагаченням тематики, що зумовило розширення жанрових кордонів.

Однак, рівнозначність - це не якесь незмінне, стале поняття. Так, у гопаку превалює чоловіча лексика, у хороводах - жіноча, *в* козачках, як правило, обидві групи рухів мають однакову питому вагу.

Незважаючи на певну структурну єдність окремих танцювальних рухів, навіть у близьких хореографічних культурах виконання деяких, на перший погляд спільних, *па* має свої відмінності. Це стосується здебільшого манери виконання, темпу, положення рук, тулуба. Так, наприклад, український вихилясник, найчастіше використовується у жіночому танці, тоді як російська колупалочка, подібна за формою до вихилясника, більш вживана у чоловічому російському танці й виконується переважно в іншому темпоритмі зі своєрідним синкопованими утвореннями.

Те ж з присядками, закладками, крутками та іншими рухами.

Зазначимо, що, наприклад, гуцульська присядка виконується без винесення ноги уперед, гуцульські дрібушечки відмінні від дрібушечок центральних районів України.

чернігівська полька відрізняється від хмепьничанки, херсонський гопак - від київського, сохальський козачок (Львівщина) - від полтавського, закарпатська коломийка - від прикарпатської, донецька кадрили - від поліської, охтирський хоровод - від запорізького, сумський плескач - від волинського і т.д.

Кожний танцювальний жанр оперує певним комплексом рухів. У хороводі не зустрінеш дещо різкуватих жіночих підбивок, круток, веретен тощо, питома вага чоловічої лексики незначна. У кадрилих, молодіжних танцях бачимо вибиванці, плескачки, підкуйки.. Філігранному тонкому мереживу козачка ■ відповідають стрімкі повітряні бігунці, доріжки, чепурненькі прості присядки, присядки - запрошення, присядки - кінцівки. Коломийки характеризуються синкопованими дробітками, чосанками, різними поворотами у парах, рухами плечей та голови.

Крім основних рухів, українська народноесцеічна хореографія має багато так званих другорядних рухів, що, як і, основні, залежать від стилю і жанру твору і виразно відтворюють національний колорит. Другорядні рухи доповнюють основні. І Вони цементують окремі рухи і навіть більш складні лексичні побудови. Хоча знову ж таки не можна провести чіткого розподілу на основні й другорядні танцювальні рухи, бо в одному разі вони виступають як основні, а в іншому, - як і прохідні. Наприклад, вони виступають як припадання, танцювальні ходи в гопаку підпорядковуються тинкам, бігунцям, а в хороводі - набувають значення основних рухів.

Рух у народноесценічному танці характеризується певним ритмом, має конкретну тривалість у часі, узгоджується, з музичними акцентами, паузами і т.д. Проте, крім цих ознак, існують й інші. Насамперед, слід указати на внутрішню л о г і к у танцювального руху або його комплексів, завдяки чому можна передати певні емоції, надавати хореографічним на виразальної сили та переконливості. Так, пам'ятаємо, у творі "На Січі Запорозькій" В.Михайлова логічно поєднані найскладніші танцювальні па з елементами акробатики, фехтування. Кожний рух, кожний акробатичний трюк умотивовується сценічною дією. Друга надзвичайно важлива риса танцювального руху в народноесценічному танці, як уже зазначалося, - його

природність, безпосередність, що є наслідком єдності змісту та форми хореографічного твору.

Співвіднесення технічного ускладнення руху з невимушеністю, простотою виконання - також важливе питання. Постановник не повинен уникати складних структурних поєднань, якщо вони допомагають розкрити зміст твору, бо поява їх у лексиці танцю умотивована необхідністю відтворити складні життєві колізії, почуття людей.

У героїчному танці "Запорожці" П.Вірського, розгорнутій хореографічній картині "Чарівна сопілка" В.Михайлова зустрічаємо чимало лексичних поєднань. Мова тут неоднорідна, часті звернення, окличні інтонації тощо. Цими засобами танцювальної виразності постановники розкривають складні сюжетно-образні ситуації.

Проте, надмірне ускладнення руху, надання його структурним часткам нехарактерних стилевих ознак, запозичених з інших хореографічних форм і т.ін, зводять нанівець художність лексики, порушують логічний, а разом з тим і образний смисл руху.

Відтак, використання складних структурних поєднань руху повинно сприяти художньому вирішенню задуму балетмейстера-постановника. Переобтяжувати ними текст твору не слід.

Разом з тим, в українській хореографії та у хореографіях інших народів маємо багато прикладів створення надзвичайно чіткого, виразного тексту за допомогою одного - двох рухів. Так, у ліричних танцях лексика дуже поетична, натхненна і, водночас, гранично проста і, як правило, однорідна ("Плескач" П.Вірського, "Берізка", "Лебідонька" Н.Иадеждіної, "Кружала" Н.Уварової, "Вензелі" І.Мойсеева). Інколи танець будується на трансформації елементів руху. Класичний приклад - "Повзунець" П.Вірського, який став справді народним танцем.

Емоційність притаманна самій природі танцю і включає в себе поняття ширше, ніж, скажімо, виконання рухів та їхніх поєднань, у потрібному темпоритмі. У хореографічній постановці розкриваються не тільки певний зміст, а й емоції людини, які підпорядковуються образно - тематичному розвитку характеру героя. Вони створюються виконавцем і завдяки його майстерності передаються глядачеві, впливають уже на його почуття. Саме це у справжньому мистецькому творі й виступає

на перший план. Ми вже згадували композицію за мотивами Т.Г.Шевченка "Про що верба плаче", оптимістичну трагедію "Ми пам'ятаємо" П.Вірського.

У названих танцях бачимо, як, оперуючи порівняно невеликим арсеналом рухів, відтворено значний ідейний зміст, розкриті важливі соціально - політичні проблеми.

РУКИ. РИТМОПЛАСТИЧНЕ УЗГОДЖЕННЯ РУХІВ ТІЛА

Положення рук - один із найважливіших компонентів пластичної виразності людського тіла. Це неодноразова підкреслювали класики хореографії. "Щоб прискорити розвитку нашого мистецтва і наблизити його до правди, - писав Ж.-Ж.Новерр, - необхідно пожертвувати зайвою хитромудрістю *па*; те, що буде при цьому втрачено в техніці ніг, з лихвою окупиться виразністю рук".* Знавець російського танцювального фольклору К.Голейзовський стверджував, що значення рук, плечей, пальців у танці Величезне." вони передають і основний зміст, і допомагають розкрити сюжет.

Та, все ж, тільки на початку ХХ сторіччя, рухи рук почали відігравати провідну роль у створенні музично-хореографічного образу. Балетмейстер - новатор М.Фокін вважав руки найбільш сильним виразально-танцювальним засобом і у своїх постановках надавав їм усе нових функцій. Доречно пригадати його шедевр "Умираючий лебідь" на музику К.Сен-Санса у неповторному виконанні А.Павлової, М.Плисецької.

Положення рук в українській хореографії більш-менш стало, за винятком специфічних та імпровізаційних елементів. Позиції рук (вихідна, перша, друга, третя) у танці одержують своєрідне забарвлення. У вихідній позиції руки вільно опущені вздовж тулуба, у першій - спрямовані вперед на рівні діафрагми, у другій - розкриті вперед здебільшого долонями догори, у третій - прямі у ліктях і розкриті дещо ширше плечей. ...■

Крім чистого використання основних позицій (при виконанні дрібного бігунця дівчатами з вихідним положенням рук, різноманітних круток за другою позицією, обертів за

* Новерр Ж.-Ж. Письма о танце и вальсах. - Л. - М.: Искусство, 1965.-С.193.

третьою тощо), існує багато проміжних комбінованих положень, похідних від основних: руки переводяться з вихідного положення у першу позицію, другу і знову йдуть у вихідну (при виконанні бігунців); переводяться на талію, права йде за потилицю, а ліва одночасно переводиться на талію (при виконанні чоловіками тинка, бігунця і т.д.)

Проте, за будь - якого положення руки - необхідна складова частина танцювального руху, елемент механіки танцю. Розумна, правильна їхня постановка зумовлює точне виконання майже всіх складних рухів, і передусім турів. Руки - помічники у важкій технології танцю, вони виконують гігантську фізичну роботу, і в той же час руки - крила, відтворювачі найтонших людських емоцій, вони надають імпульсу у піруетах.

Велику роль у створенні емоційно змістовного, ритмопластичного малюнку, у якому закладено певну дію, відіграє кисть руки. Вона запрошує, подає, розповідає, відштовхує. Рой <Іе Ъгав* повинні бути такі ж різноманітні, як і почуття, що відтворюються засобами танцю. Кисть під час руху руки начебто відстає від неї на якусь вісімку, перетинаючи у просторі той же шлях, що й рука. Переведемо руку з підготовчої у другу позицію, і знову опустимо її у підготовчу або введемо праву руку вбік, трохи вище другої позиції. Проробивши ці вправи, одразу ж переконуємось, що кисть руки дещо "запізнюється", фіксуючи останню частку руху. Саме у цьому полягає те чи інше значення *па*, у цьому проявляється своєрідна краса народного танцю. Якщо ж виконати названі вправи без "запізнення" кисті, одразу ж помітимо, що танцювальний рух перетвориться на спортивну зарядку або на звичайний побутовий рух.

У танцях багатьох народів, особливо жіночих узбецьких, грузинських, таджицьких, азербайджанських, руки, кисті та пальці зосереджують у собі найважливіші виразальні засоби. Позаяк українська хореографія має надзвичайно багату лексику, ці компоненти інколи залишаються поза увагою балетмейстерів, що, безумовно, шкодить у їхній практичній роботі. Правильна, вдала постановка рук - велика творча знахідка постановника.

* Роп де Ъгав (франц.) • роіег • косити; Ъгав • руки. Координаційне поєднання елементів рухів руками, тулубом, головою.

Спостерігаємо надзвичайну різноманітність положень рук під час виконання рухів у парах, четвірках. Оригінальні¹ поєднання рук маємо в гуцульських, лемківських, бойківських та і буковинських танцях: руки юнака лежать на талії дівчини, а її 1 на його плечах; ставши візаві, партнери кладуть руки на талію одне одному. В цих та багатьох інших положеннях виконуються і найрізноманітніші крутки, обертання тощо.

I

У четвірках, п'ятірках, масових побудовах (півколах, діагоналях, лініях) при виконанні різновидів бігунців, падебасків, вихилисників, вірьовочок та інших рухів дівчата й хлопці] тримаються за вільно опущені вниз або піднесені вгору руки; руки дівчини переносяться на її ж праве плече; права ■ на правей шісче партнерки, що стоїть попереду; дівчата стають одна за3 одною ланцюжком і беруться за талію і т.ін.

Деякі положення рук зумовлені специфікою українського! народного вбрання. Так, відведення руки за потилицю підказана завданням притримати шапку, а розкинуті врізнобіч руки м обертах та крутках у дівчат викликані потребою тримати] стрічки, щоб вони не заважали танцювати.

ї, як уже зазначалось, у сучасній класичній таї народносценічній хореографії важливі не тільки положення рук.'м й узгодженість їхніх рухів з рухом тулуба та постановкою голови! танцівника тощо. '...Я

З цього приводу дуже цікава думка видатного балетмейстера - педагога А.Ваганової, яка відзначала, що, крім] вправ для ніг, не слід забувати про руки, тулуб, голову, вміння управляти спиною.

Я

Вільна постава тулуба виконавця дає динамічне спрямування бігунцям, тинкам, бігам, стрибкам. Як бга танцюрист віртуозно не виконував бігунець, без стрімкого ривка уперед усім тулубом рух не буде виразним і чітким.

У складних лексичних поєднаннях (партерних обертах на місці і з просуванням, повітряних обертах, кабриолях, шупаках, розніжках тощо) без правильно поставленого і добре! тренованого тулуба не може бути й мови про досконале^ виконання того чи іншого на. У танці образ, емоції, змісті передаються усім тілом: тіло - це наш інструмент. Відтак, виконавець народних танців повинен мати вправний,]

натренований тулуб, з рухами якого узгоджувалися б рухи голови, рук і ніг.

Візьмімо будь - яке обов'язкове на і переконаємось, що до його складових входять і елементи руху тулубом. Так, при виконанні вихилисника тулуб повертається ліворуч або праворуч; у підсічках, млинках, револьтатах тулубом притискуємось майже до самої підлоги; у повітряних розніжках дуже згинаємось у талії. У жіночих па тулуб більш спокійний, підтягнутий, рівний.

Цікаво порівняти положення тулуба у жіночих рухах українського з рухами, скажімо, ферганського, хорезмського, таджицького, індійського танців, де виразність на створюється переважно своєрідними рухами верхньої частини тулуба (перегинання назад, уперед, вбік) та руками (специфічні рухи у позі на колінах тощо).

Зуважимо, що для чоловічих рухів в українському народному танці характерним є гордовита постановка тулуба з широко розправленими плечима.

Плечі ж здебільшого спокійні (на відміну, скажімо, від таджицьких, узбецьких, татарських, циганських танців, де плечова техніка є одним з провідних засобів виразності). Хоча й в українських танцях зустрічаємо ледь помітний рух то одним, то іншим плечем (кажуть, "поводить плечима"). У деяких закарпатських танцях ("Тропотянка", "Рахівчанка", "Дубо - танець") бачимо різкі рухи плечей угору - вниз із швидкою їх вібрацією. У гуцульських танцях - при парних поворотах одночасно з тулубом різко змінюються й ракурси плечей.

Постановка голови в українській фольклорній і народносценічній хореографії передовсім визначається змістом та характером танцю, його емоційною насиченістю. Так, під час виконання бігунця чи тинка у хороводах танцюристка тримає голову прямо, спокійно: іноді сором'язливо нахиляє її ледь - ледь уперед або до правого чи лівого плеча. Однак, виконуючи ті ж рухи в 1-тичку чи гопаку, дівчина гордо підносить голову, уся її постава підкреслює завзяття, життєрадісність, енергію, навіть задирикуватість. У юнанха голова гордовито піднесена вгору - підкреслюється мужність, сила, щира веселість. У підбивках, кабриолях, виднясниках, під час виконання притулів і т.ін. рухи голови зумовлюються й узгоджуються з рухами тулуба.

В арсеналі віртуозного танцю українського народу є к,г
різноманітних обертів. Без різкого повороту головлі5^

пев,, ^ ^ ^ :иГ^з^аГТВаНа ? Ло" —
постановників тГдоеХикТв «^ бшСТмейсТМРів танцк, Тут доцільно
^дкре^Хато^Г П^ськГ*""?

надають виконалию ^ч^КйдГні^ГГ" '

танцю. ^ РИСОЮ уКра^кого наредносценічного
мо^Шти тГфії^о^снГй рух ^баиГР>-- голови^ '
виконуються з псвннТи ХиБІГМГп ТОаІНСЬКІЙ ^Реографі,
гуцульських, бойківських Т5? ПередойСІМ_ Че стосується і
чижмачки, кептарі топ-ГГ^сЬКИХ ТаиЩШ_Тут обігруютьсЯ І
пам'ятати про вихованні СР^ Та ТобівКИ_ отМ^, слід

умотивовувалос^лог^кою^І^ з_ивою^ з вико^ригання її
колориту" І саметанц^

^УТМ^створ,,Т^

ПлДйХ^~й? />^еоП»Ф-У мініатюру '
підпорядковуються об^Гню ч ітТял Т"ТМ Танц»
танці використав цікавий тМТ^тмй^ - "МСІСТер у ^ьтму
даному разі чобіт ««нічний при^ом - підміну предмета, в

плуанТ^Гм^илГиг^к ^..л=на **ВСІХ одау** _^ ^*

Л
Ще один ком^цШний п1Т^аТ>ЮТЬ, ДОТЕПНО «^«Ристовуючи
Непомітно вони КГнюють °Гп"яГ^снГ " * ^ Парах чо6* чумаркою.
Крім ЦьТгГв ми,її " ^ ; ПГКрИВаЮЧИСЬ ^ ^м, Уваги глядача на певн^у
мГе,,7сцен&^ т акЦсн^""я чумаки "натаніцовавшись" у"тГсЗ- ІГ *
ТОД* ** ВИСОК" і й розтирає ноги, „а * тмХ тмботях: **"•»*""сцені
другому плані піднімаються чоботи

наступним виконавцем. Так само непомітно у кінці танцю
чумаки, сховивши іумарки, під якими сховані три пари чобіт,
йдуть зі сцени.

Проте, на цьому прикладі бачимо, що атрибуція може грати
не тільки допоміжну роль, а й певним чином, поєднуючись з
лексичним матеріалом, сприяти розкриттю дії танцю. Такою
атрибутикою можуть бути квіти, гильця та плоди дерев тощо:
"На кукурудзяному полі", "Червона калина" П.Вірського,
"Чарівна сопілка" В.Михайлова, "Карпатська смєречина"
Г.Лєвіиої, "Червона калина", "Купальські розваги" К.Василенка.

Цікава деталь. На Другій декаді української літератури і
мистецтва у Москві 1960 року було показано дві постановки
"Чєраоної калини". В обох танцях калина використовується як
символ. У першій постановці, присвяченій возз'єднанню
українських земель в єдиній сім'ї, - це героїко - романтичний
символ, у другій - ліричному хороводі - символ кохання ,
вірності.

Традиційні стрічки, вінки також допомагають розкриттю
образно- естетичної суті хореографічного твору. Принагідно
згадаємо поетично - філігранні сценки в "Подільночці"
П.Вірського, динамічний фінал "Гопака" (його ж), "Льонок" М.
Віденського.

Суто національного забарвлення надають танцям ірадиційні
рушники та хліб - сіль. В окремих випадках вони виступають як
необхідні компоненти розкриття ідеї хореографічного твору.

В роботах "Ми з України", "Щедрий вечір" П.Вірського,
"Подільські рушники" А.Кривохижі момент виходу дівчат з
рушниками та хлібом - сілью символізує національну щедрість та
Доброзичливість українського народу}', глибоку повагу до славної
праці хлібороба.

Цілий ряд оригінальних рухів побудовано на використанні
списів, шабель, топірців, палиць, кив тощо. "Запорожці"
П.Вірського та "Запорожці" Л.Калініна, "Чабан" та "Довбуш"
В.Петрика, "Коша" Н.Уварової. Здебільшого ці предмети
допомагають створювати відповідну атмосферу у відтворенні
історичних подій з героїчного минулого українського народу, В
сучасних композиціях використовуються відбійні молотки,
жигалатошО;

Багато рухів виконується з музичними інструментами: сопілками, трембітами, флюями, гармоніями і особливо з решетом (бубном).

З попереднього робимо висновок, що для створення лексичної мови танцю, розкриття його ідейно - художнього спрямування, неабияке значення має узгодженість рухів ніг, рук, тулуба. І цього ні в якому разі не можна ігнорувати, а наполегливою працею виконувати цю необхідну рису у кожного вихованця зокрема і в колективі в цілому.

ЖЕСТ, ПОЗА У ТАНЦІ

Жест (франц. *geste*, від лат. *gestis* - рух тіла) - виразливою зображувальний засіб у драматичному мистецтві, пантомімі, хореографії, що зумовлюється особливостями художнього персонажу (логікою, його поведінкою, індивідуальними рисами характеру тощо).

У народно-сценічній хореографії жест існує самостійно як певний рух - жест і як елемент - у складних за структурною будовою *па*. На відміну від побутового жесту з його натуралістичною спрощеністю, сценічний жест підпорядкований музично - хореографічній драматургії, яка, з одного боку, надає виконавцеві певної свободи, але, разом з тим, вимагає від нього суворого лаконізму, економності у русі, з іншого і різноманітності у проявах зовнішньої дії. Виконання такого жесту потребує від танцюриста пильної уваги і пластичної виразності.

Рух, жест, міміка народилися на зорі людської цивілізації у первісній пантомімі і танцях. Маючи одні джерела - виразливі можливості людського тіла, вони розвиваються у найтіснішій єдності.

Пантоміма - один із засобів хореографічного мистецтва, у якому художній образ створюється за допомогою міміки, виразних рухів, жестів.

Перехід від танцю до пантоміми, і навпаки, зумовлюється танцювальною пантомімою та образним танцем. Це найвиразніший здобуток сучасної хореографії. Пантоміма в сучасній балетній хореографії, особливо на музику сучасних композиторів, є невід'ємною частиною танцю, відмічала

Г.Уланова. Пантоміма переходить у танець, як танець у пантоміму, непомітно, саме це надає і пантомімі, і танцю великої музично - драматичної виразності та свідомості дії. На жаль, ще багато балетмейстерів - постановників в одному контексті хореографічного твору створюють дуалізм виразливих і зображувальних засобів, штучно розподіляючи пантоміму і танець.

Отже, жест як у пантомімі, так і в танці набуває значення одного з вирішальних образно - дійових засобів. Проте, у танцювальній пантомімі жест дещо домінує над рухом, тоді як у дійовому танці він органічно поєднується, узгоджується з основним *па*. Ця взаємоперетворюваність збагачує і пантоміму, котрій надається завершеність і чіткість форм танцю, і танець, який набуває значної драматичної виразності пантоміми. Майстерно це представлено в роботах П.Вірського "Ляльки" та "Ой під вишнею". І в першій, і в другій хореографічних картинах дійові персонажі - ляльки, а в танці - своєрідні гостросюжетні сценки українського лялькового театру "Вертеп". Саме Бзаємоперехід від пантоміми до танцю, і навпаки, весь час примушує глядача вірити в те, що на сцені живі персонажі. У цих постановках внутрішня техніка допомагає зруйнувати місток, що розділяє танець і пантоміму.

У такому ключі поставлено танець "Три кума, три *кути*" Я.Білоцерківського та одну з останніх робіт Н.Надеждіної - триптих "Російська порцеляна".

Жести у різних видах мистецтв - драмі, пантомімі, хореографії - мають свої характерні ознаки, зумовлені специфікою кожного з видів. Виходячи з властивостей танцювального мистецтва, проаналізуємо жест саме з цих позицій. Так, дія в хореографії тісно пов'язана з музикою і строго регламентована в часі. Отже, хореографічний жест підпорядковується, насамперед, музичному темпоритму і тому, як правило, лаконічний. Водночас танцювальний жест надзвичайно поетичний, широкий, узагальнений, вагомий, побудований, в основному, на внутрішньому чутті, що фіксується у скульптурній пластичності рухів та музиці без ілюстративності, притаманної пантомімі.

Для більшої виразності дії або характеристики персонажа хореографічний жест концентрує ритмопластичні елементи з деяким просторовим перебільшенням. Це пояснюється

віддаленістю актора від глядача. Зазначене невелике відхилення від норми, незважаючи на те, що жест має передавати природний стан людини, зумовлюється специфікою танцювально-мистецтва, завдяки якій сценічний жест, хоч і походить життєвого, природного стану, дещо відмінний від звичайного побутового жесту.

Танцювальні жести органічно вплітаються ритмопластичну тканину танцю, і глядач не виділяє їх окремо, сприймає в гармонії з тим чи іншим рухом. Інколи ж у зв'язку з певними художніми завданнями постановник свідомо акцентує увагу глядача, підкреслюючи той чи інший з жестів. У хореографічній картині "Ми пам'ятаємо" П.Вірський кишка разів, причому різними жестами (звернення виконавців до залу з випростаною рукою, вказівним пальцем, стиснутою в кулак і піднесеною правою рукою тощо) стверджує, що трагедія Бухенвальда не новинка, вона повториться.

Жест, фіксуючи певний момент дії, відіграє значну роль у подальшому розвитку емоційно насиченого хореографічного контексту внутрішньої дії і допомагає створити хореографічний образ, входячи в лексику танцю самостійною частиною.

Відомий французький мім Марсель Марсо, творче кредо якого - ліризм та поетична образність, дав надзвичайно влучну характеристику дійового психологічного жесту: "Жест вібрація, дихає, як жива істота".

Жести у широкому розумінні цього слова - це не тільки рухи руками, а й тулубом, головою, частинами обличчя (міміка); Викликані емоційними переживаннями, вони можуть бути представлені у найрізноманітніший спосіб: людина в гніві показує "кулак, нахмурує брови; у пригніченому стані - опускає плечі, голову, руку; в стані переляку - втягує голову в плечі і т.ін. Жест розповідає, Дебатує, наказує, дає уявлення про національну соціальну приналежність персонажа, його характер, звички. Він пестить, вітає, забороняє, дозволяє,

У танці не може бути довільних жестів; у кожному з них закладено певний емоційний зміст, що відтворює настрій, почуття людини. Таким чином, жести ідуть від логіки поведінки героя в тій чи іншій життєвій ситуації, і вона, ця логіка, зумовлює логіку сценічної дії.

Осмисленість, образна цілеспрямованість, дієвість і, разом з тим, природність - основні риси хореографічного жесту. Мистецтво танцю не приймає випадкових, не умотивованих дій жестів, тим паче, що останні перетворюють танцюриста на живий манекен, порушуючи природний розвиток подій і відповідних до цього рухів.

Не важко виконати той чи інший жест у певний проміжок часу - важливо підпорядкувати його не зовнішній механічній ілюстративності, а дійовому розвитку образу. Слова великого Шаліпіна, що "жест, - не рух тіла, а рух душі", стосуються і акторів - танцюристів.

Як уже наголошувалося, жест має бути виконаний точно і вчасно, бути скупим, але сповненим драматичної сили. Приблизність веде до того, що глядач не зрозуміє думки виконавця, закладеної в жесті. Ось чому справжні танцюристи - актори прагнуть виявити в дорученій їм ролі найтонші нюанси і засоби пластичної мови, акцентувати окремі деталі і т.ін. Саме такі жести, співіснуючи з лексикою танцю і мімікою, доповнюючи одне одного, створюють єдину внутрішню ритмопластичну гармонію образу. Саме вони доносять до глядача почуття, емоції і, як писав М.Фокін, "можуть сказати про те, про що музика не скаже".

Такий творчий підхід до використання жестів маємо в роботах П.Вірського, особливо у танцювальних композиціях "Ми пам'ятаємо", "Подольночка", "Про що верба плаче" та ін.

Сучасні дослідники схильні поділити жести на ілюстративні, умовні й психологічні.

Ілюстративні жести супроводжують дію. У народному дійовому танці вони, на відміну від пантоміми, зустрічаються рідко. Це, передусім, показ стану людини (втома, бадьорість, хворість: болить серце, голова тощо), визначення форми предмета, його розмір, висоти тощо, а також відображення явищ природи. Якщо ці жести умотивовані дією, особливо в загострено - гротесковому плані (залицяння, наприклад, старого панича до дівчини в хореографічній картині "Ой під вишнею" І.І. Вірського), то використання їх доцільне.

Умовні жести не супроводжують дію, а замінюють її ритмопластичним еквівалентом. Ці жести органічно входять до танцю, і глядач сприймає їх як частину самої дії. Влучно

використали умовні жести П.Вірський у хореографічній картині "Про що верба плаче", "Моряки флотилії" Україна" (вітання); В.Михайлов у танці "На Січі Запорозькій" (військові ритуали); В.Вронський у хореографічній сцені "Солоха" (релігійні ритуали); Г.Клоков у танці "Орлятко" (військові жести) та ін.

Вагомим змістовним навантаженням, особливо в сучасніших сюжетних танцях і композиціях, набуває психологічний жест, що відображає ставлення персонажа до довкілля і в зв'язку з ним розкриває його внутрішній емоційний стан, хід його думок, от психологічному жесті закладені майже всі емоційні переживання людини.

Державний заслужений академічний ансамбль танцю, України є творчою лабораторією, де психологічний жест широко використовується з метою глибшого і яскравішого художнього розкриття образу в хореографічному творі. Прикладів цьому! багато.

Психологічні жести іноді співіснують з умовними. Так, І танцювальному дуєт і юнак освідчується дівчині. Та горизонтальним рухом голови зліва - направо (умовний жест) відхиляє залицяння, коли ж юнак пригортає її, сором'язлива ховає свою голову у нього на грудях (психологічний жест | згода).

Справжнім майстром психологічного жесту є той балетмейстер, який, вбачаючи у танці викінчену драматизовану дію, побудовану на гострому сюжеті, у своїй практиці поєднує психологічну та пластичну розробку характерів.

Жести можуть бути обумовлені національною, соціальною приналежністю і навіть певною професією. Скажімо, я танцювальній композиції П.Вірського "Моряки флотилії Україна" вдало відтворено не тільки широкі жести моряків, а і їхню специфічну ходу, у танці "Вишивальниці" - рухи - жести дівчат - вишивальниць.

Поза (франц. рове від ро\$ег - покласти, поставити) у танці фіксація певної дії, руху. Існує як ргерагаііоп і як фінал танцю, чв кінець окремого руху арІотъ,* а також як складова частина окремих хореографічних па. Нерідко поєднується з жестом!

* АрІотъ (франц. • рівновага) - фіксація певного положення по закінченні І руху.

створюючи тим самим складні пластичні малюнки положення людського тіла.

"Непорушна поза - це зовсім не пауза в танці і в усякому разі не завжди і навіть здебільшого не тільки пауза. Вона - активний елемент змісту в сценічній дії. Вона передає почуття, навіть думку, бо ж веде мову своєю виразністю. Ціла автономна галузь художньої творчості - скульптура - користується образним матеріалом тільки через позу як формулу найвищої миті руху. І якщо танець можна трактувати як скульптуру, що ожила, то найбільш скульптурним елементом танцю і буде поза. Але ж поза - це тільки "один звук" в ланцюжку руху, причому звук "німий", який припадає на момент затримки руху",* - зазначав В.М.Богданов - Березовський.

Поза нагадує собою скульптуру, що має свій образний матеріал - застиглу мить руху. Саме від скульптури (починаючи з античної і кінчаючи роботами наших сучасників) багато запозичують майстри танцю.

Поза координує рухи голови, тулуба, плечей, ніг, рук. Так, у позі, що зображує спокій, втому, голова опущена вниз - уперед, при відтворенні гордовців, відчуття власної сили голова високо підводиться вгору і відхиляється трохи назад. Отже, положення голови у різноманітних ракурсах залежить від образно - емоційної насиченості пози.

Багато нюансів надають позі плечі. Особливо зведене одне плече - невага; розправлені плечі - уособлення сили тощо. У (в'язку з тим, що поза є активним елементом руху, в ній не повинно відчуватися м'язової скутості. Тривалість пози може бути різною. Так, звичайний притуп у хлопця після присядки, коли він розкриває руки вбоки або кладе їх на талію, мпрошуючи дівчину до танцю, може тривати всього чверть такту, а може й охоплювати увесь наступний такт (рахунок 2/4).

Іноді зміст твору передбачає тривалість пози протягом кількох тактів ("Орлятко" Г.Клокова), а то й цілого періоду ("Ми пам'ятаємо" П.Вірського).

Наведені приклади свідчать, що поза > це не тільки іафіксована пауза (в метроритмічному відношенні), а й надзвичайно активний елемент змісту.

* Богданов-Березовский В.М. Природа балета // Статті о балете. - Л.: Сов. композитор, 1962. - С.ІІ.

Поза, як і рух, має свої національні відмінності, зумовлені закономірностями розвитку того чи іншого національного^ хореографічного мистецтва. Пози чоловічого українського^ танцю Центральної України (гопак, козачок) широкі, вільні, сповнені внутрішньої динаміки; пози гуцульських танців [більш^] зібрані, лаконічні. Пози в українському жіночому танці,^ порівняно з хореографією інших народів, скажімо, узбецькою,^ таджицькою, вірменською, також відкриті, широкі, динамічні ^ разом з тим, по - жіночому граційні, м'які.

У кожному жанрі, стильовому напрямку створення та виконання поз зумовлюється дією. Пози бурхливого гопака^ відрізняються від замріяно - філігранного козачка; веселої, жвавої^ польки - від ліричного хороводу і т.д.

Розділ І. ЛЕКСИКА ТАНЦЮ ТА ШЛЯХИ ЇЇ ЗБАГАЧЕННЯ ЗАКОНОМІРНОСТІ ПОПОВНЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ ТА ЇЇ НОВОУТВОРЕННЯ І

Перед українськими хореографами стоїть почесне завдання - відтворювати в художніх образах життя свого народу. У роботах^ провідних балетмейстерів танець виступає як дійовий, образно і емоційний твір з чіткою сюжетною основою. І передусім, у постановках, де відтворено трудову діяльність сучасника,^ оспівано його життя, прбут: "На кукурудзяному полі", "Вишивальниці", "Ми пам'ятаємо", "Моряки флотилії "Україна"! П.Вірського, "Лісоруби" В.Петрика, "Карпатська смєречина" Г.Левіної, "Поліські льонарі" В.Починка, "(Зрятко" Г.Клокова, "Бокораші" М.Сусликова та ін.

Розширення тематики народної хореографії, звернення до важливих соціально - філософських проблем поставило перед! творцями танцю вимогу не тільки вдосконалювати наявні засоби^ виразності, а й знаходити нові. М

"Безмірно різноманітна людина, без кінця вона змінює свою пластичну мову, - відмічав М.Фокин. - Свої радощі й горе, і вся душевні переживання вона висловлює у найрізноманітніших таї часто прекрасних формах, тому не можна зводити до єдиної^ форми всю її тілесну виразність".*

* Фокин М. Против течения. - Л. - М., 1962.

Танець починається з рухів, які , органічно поєднуючись, ведуть до зародження образу з певним ідейно - емоційним зарядом. Основним засобом виразності у народному таймі с лексика, і цілком закономірно, що її розвиток зумовлює збагачення всього виразально - зображувального хореографічного комплексу.

Серед багатьох рухів, що функціонують у хореографії, чітко виділяються певні групи, які створюють її основний лексичний фонд. До цього фонду входять найхарактерніші *па: ходи, пишки, вихиласи, доріжки, вірьовочки, присядки, млинці, голубці, кабріолі, різноманітні оберти, стрибкові рухи тощо.*

Присядки, тинки, вихиласники, вірьовочки та інші рухи мають характерні ознаки: побутують по всій Україні, використовуються у багатьох видах (класичний, народний, естрадний танці) та жанрах (хороводи, побутові, побутово-ілюстративні, сюжетні танці), а відтак, притаманні національній хореографії і класифікуються як рухи давнього походження. Однак до основного фонду належать не тільки названі рухи. Скажімо, сучасний бігунець настільки ж поширений, як і традиційний тинок. До того ж, деякі рухи можуть бути провідними в одній місцевості, а в іншій - підпорядкованими, тобто менш вживаними.

Як уже зазначалося, хореографія-мистецтво, яке властивими йому засобами відтворює життя народу, його побут, культуру, світогляд тощо і, як решта видів мистецтв, відбиває процеси, що відбуваються на сучасному етапі розвитку культури.

Рушійною силою розвитку мистецтв є взаємовплив та взаємозбагачення національних культур. Народжуються нові форми спілкування культур: національні декади літератури та мистецтв, фестивалі, огляди, свята пісні й танцю. народні гуляння, ювілейні вечори, присвячені видатним діячам літератури та мистецтв і т.д. Творчі взаємовпливи насичують мистецтво хореографії новими виразальними засобами, які, певним чином трансформуючись, стають надбанням того чи іншого народу. До того ж, популяризація засобами кіно, радіо, телебачення, преси досягнень у галузі літератури та мистецтв відкриває небачені можливості для збагачення усіх видів мистецької творчості, зокрема й хореографії.

Разом з тим, варто запобігати перенесенню рухів, жестів, поз „ з однієї до іншої національної культури. Деякою мірою це] стосується постановок знаменитого, гопака окремими Колективами. Стандартизована лексика - композиційна схема, музичний сурогат з мелодій гопаків, козачків, горлиць, метелиць домінують у таких постановках. Танцюристи один за одним] виконують карколомні рухи яга вихилися, запозичені з танців усіх] часів і народів, з усіх видів, жанрів та форм хореографії. Бездумне, механічне копіювання кращих професійних постановок і призводить до втрати самобутності, нівелювання стилістичних] особливостей національної хореографії. Найбільше від цього слід] застерегти керівників - початківців самодіяльних колективів, які] ще не мають достатнього досвіду у постановчій роботі і неї завжди досконало володіють складною палітрою виразними засобів. Краще звертатись до друкованих джерел із записами! народних танців, поставлених у провідних професійних та самодіяльних колективах. Доцільно нагадати історію "Бульби** 1, Мойсеева чи "На кукурудзяному полі" П.Вірського. Ці теорії дали поштовх до відтворення у народній хореографії теми! сучасної сільськогосподарської праці. Користуючись невеликою] кількістю рухів, видатні майстри створили чіткі за своєю архітектурою постановки, які завдяки кіно, телебаченню, записам стали окрасою репертуару багатьох колективів. Відомо, що чий багатший пластичний арсенал, яким оперує балетмейстер, тиш рельєфніше структура створеного ним танцю, тим багатше! яскравіше образне вираження від постановки. Застосування "стандартизованих" рухів викликає роздратування у глядача* почуття невдоволення. Саме тому творчість провідних митців спрямована на збагачення хореографічної лексики. Гідний внесок у розвиток теорії і практики української народносценічної хореографічної лексики зробили В.Верховинець, О.Србол, Р.Герасимчук, П.Вірський, Веронський, В.Петрик, Л.Калінін, Д.Ластівка, О.Гомон, М.Вантух, О.Маттеев, А.Кривохижа, Г.Назаренко, Я.Чуперчук, О.Опанасенко, К.Балог, В.Михайлович, Т.Ерліх, В.Зінкевич та інші балетмейстери й виконавці танцюристи.

Історія розвитку хореографічного мистецтва є історією безперервного збагачення засобів виразності.

Підсумовуючи сказане, що розвиток лексики залежить від:

- а) культурно - історичних та соціально - економічних умов життя народу;
- б) зв'язку лексики з відтворенням дії, тобто сюжету танцю;
- в) поєднання лексичного матеріалу з іншими формотворчими компонентами;

Розглянемо шляхи збагачення українського танцювального мистецтва.

Традиційна українська народна хореографія має золотий фонд - певну кількість постійних рухів: різноманітних хороводних кроків, тинків, доріжок, вихилисників, вірьовочок, дрібушечок, вибиванців, сверделець, плескачів, присядок, повзунців, млинків, підсічок, обертів, голубців та кабріолів, різноманітних чоловічих стрибків. Бажання ж засобами танцювального мистецтва відтворити нові явища спонукає балетмейстерів до пошуків нових відповідних засобів виразності, введення їх у хореографічний текст, незважаючи на те, що останні виходять за рамки усталених лексичних норм. Так, разом з життям розвивається і народний танець. Оновлюється, збагачується, модифікується, трансформується існуюча лексика, змінюється інколи і структура руху.

Створення нових рухів - справа надзвичайно важка й копітка. Слушно сказав про це видатний балетмейстер Ф.Лопухов. який віддав мистецтву танцю понад шістьдесят років життя: "Збагачення танцю балетмейстером, та ще в жанрах, яких раніше не було, справа нелегка. Його щастя, якщо він збагатить окремі комбінації, па, акценти кількома новими па і їх сполученнями... Повсякденно він повинен переосмислювати старі па та комбінації, розставляти в них нові акценти, надавати їм нового значення, - такої роботи у балетмейстерів непочатий край".*

До лексичних новоутворень відносяться рухи, яких не було у традиційній хореографії, і виникли вони внаслідок поєднання, ускладнення існуючих форм руху або конструкції окремих його часток, а також па, створені балетмейстерами заново з ресурсів народносценічного танцю. З появою нових рухів виникає цілий ряд питань: чому деякі з них міцно входять до лексичного арсеналу, а інші використовуються тільки в окремих постановках; як класифікуються лексичні новоутворення і т.ін.

* Лопухов Ф.Б. Шестдесят лет в балете. - М., 1966. - С.278-279.

У сучасній хореографічній практиці широко використовуються хореографічні па, від яких утворився ряд варіантів, а подекуди й нові за структурою руху. Слід зауважити, що основу руху становить його стійкий елемент, смислове навантаження якого в хореографічному тексті залишається незмінним.

Так, простий танцювальний хід, який В.Верховинець назвав "зальотним", збагатився цілим рядом варіантів: *простий танцювальний хід, урочистий танцювальний хід, три простих кроки з підняттям на півпальці, хід з приставкою тощо*. Деякі з названих ходів з'явилися у результаті постановки того чи іншого специфічного номера. Оригінальні ходи на прямих ногах з каблук бачимо в сатиричній картинці з далекого минулого "Ой під вишнею", *хід - біг на каблук* - в сучасному танці "Моряки флотилії "Україна" П.Вірського, *своєрідний хід дівчат* - у чарівній "Карічці".

Трансформувалася і танцювальний біг, який набув нового забарвлення, виконується на високих півпальцях, з підніманням високої робочої ноги, зігнутої у коліні й відведеної назад. Цей рух зустрічаємо в сучасних молодіжних танцях ("Молодіжний" О.Бердовського, "Закарпатський молодіжний" М.Суєликова та ін.).

Нині у хореографічній практиці застосовується близько півсотні ходів, бігів з носка, а також десятки - з каблука.

Тинок, який існував в одному варіанті (маємо на увазі низький), зараз виконується і в повороті, і на невеликому присіданні. Трансформація класичного раз йе Баззие (партерного) та українського традиційного тинка дала новий, якісно відмінний за манерою виконання та стилем руху, що виконується в українських народносценічних хороводах здебільшого дівчатами. Зміна ріє, неповна виворотність і поєднання з рвучкою динамікою народного тинка збагатили сучасний народний танець.

Розширився діапазон у середніх та високих тинках, які у поєднанні з іншими рухами чи окремими їх деталями прикрашають танець. Збільшилась чисельність доріжок та упадань, а також вихиляників (вихиляники на каблук, у повороті, з вигинанням ноги тощо).

Чільне місце в українській хореографії, особливо за останні двадцять років, посіли дрібушечки (звичайна дрібушечка, подвійна, синкопована, дрібушечка стопою, на підскоках тощо), вибиванці та підкуйки (звичайний вибиванець, вибиванець на каблук, тріптітка, притуп, вибиванець - підбивка, вибиванець з притулом, стукалочка, стрибок на каблук, шнкоповані нритупи, поліський ключ, ключ на підскоках).

Г Значно розширилися межі використання плескачів, що виконуються зараз як окремо, так і в комбінації з іншими рухами. Плескачі - основний рух ліричного "Плескача" П.Вірського, який використав їх у "Повзунці", композиції "Моряки флотилії "Україна", "Шевчиках".

>/ Якщо у В.Верховинця було зафіксовано близько шести варіантів присядок, а в книзі "Українські народні танці", що їх упорядкував А.Гуменюк, понад двадцять (з присядками - розтяжками, присядками - закладками, повзунцями, млинком, підсічками), то у третьому виданні "Лексикон українського народного - сценічного танцю" (1996) зафіксовано вже близько шістдесят присядок та присядок у комбінації з іншими па (*присядка - кінцівка, бокова присядка, присядка з опорою на каблук, з викиданням ноги та вихилясам, з плескачем по халчах, і поворотом тулуба, з проходкою, присядка - запрошення тощо*). Існує їх, безперечно, ще більше.

Крім основних присядок, маємо ще й віртуозні розтяжки, присядки - розніжки, яких загалом близько тридцяти (*присядка - розтяжка з вихилясом, розтяжка з плескачем по халчах, розтяжка у повороті, розтяжка з присядкою - ножицями, присядка розніжка з плескачем*). Українські хореографи збагатили різними варіантами і присядки - закладки, які потребують віртуозної техніки виконання (*закладка - орел, закладка • орел з поворотом, закладка з підбивкою, закладка - підсічка тощо*).

Та чи не найбільше розширення структурної будови руху маємо у повзунцях. Завдяки В.Верховинцю повзунець, який він уперше описав, став своєрідною "візитною карткою" українського танцю. В сучасній українській хореографії нараховується понад п'ятдесят видів та варіантів повзунків: повзунець - бігунець; повзунець з опорою на чоло; на дві руки, на одну руку і з плескачем обох ніг одночасно вперед; з акцентом на

одну ногу; повзунець на тинку; повзунець - чосанка з опорою на одну руку; боковий повзунець з підбивкою по підшві; боковий повзунець - голубець; комбінований боковий повзунець з поворотом.

Збільшилась чисельність револьтатів, млинків, підсічок (*револьтат по колу, револьтат з поворотом та випадом, закладка з револьтатом, підсічка, підсічка з просуванням по колу, підсічна на одну руку, млинок з просуванням по колу, зворотний млинок тощо*).

"Доріжка дрібна з підскоком назад" - так назвав В. Верховинець вірьовочку. Нині в українській хореографії близько двадцяти варіантів цього основного *па* (вірьовочка подвійна, вірьовочка подвійна з плескачками, вірьовочка з винесенням ноги на каблук, вірьовочка . дробіткою, вірьовочка з переступанням уперед).

Розширився і діапазон голубців, підбивок, к&бріолів {голубці в повороті, підбивка • вбік, назад, підбивка по колу, підбивка з дрібушкою, високі голубці з підбивкою тощо}.

Українські хореографи вдосконалили й техніку виконання «трибкових рухів (стрибки на місці, стрибки з просуванням, стрибки - оберти на місці, розніжка в повороті - турі, стрибки через пояс, шабл.о чч топірець, крутки у повітрі з підібганими ногами, кільця, зайчик, щупак, яструб у повітрі, стрибкі у повороті з падінням на закладку, крутки у повітрі на присядці).

На основі традиційної морфології створено віртуозні рухи: *просування на ліктях та носках ніг* (буковинський), *плетена доріжка з перекиданням ніг* (гуцульський), *ковзанки* ("Метелиця"). Лексичне багатство уграїнського танцю дає можливість балетмейстерам навіть з однієї групи рухів створювати справжні хореографічні шедеври ("Повзунець", "Плескач", "На кукурудзяному полі". П.Вірського).

У сучасному народносценічному танці лексичні новоутворення відіграють значну роль. Розглянемо вирішення українськими балетмейстерами найдавнішої теми в хореографії - теми праці: "На кукурудзяному полі", "Шевчики", "Вишивальниці" П.Вірського, "Льон" М.Віленського, "Шахтарський танець" М.Єфремова, "Біля кузні" О.Кузьменка та ін. У цих і подібних танцях нові рухи набувають специфічного художньо - функціонального значення.

Доречно назвати "Льон" В.Починка, "Лісоруби" В.Петрика, "Карпатська смєречина" Г.Левікої. У них балетмейстери створили образно - дійові лексичні новоутворення, за допомогою яких опоеизували працю шахтаря, металурга, хлібороба, лісоруба.

Проте у художній практиці ще зустрічаються танці, постановники яких, не розуміючи специфіки хореографічного мистецтва, нагромаджують на сцені різні агрегати, будують шахти з підйомною кліткою тощо, а виконавці виступають із знаряддям виробництва. Цього не варте робити. У класичній хореографічній спадщині працю опоеизовано навіть без аксесуарів, атрибутів ("А ми просо сіяли", "Мак", "Льон", "Ковалі", "Косарі", "Шевчики", "Бондарі" та ін.).

Тільки перетворення побутового руху у сценічний, тобто підпорядкування його певним стилістичним завданням, які ставить перед собою балетмейстер, дає художньо-зумовлену правду й довголіття самому *па*, танцю.

Однак використання новоутворених рухів, танцювальних комбінацій зумовлюється чітким підпорядкуванням їх певному хореографічному тексту, певній тематиці, інакше вони тільки порушують стиль танцю. Така ж доля і тих лексичних новоутворень, котрі штучно відносяться до невідповідних жанрових угруповань. Найбільше це стосується молодіжних танців, де найчастіша невідповідність *па* формі та змістові танцю, не кажучи вже про костюм виконавця.

Нові рухи створюються переважно балетмейстерами, які досконало знають національну танцювальну лексику, вміють своєчасно і з великим художнім смаком скористатися *ими чи іншими структурними частками руху для відтворення потрібного стилю, жанру. Копітка творча робота дає позитивні наслідки - рух міцно входить до скарбниці хореографічного лексичного фонду.

Показовою тут може стати р.бога П.Вірського "Моряки Ьлогилії "Україна". Балетмейстер поставив перед собою, на перший погляд, не дуже сі ладне завдання - показати українських китобоїв. Якщо китобої, то логічно - моряки з традиційним "Яблучком". Цей танець з досить стандартизованим напором рухів танцюють і військові моряки, і моряки торговельного флоту, до того ж - і росіяни, і грузини, і українці, і латиші, й

естонці. Балетмейстер же на основі традиційного українського І ганцю створив своєрідні рухи, в яких органічно поєднав! елементи матроського та національного українського танців. У] результаті маємо надзвичайно цікаві лексичні знахідки: *зворотна, доріжка, різноманітні присядки, закладки, плескачичим вихилиснжи.*

Слід відрізняти конструктивні лексичні новоутворення, побудовані на основі традиційної структури руху, моделі того чи іншого *па* (у процесі розвитку хореографічного мистецтва вони зайняли своє постійне місце в національній танцювальній лексичній), від рухів, що використовуються лише в тому чи іншому танці і роль яких зумовлюється певною конкретністю образно-тематичного задуму постановника.

Конструктивні лексичні новоутворення приживаються у численних танцювальних композиціях і разом з іншими рухам сприймаються як традиційні *па*. І зовсім інше - стилістичні новоутворення, потрібні для певного хореографічного тексту, без яких постановник не зміг би яскраво відтворити ту чи іншу типову рису характеру людини, розкрити ідейно-тематичну спрямованість твору, звернути увагу глядачів на суттєву деталь і, таким чином примусити їх зафіксувати всю постановку у своїй пам'яті. Хоч такі рухи не набувають великої популярності і мало що дають для збагачення лексики в цілому, їх рога, незаперечно, вони допомагають вирішити надзвичайно важливе завдання - розкрити ідейно-художній задум автора мистецького твору.

У хореографічній картині П.Вірського "Ми пам'ятаємо"! маємо незвичайні ракурси, рухи - символи, падіння на коліна; у! сцені зі старовинного українського театру ляльок "Ой під вишнею" - своєрідні рухи ляльок, а особливо діда-залицяльника; З у "Чумацьких radoцax" - химерні вихилиси та плескачичи. Для імітації механізованої праці лісорубів у однойменному танці^{1]} В.Петрик створив цілий ряд нових, основаних на традиційній лексичній гуцульських рухів,

Отже, трапляється, що навіть незначна деталь, якийсь штрих, введений у той чи інший традиційний рух, сприяє і створенню реалістичного художнього образу. Відтак, \ напрашується висновок, що хореограф, добре обізнаний зі "граматикою" танцювального мистецтва, від якої залежить і композиційно-архітектонічна структура твору, спроможний]

бути творцем лексичних новоутворень. Візьмемо, наприклад "Повзунець" П.Вірського, що став істинно народним, класичним твором. Тут балетмейстером використано основний принцип виконання лише одного руху . *повзуні'Я*, розширено амплітуду його дії, збагачено окремі структурні елементи, і на їхній основі побудовано 'улий ряд видозмін повзуння та підпорядковано їх образній дії. Кожний танцюрист виконує свій, тільки йому притаманний варіант ру^у. Різнорганітні ходи на повзунці (згадаймо оригінальний вихід та фінал танцю), просування сценою допомогли виразними засобами танцю етво! . Пти чудові образи козаків - запорожців, Не тільки мужніх, хоробрій воїнів. але й веселих, завзятих танцюристів - імпровн;-торів. Цей номер - яскравий приклад перештопування художніх рухів у так звак*у "вільну пластику", а в ній яскраво 'лідбито національний колорит народу.

Хореографічна практика стверджує, що рухи, народжені за нашого часу і традиційні, доповнюють єдине ціле. Мало того, без міцного фундаменту, залишеного нам V спадщину, не могло б бути такого бурхливого розвитку українського народносценічного танцю. На основі традиційних рухів створюються нові *па* як у народному, так і в класичному танці. Слід зауважити, що, незважаючи на ускладнену трансформацію елементів руху, їх видозміну, все ж структурне ядро руху - прародича в новому лексичному творенні залишається незмінним.

Значна частина нових рухів витримує іспит часом. Вони стають загальноживаними й міцно входять у словник хореографічної мови {скажімо, ті ж рухи - символи, про які йшлося раніше, створені П.Вірським).

Шляхи виникнення новоутворень різні де доповнені, до основного елемента одного руху структурних часток іншого: *вірвовочка з дробіткою, синноповаї дрібушечки присядки з плескачжми, присядки з поворотом, повзунці з опорою на чоло; модифікація існуючого руху або рухів з інших форм танцю: крупка т обох ногах водночас, крутка ,ю колу па одній нозі, біг з винесенням ноги на каблук, малі та велик* гпиши в повороті, різновиди вихилистиків у повороті, «вихилисники з упаданням, подвійна вірвовочка з плескачичками, видтанець - піооивт, комбіновані плескачички з бігом, різновиди присядок з теск<,чжми, вихилистиксм, присядок - розтяжок, присядок - познижок,*

комбінованих присядок, присядок - закладок, повзунців, револьватів, стрибків тощо.

ВІДНОВЛЕННЯ СТРУКТУРИ СТАРОДАВНІХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПА, ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОБУТОВИХ РУХІВ, ЕЛЕМЕНТІВ ІГОР

Відтворюючи картину з життя далекого минулого балетмейстер обов'язково звертається до історичних джерел (літописів, записів мандрівників, описів народних обрядів фольклору поетичного, піснотанцювального тощо). Такий аналіз дає йому змогу відчувати характер, манеру давніх танців; Приміром, В.Нероденко відродив хоровод епохи Київської Русі притаманними їй рухами. З епічному народному балеті; "Легенда про Київ", який було показано на Центральному стадіоні в дні святкування 1500-річчя від дня заснування міста (свято відбулося в травні і III р.), творча група під керівництвом автора підручника реставрувала, а подекуди й створила на основі іконографічних даних, характеру музики, нові відповідні рухи.

Цікаві лексичні знахідки (вихидястики, ходи, вибиванці) бачимо в постановках П.Вірського "Чумацькі радощі", "Ой під вишнею". Дуже вдало поєднав фехтування двома шаблями з танцювальними рухами у композиції "На Січі Запорозькій" • В.Михайлов. У цьому ж танці оригінально виконується повзунець на барильці, що котиться.

Пам'ятки народної поетичної творчості, описи обрядів та звичаїв - невичерпне джерело для хореографів. У працях фольклористів, етнографів, збирачів народних перлин минулого, у фольклорних збірках, упорядкованих в наш час, маємо не тільки загальний опис обрядів, звичаїв, танців, окремих фігур, а й навіть і окремих рухів Чимало матеріалу для хореографа дають іконографічні джерела; графіка, скульптура, живопис, прикладне і мистецтво. Згадаємо хоча б "Вечорниці" та "Гопак" І.Рєпіна. А] поглянувши на картину Й.Бокшая, одразу ж розумієш характер рухів бокорашів. Цей твір надихнув М.Сусликсва на створення однойменного танцю, у якому він відтворив працєю закарпатських плотарів. Картини К.Трутовського "Весільний викуп", М.Пимоєнка "Весілля в Київській губернії", В.Тропініна

"Кукавсьє весілля" допомогли авторів підручника у створенні "Українського весільного танцю".

Досліджуючи іконографічний матеріал, можна, наприклад, визначити характер, зовнішній вигляд, костюм виконавця, предмет, з яким виконується танець. Усе це слугує поштовхом для створення нових рухів.

Жива традиція дає найбільш точне уявлення про хореографічну лексику. Мабуть, у жодному з мистецтв вона не відіграє такої ролі, як у хореографії. Використовуючи ці джерела, постановники з кожним новим оригінальним твором раз у раз повертають у лексичну скарбницю втрачені рухи.

Тридцять років тому в народносценічних танцях Східної України дуже рідко зустрічались дрібушечки, вибиванці, плескачки, що збіднювало їхні виразні можливості. Літературні ж джерела стверджували побутування вказаних рухів у минулому. П.Вірський використав різноманітні ритмічні поєднання плескачків, створивши надзвичайно поетичний жіночий танець. У багатьох сучасних молодіжних танцях зустрічаються різновиди дрібушок, вибиванні».

У хореографічній *па* можуть трансформуватись елементи трудових процесів, якщо схема їх підпорядковуватиметься образній дії. Варто пригадати художні імітації сіяння гречки, проса, льону, роботи комбайнерів, трактористів, металургів, шахтарів, будівельників, бокорашів, рибалок, вишивальниць та ін. Найбільш вдалі лексичні утворення на цьому терені, бачимо у танцях "На кукурудзяному полі" П.Вірського, "Лісоруби" В.Петрика та ін. А.Калабердін, поєднавши вибиванці з човганцями - ходами, створив ілюзію роботи комбайна, а з вибиванців відтворив ритміку роботи відбійних молотків.

Український фольклор багатий і на ігрові хороводи ("Перепілка", "Заїнько", "Козлик", "Король", "Плету, плету лісочку", "Віночок", "Подушечка"). Балетмейстери перекладають ігрові елементи на хореографічну лексику (довга лоза, гилка, битки).

У "Подольночці", "Новорічній метелиці", "Запорожцях" П.Вірського, "Ятранських весняних іграх" А.Кривохижі, "Марені" П.Григор'єва, "Купальських розвагах" К.Рчиленка не тільки використано окремі лексичні елементи ігор, а й ігри та обряди в цілому у фєрбова дощечка в "Ятранських весняних іграх";

купала, чагарда, битки, Марена, вогнище -в "Купальських розвагах").

У "Танці металургів" ^Умагюаа риконавці, імітуючи "доменну піч", будують двоповерхове коло: танцюристи верхнього кола стають на плечі танцюристам, що стоять унизу. Цей прийом вдало запозичений із гри "Вежа" ("Дзвіниця"), що; побутує у гуцулів.

Звичайно, заслуга балетмейстера не у побутово- | натуралістичному копіюванні тієї чи іншої гри, " у створенні її | узагальненообразного еквівалента. Ігри допомагають і відобразити певні сюжетні обставини, розкрити тему твору, а і хореографічні нововведення - "мала к^та", спена з вербовою | дощечкою ("Яіранські весняні ігри*.; хороводи ("Марена"),! стрибки через ватру та її імітація ("Купальські розваги") -ц доповнюють український хореографічний лексичний фонд. ■'•Иц Чільне місце в народних іграх займають рядженн:. Цей і прийом також допомагає у творчій розробці певного образу,] створенні нових елементів танцювальної лексики "Новорічна)| метелиця", "Шевчики", "Плескач", "Повзунеш." П.ВфськогоЯ "Ятранські зесняні ігри" А.Кривохижі, "Ковалі" Ю.Кузьменка; "Чарівна сопілка" В.Михайлова, "Весільний танеір»" К.Балог. I

ЛОКАЛЬНІ РУХИ, ПРОФЕСІОНАЛАМИ, ЖАРГОННІ, АРХАЇЧНІ РУХИ

■ -

Загальна побудова багатьох рухів і їх більш-менш однакова і технологія виконання на всій території України дає підставу стверджувати, що українській хореографічній лексиці притаманна певна внутрішня єдність, яка, проте, має і локальні особливості, що пояснюється виникненням та побутуванням того чи іншого танцю у певній місцевості. i

Вплив угорського, румунської о, молдавського фольклору відчувається в рухах закарпатських танців, що різняться лексично від танців Волині, Львівщини, де в структурі відчутні | елементи польського танцю; на тані'тх північно - східних район" i Сумщини позначається вплив російської народної хореографії, південно - західних (Одещина) - молдавської, гагаузької тощо.

Як правило, той чи інший рух не запозичується повністю. Найчастіше окремі його елементи, поєднуючись із суто українськими рухами, дають нові *па*.

Локальні танцювальні *па* надзвичайно збагачують народну лексику. До них належать гуцульські, лемківські, бойківські, волинські, подільські, поліські, деякі специфічні буковинські рухи та ходи: синкоповані комбіновані ходи на каблук; припадання з підскоком і викиданням поперемінно ніг; комбіновані оплески по халявах і стегну; свердло з винесенням ніг у повітря, синкопована підкуйка з свердлом; вибиванець буковинський зі зміною ніг, просування на ліктях і носках; плетена доріжка з перекиданням ніг; різноманітні дрібушечки; чосанки; тропітки; гайдуки; погаренка низька, середня, висока.

До речі, виконання цих рухів потребує своєрідних положень рук, тулуба і голови. Так, при виконанні чосанки, тропіток та інших *па* танцюристи тримають руки під проймами кептаря, на талії ззаду або обидві руки випростані уперед долонями вниз; у дрібушечках - великий палець заходить за пройми кептаря, кисті стиснуті, руки у ліктях зігнуті й ледь відведені від тулуба; при виконанні гайдук - круча руки відводяться у протилежний бік від спрямування колін; у присядці "- "м'ячик" вільні руки опущені вздовж тулуба. Не згадуємо вже про положення рук у парних варіантах кружлянь - обертів з різким поворотом голови, які також оригінальні, своєрідні.

Існує цілий ряд рухів, характерних для певного танцю чи якоїсь місцевості. Наприклад, дубовий лист ("Аркан"), рухи з топірцями ("Лісоруби"), своєрідні рухи танців "Тропотянка" (М.Ромадова), "Решето", "Гуцулка" (Я.Чуперчука), "На галявині" (В.Петрика).

"Сокальський козачок" (Львівщина) має притаманний тільки йому основний хід; поліська полька - трясуха, поліський ключ Виконуються тільки на Поліссі; вибиванці на каблуках, ключ з перескоком , дрібушечка на підскоках найчастіше зустрічаються у танцях північно - східних районів Сумщини.

З сучасній хореографії деякі локальні *па* збагачуються новими структурними частками, поєднуються у складні побудови з двома - трьома основними елементами інших рухів: *крок* - *підкуйка з поворотом через ліве тече і присядка з потрійним*

викиданням ніг; боковий буковинський хід з плесканням долонею по підлозі; синкопована підкуйт зі свердлом.

Збагатити той чи інший стиль можливі: лише тоді, як використання того чи іншого локального руху відповідатиме образно - тематичному розвитку танцю і постановник знайде правильний шлях до трансформації його структурних елементів та підпорядкує виконавську манеру згідно з жанром чи стилем танцю.

Механічне перенесення локального руху в танці іншої місцевості сприймається як щось зайве, непотрібне, взагалі спотворене.

Професіоналізми - рухи, що імітують специфічні рухи людей певної професії, спеціальності під час їхньої роботи. Професіоналізми - чи не найдавніші ілюстративні рухи в хореографічному мистецтві. Вони з'явилися ще в первісних примітивних імітаціях трудового процесу, а у подальшому посіли місце в загальновідомих хороводних іграх "А ми просо сіяли", "Льон", "Мак", що ввійшли у фольклорну скарбницю українського, а також багатьох інших слов'янських народів. Учасники відповідними рухами, жестами зображують процес обробки тієї чи іншої сільськогосподарської культури. Так, у хороводі "Мак" учасники, (здебільшого дівчата) імітують сіяння, в'язання, сушіння маку, а в хороводі "Льон" показують, як треба сіяти м'яти, тіпати льон.

Професіоналізми - важливий компонент і в побутових танцях, навіть з сюжетною основою: "Бондарі", "Ковалі", "Косарі", "Лісоруби", "Льон", "Шевчихи".

Цікаво простежити за кількісним зростанням професіоналізмів у зв'язку з появою нової технології. Так, наприклад, "Лісоруби" поповнилися рядом нових рухів, що імітують роботу електропилки, сплав лісу по річці й подальше транспортування залізницею.

Пошуки нового - надзвичайно складна річ. Тут неважко скотитись до натуралістичного показу трудового процесу, а це означає втрату специфіки танцювального мистецтва. Введення нового професіоналізму в танець має обов'язково сприяти вирішенню поставленого балетмейстером художнього завдання, пов'язуватись із образно - тематичним розвитком хореографічного твору.

; Кожна професія накладає свій відбиток на характер людини. У "Шевчихах" це - здрибнені жваві рухи; в "Косарях" - широкі, розлогі (мається на увазі перша частина танцю, де відтворюється процес; навіть заточуючи окісся мантачкою, косар не поспішає).

Те ж бачимо і в сучасних танцях, де використовуються професіоналізми. Рухи, котрими виконавець імітує роботу відбійного молотка в шахтарському танці, не схожі з рухами, металургів, які розміреними ударами жигала пробивають льотку; постава та хода моряка зовсім відмінна від поведінки людини, яка більшу частину свого життя проводить на суші; філігранні, ледь помітні пластичні рухи у танці вишивальниць відрізняються від чітко організованих динамічних рухів дівчат - будівельниць і т.ін. Саме ця своєрідність підкреслюється у танцях рухами-професіоналізмами.

Жаргон - своєрідні рухи, які використовує постановник для конкретизації певної соціальної групи, кола осіб. Ці рухи не властиві народній лексиці й сприймаються тільки в конкретному контексті: для характеристики образу залицяльника в "Ой під вишнею", "Ляльки" П.Вірського, купчика у "Конці" В.Соболева, писаря, шляхтича у "Свасі" К.Василенка.

Зрідка зустрічаються в українській хореографії і *вульгаризми* - жести, пози, які допомагають змалювати той чи інший негативний образ. Вульгаризми використано, наприклад, у постановках "Було колись на Ятрані" А.Кривохижі, "Конка" В.Соболева, а в роботі П.Вірського "Ой під вишнею" в рухах старого діда - залицяльника вдало поєднуються вульгаризми з архаїзмами.

Архаїзми у хореографічній лексиці - це відроджені з минулого конструкції рухів та їхня манера виконання. Досить простежити це явище на прикладі виробничих танців, що у процесі розвитку засобів виробництва видозмінюються в міру удосконалення техніки. Ці танці дуже гарні й можуть навіть викликати зацікавлення у глядача, проте ненадовго, бо мають виключно ілюстративний характер і не містять глибоких ідей, так би мовити, загальнолюдських, вічних тем, відтворюючи лише технічні прийоми та професійні навички того чи іншого ремесла.

К.Голейзовський у своїй книзі "Образі руської народної хореографки" наводить багато прикладів побутування ще

донедавна в російській народній хореографії колінець, прийомів, навіть танців, що вже зараз майже не зустрічаються. Те ж маємо і в українській хореографії. Однак, у зв'язку з необхідністю показати на сцені образи минулого, балетмейстери часто й успішно звертаються до архаїчних рухів для відтворення історичної правдивості. Архаїчні рухи використовуються у сатиричних творах і в хореографічних мініатюрах. Так, у мініатюрі П.Вірського "Чумацькі радощі" своєрідні притупи, вибиванці, рухи руками, контрастуючи з вихиляниками, присядками, створюють реалістичну картину життя та побуту селян у минулому.

У творах на історичну тематику архаїчні *на* допомагають відчутти колорит тогочасної епохи. У такому плані створені партії старих осавулів у "Запорожцях" Вірського, образи козаків у постановці "На Січі Запорозькій" Михайлова.

У сучасному хореографічному лексичному фонді зустрічаються й *інтернаціональми* - рухи, що у багатьох народів виконуються без особливих змін. Це здебільшого *на* масового та бального танців: вальсу, польки, краков'яку.

ЗБАГАЧЕННЯ НАРОДНОСЦЕНІЩОГО ТАНЦЮ ФОРМОТВОРЧИМИ ЕЛЕМЕНТАМИ КЛАСИЧНОГО БАЛЕТУ, ЕСТРАДИ, СПОРТУ, АКРОБАТИКИ

Однією з характерних відмінностей української хореографії, найвищим технічним досягненням танцюриста є *елеваціоп* - уміння якомога довше протриматися у повітрі у тій чи іншій зафіксованій позі, *БаНоп** (про це писали неодноразово і балетмейстери, і балетознавці), без *елевації* немає танцю балету. В *елевації* є порив угору, намагання вивільнитися від земного тяжіння. Напевне жоден танець у світі не має такої різко підкресленої *елевації*, як український. Аналізуючи рухи, побудовані на *елевації*, а особливо ті, в яких наслідуються поведки звірів, птахів (яструб, щупак тощо), переконаємось, що танцюрист злітає У повітря з одного темпу, якщо виконанню не передують *рерагаєіоп* (підготовка). Якщо підготовка теж рух, то він вимагає для себе відповідної супутньої розбудови.

* *БаНоп* (франц. - повітряна куля) - фіксація різноманітних положень, поз у повітрі під час виконання стрибка.

Проте, слід зауважити, що *елеваційний* елемент у поєднанні з *БаНоп*, притаманний жіночому класичному танцю, майже зовсім відсутній не тільки у жіночих українських танцях, але й в більшості народних танцювальних культур. Розвиток *елевації* показує, що, незважаючи на спільність єдиного джерела - давньоруської хореографії, українська, російська та білоруська мають істотні відмінності. Особливо це помітно в стрибкових рухах: кільце, повітряна розніжка, щупак та ін.

Класичний балет у період його блискучого розвитку на російському національному ґрунті зробив багато запозичень з української танцювальної лексики, збагачуючи, насамперед, чоловічий танець. "Немає такого руху в класичній хореографії, який не був би породженням народної хореографії. Це однаково стосується і партерних, і повітряних рухів", - розповідав на лекціях і демонстрував на прекрасних ілюстраторах Р.Захаров.

Хореографія, безумовно, не бере з інших форм мистецтва елементів, невластивих для того чи іншого виду, жанру. Механічне перенесення рухів з одного виду хореографії до іншого збіднює виразальні можливості мистецтва, порушує його не тільки формотворчу, але й ідейно - тематичну побудову. Потрібна філігранна обробка руху в цілому, його деталей, підпорядкування їх новим завданням.

Однр з найцікавіших сторінок обопільного мистецтва синтезу - це поєднання класичного танцю з українським народним. Балетмейстери, запозичуючи рухи, жести, пози чи окремі елементи класичного танцю, ускладнюють їх, творчо переосмислюють, надають їм нової форми, манери виконання. Деякі класичні рухи у більш - менш зміненому вигляді в сукупності з іншими знову увійшли до лексики українського народносценічного танцю.

Разом з іншими рухами героїчного чоловічого танцю деякі класичні рухи у дещо зміненому вигляді поповнили арсенал української лексики. "Переважає сфера чоловічого танцю - повітря, на висоті в різних темпах *елевації* розгортаються сміливі, красиві - фігури - кабріолі, антраше, заноски, кругові рухи, револьтати. Енергія, сила, ініціативність, відвага у поєднанні з точним розрахунком, натхненням, поривом - такі невід'ємні

якості повітряного чоловічого танцю",* - зазначав В.М.Богдана Березовський, маючи на увазі класичний танень. Додамо: характерно й українському танцю, Досить згадати різновиди подвійних повітряних турів, виконання яких в українських народних ансамблях межує з карколомною віртуозністю (подвійні тури - дуплі, подвійні тури з притиснутими ногами розніжка в турі та йї).**

І поряд з цим героїчний чоловічий танець класичних балетів увібрав у себе елементи найрізноманітніших національних танцювальних культур і будується на антраша, кабріолях, жетях різноманітних стрибках, віртуозних обертах на партері та в повітрі.

Творче взаємозбагачення класичного і народного танцю! розширює межі пластичної мови, надає їй багатоплановості. І цьому процесі значну роль відіграє не лише кількість (якою, да речі, справжні митці не захоплюються), а й якість, стилістичні зумовленості трансформації структурних часток того чи іншого руху з арсеналу класичної або народної лексики. Скажімо народні танцюристи удосконалили партерні тури - піруети. Варта відзначити, що, маючи однакову назву (партерний тур, аби загальновживаний - пірует), за своєю структурою, а також за технологією виконання вони відрізняються від класичних! Істотну відмінність мають ргерагаїоп (в українському танці - ця непомітний затактовий рух, на якому здебільшого не фіксується увага глядача) та кульмінація па (маємо на увазі традиційні пози класичного танцю після закінчення обертання). Відмінний і темп виконання.

Розвиток сучасного класичного танцю, безперечно, змінює канонічні форми стрибків, особливо їхню фіксацію. Переосмислення та переінтонування сталих, традиційних форм руху розширюють його образно-дійову амплітуду. В сучасних балетних виставах спостерігаємо, як, завершуючи віртуозний рух - стрибок, танцюрист приходить в агабе^іе чи акіНіаЯ поєднуючи їх з наступним па. Нагадаємо, що саме в нестійкості цих положень закладена подальша динаміка, а поєднання їх з

* Богданов-Березовский В.М. Педагогическая система А.Я.Вагановой // Статьи о балете. - Л.: Сов. композитор, 1962. - С.141. ** Подано за уніфікацією, якою користуються танцюристи у народних танцях. (- К.В.).

І Наступним па веде до органічної будови хореографічної фрази, І речення, періоду, створюючи логічний розвиток дії. Цей принцип і (продовжується зараз і в народному танці.

На основі технології обертаний, притаманного жіночому І класичному танцю, у поєднанні в основному з еп сієсіаш, як І Виняток з єн (Ієіюгії, створено цілий ряд жіночих круток: І перешено, крутка по діагоналі на одній позі, крутка з флік - фляком І тощо.

Великого поширення набули трансформовані на українському ґрунті деякі роги сіє Ъгаїш, сш'ї, Ёоіопсеез та інші рухи.

Народносценічний танень лишається своєрідним різновидом народного ташю з ускладненою лексикою і досить складною композиційно-архітектонічною побудовою. Безперечно, класичний балет впливає на його розвиток. У багатьох творах П.Вірського відчуваємо філігранний сплав елементів класичного І та народного танців. Саме у цьому виявляється стильовий напрямок творчості видатного майстра. П.Вірський досконало володів обома хореографічними мовами. Крім того, він добре розумів і саму природу танцю, закономірності виникнення та розвитку його форм. Ось чому в постановках народних танців ми І не відчуваємо "класичного балету", як не бачимо "ансамблів танців" у кращих балетних виставах, побудованих на органічному сплаві класичної та народної хореографії.

Елементи народного танцю, а Інколи і його форми, використовуються в естрадному хореографічному мистецтві. Прикладом може слугувати творчий шлях широковідомого естрадного ансамблю народного танцю "Берізка" під керівництвом Н.Надеждіної. У свою чергу балетмейстери - "народники" використовують у постановках деякі елементи естрадного танцю, які, поєднуючись з клоунадою та гротеском, мають розкрити певне значення твору. Згадаймо хоча б "Ой під пійшню" (трюк з "ногою" та подарунком - довжелезним шматком різноколірної тканини), "Чумацькі радощі" (сцена з перевзуванням та заміною чобіт), "Моряки флотилії "Україна", "Новорічну метелицю" П.Вірського, "Щедру Україну" та "Ходить гарбуз по городу" К.Василенка.

З появою найрізноманітніших молодіжних та спортивних танців для демонстрації сили й спритності, а також для

підкреслення молодечого запалу, вправності тощо у сценічних обробках традиційних українських танців використовуються елементи спортивної гімнастики, акробатики, що, підпорядковуючись законам жанру (художньо - органічна єдність руху та музики, акторська гра), перетворюються на різновиди хореографічної лексики. Лексика балету протягом усієї його історії постійно поповнювалась акробатичними прийомами, причому чимало з них з часом ставали органічними елементами технічно розвинутого танцю. Коріння віртуозності маємо ще в народних іграх та мистецтві скоморохів. Однак введення того або іншого акробатичного трюку має підлягати образно * / тематичному розвитку дії, бо інакше це буде лише формальним, штукатурством.

Акробатичні рухи та підтримки, складні за своєю будовою) технологією виконання, потребують чітких форм. У танцюриста .4 це результат певного тренінгу: координації сили і темпів, уміння володіти тулубом/Складні рухи вимагають і чіткої їх фіксації у повітрі. Назвемо найхарактерніші для сучасної української народноесекічної хореографії варіанти піднімання партнерки: жимом, тобто партнер піднімає танцюристку за рахунок м'язів рук; темпом, коли відчувається синхронність зусиль обох виконавців; поштовх - стрибок партнерки з місця чи з розбігу в одному темпі з просуванням партнера, який піднімає її на; підтримку та інші. i

Варто нагадати різноманітні варіанти ластівок.рибок та: інших положень, поз у молодіжних і спортивно - акробатичних танцях на підтвердження того, що елементи акробатики і спортивної гімнастики у поєднанні з класичними позами займають у них гідне місце.

Якщо потреба у виконанні складного акробатичного трюку і виправдана розвитком дії, то такі рухи необхідні у* народноесценічних танцях. Елементи акробатики, підтримок, карколомних стрибків маємо у "Метелиці" П.Вірського, "На Січі Запорозькій" В. Михайлова.

Віртуозні рухи: повітряні револьюти, різновиди повітряних турів, розніжки, підсічки та інші потребують координації рухів тіла, його стійкості та балансу. Деякі з віртуозних рухів не можна виконати без відчуття чіткої вертикальної осі (різновид піруетів), вертикальної та горизонтальної осей (млинки, повітряні розніжки

тощо). Надзвичайно важливо під час виконання віртуозного руху зафіксувати потрібну позу. До цих *на* слід віднести традиційні - повітряні кільця, шупак, повітряну розніжку і нові, наприклад, прихід після подвійного повітряного туру в повний шпагат, у розніжку в повороті. Новоутвореннями стали і *повзунець з опорою на чоло, різновиди закладок - тдсідк, просування на ліктях і пальцях ніг* у буковинському танці та ін. У разі потр 5и ці рухи використовуються у постановках укр; "нськими балетмейстерами. Для виконання таких рухів потрібна певна спортивно-акробатична підготовка танцюристів.

Взаємозбагачення солдатського та народноесценічного танців теж досить цікава тема. Армійські ансамблі пісні й танцю досить поширені в Україні. Тут народились танці, овіяні героїчною романтикою. Веселі, дотепні, жартівливі хореографічні сценки з життя та побуту українських воїнів також дуже популярні. Багатонаціональний склад Української армії сприяє тому, що лексика національних ' меншин, трансформуючись, поступово входить до хореографічного арсеналу. Зокрема, в солдатських танцях поширені лексичні елементи з українського чоловічого танцю: стрибки, рубка та елементи фехтування, рухи з музичними інструментами (сопілки, дрибки, бубнів та ін. Деякі рухи солдатського танцю - це своєрідний сплав' російських та українських рухів. Зауваження найбільш стосується груп првзунців, револьюти, закладок.

Елементи, запозичені з танцювальної лексики військових ансамблів у народноесценічних танцях зустрічаємо найчастіше є *повзунці з поворотолі, комбінованому боковому повзунці з поворотом, револьюти по колу, закладці - підсічціни інших рухах.*

Розділ ПОВ'ЯЗОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ ТА МУЗИКИ

Хореографічна лексика тісно Поєднується з музикою. Важливе значення під час виконання руху має зв'язок останнього з метроритмічною будовою музичного супроводу, його темпом, динамікою тощо. Існують навіть своєрідна манера виконання хореографічного *на т* паузі, синкопі, затакті та певне його нюансування. *

Протягом певного відрізка часу відбувається своєрідне чергування структурних елементів виконуваного руху, за якого" початок (акцент) припадає здебільшого на основний елемент. Від зміни виконання елементів руху в часі залежить і його ритмічна будова.

У хореографії, як і в музиці, є певна тривалість виконані:», того чи іншого елемента: вісімка, чвертка, половина, - на них і і припадає акцентований основний елемент руху. Певна рівномірність існує як у виконанні окремого руху, так і *ц* комбінації. Саме така зміна тривалості окремих структурних '», елементів руху, їх акцентування, наголос і складають своєрідний хореографічний ритм. Навіть у межах одного такту того чиї іншого музичного розміру маємо різноманітні співвідношення \ часток руху та музики, що сукупно складають ритмічний 1 малюнок.

Порівняймо виконання звичайного потрійного кроку в і українському хороводі, козачку та вальсі. Незважаючи на те, що1 основний елемент руху (перший широкий крок) у всіх варіантах і один і, до того ж, навіть його наголошення, незалежно від різноманітності музичних розмірів, ідентичне (основний елемента припадає на акцентовану долю такту), потрійний крок 1 виконується у різних ритмах. Часове співвідношення елементів руху у трьох його варіантах різне, не збігається з їхньою ! тривалістю, яка залежить від музичного супроводу.

Хоровод виконується у розмірі 3/8, козачок - 2/4, вальс -3/4. | У першому разі основний елемент припадає на першу вісімку; в I другому - також, остання вісімка вже є своєрідним затактом до і виконання наступного руху; у третьому - основний елемент I припадає на чвертку.

Ритми хороводу, козачка, вальсу абсолютно відмінні. Отже, > ритм відіграє важливу роль у хореографічному мистецтві. Певна ритмоформула вже сама собою характеризує різновиди "■". українських народних танців: гопака, козачка, хороводу, кадрили, коломийки, польки.

Визначімо роль і значення ритму та метра для танцювальної ; лексики. Зв'язки між окремими елементами музики, руху, жести, " пози, поступово перетворювалися на аналогію у широкому розумінні цього слова між мелодичною та хореографічною фразою, реченням, періодом і, нарешті, цілим твором.

Завдяки взаємозв'язку музики та хореографічного *на* танець сприймається як за інчений мистецький твір. Реформатор балету Ж.-Ж.Новерр дуже влучно характеризує значення музики для хореографічного твору: "Музика для танцю є тим же, чим слово для музики. Цим порівнянням я хочу сказати лише одне: танцювальна музика являє собою або повинна являти своєрідну програму, котра визначає і зумовлює рухи та гру кожного танцівника, останній, таким чином, повинен передати зміст програми, зробити її дохідливою за допомогою енергійних і виразних жестів та оживлення грою обличчя".*

ХОРЕОГРАФІЧНІ РИТМОУГРУПОВАННЯ

Серед різномайття музичних розмірів, притаманних українським танцювальним мелодіям, найхарактернішими є два, у яких акценти (сильні долі такту) повторюються рівномірно через одну долю - *дводольний* та через дві долі - *тридольний*.

Найтиповіший простий дводольний розмір - 2/4. У ньому створено більшість танцювальних мелодій: хороводи, метелиці, гопакі, козачки, коломийки, польки, кадрили, сюжетні танці.

Прості тридольні розміри - 3/8 і 3/2 використовуються найчастіше у весняних ти купальських хороводах, щедрівках: "Коструб", "Женчикок - бренчикок", "Зайчику, зайчику, мій братчику", "Ой на Івана, на Купала", "Прилетіла ластівонька".

Прстий тридольний розмір - 3/4 зустрічається у традиційних іграх - хороводах "А вже весна, а вже красна", "Ой вінку наш, вінку", "Зав'ю вінки та на святки", "Та виплинь, селезню", "Благослови, мати"; у щедрівках -"В полі плужок ходить", "Із-за гаю зеленого", "Ой у полі прь дорозі"; в іграх з козою: "Ой, го-го-го, коза", "Коза", а також в сучасних танцях.

Розглядаючи танцювальні рухи, зафіксовані у записі, особливо з дрібною структурою і зміщеним акцентуванням (синкопа), хореограф спочатку повинен розкласти їх на складові частини, а вже потім поєднати кожен з музичним матеріалом. Таке дрібнення потрібне для встановлення органічної єдності та відповідності музичного і танцювального елементів, розкриття музичного і хореографічного змісту твору в цілому, нюансування окремого руху.

* Нрверр Ж.-Ж. Письма о танце и балетах. -Л. -М.: Искусство, 1965. - С127.

На превеликий жаль, балетмейстери у своїх постановках (найчастіше в самодіяльних колективах) не завжди цього! дотримуються, а тому припускаються значних неточностей, тобто порушують органічну єдність музичного матеріалу зі хореографічним текстом. До козачків, коломийок, метелиць потрапляють рухи, які зорсімі че відповідають структурі цих ганців.

У музиці для зручності читання нотного матеріалу використовується угруповання, тобто поєднання цот у групи.

Хореографія також вимагає рш'моугруповання, або ж) поділу, розчленування у кожному такті метричних долей на відповідні гру; -і, що співвідносяться за тривалістю з оіосемиМІ елементами чи з танцювальним рухом у цілому. До речі, музичне! та хореоі ^афічне ритмоугруповання подібні, але не ідентичні.

Метричні долі і в музичному, і в хореографічному ріггаоуїруповашії відділяються одна від одної, складаючи певні групи. У музиці кожна метрична група мог-; ділитися ча досить! дрібні тривалості (вісімки, шістнадцяті, тридцять Другі й т.ін.). 1

Структура української хореографічної лекседи, як правило, складається з половинки, чверток і зрідка - вісімок, що практично, у записах танцю не позначаються.

Музично - хореографічний такт має стільки груп, скільки у ньому основних долей, які об'єднуються, якщо вони однакові ІІ мають тривалість меншу за чвертку (вісімка, шістч'ициц {т.ін.). І

ТЕМП ТА ДЕЯКІ ПРИЙОМИ ВИКОНАННЯ РУХУ ВІДПОВІДНО ДО МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ

Хореграфічний темп - швидкість виконання руху, залежна ї від пульсування матричних долей у музичному супроводі. У: сукупності з іншими виражальними засобами те&т є одним і чинників, що сприяє визначенню характеру "Щору, створює" певний емоційний настрій.

Число темпів у народг чеченічній хореографії більш-менш стає. Хореографічні темпи діляться на повільні, помірні ТІМ швидкі.

У повільному темпі виконуються чоловічі рухи, що! відтворюють молодечтво, завзяття і т.ін.' різноманітні проходки, великий тинок з упаданням на овороті, присядки . запрошення,

присядки -розтяжки, присядки - розтяжки з поворотом, деякі повзунці (повзунець з оплесками, повзунець на тинку), повітряні револьтати, підбивки, великі кабріолі, розніжки, яструби, щупаки, стрибки - обертання по колу.

Жіночими повільними рухами передають урочистість, легкість, граційність: хороводні ходи, доріжки, упадання, різновиди низьких тинків, деякі вірьовочки, повільне кружляння на місці, вихиласник з упаданням.

Характер руху визначає, як його виконувати: широко (Багво), повільно (Агіа^іо) чи важко (Угауе).

Повільний темп може витримуватись протягом усього танцю, наприклад, хороводу; іноді він служить своєрідним контрастуючим моментом для швидких рухів у гопаках, козачках, сюжетних танцях. До того ж, повільний темп сприяє виділенню окремих деталей, підкресленню колориту, манери виконання хореографічного на.

У "*середніх*" темпах - повільно (Апгіапіе), помірно (Моагаіо), досить жваво (АНепгеІю), помірно - швидко (АІ!еґго тойегаіо) - виконуються певні сталі рухи більшості українських танців: потрійні кроки, деякі хода польок, кроки - біги, малі танки, різновиди вихиласників, сверделець, чимало вірьовочок, майже всі дрібушечки, частина вибиванців, підкуйок, плескачків, майже всі присядки, повзунці, партерні револьтати, деякі парні обerti на місці та з просуванням, голубці, підбивки, зайчик, підсічки.

Швидкі темпи - швидко (АІедго), жваво, пожвавлено, МОТОРНО (УІУО УІУаСе), ШВИДШе (РгвВІО), Дуже ШВИДКО (РГЕ8П58П10) - пов'язані з вираженням життєрадісних почуттів, великої енергії, святкового настрою, а також відображенням певних драматичних колізій; неспокою, збудження,

У швидких темпах виконується багато рухів українського танцю: різновиди та комбінації танцювальних бігів, деякі кроки польок бігунці, низькі тинки (у швидкому темпі вони здебільшого виконуються на місці та в комбінації з іншими рухами), вихиласники, вірьовочки, деякі вибиванці та підкуйки. плескачки (у швидкому темпі здебільшого виконуються *черей* паузу, тобто через вісімку або чвертку), значна кількість присядок, повзунців (деякі з них також виконуються через паузу)

млинки, оберти партерні парні на місці, оберти партерні та побіттані з просуванням.

Відзначимо, що, хоча деякі рухи можна виконати а швидкому та помірному темпах, існують певні межі темпового виконання руху, при порушенні яких втрачається не тільки колорит, а й змінюється їхня структура.

Темпи деяких рухів інколи розгортаються від повільного до помірною і, нереігті, до швидкого. Це може бути у деяких повзунцях, обер шиях та інших віртуозних рухах.

Темп виконання *бігу*, безперечно, залежить від майстерності виконавця- Проте найголовніше - це зуміти відтворити той темп, який вимагає ся змістом твору, задуманий його постановником творцем. Особливого значення набуває цей чинник у складних хореографічних композиціях, де зустрічаються не тільки різноманітні темпи, але й усіляке їх допоміжне нюансування. Таким чином, кожний рух має певну темпову зону, в межах якої його виконання сприймається як цілком закономірне явище, Це пов'язано з жанром твору. Внутріжанрові різновиди темпу, наприклад, у хороводних танцях, козачках, також ґрунтуються на певному музично-хореографічному досвіді.

У розділі "Морфологія руху" затакт розглядався, так би мовити, в чистому вигляді. Проте, затакт використовується і для побудови синкопованих хореографічних лексикотворювань, Для цього затажтову частину руху переносять на сильну долю, »' на слабку припадає виконання основного елемента. У такій ритмічній ситуації відчувається невідповідність ритмічного Я метричних акцентів музики елементам руху, тобто створюється *хор ографічна синкопа*.

Порушення ритмічного порядку - один із засобів, завдяки якому -одержуємо несподівані акценти, що відбивають незвичайний характер виконання руху.

Синкопа створюється і тоді, як звук слабкої до"і такту звучить і *на*. наступній сильній долі, по паузі, що припадає на акцентовану долю такту.

Безумовно, використовуються синкопи в українському танці, порівняно, скажімо, з румунськими.болгарськими, російськими танцями, де цей ритмічний нюанс становить важливу характерну ознаку національної хореографії, значної рідше.

В українській хореографії синкопа можлива при виконанні найрізноманітніших елементів дрібушок, вибиванців, плескачків тощо. На синкопованих рухах будуються цілі танцювальні композиції: "Плекач" П.Вірського, гуцульські "Півторак","Пастушкові коломийки" Я.Чуперчука, "Лісоруби", "Аркан", "Чабани" В.Петрика та ін. Використано синкопи і в таких народних танцях, як "Ковалі", "Шевчики".

Аналізуючи рухи українського танцю, робимо висновок, ц>-» у значній частині повітряних *па* (розніжках, яструбах, шупаках, стрибках тощо), а також у віртуозних закладках основний елемент руху припадає на слабку долю такту, отже, створюється синкопа. З наведених прикладів стає зрозуміло, що поруч з суто музичною синкопою у танцях існує своєрідна хореографічна синкопа, яка не позначається в музичному супроводі, але виникає при виконанні певної групи рухів.

Інша справа, що ці рухи можна виконати у різноманітних ритмах, проте, саме виконання на синкопі надає їм оригінальності, своєрідності.

Хореографічна фермата, як і а загалі фермата, дає право довільно збільшувати тривалість руху і використовується для: акцентування окремих значущих часток того чи іншого руху; підкреслення кульмінаційного моменту лексичного розвитку, наприклад, у кабріолях, стрибках, ускладнених закладках, револютатах, віртуозних рухах; визначення початку руху, що символізує широкий розмах танцю; відтворення затримки у виконанні хореографічного *па*; розмежування різнохарактерних рухів.

Крім того, існує раптова затримка хореографічного *па* на музичній ферматі. Вона потрібна інколи під час виконання комплексу рухів у швидкому темпі. Такого виду фермата значно збільшує художньо - виразальні можливою і танцювальної лексики, привертає увагу глядача. З'являється вона, як правило, без попереднього затримання темпу, і в цьому її особлива принадність.

Техніка виконання того чи іншого *па* на ферматі залежить, передовсім, від майстерності, природних даних виконавця, а також від характеру твору, його змісту, задуму постанов, шка.

Відтак, виконання рухів на ферматі - досить поширений прийом в українській хореографії, а використання її в конкретних умовах - важливий засіб виразності.

Іноді в загальному хореографічному контексті *на* чи його окремі елементи виконуються під час *паузи в музичному супроводі*. До цього прийому звертаються переважно в рухах, що мають здрібнену структуру та чітко окреслену ритмомелодику; дрібушках, підкуйках, плескачиках. Як художньо-виражальний засіб музична пауза у такому разі може тривати цілу ноту, половину, чвертку, вісімку; Дрібніші паузи у танцювальній практиці не використовуються. На музичній паузі виконуються і чоловічі, і жіночі рухи. Вона може повторюватися у музичному супроводі кілька разів.

Збагачує палітру танцю і укрупнений, порівняно зі музичним, *хореографічний ритмічний малюнок*. Доведемо це на прикладах.

Вихилясник, як правило, виконується на один такт: на першу чвертку робоча нога виводиться на носок убік, на другу - переводиться з носка на каблук. У швидких темпах рух потребує певного завершення, для чого поєднується в наступному такті з потрійним притупом.

Виконаємо цей рух, "укрупнюючи" його ритмо і хореографічний малюнок. На першу чвертку 1-го такту робоча нога відводиться вбік (стійкий елемент); на другу чвертку -; лишається у тому ж положенні. На першу чвертку 2-го такту переводиться з носка на каблук (нестійкий елемент), на Другу чвертку це положення фіксується.

За використання такого ритмічного прийому рух не потребує подальшого завершення і може вільно об'єднуватися з наступним їм.

Традиційно **повзунець - окраса гопака та інших споріднених танців. На один такт рахунку 2/4 на повному присіданні викидають поперемінно випростані у коліні та підйомі то праву, то ліву ногу.**

Відтворимо цей рух з паузою через чвертку, або, як кажуть хореографи, через "раз - і". Тоді рух виконуватиметься на два 4 такти. На 1-й такт виноситься уперед права нога, на 2-й - ліва.

Такий прийом використовується у багатьох різновидах вихилясників, вірвовочок, плескачів, повзунців, присядок.

Варто зауважити, що цілий ряд рухів в українській хореографії взагалі виконується з укрупненням ритмохореографічного малюнка: деякі закладки, револьтати, стрибки на місці, з просуванням, стрибки - оберти, віртуозні *на*. Це зумовлюється самою природою українського танцю, що має у своєму лексичному арсеналі значну частину складних рухів, виконання яких у дещо уповільненому темпі в загальному хореографічному тексті призведе до зниження емоційного та динамічного тону танцю, а інколи навіть і до спотворення музичного супроводу.

Укрупнення хореографічного ритмічного малюнку, крім використання його в сольних, дуетних, масових побудовах, набуває особливого значення в хореографічній поліфонії* завдяки виконанню рухів (не тільки ідентичних, а й діаметрально протилежних) у різних метроритмах за одного музичного супроводу.

Приклади хореографічної поліфонії маємо у роботах: П.Вірського - "Гопак", "Ми з України", "Добрий вечір"; А.Кривохижі - "Ятранські весняні ігри", В.Михайлова - "На Січі Запорозькій", К.Василенка - "Козацькому роду нема переводу".

При виконанні багатьох українських рухів (притулів., вибиванців, дрібушок, плескачів і т.ін.) неабияке значення має відтворення ступеня гучності, "звучання" тієї чи іншої частки руху.

Зупинімось на принципах виконання звичайного *тинка*. В хореографічній партії з різко підкресленою темою туги чи жалю виконується легко на півпальцях без характерного притупу на основному структурному елементі. В масовому танці гопакового типу цей елемент уже підкреслюється незначним притупом всією стопою або подушечкою лівої ноги, а в героїчному чоловічому танці акцентується гучним притупом.

Найелементарніший потрійний крок можна виконати на півпальцях і з акцентом - притупом на каблук: потрійний притул на півпальцях або з притупом на всю стопу.

* Поліфонія (від грец. ποίησις - багатозвучність) - багатоголосся. У хореографії - одночасна гармонійна єдність малюнків, композиційних схем та сполучення в них ряду лексикоутворювань, що нерідко виконуються у найрізноманітніших темпах та ритмах.

Таким чином, сия виділення, так би мовити, звукового підкреслення того чи іншого елемента руху залежить від художніх завдань, які стоять перед постановником. Так. той же потрійний притуп можна виконати в різних звукових забарвленнях не тільки в одному танці, але навіть і в одній фразі, наприклад, запрошення чоловіками дівчат до танцю проходить на Гогіе, а відповідь - згода дівчат - на ріапо.

Розглянуто найпростіші рухи українського танцю, котрі, на перший погляд, і не мають особливої звукової основи, на відміну, і скажімо, від яскраво виражених елементів гучності в дрібушках,* виби'ваннях, плескачихах тощо. Ці групи рухів, про що свідчать! надзвичайно влучні народнообразні назви, мають у своїй основі, і виразні звукові елементи. ї|И

У дрібушечках - це безперервні удари каблуками ніг **паї** підлозі, у вибиваннях - удари всією стопою, у плескачихах *■ своєрідні ритмооплески долонями, оплески по халявах, литці, стегну. Рухи, що входять до цих груп, дуже часто поєднуються і іншими різновидами, створюючи оригінальні ритмічні малюнки нового комбінованого *па*. Так, подвійна вірвочка виникла завдяки уривчастим ударам робочої ноги; присядка - кінцівка закінчується акцентованим притупом робочої ноги, присядка з< плескачихами по халявах, з ударами по підшві - поєднання присядки та плескачків; поліський ключ та затактова підкуйха, вибиванець на каблук, синкоповані переступи виникли від ударів робочої ноги по підлозі. Я

Поєднання руху з певним звуковим забарвленням маємо і В'! повзунці з оплесками по халявах, крутці з дробіткою, подвійній дрібушечці у повороті, повітряному турі з підбивкою по правій нозі, присядках - запрошеннях і у багатьох ін. і

Інколи гучність використовується і як зображувальний засіб, аби зосередити увагу глядача на тому чи іншому епізоді, моменті (притупи, переступи, запрошення тощо). III

Разом з цим, існують рухи, в яких гучність не підкреслюється так вже різко, а відчувається через виражальний характер того чи іншого *па*. Яскравим прикладом можуть служити різноманітні голубці, кабріолі, підбивки. Саме незначні удари каблуками в голубцях, удари подушечками ніг в кабріолях і складають* сутність цих рухів, їхню оригінальну структурну побудову.

Аби наголосити на тому, що гучність, тобто зміна в силі звучання того чи іншого елемента руху, є важливим засобом виразності, звернемося до прикладів із практики ("Чумацькі радости" П.Вірьського).

Рухи українського танцю багаті на звукове забарвлення. У гопакх це різноманітні плескачихи зі своєрідними ритмами, якими всі учасники підбадьорюють соліста чи солістку, в буковинських, гуцульських танцях ці ж плескачихи komponуються з певними елементами руху.

Хореографи ще мало використовують дрібушечки, вибиванці, вважаючи, що ці рухи не притаманні народній українській хореографії. Назви традиційних народних танців "Дрібушечки", "Виступець", "Вибиванець" спростовують такі твердження.

НЮАНСУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ПА

Поруч з метроритмічною характеристикою руху існує ще й нюансування хореографічного *па*. В чому воно полягає?

При виконанні руху з однією структурою в різних хореографічних контекстах та жанрах відчувається певна своєрідність. Так, скажімо, стрімкий бігунець у танцях гопакхого типу відрізняється від бігунця в ліричних фрагментах постановок, хороводах, де він виконується м'яко, з незначним просуванням уперед.

Присядки в козачку робляться м'яко, з округлими руками, а в гопаку, як правило, динамічно, ніби карбуючи кожний елемент. Своєрідність виконання притаманна і окремим виконавцям. Повзунці Г.Чапкіса, В.Добровольського, братів Олександра та Петра Колосків, О.Доріченка - солістів Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України • ім.П.Вірьського та Державного заслуженого академічного народного хору України ім.Г.Верьовки - викликали захоплення. Повзунці у їхньому виконанні за структурною будовою не відрізняються від інших, але своєрідна посадка, характерна лише для них, дає можливість робити цей рух не тільки у надзвичайно швидких темпах, але й ори цьому м'яко виносити робочу ногу, випрямляючи її у підйомі. Саме цей штрих і лягає в основу незвичайності їхніх повзунців. Незвичайні координації рук, вибір положень тулуба

невимушеність виконання надають цим *на* оригінального забарвлення.

На нюансування руху впливає музичний лад. Мажорна мелодія надає рухові динамічності, мінорна - округленості*; пларності, елегійності. Найбільш це відчувається при зміні характеру музичного супроводу, тобто при переході від мажорного ладу до мінорного - і навпаки.

Певного нюансування потребує виконання музичного супроводу в низькому, середньому чи високому регістрах. Якщо мелодія звучить у низьких регістрах, падебаск, наприклад, слід робити широко, з акцентуванням кожної, навіть прохідної частки руху, а у високому регістрі цей рух потрібно виконувати плавно, без підкресленого акцентування.

З регістрами часто пов'язуються і контрастуючі поєднання у динаміці виконання руху, яка залежить від напруження та розслаблення м'язового апарату. Так, при виконанні повітряної розніжки енергія, що витрачається на виконання цього руху, концентрується під час кульмінації у найвищій точці злету. І процесі приземлення м'язове напруження зменшується, відбувається спад динамічної лінії.

Таких прикладів можна навести безліч. Отже, виконанню кожного руху передують напруження м'язового апарату наступним його розслабленням.

Хореографічні штрихи - певні прийоми інтонування того чи іншого руху - також пов'язуються з музичним супроводом. Наприклад, уривчасте виконання руху, що використовується здебільшого в дрібушечках, вибиваннях, різновидах обертів, плавне, особливо відчутне в жіночій лексиці, мають відповідник: у музичних штрихах. У першому разі в музичному супроводі стакато, у другому - легато. Ці музичні штрихи певною мірою підказують танцюристу, як слід відтворити характер руху.

Хореографічним штрихом вважається навмисне виділення деталей при виконанні руху, яка надає йому привабливості, оригінальності, навіть деякої своєрідної неповторності. Ці нюанси з'являються здебільшого за координації положень рук, голови, плечей, у незвичайному ракурсі тощо. Навіть погля, інколи відіграє вирішальну роль у створенні хореографічного образу. Наочним прикладом цього можуть бути образи дівчини, старого та хлопця у вертепній сцені "Ой під вишнею", які

створили актори В.Талавова, В.Побежимов та В.Лимар. Ці майстри танцю знайшли вдалі штрихи, які навіть за виконання вже відомих *на* все ж надають їм дещо іншого забарвлення.

Необхідно сказати і про чистоту виконання того чи іншого руху, відшліфованість його структурних часток, тобто своєрідну *хореографічну дикцію*. Дуже прикро бачити, як гієпідготовлений танцюрист виконує складний рух нечітко, зі значними огріхами, а інколи трапляється, що увесь колектив через деякий час після постановки хореографічного номера ніби "затанцює" його, і вся праця балетмейстера - постановника зводиться нанівець. Саме втрата чіткої хореографічної дикції призводить до цього. Є чудові приклади збереження протягом тривалого часу цілих балетних вистав, окремих хореографічних шедеврів. Балетмейстери/які працюють у галузі народносценічного танцю, повинні зберігати кращі номери програми. Танці П.Вірського, кращі номери з репертуару Українського та Закарпатського державних народних хорів, заслужених та народних самодіяльних ансамблів є нашою національною гордістю, представляють світові школи українського хореографічного мистецтва.

Розділ IV. ЛЕКСИКОН УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОСЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ. НАЗВИ ТА УНІФІКАЦІЯ РУХІВ

Пам'ятки старовини, даючи нам змогу відтворити у загальних рисах технологію виконання тих чи інших *на*, зовсім не дають уявлення про їхні назви. Проте, у пам'яті народній вони збереглися, і в цьому й полягає сила живої традиції.

Присід, гайдук, плазунець (потому трансформований у повзунець), плескачі, дрібушечки, вихилясники, млинок, гарбуз, щупак, сверделок, плетінка, доріжка, півторак, тропак, иогарейка, яструб та деякі інші образні назви рухів були створені у процесі розвитку хореографії і стали, так би мовити, класичними.

У художній практиці при постановці записаною танцю (чи його фіксації) або при фіксації танцювального твору великого значення набуває хореографічна термінологія.

Перший крок щодо узагальнення та уніфікації рухів зробив В. Верховинець, який у передмові до "Теорії українського народного танка" зауважив: "Одну дуже важну прогалину в сій праці довелося поки що мені самому поповнити, а саме: надати майже всім па назви, щоб можна було скоріше і легше їх запам'ятовувати і відчувати. Крім назв доріжка, присіди, навприсядки, вихилися, бач, як заплів, от завернув, от загірб», плазунець, не довелося мені чути інших назв поодиноких рухів",

В.Верховинець уперше дав назви майже 30 па українського танцю. Деякі з них, а саме: тинок, вибиванець, доріжки кружальце, плетінка (від "бач, як заплів"), присядка з ударом чо халявах - стали загальноновживаними, а деякі не утримались | обігу й дістали нові назви: зальотне перетворилось у простий хід, похід танковий складений - у потріпний крок і т.ін.

Рухи у процесі їх створення, звичайно, одержують пенні назви (за винятком традиційних, про які йшлося вище), та, їм жаль, не завжди ці назви набувають поширення, можливо, тому що не одразу були зафіксовані, скажімо, в якомусь друкованому виданні, де був би описаний названий рух. Відтак, усе це веде ДР певної термінологічної плутанини, яка, безумовно, не сприяє розвитку науки й ускладнює практичну роботу балетмейстерів!

Наведемо кілька прикладів. В українській та російській хореографії існує тотожне за структурою віртуозне па, іди називають одні бочонком, інші кубариком, колобком. Перший термін найбільш вживаний серед танцюристів. Проте другий варіант - кубарик - також досить поширений. Третій взірць колобок - маємо в роботі "Українські народні танці", що вийшли і друком ще 1962 року. Ось до чого призводить термінологічна неузгодженість. Однак, який же з варіантів найближче персідм : *иц* сущ руху?

Бочівочка (бочка, бочонок), яка котиться по колу - найбільш вдалий відповідник. Саме ним і користується більшість фахівців» бо російське колобок (укр. - буханець) та кубарик (укр. - дзига) їм відповідають ні побудові, ні технології виконання руху.

Розглянемо звичайний потріпний крок. У Росії | і побутовував як "трехшаг", потому його почали записувати »» "переменний шаг". Вперше українською мовою він вУ зафіксований В.Верховинцем як "похід танцювальний складаний Назва не утрималась в практичному обігу, і рух знову зроСші»

переменним, або змінним кроком (від рос. "переменный шаг"), хоча деякі практики та записувачі називають його потріпним кроком (від рос. "трехшаг"). Вважаємо, що останній варіант азви найбільш відповідає морфологічній структурі руху, оскільки конструкція па полягає саме в трьох різновидах кроків. Що ж до назви "переменний крок", то будь - який рух, врешті -решт, переменний, бо кожного разу починається то з однієї, то з іншої ноги.

Тинок, хоч і тотожний за структурою до різновидів падебасків, які зустрічаємо в танцях багатьох народів, та манерою виконання відрізняється від них, тому недоцільно у записах українських народноспейічних танців вживати назву "падебаск". Наведені міркування тією ж мірою стосуються доріжки, позаяк українська доріжка зовсім не тотожна російському "припаданию".

Крім перелічених випадків, трапляється, що навіть однакові за структурною будовою українські рухи мають різні назви, наприклад, вихилисник, він же колупалочка. Влучне українське слово "вихилисники", задирикувате, з певною емоційністю, вочевидь, лягло в основу назви "вихилисник". У цьому терміні дуже вдало передано манеру виконання руху.

Попри все можна твердити, що сьогодні українська хореографічна термінологія більш - менш окреслилась, усталилась. Як створюються назви *паї*

Найчастіше назва руху відтворює конкретне уявлення про його загальний характер. Більшість з них походить від ідентичного побутового руху: бігунець ■■'-■ від дієслова бігти, скакунець - від скакати, човганець - від човгати, вибиванець - від вибивати, припадання - від припасти, упадання - від упадати на одну ногу, присядка - від присідання, плескач - від плескання в долоні, кружальце - від крутитися, переступання - від переступати, дрібушечка - від дріботіти і т.ін.

У деяких назвах зазначено манеру та технологію виконання руху: хід з вивертом ноги, стрибки через пояс, легкий біг, біг з підскоком, повзунець на обох ногах водночас, полька - трясучка, повзунець з опорою на чоло, крутка з переступанням з ноги на ногу, гойдалка, крок на каблук.

Назви рухів вказують і на схожість з певними предметами: присядка - ножиці, мітелочка, млинок, бочівочка, веретено,

гарбуз, кільце, свердло, або на образноузагальнену подібність танцювального *па* до положення птаха, тварини: яструб, зайчик, щупак, півнік.

І Деякі назви, запозичені з класичного танцю, міцно увійшли в українську танцювальну лексику.

Поштовхом до створення назви можуть бути, наприклад, рухи, характерні для певного танцю: основний хід танців "Повзунець", "Березняк", "Дубо-танець", "Кривуляк", "Карічка", "Голубка", "Тропотянка", "Чинадійка", ходи # "Буковинського парубочого", "Раковецького крученого" та ін.

У зв'язку з інтенсивним розвитком народної хореографії деякі місцеві, діалектні назви загальноновживаними: півторак, гайдук - круч, поліський ключ.

Значна частина рухів українського танцю полісемічна і зустрічається переважно у певних сполученнях елементів двох і більше *па*. Візьмімо звичайний вихиласник, що колись виконувався в одному чи двох варіантах, отже, потреби в ускладненні назви не було. З розвитком хореографічної культури з'явився десяток рухів, основою яким слугував вихиласник: вихиласник з угинанням, притупом, у повороті та багато інших. Усі вони, крім свого основного визначення (вихиласник), мають ще й додаткові (з угинанням, з притупом, у повороті). Саме в доповнення, в уточнення вкладається важливий нюанс, що дає конкретне уявлення про об'єднання в одному *па* елементів різних рухів, і в такий спосіб визначається характер структурної побудови складного лексичного новоутворення: тинок у повороті, вірвовочка з винесенням ноги на каблук, подвійна вірвовочка і т.ін.

Список назв можна значно продовжити. Дуже прикро, що у хореографічній літературі ще зустрічаються такі назви, як ключ №2, або навіть рух №1, рух №2 тощо. У практичній роботі балетмейстера ці штучні назви тільки ускладнюють роботу. Що й казати, образна назва руху, котра надає йому відповідної чіткості, експресії, визначає звукову організацію, характер, технологію виконання тощо, набагато полегшує справу розшифрування записаних рухів, себто допомагає у праці як хореографам, так і виконавцям.

КЛАСИФІКАЦІЯ РУХІВ

Питання класифікації має велике значення для подальшого розвитку не тільки лексики, а й народносценічної хореографії у цілому.

Збирач та дослідник української народної музики і хореографії В.Верховинець уже в першій своїй праці (1919), присвяченій українському танцю, розділив записані ним рухи на підготовчі та присіди. В "Основах характерного танцю" (1939) Лопухова, Ширяєва, Бочарова також записані рухи українського танцю, які використовуються в практиці балетного театру.

У подальшому цьому питанню приділено увагу в дослідженні Т.Ткаченко "Народний танець" (1954). Українським танцям відведено порівняно небагато місця (у книзі наведено записи двох танців та 27 рухів українського танцю), автор точно оперує лексичним матеріалом.

У першій роботі "Українські танці на клубній сцені" (196С) автор пропонованого підручника навів записи чотирьох танцювальних композицій і поділив рухи до них (понад 70) на 7 груп залежно від складності їх виконання.

І "Українські народні танці" (упорядкування, вступна стаття та примітки А.Гуменюка, 1969) - цікава та вельми корисна праця саме своїм фактичним матеріалом. У першому виданні наводилися записи 78, а в другому 140 народних та народносценічних танців. У книзі ґрунтовно проаналізовано окремі терміни. Докладно описані позиції та положення ніг, рук, тулуба, голови у танці, притаманні всім локальним районам України (ми наводимо їх з доповненнями у підручнику в іншому художньо - стилевому оформленні).

Українська хореографічна лексика поділена на 11 груп (записано понад 160 рухів; автори цього розділу у другому виданні А.Лукін та А.Гуменюк). Проте, як і в першому виданні, автори не розв'язали остаточно питання класифікації рухів згідно з їх морфологічною структурою, видовими ознаками, технологією виконання. Це призвело до об'єднання в групи неоднорідних за будовою *па* і тим самим ускладнює питання аналізу їхньої побудови, еволюційного розвитку, визначення їхніх зв'язків із спорідненими рухами і т.ін.

На наш погляд, взірцем наукового підходу може бути класифікація, зроблена педагогом - новатором в галузі) класичного танцю А.Вагановою. Музикознавець В.Богданові] Березовські'й, детально аналізуючи принципи класифікація А.Ваганової, писав: "Форми класичного танцю поєднані *Щ* видовими ознаками. По розділах розподілені й детальна розглянуті батмани, кругообертання ніг, рухи рук, пози, зв'язуючі та допоміжні рухи, стрибки, танці на пальцях, *"турці* інші види поворотів". І далі: "...суворе дотримання індуктивного методу, переходів від простого до більш складного, від часткового до узагальненого, від узагальненого меншого) діапазону до більш широких - такий, за Вагановою.принцип поступального розвитку художньої свідомості й танцювальної техніки учня".*

Використовуючи досягнення педагогічної системні А.Ваганової, а також враховуючи особливості структурної будови українського *па*, специфіку його виконання, автор даного дослідження у своїх подальших роботах розробляє класифікацію, розподіляючи рухи на 15 груп. Якщо, скажімо, в "Українських і народних танцях" до групи присядок входять присядки, присядки! - розтяжки, присядки - розніжки, закладки, повзунці, підсічки, тої вже в книзі К.Василенка "Золоті зерна" вони розподілені за 3 такими групами: присядки, присядки - розтяжки, присядки і розніжки, повзунці, закладки, револьтати, млинки, віртуозні рухи. Варто зауважити, що в Цій праці закладки, револьтати та і млинки також об'єднані в одну групу. Проводячи подальші дослідження в галузі української лексики, ми дійшли висновку, що необхідно виділити їх в окремі групи.

Уже під час опрацювання записів рухів було виявлено, що поруч з полісемічністю *па* виступає ще одна його характерна ; ознака - порівняльність. Так, скажімо, технологія виконання великого тинка зовсім відмінна від малого та середнього. Отже, в паралельному зіставленні відчувається і порівняння , і разом' з І тим контраст. Полісемічність та порівняльність рухів ведуть до закону ряду (в хореографії - це група рухів), його ланки (підгрупи). Група і підгрупа мають опорний рух, на основі якого І будуються споріднені *па*, що, як правило, одержують назви

* Богданов-Березовський В.М. Природа валета // Статті о балете. - Л.:... Сов.композитор, 1962.-С.6.

співвідносно до опорного руху. Завдяки такій закономірності вперше окремо були виділені танцювальні поклони, виробничі рухи.

У зв'язку з тим, що технологія та морфологія ковзних кроків та кроків - переступань відмінна від кроків з носка та кроків з каблука, їх було виділено в окрему підгрупу, підкуйки об'єднано в одну групу з вибиваннями.

Рухи, які входять до української національної хореографії, але свого часу були запозичені з лексики інших народів, на іншому ґрунті якоюсь мірою переінтонувапі, одержали своє місце у відповідних групах.

Запропонований принцип набуває першорядності у визначенні нових лексикоутворень. У складному лексикоутворюванні на першому місці повинна завжди стояти назва такого руху, структурне ядро якого є фундаментом складного руху; саме йому надається перевага: присядка з плескачем у решето, присядка з вихиласником, дробітка з круткою. Якщо рухові дається чітка, влучна назва, то його не-важко віднести до тієї чи іншої ланки, а отже, і точно класифікувати.

Ось чому разом з основними назвами загальновживаних рухів - тинок, бігунець, вихиласник, присядка, повзунець тощо - важливого значення набувають описові назви: біг з винесенням ноги на каблук, комбінований повзунець з о,порою на обидві руки, повзунець з поворотом, зворотний млинок, ковзунець з опорою на одну руку і плескачем у долоні, присядка з винесенням ноги на каблук.

Ці назви існують і існуватимуть, доки рухи не одержать точнішої назви.

При точній класифікації рухів внутрішня структура, а нерідко й загальна форма руху, що входить до певної групи чи підгрупи, підпорядковується основному *па* цієї групи, підгрупи як часткове загальному.

Запропонований нами принцип визначення рухів, їхня класифікація, робота над фіксацією повністю себе виправдали, бо увійшли до теорії та практики сучасного українського хореографічного мистецтва.

Теоретичні дослідження лексики, вивчення закономірностей її розвитку, практичний творчий досвід дає нам змогу українську

обігрування у жартівливих танцях росту виконавців, їхньої постави, звичок тощо.

за наявності у танцівників акторського таланту спостерігаємо створення неповторних хореографічних жартівливих образів, які вкарбовуються у пам'ять глядача навічно. Так ми залишилися у численних шанувальників народного хореографічного мистецтва образи, створені солістами Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України: В.Ізотовим, А.Долгих, А.Князевим, В.Застрожновим, Б.Мокровим, В.Котляр, Л.Козачейсо, В.Мещаном, М.Мотковим, Г.Чапкісом, В.Бобовниковим, Є.Авер'яновим та іншими. Немало талановитих виконавці ми маємо в художній самодіяльності. На VI Республіканському фестивалі молоді та студентів колишній слюсар, а нині заслужений артист /кращі, керівник першого на Україні заслуженого ансамблю танцю України "Дніпро" {м.Дніпродзержинськ} О.Матвєєв виконував роль свата в "Українському весільному /ансі". Його висока виконавська техніка у поєднанні з акторською грою настільки сподобалися журі, що було прийнято спеціальне рішення - нагородити О.Матвєєва золотою медаллю лауреата Міжнародного художнього конкурсу.

Великого значення в сучасній українській народно-сценічній хореографії набуває жанрова контрастність. У "Купальських розвагах" (ансамбль "Дніпро") хореографічна композиція складається з чотирьох об'єднаних єдиною тематичною лінією частин: парубочі ігри та розваги, Мареноївка, вогнище, загальний танець.* Цей танець, поставлений* 1960 року і виконаний на III Декаді української літератури та мистецтва, на нашу думку, правильно висвітлює один бік жанрової контрастності, - підпорядкування музично-хореографічного матеріалу одній ідеї - красі життя, втіленій у даному разі в темі життя та тісних купальських ігор та розваг.

У творі поєднуються різноманітні жанри: чоловічі танцювальні ігри та розваги ("Купала", "Чагарда", "Битки", "гилка"), жіночий купальський хоровод ("Мареноївка"), змішані ігри ("Вогнище") і, нарешті, гопак, ігри та забави, хоровод, гопак, об'єднані однією темою і єдиним сюжетним стрижнем.

* Василенко К. Золоті зерна. - К., 1963. - С.150-211.

Від однієї частини до наступної перекинуто поєднуючий ланцюжок - безперервна дія, логіка розвитку якої прямо вказує на можливість і правомірність поєднання різножанрових танців у єдиній концепції. Велику роль у розкритті контрастності теми відіграє і музика. Тема героїчних чоловічих ігор різко контрастує з цютиливою мелодичною купальською хороводною мелодією, яка відрізняється не тільки темпом, тембром, тональністю, ладом, а й музичним розміром.

Зокрема, у гопаку маємо і зміну темпів, ритмів, тональності. Залежно від дії розроблено основну тему, а це вносить у ганець нові деталі, штрихи.

Принцип контрастного співставлення в музиці і хореографії завжди дає поштовх до народження нових емоційних якостей.

На превеликий жаль, ми ще зустрічаємо в багатьох професійних і самодіяльних ансамблях неправомірне захоплення зміною музичного супроводу, яке балетмейстери видають за "контрастність". Починається танець хороводом, потім звучить метелиця, знову перехід на хоровод і фінал - гопак, або козачок. У сучасній народно-сценічній хореографії подібне набуло досить значного поширення.

Торкнувшись використання контрастності в музиці і її поєднання з хореографією, мусимо наголосити, що сюжетна форма у народно-сценічній хореографії має право на існування як сюжетна (якщо в ній розглядається конкретний тематичний матеріал: праця, дружба народів, лірика, героїка і т.д.), так і безсюжетно-давертисментна (позбавлена наскрізного образно-тематичного розвитку музично-хореографічного матеріалу).

Ми зупинились на основних принципах контрастності у широкому аспекті, не аналізуючи часткових прийомів, а саме: зміна характеру звучання супроводу, а значить і побудови танцю, зміна настроїв у танці, контрастність у характерах, жанрова контрастність при побудові концертної програми, контрастність в оформленні тощо.

ОБРАЗНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ ТА ПІДТЕКСТУ

Рухи, жести, пози, міміка - зовнішній вираз змісту хореографічного тексту. Лише осінені думкою, вони

зразу ж переводяться в центр кола. Це вже не навчання, а козацький бій, що продовжується у фронтальній лінії, коли козаки йдуть у стрімку атаку на чолі з осавулом, підспівуючи: "Тулумбаси, швидше грайте, за козаком поспішайте".

Тема стрімкої, навалної атаки повторюється у фіналі постановки у третій, останній, частині. Проводячи основну лінію сюжету - вірність військовому обов'язку, балетмейстер у третій частині ніби продовжує військові ігри, але вже з шаблями, закінчуючи їх динамічно, знову ж таки фронтальною картиною на тему пісні "Засвітали козаченьки".

Синхронний унісон - централізована масова композиція на чолі з героями, які виконують ті чи інші рухи синхронно. Цікаво, використали цей прийом І.Мойсєєв у хореографічній композиції "Літо", П.Вірський у "Жовтневій легенді".

Протиставлення солістів масі танцюристів - контрприйом синхронному унісону.

Для розширення амплітуди дії маса групується в глибині кону, виконавці шикуються в горизонтальні, вертикальні, діагональні побудови, змінюються напрямки руху, ракурси тощо.

У цьому прийомі балетмейстер для кращого акцентування дії соліста чи, навпаки, маси використовує прості, нейтральні фони (лаштунки, задники, амшікації тощо), а також кольорову гаму освітлення, завдяки якій дія переноситься в різні години доби, робить натяк на умовні місця дії (поле, вулиця, море і т.ін).

Симетричні побудови груп із солістами. Цей принцип використано в "Українському весільному танці".* Значне число основних дійових осіб: молода, молодий, мати молодої, перший сват, гармоніст та інші - у своїх діях увесь час безпосередньо пов'язується з масою, яка служить їм не тільки дійовим фоном, а й передусім образним дійовим чинником: приїзд молодого (еліпсоидне коло з солістами, подвійна зворотна права діагональ), вихід молодої (зворотна права та ліва діагоналі), танець молодої та молодого (півколо з солістами, два півкола, які транспонуються в два жіночі кола і чоловіче півколо), танець матері та батька і, нарешті, великий святковий весільний танець.

У ньому дійові особи не тільки танцюють разом із масою, а й продовжують виконувати ті чи інші рухи, чи їх комбінації на фоні всіх танцюристів або разом із ними: соло бояр та дружки,

* Василенко К. Украинские танки на клубной сцене. - М., 1960. • С. (44-217.

танок молодої та свата, соло друга, першого свата, танець бояр, соло молодої та молодого і т.д.

У "Весіллі" активну участь беруть друзі молодого та молодої - росіяни, молдавани, узбеки, грузини. Постановник надзвичайно цікаво подав тут "кривий танець", на основі якого створив жіночий хоровод на чолі з молододою.

Асиметричні побудови з різною кількістю учасників майстерно використовував балетмейстер П.Вірський.

Двопланові, трипланові побудови груп. Цікаві вирішення груп ми маємо у постановках В.Михайлова "На Січі Запорозькій", Г.Закірової "Гопак".

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНА ДРАМАТУРГІЯ - ВАЖЛИВА ФОРМОТВОРЧА ЛАНКА

Термін *'музична драматургія'* міцно і надійно увійшов у наукову і практичну лексику. Термін "хореографічна драматургія" входить у обіг повільно, хоча музика і хореографія перебувають у найтіснішому взаємозв'язку з давніх-давен, а в сучасній народнохореографічній практиці музична драматургія - одна із найважливіших формотворчих ланок. Прикладна танцювальна музика народжується у тісній єдності творчості композитора та балетмейстера-постановника.

Тільки повна відповідність музики і хореографії, сценічної дії і музики можуть дати високохудожній оригінальний твір мистецтва. Доречно з цього приводу навести слова визначного балетмейстера Ф.Лопухова: "Ставити рухи на музику, під музику і в музику - завдання абсолютно різні".*

Яку музику не використовували б балетмейстери, хореографічна і музична драматургія, об'єднавшись, має розкритись у сценарії, бо мелодія і пластика пов'язані між собою художнім життям і спільністю багатьох законів буття та поезії.

Музика і пластика - дві різні мови. Музика - це сукупність мелодії гармонії, метрики, ритму. Інколи музика говорить там, де жест безсилий, а інколи поза, жест, міміка можуть сказати те, про що не РОЗПОВІСТЬ музика.

. Нові ідеї, геми, сюжети вимагають від музики не простого акомпанементу ібо ІОВНІШНЬОЇ зображувальної характерності.

* Лопухов Ф.Б, Шиттми-і п*твГдІЕН- М Ииуіч-ио, І%б •С" 282

чіткого танцювального ритму - бо вона повинна бути достойною танцю, передавати його настрої, емоції, динаміку в її розвитку.

Візьмімо "Ми пам'ятаємо". Сила впливу музики в образній яскравості, випуклості, майже зоровій чутливості руху, швидкості виникає в нашій уяві. Безперервність пульсації ритму, повторення одного і того ж звука, мелодії, загострена гармонія допомагають розкрити образи танцю.

Танець починається з музики, виростає з неї. Мелодія танцю пливе, як і мелодія музики; у найрізноманітніших поліфонічних і гомофонічних формах. Лад, метр, ритм, темп та динамічні відтінки і нюанси у танці мають таке ж значення, як і в музиці. У цьому їхня єдність. Під час слухання, скажімо, "Баркароли" М.Лисенка у нас виникає асоціативний музичний образ, притаманний саме певному швидкості. Один може сприймати музику в одному аспекті, інший в іншому.

Танцювальний образ, побудований на певну музику, потребує конкретного узагальнення виразливо-зображувальних засобів.

О.Сегаль створив "Вербиченьку" на музику М.Лисенка в аранжуванні А.Мухи. Постановка цієї композиції і музика до неї - яскравий приклад взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної і хореографічної палітри. Уособлений образ України, поданий балетмейстером через символіку, розкривається завдяки чудовій музиці.

Працюючи над тим чи іншим музичним матеріалом, балетмейстер має право на власне прочитання музичного твору, його змісту, незважаючи навіть на назву, яку дав композитор. Класичний приклад - робота Ф.Лопуха над однією з "Картинок з виставки" М.Мусоргського, а саме: "Бидло". Поштовхом для написання музики був малюнок В.Гартмана - віз, запряжений волами. М.Мусоргський не ілюстрував В.Гартмана, ця тема дала йому лише поштовх до створення програмного твору, у якому він показав образ знедоленого народу. Суть цього музичного образу і зрозумів Ф.Лопух, який знайшов хореографічний еквівалент музичному, створивши яскравий танцювальний образ "бидла", що перегукується з репінськими "Бурлаками", з журливою поезією М.Некрасова. Спершу критикам, навіть таким, як Ю.Слоїмський (до речі, великий шанувальник таланту Ф.Лопуха) ця постановка видалася

антитанцювальною за самою драматургічною експресією, лексикою (танець виконувався переважно на колінах) та за формою подачі. Однак, це було, по суті, нове слово у такому складному жанрі, як героїка, та ще із розкриттям соціальної суті змісту.

Яскравим послідовником ідей Ф.Лопуха у цьому жанрі був П.Вірський. Народні мелодії, безперечно, підказують балетмейстерові сюжети, теми, лексику, композицію, стиль, характер тощо. "Надзвичайно велика ритмічна різноманітність народних наспівів, але значно більша вона у народних танцях. Pozнайомтесь із англійськими, іспанськими, російськими, кавказькими танцями. Яке багатство, яке невичерпне багатство ритмічної краси".* Проте, ніколи не покладайтесь тільки на зовнішній зображувальний бік музики, бо це може призвести до збіднення внутрішнього змісту як музики, так і хореографії.

Не слід використовувати кожен нову цікаву, а іноді й "модну" мелодію, яка не призначалась для танцю як супровід до тієї чи іншої постановки. Оригінальність ритму, мелодійного малюнку, музичної побудови, якими приваблює та чи інша пісня, може обернутися спотворенням у рухах, нівелюванням теми танцю, а іноді і його ідеї, якщо балетмейстер намагатиметься творити щось незвичайне. Музика, написана не для танцю, завжди загрожує виразності: часта зміна ритмів, тембрів, коротка побудова фраз - так потрібні для музики - нівечать хореографію, бо звуковий потік порушує пластичний образ в його емоційності, або, навпаки, непомірно затягує створення образу, вступаючи і в першому, і в другому разі у прямий антагонізм. Часто-густо балетмейстер змушений перервати свою думку, порушуючи ще незакінчений пластичний образ, бо музика вже закінчується. Буває й інша ситуація, - музичний супровід продовжується, а балетмейстер неспроможний його заповнити, бо хореографія у даному разі повинна сказати швидко, лаконічно, чітко, тоді як звуковий потік підхоплює пластичні мотиви і в подальшому "топить" їх.

"Як можна закласти одне мистецтво (пластику) до вічного рабства у іншого мистецтва (музики). Не рабство, а рівноправний союз - ось формула для єдиного злиття мистецтв. Навіщо Потрібно КОМПОЗИТОРОВІ, щоб його твори з точністю до

*Фокінін М. ПРОТИ ПЧМЖІ Лі * М., 1967, >С>111

зразу ж переводяться в центр кола. Це вже не навчання, а козацький бій, що продовжується у фронтальній лінії, коли козаки йдуть у стрімку атаку на чолі з осавулом, підспівуючи: "Тулумбаси, швидше грайте, за козаком поспішайте".

Тема стрімкої, навалної атаки повторюється у фіналі постановки у третій, останній, частині. Проводячи основну лінію сюжету - вірність військовому обов'язку, балетмейстер у третій частині ніби продовжує військові ігри, але вже з шаблями, закінчуючи їх динамічно, знову ж таки фронтальною картиною на тему пісні "Засвітали козаченьки".

Синхронний унісон - централізована масова композиція на чолі з героями, які виконують ті чи інші рухи синхронно. Цікаво, використали цей прийом І.Мойсєєв у хореографічній композиції "Літо", П.Вірський у "Жовтневій легенді".

Протиставлення солістів масі танцюристів - контрприйом синхронному унісону.

Для розширення амплітуди дії маса групується в глибині кону, виконавці шикуються в горизонтальні, вертикальні, діагональні побудови, змінюються напрямки руху, ракурси тощо.

У цьому прийомі балетмейстер для кращого акцентування дії соліста чи, навпаки, маси використовує прості, нейтральні фони (лаштунки, задники, амшікації тощо), а також кольорову гаму освітлення, завдяки якій дія переноситься в різні години доби, робить натяк на умовні місця дії (поле, вулиця, море і т.ін).

Симетричні побудови груп із солістами. Цей принцип використано в "Українському весільному танці".* Значне число основних дійових осіб: молода, молодий, мати молодої, перший сват, гармоніст та інші - у своїх діях увесь час безпосередньо пов'язується з масою, яка служить їм не тільки дійовим фоном, а й передусім образним дійовим чинником: приїзд молодого (еліпсоидне коло з солістами, подвійна зворотна права діагональ), вихід молодої (зворотна права та ліва діагоналі), танець молодої та молодого (півколо з солістами, два півкола, які транспонуються в два жіночі кола і чоловіче півколо), танець матері та батька і, нарешті, великий святковий весільний танець.

У ньому дійові особи не тільки танцюють разом із масою, а й продовжують виконувати ті чи інші рухи, чи їх комбінації на фоні всіх танцюристів або разом із ними: соло бояр та дружки,

* Василенко К. Украинские танки на клубной сцене. - М., 1960. • С. (44-217.

танок молодої та свата, соло друга, першого свата, танець бояр, соло молодої та молодого і т.д.

У "Весіллі" активну участь беруть друзі молодого та молодої - росіяни, молдавани, узбеки, грузини. Постановник надзвичайно цікаво подав тут "кривий танець", на основі якого створив жіночий хоровод на чолі з молододою.

Асиметричні побудови з різною кількістю учасників майстерно використовував балетмейстер П.Вірський.

Двопланові, трипланові побудови груп. Цікаві вирішення груп ми маємо у постановках В.Михайлова "На Січі Запорозькій", Г.Закірової "Гопак".

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНА ДРАМАТУРГІЯ - ВАЖЛИВА ФОРМОТВОРЧА ЛАНКА

Термін *'музична драматургія'* міцно і надійно увійшов у наукову і практичну лексику. Термін "хореографічна драматургія" входить у обіг повільно, хоча музика і хореографія перебувають у найтіснішому взаємозв'язку з давніх-давен, а в сучасній народнохореографічній практиці музична драматургія - одна із найважливіших формотворчих ланок. Прикладна танцювальна музика народжується у тісній єдності творчості композитора та балетмейстера-постановника.

Тільки повна відповідність музики і хореографії, сценічної дії і музики можуть дати високохудожній оригінальний твір мистецтва. Доречно з цього приводу навести слова визначного балетмейстера Ф.Лопухова: "Ставити рухи на музику, під музику і в музику - завдання абсолютно різні".*

Яку музику не використовували б балетмейстери, хореографічна і музична драматургія, об'єднавшись, має розкритись у сценарії, бо мелодія і пластика пов'язані між собою художнім життям і спільністю багатьох законів буття та поезії.

Музика і пластика - дві різні мови. Музика - це сукупність мелодії гармонії, метрики, ритму. Інколи музика говорить там, де жест безсилий, а інколи поза, жест, міміка можуть сказати те, про що не РОЗПОВІСТЬ музика.

. Нові ідеї, геми, сюжети вимагають від музики не простого акомпанементу ібо ІОВНІШНЬОЇ зображувальної характерності.

* Лопухов Ф.Б, Шиттми-і п*твГдІЕН- М Ииуіч-ио, І%б •С" 282

чіткого танцювального ритму - бо вона повинна бути достойною танцю, передавати його настрої, емоції, динаміку в її розвитку.

Візьмімо "Ми пам'ятаємо". Сила впливу музики в образній яскравості, випуклості, майже зоровій чутливості руху, швидко виникає в нашій уяві. Безперервність пульсації ритму, повторення одного і того ж звука, мелодії, загострена гармонія допомагають розкрити образи танцю.

Танець починається з музики, виростає з неї. Мелодія танцю пливе, як і мелодія музики; у найрізноманітніших поліфонічних і гомофонічних формах. Лад, метр, ритм, темпові та динамічні відтінки і нюанси у танці мають таке ж значення, як і в музиці. У цьому їхня єдність. Під час слухання, скажімо, "Баркароли" М.Лисенка у нас виникає асоціативний музичний образ, притаманний саме певному швидкості. Один може сприймати музику в одному аспекті, інший в іншому.

Танцювальний образ, побудований на певну музику, потребує конкретного узагальнення виразливо-зображувальних засобів.

О.Сегаль створив "Вербиченьку" на музику М.Лисенка в аранжуванні А.Мухи. Постановка цієї композиції і музика до неї - яскравий приклад взаємопроникнення, взаємозбагачення музичної і хореографічної палітри. Уособлений образ України, поданий балетмейстером через символіку, розкривається завдяки чудовій музиці.

Працюючи над тим чи іншим музичним матеріалом, балетмейстер має право на власне прочитання музичного твору, його змісту, незважаючи навіть на назву, яку дав композитор. Класичний приклад - робота Ф.Лопуха над однією з "Картинок з виставки" М.Мусоргського, а саме: "Бидло". Поштовхом для написання музики був малюнок В.Гартмана - віз, запряжений волами. М.Мусоргський не ілюстрував В.Гартмана, ця тема дала йому лише поштовх до створення програмного твору, у якому він показав образ знедоленого народу. Суть цього музичного образу і зрозумів Ф.Лопухов, який знайшов хореографічний еквівалент музичному, створивши яскравий танцювальний образ "бидла", що перегукується з репінськими "Бурлаками", з журливою поезією М.Некрасова. Спершу критикам, навіть таким, як Ю.Слоїмський (до речі, великий шанувальник таланту Ф.Лопухова) ця постановка видалася

антитанцювальною за самою драматургічною експресією, лексикою (танець виконувався переважно на колінах) та за формою подачі. Однак, це було, по суті, нове слово у такому складному жанрі, як героїка, та ще із розкриттям соціальної суті змісту.

Яскравим послідовником ідей Ф.Лопухова у цьому жанрі був П.Вірський. Народні мелодії, безперечно, підказують балетмейстерові сюжети, теми, лексику, композицію, стиль, характер тощо. "Надзвичайно велика ритмічна різноманітність народних наспівів, але значно більша вона у народних танцях. Pozнайомтесь із англійськими, іспанськими, російськими, кавказькими танцями. Яке багатство, яке невичерпне багатство ритмічної краси".* Проте, ніколи не покладайтесь тільки на зовнішній зображувальний бік музики, бо це може призвести до збіднення внутрішнього змісту як музики, так і хореографії.

Не слід використовувати кожен нову цікаву, а іноді й "модну" мелодію, яка не призначалась для танцю як супровід до тієї чи іншої постановки. Оригінальність ритму, мелодійного малюнку, музичної побудови, якими приваблює та чи інша пісня, може обернутися спотворенням у рухах, нівелюванням теми танцю, а іноді і його ідеї, якщо балетмейстер намагатиметься творити щось незвичайне. Музика, написана не для танцю, завжди загрожує виразливості: часта зміна ритмів, тембрів, коротка побудова фраз - так потрібні для музики - нівечать хореографію, бо звуковий потік порушує пластичний образ в його емоційності, або, навпаки, непомірно затягує створення образу, вступаючи і в першому, і в другому разі у прямий антагонізм. Часто-густо балетмейстер змушений перервати свою думку, порушуючи ще незакінчений пластичний образ, бо музика вже закінчується. Буває й інша ситуація, - музичний супровід продовжується, а балетмейстер неспроможний його заповнити, бо хореографія у даному разі повинна сказати швидко, лаконічно, чітко, тоді як звуковий потік підхоплює пластичні мотиви і в подальшому "топить" їх.

"Як можна закласти одне мистецтво (пластику) до вічного рабства у іншого мистецтва (музики). Не рабство, а рівноправний союз - ось формула для єдиного злиття мистецтв. Навіщо Потрібно КОМПОЗИТОРОВІ, щоб його твори з точністю до

*Фокінін М. ПРОТИ ПЧМЖІ Лі * М., 1967, >С>111

хлопця, а друга - та, що дійоруч від нього. Парубок бере правою рукою ліву, руку першої дівчини, а лівою рукою праву руку другої дівчини. З'єднай-*руца* виконавці підносять угору. Дівчата по черзі обходять навколо Парубка (перша проти руху, а друга за рухом годинникової стрілки). Парубок при цьому пританцьовує на місці, а при оберті схрещує руки над головою.

54-е положення (мала "зірка"). Учасники (їх може бути три, чотири і більше) стають "бличчям по коду і, якщо йдуть проти руху годинникової стрілки, з'єднують ліві руки в центрі і, - праві руки, якщо йдуть проти руху годинникової стрілки. Вільні руки кладуть собі на талію, відводять їх убік трохи нижче плеча, або ж підносять угору, як у третій позиції.

55-е положення (велика "зірка"). Вихідне положення таке ж, як у малій "зірці", тільки поруч стають двоє або більше виконавців, з'єднуючи між собою руки.

56-е положення (низька "зірка"), Учасники, які стають у коло обличчям до центру, через одного присідають, не роз'єднуючи рук, і обидві руки витягують у центр кола, упираючись у підлогу кулаками, а носки ніг піднімають угору. Тулуб прямий, спина-випрямлена. Учасники низької "зірки" можуть іти по колу за рухом чи проти руху годинникової стрілки (замість парубків, які стоять у колі, можуть бути дійчатц). Ті хлопці, які витягнули ноги до центру кола, швидке* перебирають ногами, відриваючи, від "підлоги по черзі то правий, то лівий каблук. Потім, підтягуючи ноги, підводяться з "присядки", '■ - '•'•'.

57-е положення ("ланцюжок"). Учасники, заздалегідь^ вибравши одного ходіс%, стають у коло один за одним, боком до глядача так, Щоб іти за рухом або проти руху годинникової стрілки. Соліст завжди стає проти руху учасників, які стоять у крлі. Учасники кола І- солісти ідуть один одному назустріч. Соліст і учасники зусіряного кола беруться під праві руки і, продовжуючи*р"ух по колу, міняють ріки.' ■:•'•'.

ШМ ФШЩЦЦ. гОЄ^ШЩЦ^ під руки, йдуть за рухом або-'. проти руху годинникової стрілки. (з'єднують від того, під які руки вони взялися), %;№(& йани повернулися у вихідне положення, роз'єднують руки, і п'яіст береться під руки з сусіднім виконавцем, продовжуючи йти по колу. Інший бік і т.д

58-е положення ("кружляння"). Дві або більше парТг стають у коло обличчям до центру. Парубки міцно тримаються за руки,

3 Анавши їх на таліях дівчат. Дівчата, трохи нахиливши тулуб У"бред, кладуть ру;-и парубкам на плечі. Парубки, ступаючи ДР'бними кроками, швидко йдуть за рухом або проти руху годинникової стрілки. Водночас дівчата відривають ноги від П'Длоги і вирівнюють їх, витягуючи носки, і міцно стискають Д'О'упи каблуки, повиснувши на руках у хлопців і' сильно вигнувши тулуб.

59-е положення (варіант "кружляння"). Пари, яких може бути не обмежене число, стають у коло так: дівчата спиною до центру (дівчата, можуть стояти в колі й обличчям до центру), а Х'ПЦЦ д'б'яччя^'. Після цього хлопці за спинами дівчат міцно з'єднують руки і нахилиються, а дівчата сідають їм на руки, свої Руки кладуть парубкам на плечі. Хлопці дрібними або широкими Р'Оками йдуть по колу за рухом або проти руху годинникової стрілки.

60-е положення. Дівчата можуть стояти в середині кола і Яти хлопцям на руки обличчям до центру; одна з дівчат обличчям - назовні і до центру кола.

61-е положення (варіант "кружляння"). Двоє парубків стають обличчям до кола, а дві дівчини - обличчям від кола. Парубки Цно беруть один одного за лікті, а дівчата спираються на руки, щоб руки парубків були на рівні їхньої діафрагми. Руки д'ш'Чата випростують уперед. Потому всі ледь присідають. Після Р'ісідання дівчата різко випростовують прямі у колінах та Д'йомі ноги. Парубки починають просуватись по колу праворуч 41 ліворуч дрібними кроками, - поступово набираючи темпу.

62-е положення ("кружляння", спираючись на печі "5Рубків). Три парубки і три дівчини стають обличчям у коло, Ч'№ за шостою позицією. Дівчата кладуть руки на плечі парубкам, беручи одна одну за руки, парубки обхоплюють їх за тао%о.. Недткі всі ледь присідають. Починаючи крутку праворуч, д'ш'Чата прогинаються"ьперед і різко виводять з'єднані прямі у КО'їні та підйомі йогі дід себе, спираючись на плечі парубків. "зрубки просуваяться простими дрібними кроками.

63-е положення ("струмочок", або "коридорчик"). Дівчата стають у дві лінії одна за одною. Потім повертаються "Півоберту одна до одної, з'єднують руки і підносять їх високо ВГ'РУ, утворюючи "коридорчик". Вільними руками дівчата "Р'Итримують спідницю, відводячи руки від тулуба. Попід

з'єднаними їхніми руками, начебто у "ворота" проходять інші виконавці.

64-е положення ("зежа"). Чотири або шість парубків, міцно взявшись навхрест руками за талію, утворюють щільне коло. Три або чотири інші парубки стають ногами їм на плечі і також з'єднують руки, поклавши один одному на плечі. У цьому положенні зручно рухатися кружлянням на місці за, чи проти руху годинникової стрілки,

Частина третя

ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНА ТА СТРУКТУРНА ЄДНІСТЬ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТВОРІ

Розділ. КОМПОЗИЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОСЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ПОНЯТТЯ КОМПОЗИЦІЇ ТА АРХІТЕКТОНІКИ У НАРОДНОСЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Всебічне глибоке розкриття поняття композиції сучасної народносценічної хореографії передбачає ґрунтовне висвітлення цілого ряду найважливіших проблем, зокрема: основного закону побудови хореографічної композиції; соціально-історичної обумовленості ідей, тем і відтворення їх в українському танці; зародження основ композиції у традиційних хороводах та розвиток їх в інших жанрах - побутових, сюжетних танцях; **принципів обробки фольклорного танцю, конструктивної цілісності композиції українського танцю та основних композиційних прийомів і принципів; розширення жанрових та тематичних кордонів тощо.**

Термін композиція (від лат. сотрохііо - складання, створення, розташування, компонування, поєднання) твору широко використовується в архітектурі, скульптурі, живопису, музиці, літературі тощо і визначає побудову художнього твору, зумовлену його змістом, характером та призначенням. Остання значною мірою визначає його сприйняття і являє собою найважливіший організуючий компонент художньої форми, що

надає творові єдності та цілісності, підпорядковує його елементи один одному та в цілому. Закони композиції, що склалися у процесі художньої, практики, естетичного пізнання дійсності, відтворюють і узагальнюють об'єктивні закономірності і взаємозв'язки явищ реального світу. Ці закономірності та взаємозв'язки виявляються в художньо реалізованому вигляді, причому щабель і характер їх реалізації та узагальнення залежать від виду мистецтва.

У хореографії під терміном "композиція" розуміємо формотворчу структуру твору, побудову усіх його частин - від найелементарніших до найскладніших. Архітектоніка (від грец. <Ир%аХЕШонии>- будівельне мистецтво) означає пропорційність драматургічного співвідношення частин змісту до загального цілого, тобто пропорційність загального і часткового у танці. Отже, поняття архітектоніки та композиції нерівнозначні. Архітектоніку у хореографічному творі ми не бачимо (як скажімо, малюнок, побудову), але відчуваємо її у процесі образно - тематичного розвитку.

Поняття композиції стосується також художньої творчості балетмейстера-творця і назви однієї з провідних частин наукової теоретично-практичної дисципліни у викладанні предмета "мистецтво балетмейстера у вищих мистецьких навчальних закладах та "композиції танцю" у середніх навчальних закладах, . коледжах, ліцеях.

Ми розглядаємо композицію як предмет реалізації задуму балетмейстера, втілення його первісного інтуїтивного пластичного мотиву у завершений хореографічний твір.

Компоненти композиції, пов'язані зі сценічним простором та музичним ча^ом, - це хореографічна лексика (рух,- жест, поза, міміка); малюнок танцю (напрямки просування виконавців, ракурс); темпоритм хореографічної дії.

Під час застольного періоду', по визначенні теми майбутнього танцю, хореограф стикається з проблемами, без вирішення яких неможливо розпочати постановчу роботу. Більшість із них пов'язані з лексикою та композицією номера, адже саме від них залежить, як буде втілено ідейний задум, розкрито сюжет нового хореографічного твору.

Архітектоніка, як уже зазначалося, зумовлює гармонію усіх частин композиції, логічну вмотивованість побудови окремих

малюнків, переходів тощо, підказує відповідну лексику і поєднання її з музикою та ін.

Автор новоствореного танцю має вирішити, в якому жанрі доцільніше розкрити тему, що захопила його (від цього залежатиме лексика, композиційні побудови), на яких опорних ланках розгортатиметься безперервний розвиток сюжету, які моменти допоможуть підкреслити основну ідею твору, як відтворюватимуться у взаєминах ті чи інші образи, яку лексику використати для характеристики того чи іншого персонажа тощо.

Тому план архітектоніки та композиції майбутнього номера - один з найважливіших етапів реалізації творчої: задумів балетмейстера. У подальшій роботі потрібно вчлентити основні частини, епізоди хореографічного твору, визначити наскрізну дію.

Після поділу на частини танець розподіляють на основні епізоди, шматки, фігури, що виникають як результат розвитку хореографічної дії. Кожний епізод, фігура - певний етап на шляху розвитку основного конфлікту.

У багатьох танцях відсутній сюжет у розумінні послідовного розвитку явищ та подій, але це не означає, що вони безсюжетні. Скажімо, у деяких побутових народних танцях сюжет виступає через думки, почуття героїв, їхні переживання, експресію тощо. Саме на цьому у таких випадках і тримається композиційна організація танцювального номера. Через емоційно-психологічний стан той чи інший персонаж передає узагальнено - образну думку, мислення, які втілюються в колористичну лексику, певні композиційні елементи, музику тощо.

Кожний хореографічний твір має своєрідну, лише йому притаманну композицію, але основний драматургічний закон побудови композиції має спільні риси для всіх танцювальних різновидів та жанрів.

СЮЖЕТ. КОМПОЗИЦІЙНО-СЮЖЕТНІ ЕЛЕМЕНТИ В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦІ

Сюжет (франц. зіцеї від лат. *zybiēslup* - підкладене) - безперервний ланцюг подій, поєднаних причинно - часовими зв'язками, образне відтворення яких розкриває у поступовому,

динамічному русі ідею хореографічного твору. За допомогою сюжету балетмейстер відображає буття, змальовує характери персонажів, їхні дії, вчинки, взаємини.

Елементи сюжетносл знаходимо ще в традиційному хореографічному фольклорі, обрядових ігрових хороводах: "Дружба", "Подушечка". "Подольська", "Коваль", "Молодець", "Вербова дощечка" та ін.

На основі традиційних хороводів українські балетмейстери створюють сучасні сюжетні народносценічні танці. Скажімо, на ґрунті хороводної пісні - "Льон" К.Василенком створено сучасний танець "Льончик", в якому розповідається про працю поліських льонарів.

У хореографічному творі кожний типаж, образ живе власним життям, має свій, лише йому властивий темперамент, характер тощо. Розвиток стосунків між персонажами нерідко веде до суперечностей, а в подальшому до виникнення конфлікту (від лат. *conflīctus* - незгоди, сутичка). *Конфлікт* - це не тільки зіткнення найрізноманітніших характерів окремих осіб, їхніх почуттів, думок, а й соціальних сил. Останнє виразно постає у таких хореографічних творах, як: "Червона калина", "Ми пам'ятаємо", "Ой під вишнею" П. Вірського, "Бидло" Ф. Лопухова та інших.

У "Червоній калині" П.Вірський відтворює одну із хвилюючих сторінок історії українського народу - возз'єднання України в єдину державу. Танець побудовано як народне ігрище, в якому діють два міста - східне і західне. Цей символічний поділ доповнюється і характеризується музично: у східному чути срібні звуки бандури, в західному - тужливої трембіти.

Представники східного міста намагаються передати братам кетяги червоної калини, яка в даному хореографічному контексті виступає як символ волі, єднання.

Ворожі сили, що виступають в алегоричних образах чортів (парубки, перевдягнуті у вивернуті кожухи і з хвостами), намагаються відібрати у дівчат червону калину. В боротьбу вступають юнаки, в результаті - перемога. Два міста об'єдналися, народ святкує перемогу, завершуючи величний танець символічним сплетенням з калини вінком.

В сучасній хореографії зустрічаємось з соціальними, побутовими, психологічними конфліктами. В основі соціальних

покладено зіткнення двох протилежних сил, якщо навіть носії однієї не присутні на кону ("Ми пам'ятаємо" П.Вірського - радянський народ і фгізм; "Бидло" Ф.Лопухова - російський народ і поневолювачі та ін.).

Побутові конфлікти будуються на взаєминах, зіткненнях членів сім'ї, конкуруючих груп тощо.

Психологічний конфлікт притаманний, як правило, ліричній хореографії і базується на суперечностях у світогляді персонажів. Часто побутові та психологічні конфлікти співіснують в одному хореографічному творі. Сюжет включає в себе розповідь про ряд подій, фактів, що одержують детальні мотивації у *фабулі* (від лат. *fabula* - розповідь, переказ, байка). У сюжеті закладене загальне, у *фабулі* ж стислий зміст подій, зображених у творі у послідовному логічному розвитку, вимальовуються деталі.

Чи існують танці без сюжету? Це питання не втратило своєї актуальності і сьогодні, бо зустрічаються ще теоретики й практики, які не бачать різниці між сюжетністю та змістовністю, ігноруючи емоційну змістовність.

У танцювальному фольклорі, особливо побутовому жанрі, чимало танців без сюжету, але тут зміст закладений в образно-емоційному почутті.

Через почуття, які виникають під впливом певних ситуацій, явищ дійсності, у танці можна виразити найрізноманітніший зміст, передаючи його опосередковано через емоційну структуру образу чи образів.

Приміром, П.Вірський в оптимістичній трагедії "Ми пам'ятаємо" не виводить на кін фашистів. Він показує заграву палаючого Бухенвальда, як шикуються в один ряд борці за мир і вступають у нерівний бій з ворогом. Під час емоційно-експресивних сцен бою ми нібито бачимо фашистські орди, чуємо тупіт кованих чобіт, брязкіт зброї. Цей же прийом був використаний К.Василенком у постановці першого широкомасштабного масового (2200 учасників) народного балету "Билина про Київ", здійснений на Республіканському стадіоні у дні святкування 1500-річчя заснування м. Києва (бій дружини Ярослава з половцями).

Працюючи над постановкою, балетмейстер будує сюжетну лінію так, щоб глядач швидко зорієнтувався у виникненні, розвитку і розв'язанні конфлікту твору. Так, у складних

сюжетних танцях постановник - хореограф наче готує глядача до подальшого сприйняття твору, використовуючи для цього пролог (від грец. *πρόλογος* - перед і *κωσος*, - слово) - своєрідний вступ до основного сюжетного розвитку.

У пролозі трагедії "Ми пам'ятаємо" П.Вірський висловлює своє ставлення до основної ідеї - "Люди, будьте т^ьні!"

Найчастіше *пролог* зустрічаємо в героїчних, епічних, рідше - ліричних танцях.

В *експозиції* (від лат. *expositio* - виклад, опис, пояснення) глядач знайомиться з дійовими особами, місцем дії, умовами, що умотивовують поведінку персонажів у зображуваному конфлікті. У хореографії *експозиція*, як правило, чітко визначена, конкретна, невелика за часом.

Для розвитку дії необхідне виникнення таких ситуацій, суперечностей, які дали б їй поштовх, іноді це зіткнення негативних та позитивних героїв або початок розвитку якоїсь події, життєві колізії тощо. Цей елемент сюжету має назву *зав'язки*. Зав'язка, розкриваючи протиріччя, що виникли, дає можливість зрозуміти тему хореографічного твору.

Після зав'язки починається *розвиток дії*, що дає уявлення про можливі шляхи вирішення проблеми, яку висвітлює автор - балетмейстер.

Кульмінація - це момент найбільшого напруження у розвитку дії, найвища точка ідейно-тематичного розвитку твору.

В сюжетних танцях, де розвиток дії відбувається, так би мовити, на одному диханні, як правило, є одна головна кульмінація. Проте, в окремих танцювальних Постановках маємо кілька часткових кульмінацій, тобто кожна Частина будується самостійно і май свої композиційно - сюжету компоненти (в хореографічних сюітах, картинах),

Кульмінація наростає поступово такт за тактом, фраз* за фразою (динамічна кульмінація), якщо твір побудовано в єдиному темпоритмічному ключі. У такому разі (більшість побутових танців) глядач поступово готується до розв'язки - фіналу. Інколи в образно-дійовому розвитку бувають моменти і піднесення, і спаду. Тоді після спаду, що нерідко, завершується музично-хореографічними паузами, починається нове нарощення кульмінації.

У багатьох українських народносценічних танцях застосовують своєрідний сценічний прийом - раптову кульмінацію, що поєднується у часі з розв'язкою.

Доцільно назвати випадки, за яких використовуються декілька кульмінацій. Яскравий приклад - "Гопак" П. Вірського. Після першої кульмінації - фіналу йде друга - танець - уклін (тема "Гей, не дивуйте, добрі люди"), потім ще частіша "малого" гопака - сімки (третя кульмінація) і, нарешті, четверта кульмінація - остаточний уклін (в музичному супроводі українська народна пісня "Час додому, час").

В епілозі балетмейстер відтворює наслідки, що впливають з подій, про які йшлося у творі: розповідає про долю героїв, втілення їх ідеалів у життя і т.ін. ("Ми пам'ятаємо", "Про що верба плаче" П.Вірського).

Інколи через специфіку народносценічного хореографічного мистецтва (час, простір) спостерігаємо поєднання експозиції і зав'язки в одній точці, а також емоційної та логічно-сислової кульмінацій.

Зауважимо, що побудова сюжету в хореографії зосереджує в собі одночасно і динамічну, і емоційну, і логічну музично - драматургічну лінії розвитку.

ЗМІСТ І ФОРМА У НАРОДНОСЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

Аби зрозуміти той чи інший хореографічний твір, необхідно з'ясувати його побудову, співвідношення частин, отже визначити, якими законами керувався балетмейстер, створюючи танець.

Ключ до правильного вирішення цих проблем - положення про єдність форми та змісту. Питання це досить широко висвітлене у спеціальній літературі. У даному разі торкнемося лише окремих аспектів, властивих українському народному хореографічному мистецтву.

Відомо: зміст і форма не існують одне без одного (будь-який зміст повинен мати певну форму).

Музично-хореографічна форма - це втілення певного ідейно-емоційного змісту хореографічними засобами, притаманними тому чи іншому народові, хореографічному різновиду, історичній епосі. Це єдність, сукупність усіх хореографічно-пластичних елементів, засобів, прийомів, що використовуються як матеріал

для відтворення образно-тематичного емоційного змісту. Серед них рух, пантоміма, жест, міміка; далі - темпоритм, динаміка, темброве забарвлення, - усе це не тільки власно музичне, але стосується й хореографії.

Однією з історичних ознак музично-хореографічної форми є її структура, котра поєднується з внутрішньою організацією, а саме - співвіднесенням композиційних частин до теми танцю, тобто архітектонікою.

Залежно від змісту форма має свої, характерні тільки для неї особливості, що і вирізняють її з - поміж форм, у яких виявляється інший зміст. Форма героїчного "Ми пам'ятаємо" зовсім відмінна від побудови "Гопака" чи "Шалантуха" і т.д.

Таким чином, форма є внутрішньою структурою танцю, засобом відтворення, закріплення та існування змісту.

Єдність форми і змісту діалектична, неминуче відбувається перехід змісту у форму і - навпаки. Образи, картини бою у композиції "Ми пам'ятаємо" є формою змалювання дійсності, у даному разі героїки Великої Вітчизняної війни, і разом з цим вони несуть ідейно - смислове, змістовне навантаження, обумовлене авторським задумом.

Якщо в окремих елементах лексики та композиції вбачаємо їх значення та смисл, тобто зміст, вони стають для нас зрозумілими і ясними. Безперечно, що у творчому процесі взаємопереходу форми у зміст останній має домінуючу роль, бо саме він шукає собі відповідну форму.

Як зазначалося вище, у діалект, ічній єдності зміст відіграє вирішальну роль: він більш революційний, мобільніший; форія - інертна, консервативна, пасивна. Між ними точиться боротьба, в результаті якої форма оновлюється, відповідаючи новому змісту. Завдяки цьому вирає мистецтво, збагачуються лексика, композиція танцю. У широкому аспекті за приклад можна взяти виникнення з фольклорного танцю - народносценічного, з синтезу класичного та народносценічного - нового різновиду (балету на льоду та ін). У вужчому масштабі доцільно порівняти еволюцію фольклорного і сучасного народносценічного хороводу ("Берізка", "Рушничок", "Льонки" тощо).

У хореографії завжди треба мати на увазі два боки форми: внутрішній (сюжет, драматургія, образність і т.д.) та зовнішній, що підпорядковується внутрішньому (лексика, поза, жест,

—композиція, акторська майстерність і техніка виконання, кольорова гама, жанр, вид і т.д.). Цей поділ дещо умовний, однак при дослідженні творчо - конструктивних явищ та постановчій роботі про ці аспекти єдиного процесу, пов'язаного зі змістом, треба пам'ятати, бо вони взаємозалежні, взаємозв'язані й у високохудожніх хореографічних творах перебувають . в абсолютній гармонії. Розкриття певної ситуації, сюжету вимагає характерної лексики, композиції і т.ін., тобто у даному разі внутрішня форма бере на себе функцію змісту, як уже мовилось вище. Відтак, хореографія відзначається двома характерними факторами: ідейно - тематичним змістом та досконалістю формотворчих структур, котрі об'єднуються навколо композиції.

Сучасні балетмейстери завжди тяжіють до пошуків нових форм, інтонацій, проте ніколи не варто розглядати новації у відриві від змісту, а також від народних традиційних форм і сюжетів, які завжди дадуть творчу наснагу мистецтву.

"Жодна з форм танцю не повинна бути прийнята раз і назавжди. Найкраща та, що найбільш повно відтворює зміст, і істотна та, що відповідає певному завданню".*

Останнім часом деякі балетмейстери неправомерно захоплюються саме зовнішнім боком форми: надумані, невинуватені дією пози, дублювання окремих, індивідуальних ракурсів для великого числа виконавців, надмірне використання побутових костюмів, помпезного, неумотивованого дією оформлення, різкого контрастного освітлення тощо. Такі митці, мабуть, забувають про внутрішній бік форми, у якому, якщо підійти до нього творчо, закладені, по суті, невикористані потенційні можливості. Прикладів цьому маємо чимало: розширення образно-пластичної мови народного танцю у повоєнні роки і нині, збагачення музичного супроводу, використання нової метроритміки, гармонії, симфонізації народної прикладної танцювальної музики, написання музики саме для того чи іншого танцю, сюїти, композиції. Тут, як правило, бачимо органічне злиття музики та хореографії. Свого часу прекрасним прикладом дія наслідування була творча співдружність П.Вірського з ІЛвасенком, Я.Лапинським, Б.Яровинським, А.Мухом, В.Роздественським, В.Вронського з К.Домінченком.

* Фокин М; Против течения. - М. - Л., 1962. - С.359.

Аналізуючи конструктивні прийоми у побудові українського народносценічного танцю, поєднуючи їх з образно - тематичним розвитком твору, ми тим самим підкреслюємо взаємозалежність форми та змісту, бо зміст - це основа мистецтва, а форма - спосіб існування змісту. Новий зміст, нові ідеї народжують і нові форми ("Ми пам'ятаємо" П.Вірського, "Орляк" Г.Клоков та ін.). Перелічені танцювальні композиції не вкладаються у традиційні схеми - побудови, і тому автори знаходять у них нові композиційні прийоми, збагачують лексику, музику новітніми засобами виразності.

ЄДНІСТЬ ІДЕЙНО-ТЕМАТИЧНОЇ ДІЇ (НАДЗАВДАННЯ, НАСКРІЗНА ДІЯ)

...Недалеко від німецького міста Веймара, серед чудових гаїв та пагорбів Тюрингії, стоїть пам'ятник, який змушує Подорожнього зупинитися. Без путівника і гідів він розповість про те, що це місце розташування колишнього табору смерті - Бухенвальда.

Скульптор Фріц Кремер у груповому монументі втілює надію і відчай, віру і сумнів, мужність і зненависть. Композитора Мураделі, який відвідав Бухенвальд, глибоко вразила скульптурна група, і як наслідок з'явилась пісня "Бухенвальдський сполох", пісня-згадка про страшні дні фашизму, гімн полеглим борцям, пісня-реквієм, пісня-звернення до наступних поколінь, пісня-заклик до народів світу: "Бережіть мир!" Взявши її за основу, П.Вірський створив самостійний героїко-патріотичний твір "Ми пам'ятаємо" у якому нерозривно поєднуються дійове та психологічне начало: розповідь засобами хореографічного мистецтва про безсмертя героїв та відображення глибини їхньої психології, нюанси та відтінки душевного стану.

Розкрити ідейний зміст - це означає показати, як автор розуміє і змальовує у своєму творі ті чи інші явища, події, ситуації. *Ідея* (грец. *ідея* - поняття, уявлення) - провідна думка художнього твору, що відтворює ставлення митця до дійсності.

Термін "*ідейна концепція*" хореографи запозичили з літератури. У нашому прикладі ідейна концепція авторів - скульптора Ф.Кремера, композитора В.Мураделі і балетмейстера

П.Вірського - однакове розуміння ними явищ дійсності, які відбито в їхніх творах, розкриття сутності цих явищ з погляду митців у світлі своїх ідеалів, своїх переконань. Усе це пронизує кожен рух, кожную сцену, почуття героїв, викликаючи у глядача відповідні переживання, емоції, роздуми.

Ідея твору має бути тією керівною силою, дороговказом, і завдяки якому автор концентрує окремі думки, враження, бачення і який сприяє у подальшому правильному обранню жанру, лексики, музики, створенню оформлення майбутнього хореографічного твору. І яскравий приклад цього - постановка П.Вірського "Ми пам'ятаємо": незвичайні композиційні побудови, оригінальна лексика, ефектне художнє оформлення, освітлення тощо.

Ідея зумовлює задум балетмейстера - постановника і основний зміст твору. Від неї залежить трактування автором теми та сюжету балету, танцю тощо.

Тема (від грец. *тiм-а* - основна думка) - це те, що становить основну думку, проблему, питання, про яке йдеться у даному творі, тобто сформульоване узагальнене відтворення того чи іншого життєвого явища, події, ситуації. Ідея невіддільна від основної теми, що об'єднує всі другорядні, побічні теми. Саме у 30-і роки визначилась закономірність терміну "*ідейно-тематична єдність*". Тема хореографічного твору ідентична поняттю теми, що існує в літературознавстві, мистецтвознавстві і т.ін.

Проте, хореографія має специфічне тлумачення даного поняття, яке передбачає конкретний лексико-композиційний матеріал, що у своїй єдності складає танець як один з різновидів мистецтва.

Темою хореографічного твору може стати будь-яке явище дійсності, вияв характеру людини тощо. В сучасному українському народному хореографічному мистецтві найактуальніші теми пов'язані з історією нашої країни, життям і побутом людей. Так, у згаданій трагедії "Ми пам'ятаємо" провідна тема - Вітчизняна війна, у "Запорожцях" П.Вірського - братерство, військова доблесть, "Партизанах" І.Мойсєєва - Вітчизняна війна і партизанський рух зокрема. У хореографічній картинці "На кукурудзяному полі" П.Вірського, "Шахтарському танці" В.Михайлова - праця; у танцях "Подоланочка"

П.Вірського, "Коханочка" Г.Закірової, "Кружа^а" Н.Уварової, "Червона калина" К.Василенка - кохання.

Із монотематизмом у хореографії співіснує політематизм (від. грец. *дай* - багато), тобто поряд з основною темою є ще супідрядні теми, що будуються на протиставленні^{ях} зіставленнях тощо. Основна тема у таких творах інколи дещо трансформується, зливаючись із побіжними, котрі сприяють більш широкому розкриттю основної теми. Ір^{ак} скажімо, у постановці "Про що верба плаче" П.Вірського кр^{{м} основної теми - виконання військового обов'язку, любові до Батьківщини є ще тема кохання Героя та Героїні. Цю композицію^ю створено за мотивами поеми "Причинна", "Тополя" та деяких віршів Т.Г.Шевченка. Сьогодні - це класика українського^{ого} народного хореографічного мистецтва. Усвідомлюючи складність розкриття засобами танцювального мистецтва^а філософських узагальнень великого Кобзаря про долю жі^{рки}. кріпачки, балетмейстер написав лібрето, знайшов відповідну лексику, композиційні побудови і разом з музикою (композитори Мващенко та А.Муха) тепер було створено мистецький візирець, що став гідним відповідником класичного поетичного хвору.

Плідна творча праця сучасного балетмейстера неможлива без досконалого володіння принципами хореографічної режисури, яка передбачає не тільки знання системи К.Станіславського (надзавдання, поняття Наскрізної дії та контрдії, пропонованих обставин тощо, умілого мізансценування шматків, сцен, частин), а й вміння художньо поєднати^{-ц} складові елементи з музикою, освітленням, оформленням^{і т.ін}

Аналізуючи оптимістичну трагедію П.Вірського "Ми пам'ятаємо", правильно буде аналогічним відповідником її ідейно-естетичного кредо вважати "Реквієм" Д.Кабалевського - один з найвиразніших сучасних творів традиційного звучання. Написаний про загиблих у буремні роки ві^дни^н він утверджує життя, оспівує і славить мир.

Увесь абрис багатофігурної групи (прикордонники, піхотинці, партизани, моряки, медсестри), її Ганець - мужність ненависть до ворога, віра в перемогу і заклик: "Люди, будьте пильними, захищайте мир на землі!"

Вчення про надзавдання, наскрізну дію^а. основа основ класичної спадщини К.Станіславського та В.Немировича-

Данченка, - має цементувати увесь творчий процес балетмейстера, починаючи від періоду розробки програми (сюжету майбутнього танцю, викладеного в літературній формі) та сценарно - композиційного плану - до створення окремого 3 хореографічного етюд, танцю тощо.

Надзавдання - "основна, головна, всеосяжна мета, яка притягує до себе всі без винятку завдання".* Визначаючи його, ми ставимо мету - виявлення ідейного змісту, хореографічного етюд, твору.

У своїй книзі "Самоцвіти українського танцю" Г.Боримська зазначала, що в кожному танці у П.Вірського чітко визначено надзавдання, центральну ідею всієї композиції та ідейний стрижень образу. Розкриттю цього підпорядковані у балетмейстера всі виражальні засоби.

1

У хореографічній поемі П.Вірського "Про що верба плаче" надзавдання - це відданість військовому обов'язку, товариству. | Друзі повернулися з поля бою і принесли козацький скарб - сікло, шаблю, пістоль, шапку. Дружина загиблого передає ці священні реліквії найдорожчій людині - малому синові.

Знає мати - настане той час, коли і його проведжатиме на боротьбу з ворогом, і, може, очі синові накриють козаки -;| побратими червоною китайкою. Ідея твору тут - любов до | батьківщини.

Ідея - категорія логічна, раціональна, вона констатує істину, яку і намагається ствердити в житті надзавдання. Отже, і надзавдання - конкретизація активно діючих ідей.

Від правильного визначення надзавдання залежить не тільки вирішення того чи іншого хореографічного образу, а й концепція твору в цілому. Надзавдання допомагає розкрити не тільки життєво * актуальне значення хореографічного твору, а й закликати глядача йти за автором, сприйняти ідейну концепцію, висловлену у творі.

Ось чому балетмейстер повинен докласти всіх зусиль для того, щоб кожен виконавець чітко уявляв надзавдання виконуваного твору, щоб воно схвилювало його, породжувало бажання творчо вирішувати доручену партію.

Стосунки між персонажами, взаємозв'язок музики і хореографії, пошуки нової лексики, композиційних прийомів,

* Станиславский К.С. Собр. соч. - М., 1954. - Т.2. - С.333.

основні та другорядні події, зображені в танці, - усі ці типові риси вияву суті художньої творчості спрямовані на вирішення надзавдання і являють наскрізну дію хореографічного твору взагалі чи окремого виконавця зокрема. *Наскрізна дія* - один із головних засобів, який виявляє і втілює ідею - надзавдання. Воно ж має реальне втілення лише тоді, коли починає свою функцію наскрізна дія, яка і веде до мети. Кожна наскрізна дія, як правило, зустрічає протидію (без цього неможливий конфлікт). Зіткнення і боротьба цих двох начал, тобто наскрізної і контрнаскрізної дії, надає активності сценічним явищам, ситуаціям, подіям і служить основній меті - розкриттю надзавдання.

У танцях "Ой під вишнею", "Червона калина", "Ми пам'ятаємо" П.Вірського, "Партизани" і. Мойсеева чітко визначені дії та протидії. У хореографічному творі "Ми пам'ятаємо" це відчуваємо у незримих фізично, але існуючих у нашій уяві фашистських солдатах, з якими веде бій невелика група бійців. У мініатюрі П.Вірського "Ой під вишнею" наскрізна дія - кохання козака до дівчини, а контрдія, що весь час пульсуючи, нагнітає динаміку й експресію танцю, - залицання старого дукача, який намагається стати на заваді щастю молодих.

Ідея, тема, конфлікт - це словесне позначення змісту твору, що існує лише у дії. К.Станіславський писав, що актор не повинен "фати" ні почуття, ні настрої, ні стан, ні ставлення, ні слова, ні образи - він мусить продуктивно і цілеспрямовано діяти у пропонуваніх обставинах ролі. Це стосується і такцю, де кожний епізод, вчинок мають Свою логіку, послідовність і цілеспрямованість залежно від наскрізної дії, яка допомагає розкрити основну ідею танцю.

К.Станіславський неодноразово підкреслював, що, якби не було наскрізної дії, всі завдання, пропонувані обставини і шматки існували б окремо, без надії на життя. У драматургії є визначення "наскрізна дія п'єси і ролі". Якщо для автора п'єси наскрізна дія - це прояв його надзавдання, то для актора вона - у дійовому виконанні останнього.

Майстри - хореографи у своїй творчості теж сповідують цей принцип, бо достовірність, правдивість виконання партії актором-танцюристом значною мірою залежить від того, як глибоко він усвідомив не тільки ідею твору, а й надзавдання.

Саме так працював П. Вірський, який створив колектив танцівників - акторів, майстрів-однотумців. Перед початком; праці над постановкою він завжди дохідливо розповідав, артистам п*ч> ідейно-тематичне спрямування твору, наскрізну таї контрнаскрізну дії, можливі варіанти розкриття характері^ окремих персонажів тощо. Після аналізу танцювального номера в цілому балетмейстер звертався до більш детального розгляду й> опрацювання кожної з його частин, шматків, епізодів.

Отже, вимагаючи бездоганного і досконалого володіння танцювальною технікою, обов'язкової підготовки актора до виконання найнесподіваніших пластичних і танцювальних завдань, як зазначала Г.Боримська у вищезгадуваній книзі, П.Вірський постійно висував перед колективом вимогу щодо всебічної підготовленості трупі, здатної відповісти на запитання сучасності і збагатити задуми балетмейстера.

Прикро, якщо танцюристи вбачають в особі балетмейстера лише постановника танців, зручних для виконання. Нерідко вони забувають, що важливо, крім технічного боку виконавської майстерності, донести до глядача образ в цілому, логіку його драматургічного розвитку, висвітлити концепцію хореографа і постановника.

К.Станіславський ідейне багатство п'єси називав "зерном", у якому фокусуються емоційний заряд, активна пружина дія, що чідбується на сцені.

Розвиваючи цю думку К.Станіславського, відомий режисер О.Попов у своїй теоретичній праці "Спектакль і режисер" писав, що "зерно" - це темперамент, єдине емоційне почуття, яке пронизує всю виставу, надзавдання - мета, до якої вона спрямована, а наскрізна дія - це шлях, яким іде актор до своєї мети.

Підсумовуючи короткий аналіз ідейно-тематичної та структурної єдності у хореографічному творі, необхідно підкреслити: досить вагомі практичні досягнення українських балетмейстерів у розвитку народносценічного танцю вивчені ще недостатньо і потребують серйозних наукових досліджень та узагальнень, що позитивно впливатиме на подальше зростання й утвердження високохудожньої національної танцювальної культури.

Розділ II. КОНСТРУКТИВНА ЦІЛІСНІСТЬ КОМПОЗИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ ОСНОВНИЙ КОМПОЗИЦІЙНИЙ ЦЕНТР, ПРИНЦИП РОЗШИРЕННЯ КОНІЧНОГО МАЙДАНЧИКА

Актуальність теми, ідеї твору, складність сюжету, оригінальність жанру, неповторність композиційно-архітектонічної побудови, пластично-образного рішення - усе це у народносценічному танці має бути підпорядковане основному композиційному центру, який найтісніше пов'язаний з центральним образом та центральною дією.

Найпоширенішим у сучасній хореографічній практиці місцем основної дії є другий план кону.

Дія у третьому та четвертому планах, якщо вона спеціально не передбачена постановником, утруднює зорове та емоційне сприйняття твору. Перший план, як правило, виступає як плацдарм до основної дії, підкреслює її важливість.

Безперечно, все залежить від жанру, виду танцю, а також від розміру сценічного майданчика, віддаленості глядача від кону тощо. Основний хореографічний текст та елементи композиції найкраще еряться у певних межах глибини не тільки фронтально, але й перспективно.

Так, скажімо, дія невеликої хореографічної мініатюри краще сприйматиметься в конструкціях меншого масштабу (що досягається скороченням сценічного майданчика, задниками, пандусами тощо).

Від центральної дії, як від сонця тепло, відходять психологічні, логічно обумовлені трактовки як окремих персонажів, так і маси в цілому. Дія ця вирішується і в певних ритмопластичних поєднаннях (лексика, міміка, ракурси, пантоміма, пози), і в закінчених композиційних поєднаннях: фразах, реченнях, періодах, малюнках, фігурах, окремих частинах.

Визначаючи основний композиційний центр, постановник пов'язує його з уявним зоровим сприйняттям глядача, тобто ставить себе на його місце і шукає центральні пункти, від яких починається і якими закінчується зорове сприйняття композиційних побудов.

однієї тисячної - "нота за нотою", "такт за тактом", з 4 фотографічною точністю- було перекладено в рух? Хіба така копія, старанно і точно накладена на оригінал, не є для нього > найвищою образою? і яка ціна копії, якщо вона бере лише однієї бік оригіналу?".*

У своїй практиці балетмейстер не повинен відбирати, музичний матеріал, йдучи лише шляхом пошуків зовнішнього співпадання музичних і хореографічних мотивів. Не можна сліпо йти за кожним звуком, кожною музичною фразою. В сучасній музиці тембри, барви, необхідні для мело дії, можуть не ■■■. відповідати потребам хореографії, Тіло танцюриста не завжди встигає за звуком, мелодією, бо воно виконує велике фізичне навантаження, створюючи хореографічний образ. Ритмоформули танцювальної музики повинні бути чіткими для виконавця і легко лягати на слух глядача. Музиці треба дещо "поступитись" хореографії.

Розглянемо деякі прийоми, у яких музика сприяє розкриттю хореографічної дії.

У пропорційному співвідношенні різних компонентів композиції визначну роль відіграє метроритм. Метр і ритм, як відомо, окремо існують лиш як абстраговані поняття. Метр - 1 порядок чергування різних за довжиною долей музики, що поділяються на опорні (сильні) та неопорні (слабкі) системи організації ритму, а ритм - закономірності чергування музичних звуків. У музиці та хореографії останні використовуються водночас. Метр існує завдяки ритмічному оформленню часу, а ритм організується, дякуючи закономірностям метра. Разом зі зміною загального ритму, змінюються і темп, динаміка, характер лексики та композиційних побудов.

"Візьміть відому пісню "Бариня". Передамо найбільш точно її малюнок (ритмічний - К.В.). Яку одноманітність, яке убозтво ми матимемо. Протанцюймо за цією схемою "Бариню" один раз - і зразу ж стане нудно. А подивіться-но, які ритмічні узорі вишиває гарний танцюрист за цією одноманітною канвою! Пройдеться в такт, потім синкопою, потім дрібненько, як горох розсипле і т.д., і одноманітність музики навіть підкреслює нові й нові комбінації".**

* Фокин М. Протав течення. - Л. - М., 1962. - С.355. ** Там само. - С.356.

Темпоритм не тільки конструктивна основа композиції, а й естетична.

Прискорення чи скорочення часу дії у хореографії залежить від характеру дії, художнього завдання. Якщо, наприклад, треба акцентувати увагу глядача на певному нюансі, положенні, балетмейстер уповільнює темп.

Інколи балетмейстер свідомо порушує притаманний даному твору ритм чия певної характеристики того чи Іншого образу.

Хореографічна пауза - повне виключення музики на танці - один з найефективніших виражальних художніх засобів. Використання цього прийому - вияв найвищої форми взаємозв'язку музики і танцю. Прийом продовження хореографічної дії під час музичної паузи характерний для сучасного хореографічного мислення і зустрічається майже в усіх хореографічних культурах. В одних (угорська, румунська, болгарська, іспанська) він виявляється більш яскраво, в інших, хоч і використовується досить активно, завдяки багатству виражальних засобів (лексики, композиції тощо) особливо не підкреслюється (гуцульські, російські, грузинські танці). В сучасних українських хореографічних композиціях цей прийом трактується як засіб загострити увагу глядача на тому чи іншому фрагменті: "Ми пам'ятаємо" П.Вірського, "Чарівна сопілка" В.Миханлова, "Танець металургів" В.Уманова, "Козацькому роду нема переводу" К.Василенка.

Одним із поширених засобів є прийом *варіювання мелодії*. Якщо, наприклад, потрібно підкреслити у дівчат дрібненькі рухи ніг, витонченість, легкість виконання, доцільно музичну --ему перенести у більш високий регістр, поділити тривалість нот з 1/8 на 1/16 тощо. Мети буде досягнуто.

Перенесення ж мелодії у низький регістр, уповільнення темпу надає звучанню урочистості.

Щ прийоми, що найміцніше пов'язані з лексикою і композицією танцю, урізноманітнюють музичний супровід хореографічного твору, збагачують його художньо-виражальні засоби.

Модуляція - зміна ладототоальності, або ладу. Модулювання пов'язане з хореографічними перебудовами (зміна малюнку, частин тшщо). ЗіувіиКИМО, ЩО у Практиці зустрічаються її окремі відхилення ч пжилміосії н шнальнІСТЬ в середині музичних

Надзвичайно точно вибрано композиційний центр у танцях П.Вірського: "Ми з України" (сприйняття основної групи танцюристів і в подальшому паралельно з нею - бокових акомпануючих фонів), "Запорожці" (початок - півколо з 32 танцюристів і осавул, який навчає молодих козаків володіти списами, рухи - виправи по колу, дві фронтальні лінії, фінальні фронтальні лінії тощо), "Ми пам'ятаємо" (квадратно-фронтальна побудова).

Композиційні побудови, як і кожна річ взагалі, мають тримірну систему виміру, тобто об'єктивну довжину, ширину, висоту. Визначення правильних масштабів у композиційних побудовах (розміщення їх по вертикалі, горизонталі, діагоналі тощо), обрання місця (в глибині кону, на авансцені тощо), а також точне розташування ліній, певний інтервал та висота (виконавці стоять на обох колінах, на коліні, у незначному присіданні, на повний зріст, на півпальцях, на підтримках) повністю зумовлені сюжетно-сисловою дією, яка підпорядковує образно-тематичний розвиток номера.

Щодо цього цікаві побудови як основної маси танцюристів, так і фонів маємо у танцях "Гопак"* та "Козацькому роду нема переводу" (ансамбль "Дарничанка"). Тут використовуються принципи крупного хореографічного письма: діагоналі, подвійні фронтальні лінії, здвоєні до центру діагональні лінії, квадратні побудови, р-ньюманітні кола, хрестовини здійснюються всією масою з різко контрастуючими положеннями при виконанні рухів, від розміщень у напівлежачому положенні до рухів на високих півпальцях і своєрідних народних підтримках. У цих же побудовах застосовано найрізноманітніші прийоми побудов інтервалів між виконавцями.

Оптичний закон сприйняття глядачем танцю у поєднанні з конічним простором, перспективою дає можливість балетмейстерові знаходити найоптимальніші опорні точки композиції. У постановці П.Вірського "Про що верба плаче" дія відбувається на всьому конічному майданчику, але основні, вузлові, моменти постановник свідомо переніс на третій план. Поява козака у першій частині хореографічної поеми, прощання з ним, коли він вирушає на війну, молитва дівчат і, нарешті, передання синові поворотними батьківської шаблі, пояса та

* Танцювальна веселка. - К., 1975. - С.248-300.

шапки. Таким чином, глядач, хоча й спостерігає за розвитком танцю (сцена гадання, веснянки, повернення друзів-повертимоїв тощо), що проходить у різних планах, майже несвідомо (в цьому і - жрет творчості) звертається до третього плану - основного композиційного центру цього номера. Раз за разом він сприймає ті несподівані сюжетні колізії, про які йшлося вище. Останні повністю підпорядковуються основному композиційному центру, що, як ми вже переконалися, передбачає не тільки образно-тематичну, а й зовнішньоконструктивну єдність, без яких балетмейстер перетворюється на штукаря-формаліста, в його працях форма не має нічого спільного зі змістом.

Рух має свій напрямок, який дає змогу глядачеві зафіксувати у своїй зоровій пам'яті малюнок танцю. Саме тут, до речі, інколи цілком інтуїтивно, хореограф починає вибирати окремі композиційні рішення, дбаючи про час їхніх побудов, простір, зорове сприйняття, перспективу і підпорядковує зовнішньомасштабний бік побудов основному композиційному центру.

Змінюючи напрямок руху, балетмейстер використовує у композиції танцю кола (одинарні, подвійні, потрійні), різноманітні півкола, горизонтальні та вертикальні лінії-ключі, ворітця (горизонтальні, діагональні, кругові, комбіновані), діагоналі, квадрати, еліпси, зигзаги, змійки, хрестовини (хрестовини-ворітця, хрестовини в колі, хрестовини з "рочками"), усілякі варіанти симетричних та асиметричних побудов тощо.

При правильному вирішенні ці побудови мають впливати з контексту номера природно і носити характер закономірності, тобто вони не новини "давити" на зміст, порушувати розвиток загальної дії, виділятися з неї.

Композиція танцю має багато спрямувань, завдяки чому можна варіювати побудову діагоналей, ліній, півкіл тощо. Так, скажімо, у "Запорожцях" П.Вірського, "Орлятку" Г.Клокова, "На Січі Запорозькій" В.Михайлова використано фронтальне спрямування. Близький з фронтальним спрямуванням хвильовий принцип, про який Ф.Лопухов справедливо сказав, що він є надбанням слов'янського фольклору; "Хоровод з хвильовим наступом ліній, тобто танцювальним бігом - лінія за лінією, - типові для України їх правильно використовують у своїх

ансамблях І.Мойсеев у Москві та П.Вірський у Києві".* Додамо, що до цього принципу звертаються хореографи в багатьох сценічних гуцульських танцях, а також у постановках на сучасну тему ("Вензеля" і.Мойсеева, "Шахтарський танець" А.Калабердіна). Цей прийом перейшов межі слов'янських земель і застосовується в сучасній казахській, грузинській і навіть кубинській народній хореографії.

:Ц Значного поширення в масових українських танцях набули вертикальні побудови від правих лаштунків до лівих, які можуть перетворюватися у найрізноманітніші хореографічні структури ("Обжинки").**

Широко використовується в українській хореографії і права діагональ. Це безперечно запозичення з композиційного арсеналу класичного танцю. В українській народній хореографії праву активну діагональ зверху-вниз вперше використав в "Українському весільному танці" (1957) К.Василенко.*** Потому вона знайшла своє найширше застосування в українських народних танцях і стала одним із основних композиційних прийомів "Гопака". Цікаво виконано цей прийом Г.Закіровою. У "Гопаку" вона побудувала активну праву діагональ зверху-вниз, але доповнила прийомом - виходом виконавців за перші ліві лаштунки. Потім (за лаштунками) вони знову переходять в останні лаштунки (звідти починався рух) і прилаштовуються по діагоналі. Таким чином, виникає ілюзія безперервного руху по діагоналі, що сприяє нарощенню динаміки танцю та створює враження нескінченного потоку виконавців.

Активну праву діагональ цікаво використав В.Михайлов у "У чарівній сопілці", П. Вірський у "Запорожцях" ("скачки" солістів уподовж діагоналі).

Менше користуються балетмейстери лівою діагоналлю, хоча за вдалого вирішення й вона може досить активно впливати на розвиток дії, зорове її сприйняття.; Варто нагадати надзвичайно цікаве застосування цього прийому в балеті Р.Захарова "Бахчисарайський фонтан", де в останній дії ("Татарський танець") татари на чолі з Нуралі у жорстокому, дикуму, нестримному танці наче змітають усе на своєму шляху. На

* Лопухов Ф. Хореографические откровения. - М., 1972. - С.108.

** Василенко К. Украинские танцы на клубной сцене. - М.. 1960. - С.217-282.

*** Там само.-С.»44-217.

превеликий жаль, в українській народносценічній хореографії такого яскравого взірця використання цього напрямку не маємо. А ШКрда, бр «ей прийом у поєднанні зі спокійними вертикальними та горизонтальними сирямувнями може служити різким контрастом.

Автор підручника використав поєднання дії у правій та лівій діагоналях з подальшим переходом на віяла в номері "Козацькому роду нема переводу" (ансамбль "Даринчанка"). Активність діагональних ліній у цій постановці підкреслено і контрастністю музичного, лексичного і тематичного матеріалів. Саме в цьому місці в дію танцю вступає третє покоління - наші сучасники, а потім діти середнього, далі молодшого шкільного віку. Діагоналі у даному разі слугували не тлом, а основним композиційним зерном, активним дійовим чинником, який допомагав підкреслити закономірність спадкоємності поколінь.

Великі горизонтальні, фронтальні, вертикальні, діагональні побудови неодноразово використано балетмейстерами П.Вірським, А.Кривохижею, В.Михайловим, М.Вантух'ом у постановках українських танців, у яких брали участь декілька танцювальних ансамблів (загальною чисельністю від 150 до 500 учасників).

К.Василенко неодноразово звертався до трансформації діагональних побудов у горизонтальні, вертикальні та інші у масових хореографічних діях: "Україна" (800 виконавців) та "Билина про Київ". Крім танцюристів, в останній брали участь і спортсмени, майстри художньої гімнастики тощо - всього 3000 чоловік.

Центральна лінія в народносценічній хореографії використовується, як правило, у пролозі та епілозі ("Ми пам'ятаємо" П.Вірського, "Вербиченька" О.Сегалія тощо).

Народносценічному українському танцю характерні й асиметричні побудови, що також підпорядковані законам напрямку руху, тобто будуються по горизонталі чи вертикалі, діагоналі тощо (це стосується переважно сюжетних танців), але основне спрямування - це чітка "геометрія", виправдана образно-тематичним розвитком дії: "хореографія, подібна архітектурі, заснована на красі та гармонії ліній".*

* Пепіпа М. Материям, воспоминания, статьи. - Л., 1971.- С125.

■ • ■ ■ ■ ■ ■ : . - i

Вирішення цього завдання залежить від таланту досвіду

Перший найпоширеніший позапозиційний з практики

Цим прийомом скористалися і В Михайлов у постановці "Ні

Другий прийом розширення лонгитюдів коштує вище.

Концерт відбувся у Палаці спорту в Луцькому Пів

Використовуючи цей принцип багатемейстери і в масових

відкриття VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у

При масштабності розкриття одної теми цікавою була і

ПРИНЦИП ПРОПОРЦІЙНОСТІ ТА КОНТРАСТНОСТІ

Під час створення української колегії народноосвітнього табору

Надзвичайно цінні експериментальні та теоретичні результати П. Ріскаго

Забезпечити виконання всіх своїх функцій. При відсутності

Уся група вишикувалась у формі трикутника із загостреним до глядача кінцем. Ось, власне, і вся загальна експозиція, підтекст якої - "Погляньте на нас, які ми щасливі, вродливі та здорові". Далі починається зав'язка.

Хліб-сіль - традиційна слов'янська доброзичливість ті гостинності, а саме його підносять глядачеві дві чорнооки красунь. Потім пара за парою демонструють фрагменти танцю своєї області чи краю - гуцули та полтавці, буковинці та донеччани, лемки та кияни, бойки та запоріжці. Отак і стежить глядач за безперервною презентацією динамічних, невеликих за музичним часом, танцювальних новелет, які створюють велике мозаїчне полотно, складене з неповторних ритмопластичних та кольорових барв.

Кожні дві пари, які виконали свою партію, шикуються в праву та ліву зворотну діагональ. У подальшому танцюристи як основної маси у трикутнику, так і в діагоналях виконують підтанцівки, відтіняючи ту чи іншу четвірку, яка виконує соло. Якщо підходити до цього моменту, так би мовити, з боку теорії, то в парах відбувається увесь час експозиційний момент, а на практиці ми бачимо чудову емоційно-насичену тематичну сюїту. Після представлення пар балетмейстер шикуює їх в горизонтальні лінії, і вони у цій площині виконують своєрідний лінійний "прочос", міняючись місцями по лініях, потім горизонтальні ворітця (хвильовий принцип, про нього йшлося вище). Принцип пропорційності відчувається і в подальших малюнках, побудовах, причому прохідні малюнки майже не фіксуються в пам'яті. Ось на сцені у вертикальні ворітця пірнають пари (чистий тобі "Воротарчйк"!). Фінал, як і експозиція, будується трикутником. Дівчата та юнаки створили подвійний трикутник. Між дівчатами та хлопцями виходить солістка з хлібом-сіллю. У цей час всі дівчата беруть за лаштунками рушники і також виходять по лінії трикутника з третіх правих і лівих лаштунків, утворюючи горизонтальну лінію. Попереду них дві солістки з хлібом-сіллю, позаду лінія юнаків, непомітний рух, - і перед глядачем неповторний рушниковий килим - це дівчата розкрили свої рушники. Закінчується танець низьким уклоном.

Ми проаналізували цей танок, в якому простежується принцип збереження пропорційності частин, не випадково, а саме для того, щоб підкреслити, як у справжньому мистецькому творі,

незважаючи на складне завдання, зберігається один із основних принципів сучасного народного хореографічного мистецтва. Безперечно, кожен талановитий балетмейстер має свій егнль у побудові композиції танцю. Один збільшує час на експозицію, інший підводить глядача поступово до фіналу, а ще інший полюбає раптові фінали-кульмінації, але в кожному по-справжньому мистецькому хореографічному творі принцип пропорційності треба витримувати.

Масштаби основних композиційних побудов зворотно пропорційні масштабам допоміжних, прохідних, зв'язуючих побудов.

Жодне з мистецтв не вимагає такої постійної зміни фарб, як хореографія. Відсутність різноманітності - основи хореографічного мистецтва - призводить до втрати динамічної о імпульсу, принадливості руху, нарешті, до сірості.

Народний танець не сприймає напівмір, напівлішищ. Якщо кохання, то кохання шалене, якщо зненависть, то до кінця, якщо дружба, то безмежна, якщо вірність, то лебедина і т.д. І це не примха, а необхідність драматичної побудови танцю. Часова обмеженість дії не дозволяє довго використовувати один і той же прийом, а це веде до зміни прийомів, упровадження нових принципів, серед яких не останнє місце займає принцип контрастності. Завдяки контрастності ми сприймаємо Предмети і їх форму, характери, положення, події гоню у різко вираженій Протиставленнях: без ночі не може бути дня, без чорною не вражає біле, без великого не відчуваємо малого і т.ін.

Формотворчо-технічні прийоми: повторюваність, варіювання та розробки одного лексично-пластичного композиційного мотиву, рспризність тощо - допомагають балетмейстеру передати людські емоції, настрої, почуття, а також віднаходити в образній характеристиці такі деталі, що найповніше розкривають суть того чи іншого явища, події, ситуації, характеру.

Контраст грає лише тоді, як впливає із своєрідного ідейного задуму.

Усе це не виключає в народносценічній хореографії і таких прийомів у контрастуванні, які не пов'язані з ідейно-тематичним розвитком, а відтворюють, так би мовити, зовнішній колорит:

обігрування у жартівливих танцях росту виконавців, їхньої постави, звичок тощо.

за наявності у танцівників акторського таланту спостерігаємо створення неповторних хореографічних жартівливих образів, які вкарбовуються у пам'ять глядача навічно. Так ми залишилися у численних шанувальників народного хореографічного мистецтва образи, створені солістами Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України: В.Ізотовим, А.Долгих, А.Князевим, В.Застрожновим, Б.Мокровим, В.Котляр, Л.Козачейсо, В.Мещаном, М.Мотковим, Г.Чапкісом, В.Бобовниковим, Є.Авер'яновим та іншими. Немало талановитих виконавці ми маємо в художній самодіяльності. На VI Ресвітньому фестивалі молоді та студентів колишній слюсар, а нині заслужений артист /кращі, керівник першого на Україні заслуженого ансамблю танцю України "Дніпро" {м.Дніпродзержинськ} О.Матвєєв виконував роль свата в "Українському весільному /анці". Його висока виконавська техніка у поєднанні з акторською грою настільки сподобалися журі, що було прийнято спеціальне рішення - нагородити О.Матвєєва золотою медаллю лауреата Міжнародного художнього конкурсу.

Великого значення в сучасній українській народ.ошенічній хореографії набуває жанрова контрастність. У "Купальських розвагах" (ансамбль "Дніпро") хореографічна композиція складається з чотирьох об'єднаних єдиною тематичною лінією частин: парубочі ігри та розваги, Маренойька, вогнище, загальний танець.* Цей танець, постаален.ш* 1960 року і виконаний на III Декаді української літератури тз мистецтва, на нашу думку, правильно висвітлює один бік жанрової контрастності, - підпорядкування музично-хореографічного матеріалу одній ідеї - красі життя, втіленій у даному разі в темі життера тісних купальських ігор та розваг.

У творі поєднуються різноманітні жанри: чоловічі танцювальні ігри та розваги ("Купала", "Чагарда", "Битки", "гилка"), жіночий купальський хоровод ("Маренойька"), змішані ігри ("Вогнище") і, нарешті, гопак, ігри та забави, хоровод, гопак, об'єднані однією темою і єдиним сюжетним стрижнем.

* Вясиленко К. Золоті зерна. - К., 1963. - С.150-211.

Від однієї частини до наступної перекинуто поєднуючий ланцюжок - безперервна дія, логіка розвитку якої прямо вказує на можливість і правомірність поєднання різножанрових танців у єдиній концепції. Велику роль у розкритті контрастності теми відіграє і музика. Тема героїчних чоловічих ігор різко контрастує з цнотливою мелодичною купальською хороводною мелодією, яка відрізняється не тільки темпом, тембром, тональністю, ладом, а й музичним розміром.

Зокрема, у гопаку маємо і зміну темпів, ритмів, тональності. Залежно від дії розроблено основну тему, а це вносить у ганець нові деталі, штрихи.

Принцип контрастного співставлення в музиці і хореографії завжди дає поштовх до народження нових емоційних якостей.

На превеликий жаль, ми ще зустрічаємо в багатьох професіональних і самодіяльних ансамблях неправомірне захоплення зміною музичного супроводу, яке балетмейстери видають за "контрастність". Починається танець хороводом, потім звучить метелиця, знову перехід на хоровод і фінал - гопак, або козачок. У сучасній народносценічній хореографії подібне набуло досить значного поширення.

Торкнувшись використання контрастності в музиці і її поєднання з хореографією, мусимо наголосити, що сюїтна форма у народносценічній хореографії має право на існування як сюжетна (якщо в ній розглядається конкретний тематичний матеріал: праця, дружба народів, лірика, героїка і т.д), так і безсюжетно-давертисментна (позбавлена наскрізного образно-тематичного розвитку музично-хореографічного матеріалу).

Ми зупинились на основних принципах контрастності у широкому аспекті, не аналізуючи часткових прийомів, а саме: зміна характеру звучання супроводу, а значить і побудови танцю, зміна настроїв у танці, контрастність у характерах, жанрова контрастність при побудові концертної програми, контрастність в оформленні тощо.

ОБРАЗНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТЕКСТУ ТА ПІДТЕКСТУ

Рухи, жести, пози, міміка - зовнішній вираз змісту хореографічного тексту. Лише осінені думкою, вони

перетворюються на образно-дійові елементи танцю. Володіючи певним арсеналом рухів, балетмейстер повинен знати і добре відчувати де, як і для чого він їх використовує, в якому контексті вони звучать хореографічною мелодією, а в якому прозвучать дисонансом, завдадуть шкоди.

Образно-тематичний розвиток, який включає в себе драматургію того чи іншого танцю саме і є *підтекст образу, партії та танцю* в цілому. Чим більше ми відходимо від зовнішньої зображальності і прагнемо до внутрішнього асоціативного проникнення у відтворюване явище природи, людського буття, взаємовідносини, тим більше узагальнюється ідея твору, а внутрішня образність надає танцю довголіття.

Розглянемо танець "Червона калина". Червона калина - це символ кохання, дівочої краси, гордості, вірності.

В основу постановки цього ліричного танцю автором покладено давній український народний звичай, - якщо дівчина прийняла від парубка у дарунок кетяг калини, то навіки віддає коханому своє серце та любов.

На сцену виходить дівчина з кетягом калини і декламує на тлі музики:

Є звичай у нас на Україні такий І символ найвищий кохання. Ой, знають, ой, знають у нас парубки Червоне калини палання. Хто візьме лиш гілочку в руки свої Й дівчині її подарує, Займуться калиною щоки її, А серце кохання відчує.* (Вірш створений поетом Ф.Ісаєвим на прохання автора підручника).

По закінченні поетичного тексту на кін виходять дівчата. За ними трохи на відстані парубки. Вони дарують дівчатам калину. По-різному приймають дівчата калину. Одна радісно, бо палко кохає юнака. Інша із подивом, бо ще не розуміє, кого вона кохає. Якесь зовсім не взяла у юнака кетяг, і він стоїть зажурений, з опущеною рукою, в якій сиротливо червоніє калина. Його втішають "Не буде Галя - буде другая".

* Ісаєв Ф. Червона калина. - Дніпропетровськ, 1960. - С.36.

Цим скористалась інша дівчина, давно вже закохана у юнака. Вона сміливо підходить і сама бере у нього з рук калину.

Дівчата легенько підкинули вгору шовкові хустки - заклик до танцю. На льоту вхопивши і поцілувавши край хустки, парубки обгортають ними дівчат.

Ніжно обхопивши дівчину краєм чумарочки, пішли у танець хлопці, просуваючись пара за парою. Тільки у центрі кола самотньо стоїть юнак, із заздрістю поглядаючи па щасливих.

Змінюється малюнок танцю. Хлопці, взявшись за кінні хусток, утворюють коло. Під хустини входять дівчата і дарують юнакові свої кетяги, щоб хоч цим втішити бідолашного. Потім парубки входять у коло до юнака і віддають йому кінці хусток. які він разом з калиною піднімає вгору.

Дівчата утворили коло біля юнака і рухаються у протилежний бік від парубків. На кону "справжній" куц калини. Закінчивши рух, парубки накидають дівчатам на плечі хустки і разом з ними "припаданням" просуваються по кону за годинниковою стрілкою, поступово відкриваючи парубка з великим букетом калини у руках.

У глибині кону парубки і дівчата утворюють дві невеликі діагоналі, ліворуч - парубки, праворуч - дівчата. Парубки та дівчата "в'юнком" заходять лінія у лінію.

І раптом на кін вибігає чи не найвродливіша дівчина - вона чомусь вчасно не змогла прийти на ігрище. Зраділий юнак підбігає до неї і дарує букет калини. Вдячна, вона ніжно пригортається до нього. Та раптом парубок і дівчина, які першими почали "в'юнок", закінчують його по діагоналі і. зустрівшись одне з одним на авансцені, роз'єднують закохану пару. За ними друга, третя пара танцюристів.

З глибини кону у "ворітця", утворені із хусток, йдуть пари. Починаючи з останньої, кожна пара піднімає хустину догори, як тільки-но вона проходить під "ворітцями". Дівчина віддає дівчатам їхні кетяги калини, дякуючи за увагу. На авансцені пари піднімають хустини, а під них входять пари, які стояли останніми у колоні. Парубки дарують коханим дівчатам стрічки.

Потім виходить друга пара. Парубок дарує дівчині красиве намисто, далі - хто сережки, а хто пришпилює брошку. Дівчата із вдячністю приймають дорогі серцю подарунки. Тепер черга за останнім юнаком. Та він чомусь збентежений. Не може знайти

тематичному розвитку (внутрішня форма), тобто єдність композиції та архітекtonіки твору. Зауважимо, що саме внутрішня форма дає той імпульс, завдяки якому рухи одержують образно-дійове спрямування. Подаємо роботи українських балетмейстерів, у яких яскраво поєднується текст і підтекст, внутрішній та зовнішній боки твору: "Плескач", "Рукодільниці", "Сестри" П.Вірського, "Горянка", "Голубка" Я.Чуперчука, "Аркан", "Весілля" В.Летрика, "Ятранські весняні ігри" А.Кривохижі, "Козацькому роду нема переводу" ІЦ К.Василенка та ін.

Друге - невідповідність тексту і підтексту. Це відбувається тоді, як постановник нелогічно використовує ті чи інші рухи, пози, жести, намагаючись штучно прилучити їх для розкриття образно-тематичної ситуації, а іноді навіть до постановки в цілому. Таких прикладів, особливо у самодіяльному мистецтві, достатньо.

Третє - невідповідність підтексту тексту. Інколи балетмейстери намагаються вкласти новий зміст у сталі танцювальні форми, або "модернізують", "омолоджують" твори, які стали певним еталоном, взірцем.

І нарешті, свідомо створена і художньо виправдана невідповідність тексту прихованому підтексту. За таким принципом побудовані "Ой під вишнею" П.Вірського, "Сваха" К.Василенка, "Три кума і три куми" Б.Білоцерківського, "Поворотня" А.Кривохижі та ін.

В українській народній і народносценічній хореографії зустрічається принцип лейтмотивності руху, а також окремого малюнка. Класичним зразком у використанні лексики є "Повзунець" П.Вірського, "Бульба" І. Мойсеева, "Берізка" Н.Надеждіної, повторення композиційного малюнку полтавський народний танець "Кружала" в обробці Н.Уварової, "Тимоня" Т.Устинові: у цих танцях маємо аналогію між елементами лексики, характером музики, в побудові окремих танцювальних композиційних блоків, комбінацій, які складаються з однозначних малюнків, перетворення їх у фігури танцю тощо.

У "Повзуиці" балетмейстер використовує різноманітні варіанти руху повзунця. Безперечно, у контексті під час виконання сольних колінець вони транспонуються за характером

і манерою виконання в суміжні рухи: - "качалочка", "тинок" на присядці, "гарбуз", кабріоль з опорою на руку, "колесо" через лікоть тощо, але у пам'яті глядача залишається основний рух-повзунець, яким починається і яким (в певній транскрипції) закінчується танець. Балетмейстер вдало розрахував психологічний і оптичний впливи хореографічного твору на глядача.

Виконавці увесь час танцюють на глибокому присіданні, або витанцьовують, сидячи на підлозі кону, і від цього вони здаються меншими у розмірі, коли ж вони у напівфіналі підводяться - перед нами чудо-богатири, які жартували в час дозвілля (згадаймо цікаву сценку з "мухою", веселі триндички, глузування над Степаном "Ой дуб-дуба, дуба, дуба, у Степана нема чуба" тою/Цікава деталь - "Повзунець" став істинно народним танцем і окрасою репертуару багатьох самодіяльних та професійних колективів. Дехто по-своєму переробляє триндички. Так, в ансамблі танцю Полтавського стоматологічного інституту хлопці трактують триндичку так: "Ой дуб-дуба, дуба, дуба, у Степана нема зуба". Степан посміхається, і в нього "дійсно" немає двох передніх зубів. "Козаки", медики-протезисти, тут же виготовляють "зуби" і наприкінці танцю Степан усміхається, приємно вражаючи глядача - зуби в нього всі цілі.

Н.Надеждіна використала у "Берізці" єдиний рух - маленькі ковзні кроки поперемінно правою та лівою ногою. Рух виконується на напівзігнутих у колінах ногах на кожному вісімку. Завдяки основному ходу ми маємо повну ілюзію, нібито дівчата стоять на місці, а під їхніми ногами начебто "пливе" кін. Н.Надеждіна зберегла й основний лейтмотив малюнку кола, від якого утворюються маленькі кільця, велике коло, "тин", "завитка", "змійка", "зірка". Усі вони органічно виникають одне з одного і перед фіналом танець знову набирає експозиційного початку - маленькі "зірочки", загальне коло, два кола. Закінчується номер фронтальним укліном.

Л. ться чарівна мелодія, що закликає всіх до гурту. Хлопці й дівчата виходять на кін парами і заводять кружала: одне, друге, третє... Змінюється тонке мереживо танцю. І глядач милується своєрідними перебудовами. Дівчата пов'язують своїм коханим на руку вишиванку; хлопці, задоволені, хизуються дарунками. Однак і дівчата мають такі вишиванки, як і в коханих, бо кожна

вигаптувала по два рушники. Темп музики прискорюється. Виконавці танцюють, утворюючи велике коло, яке потім перетворюється на струмочок. Так само непомітно, як і вийшли, танцюристи залишають кін, поступово розмережуючи кружала.

Балетмейстер І.Уварова використала основний композиційний мотив коло-кружало і побудувала на цьому поетичний номер. Кружала плетуться упродовж усього танцю, непомітно виникають одна за одною фігури: заводять кружала, півкола, пов'язування рушниками тощо.

До гурту всіх зберемо, « Кружала заведемо,
Кружала заведемо, Суджену виберемо, -
співають хлопці, вибираючи собі суджену. ,

Єдиний композиційний прийом проходить червоною ниткою у "Партизанах" І. Мойсеева. Народились вони 1951 року і виконуються в кожному концерті ансамблю. Це хореографічна класика, на ній вчиться і асцитується ще не одне покоління балетмейстерів-народників. Експозиція, у якій глядач знайомиться з героями-партизанами, будується на єдиному композиційному принципі - перехідному кроці кіннотників, який у подальшому матиме розвиток у навчальних скачках маси образу бою. А поки що в кудлатих папах, чорних бурках з автоматами напереваги їдуть стомлені партизани по двоє, потім по троє, четвірками, вісімками. Ось один із них задрімав на ходу, два побратими про щось тихенько "розмовляють", один награв на гармошці, хтось п'є з фляги воду. Вісімки перетворюються на зигзаги, лінії - поступово темп прискорюється. Розвідники побачили ворога. Бурки залишилися у глибині кону, і на кону запеклий бій. Сцену бою балетмейстер відтворив неповторно, виділив солістів, які в своїх монологіях, діалогах демонструють волю до перемоги, сміливість, мужність. Запам'ятовуються партія партизана, якого наздогнала ворожа куля, медсестра, яка виносить його з поля бою, козак-дончак із шаблею, дівчина-партизанка, яка по колу виконує найскладніші чоловічі рухи-обертні на колінах, два дідусі-партизани та інші.

Бій закінчено, і знову партизани на марші, їдуть назустріч ворогові, повторюючи пластичний мотив, з якого починався танок. Героїчна хореографічна поема цікава і тим, що

балетмейстер надзвичайно тонко поєднує лексику російського, українського, грузинського та інших національних народних танців, елементи військової джигітки, фехтування. Провідна ідейно-тематична спрямованість твору - засобами пластичної мови танцю розкрити героїку та єдність народів у важкі роки випробування під час Великої Вітчизняної війни 1941-1945 рр.

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ У КОМПОНУВАННІ МАСИ ТАНЦЮРИСТІВ З СОЛІСТАМИ

У багатофігурній композиції поєднання дії окремих персонажів із масою танцівників повинно природно впливати з ідейно-смыслового контексту твору.

У традиційній народній хореографії «*» при виконанні солістом чергового колінця маса відігравала активну роль і ніколи не була фоном для віртуоза-танцівника. Запозичивши цей принцип у народу, відомий балетмейстер М.Фокін увів його у свою практику, довшим недовіршеність побудови старих балетних форм, у яких кордебалет виступав тільки у пасивній ролі фіксатора-спостерігача дії.

Естафету від нього перейняли провідні балетмейстери, котрі в своїй творчості по-новому "прочитали" деякі традиційні прийоми і далі їм п'єтву у життя. Частина з них згодом почала використовуватися у народносценічній хореографії, зокрема і в українській.

Розгляньмо найтипівші з композиційних прийомів komponування маси танцюристів з солістами.

Унісон - Повторення масою рухів, поз та ракурсів, що виконувалися перед тим солістами.

Яскравим прикладом цього прийому може бути перша частина "Запорожців" П.Вірсського. Нагадуємо і. початок. Відкривається завіса. На кону 32 козаки з списками у руках. Погляд усіх спрямовано на молодого осавула, який стоїть спиною до глядача. Гримлять тулумбаси. Осавул демонструє перший прийом володіння зброєю. Всі козаки повторюють його. За ним другий, третій-і все чітко фіксується. Тулумбаси звучать трохи тихше, козаки перешикувались у коло, наїжачившись списками, тихо просуваються по ньому. Леде помітний сіліал-і всі разом вступають у бій і нороіом. Піки піднімаються знизу вгору і

ічй

однієї тисячної - "нота за нотою", "такт за тактом", з 4 фотографічною точністю- було перекладено в рух? Хіба така копія, старанно і точно накладена на оригінал, не є для нього > найвищою образою? і яка ціна копії, якщо вона бере лише однієї бік оригіналу?".*

У своїй практиці балетмейстер не повинен відбирати, музичний матеріал, йдучи лише шляхом пошуків зовнішнього співпадання музичних і хореографічних мотивів. Не можна сліпо йти за кожним звуком, кожною музичною фразою. В сучасній музиці тембри, барви, необхідні для мело дії, можуть не ■■■. відповідати потребам хореографії, Тіло танцюриста не завжди встигає за звуком, мелодією, бо воно виконує велике фізичне навантаження, створюючи хореографічний образ. Ритмоформули танцювальної музики повинні бути чіткими для виконавця і легко лягати на слух глядача. Музиці треба дещо "поступитись" хореографії.

Розглянемо деякі прийоми, у яких музика сприяє розкриттю хореографічної дії.

У пропорційному співвідношенні різних компонентів композиції визначну роль відіграє метроритм. Метр і ритм, як відомо, окремо існують лиш як абстраговані поняття. Метр - 1 порядок чергування різних за довжиною долей музики, що поділяються на опорні (сильні) та неопорні (слабкі) системи організації ритму, а ритм - закономірності чергування музичних звуків. У музиці та хореографії останні використовуються водночас. Метр існує завдяки ритмічному оформленню часу, а ритм організується, дякуючи закономірностям метра. Разом зі зміною загального ритму, змінюються і темп, динаміка, характер лексики та композиційних побудов.

"Візьміть відому пісню "Бариня". Передамо найбільш точно її малюнок (ритмічний - К.В.). Яку одноманітність, яке убозтво ми матимемо. Протанцюймо за цією схемою "Бариню" один раз - і зразу ж стане нудно. А подивіться-но, які ритмічні узорі вишиває гарний танцюрист за цією одноманітною канвою! Пройдеться в такт, потім синкопою, потім дрібненько, як горох розсипле і т.д., і одноманітність музики навіть підкреслює нові й нові комбінації".**

* Фокин М. Протав течения. - Л. - М., 1962. - С.355. ** Там само. - С.356.

побудов. Можуть бути модуляції раптові, без переходу - зв'язки. Такі модуляції називають співставленнями. Перехід з мінорної в мажорну - і навпаки, найчастіше зустрічаємо у танцях, де є

Темпоритм не тільки конструктивна основа композиції, а й естетична.

Прискорення чи скорочення часу дії у хореографії залежить від характеру дії, художнього завдання. Якщо, наприклад, треба акцентувати увагу глядача на певному нюансі, положенні, балетмейстер уповільнює темп.

Інколи балетмейстер свідомо порушує притаманний даному твору ритм чия певної характеристики того чи Іншого образу.

Хореографічна пауза - повне виключення музики на танці - один з найефективніших виражальних художніх засобів. Використання цього прийому - вияв найвищої форми взаємозв'язку музики і танцю. Прийом продовження хореографічної дії під час музичної паузи характерний для сучасного хореографічного мислення і зустрічається майже в усіх хореографічних культурах. В одних (угорська, румунська, болгарська, іспанська) він виявляється більш яскраво, в інших, хоч і використовується досить активно, завдяки багатству виражальних засобів (лексики, композиції тощо) особливо не підкреслюється (гуцульські, російські, грузинські танці). В сучасних українських хореографічних композиціях цей прийом трактується як засіб загострити увагу глядача на тому чи іншому фрагменті: "Ми пам'ятаємо" П.Вірського, "Чарівна сопілка" В.Миханлова, "Танець металургів" В.Уманова, "Козацькому роду нема переводу" К.Василенка.

Одним із поширених засобів є прийом *варіювання мелодії*. Якщо, наприклад, потрібно підкреслити у дівчат дрібненькі рухи ніг, витонченість, легкість виконання, доцільно музичну --ему перенести у більш високий регістр, поділити тривалість нот з 1/8 на 1/16 тощо. Мети буде досягнуто.

Перенесення ж мелодії у низький регістр, уповільнення темпу надає звучанню урочистості.

Щ прийоми, що найміцніше пов'язані з лексикою і композицією танцю, урізноманітнюють музичний супровід хореографічного твору, збагачують його художньо-виражальні засоби.

Модуляція - зміна ладототоальності, або ладу. Модулювання пов'язане з хореографічними перебудовами (зміна малюнку, частин тшціо). ЗіувіиКИМО, ЩО у Практиці зустрічаються її окремі відхилення ч пжилміосії н шнальнІСТЬ в середині музичних

ІБ\

жіноча та чоловіча партії (мажор, як правило, характерний для чоловічої партії, мінор - для жіночої).

Сутність хореографічної поліфонії полягає у розвитку ряду самостійних лексичних партій, композиційних побудов, в їхньому органічному поєднанні, підпорядкуванні основній образно-тематичній лінії. Таким чином, невід'ємною ознакою

хореографічної поліфонії є наявність декількох хореографічних партій, побудов, які самі собою являють самостійні, завершені структури. Уже в традиційних українських хороводах зароджувались основи ілюстративного поліфонізму, що у подальшому набув широкого різноманіття в сюжетних танцях. Так, у хороводі "Голуб-голубочок" мають свої партії "голуб", "дощик", "вітерець", які виконуються водночас з масою танцюристів. Те ж можна спостерігати і в хороводі "Перепілко, вже козаченьки йдуть", де діють "парубок", "дружка", "маса", а також в інших.

У сюжетному танці "Ковалі" два-три ковалі, "кінь", "козак" та парубки у досить складному поліфонічному малюнку ведуть водночас свої партії. У "Лісорубах" поліфонія відчувається в одночасному, але неоднорідному танці-імітації робочого процесу.

Не викликає сумніву те, що в розгорнутих танцях-іграх (купальських, весільних, новорічних) елементи хореографічного поліфонізму існували, але вони не зафіксовані у записах фольклорних танців. Самі вже сценарії цих свят та обрядів - поліфонія танцю.

З народної хореографії виросла знаменита поліфонічна "геометрія" М.Петіпа - складні паралельні, протилежні, дзеркальні, симетричні, асиметричні, діагональні побудови у балетах П.Чайковського "Лебедине озеро", "Спляча красуня" (згадаймо вальс з першого акту "Сплячої красуні", коли в одномірному музичному часі виконуються три взаємозв'язані, взаємообумовлені хореографічні партії: чоловіча, жіноча, дитяча). Усі вони то вторують, то акомпанують одне одному, то переймають основну тематичну функцію на себе, то віддають її іншим "голосам" поліфонічної хореографії. Це ж можна

спостерігати у балетах А.Адана "Жізель" та Л.Мінкуса "Баядерка".

Поліфонічний та поліритмічний принципи у широкому розумінні цього поняття пов'язують з іменами М.Фокіна та О.Бородіна. У "Половецьких танцях" (опера "Князь Ігор") поліритмія і політемність у лініях, наростання рухів і сгезепсію в музиці, хореографічні акценти і зігтапсію, спільність кульмінацій співпадають і логічно, і тематично.

Хрестоматійним взірцем поліфонії, політемності є класична "візитна картка" Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім.П.Вірьського "Ми з України". Після традиційного вітання хлібом-сіллю починається надзвичайно виразний образний танець - вітання трударів України. Це справжнє втілення образно-тематичної основи танцю.

Справа не лише у надзвичайно гармонійному поєднанні всіх локальних районів України, чіткої, образної репрезентації їхньої хореографії, а й у показі душевної та фізичної краси полтавців і подолян, волинян і сумчан, шахтарів Донбасу і нафтовиків Бориславщини, сталеварів Наддніпрянщини...

Знаменно, що виконавці не мають жодної атрибуції, бутафорії, але глядач точно визначає зв'язки: ця пара з Київщини, ця - з Буковини, Полтавщини, Волині. Характеристику створено лексикою і композицією кожного танцювального дуету.

Шахтарські дрібушки перегукуються з відбійними молотками, сповнені широти й динаміки рухи хлопців-металургів із Наддніпрянщини - з цнотливими візерукчасто-звивистими рухами решеїлівських вишивальниць. Відтак, маємо прекрасне рішення поліфонії тематичної, поліфонії інтонаційної. У цьому танці-вітанні ми не бачимо так званого "фону", коли пара танцює, а решта виконавців ледь-ледь пританцьовують. У ньому маса виконавців контрастує з солістами, лише в окремих випадках зливаючись з ними в єдиний хореографічний образ: чи то поліщуків, чи полісян, а в цілому - в єдиний хореографічний образ праЦЬОВИТОГО, і ніш попотого українського народу.

На ПРОДЛИИИИ " ВЛЪ, пїл ВГЛИВОМ пїї ПОСТАНОВКИ виникла безліч пік тиниш іншнїї пїннїї. МїЙЖІ КОЖНИЙ ПроФпоіОІВЛЪНИЙ і самодїЯЛЪНИЙ ІНШІ ... иин ми тип. пїннїн»м іїїїїн. "Ми з Кїроїо!їїїїнннн", Ми) ІІШІІІЖ" Ми * Вжжнї", "Мн і

Полтавщини" і т.д. Прорахунок у тім, що, запозичивши суто технічний прийом видатного майстра, балетмейстери так і не зрозуміли основного - саме барвіста палітра локальних танців спричинила поштовх поліфонії танцю. Виконуючи ж місцеву, і локальну хореографію, постановники не спроможні створити за схемою П.Вірського танцювальну композицію. У їхніх творах бачимо спотворені гопаки, козачки, польки, але аж ніяк не єдиний художній твір.

Поліфонія у народному хореографічному мистецтві - це специфічний засіб художньої виразності, який не можна змішувати з поліфонією в музиці і навіть у балеті, бо закономірності, своєрідний розвиток народносценічної хореографії ґрунтуються на притаманній їй есі етиці. Прикладом цього можна вважати талановиті роботи українських балетмейстерів В.Михайлова "На Січі Запорозькій", Г.Клокова "Орлятко", В.Петрика "Гуцульське весілля" та інші. В "Українському весільному" К.Василенка знайдемо достатньо і прикладів поліфонії тематичної, контрастної та імітаційної.

Подібність поняття симфонізму в хореографії, як і в музиці, пов'язана з філософським узагальненням, проте це не аналоги, хоч певна схожість між ними є. Остання полягає у тому, що обидва види симфонізму будуються на узагальнено-образному, поетичному вираженні почуттів, що закладені в драматичних колізіях і несуть у собі певні ідейно-тематичні навантаження. Звідси і схожість використання деяких прийомів, про які мовлено: контрастність, лексична та композиційна поліфонія, розробки основних та супідрядних хореографічних мотивів.

У загальній композиції завжди відбувається розподіл (ічколи дещо умовний) на основні та підпорядковані частини композиції. В основних викладаються самостійні тематичні розробки. Підпорядковані виступають єднальними елементами-містками між основними, а також як вступні частини, що готують глядача до сприйняття основної теми. Вони будуються в єдиному ключі з основними, і їхнє завдання - доповнити, розкрити та розширити основний матеріал.

Танець не повинен дублювати симфонічну музику. Це лише призведе до зовнішньої схожості (поєднання музичного та хореографічного ритмів, лейтмотивів музики та лейттеми руху, нюансування і т.ін.) і позбавить мистецький твір глибокого

художнього узагальнення. Отже, якщо танець перетворюється на зриму ілюстрацію музики, він втрачає свою хореографічну специфіку і перестає бути танцем.

Під симфонізацією танцю розуміємо принцип розвитку хореографічного матеріалу, який веде до нового якісного перетворення першообразу, почакового композиційного задуму. Цей прийом, а точніше метод музично-хореографічного мислення, використовується у великих хореографічних формах-балетах, позаяк вимагає багато часу для розробки образу чи образів. Блискучі приклади симфонізації класичного танцю маємо у М.Петіпа, Л.Іванова, М.Фокіна, Р.Захарова, Л.Лавровського, В.Вайнонена, Веронського, І.Бельського, Ю.Григоровича.

Із розвитком народносценічної хореографії з'явилися і перші спроби симфонізації танцю, що з часом розвинулись у творчості таких художників, як: І.Мойсєєв, П.Вірський, Т.Устинова, І.Сухішвілі і Н.Рамішвілі, К.Балог, В.Михайлов, Г.Клоков, В.Петрик, Н.Надеждіна, М.Вантух, А.Кривохижа та ін. Симфонічний танець будується на зовнішньому виявленні сюжету, тематичній розробці, на розробці тієї чи іншої композиційної поліфонічної формотворчої структури, а також на розкритті внутрішнього конфлікту засобами хореографічної лексики. Такими композиціями є "День на кораблі" І.Мойсєєва, "Орлятко" Г.Клокова, "Запорожці" П.Вірського, "Козацькому роду нема переводу" К.Василенка та ін. Нерідко балетмейстери використовують поступовий розвиток одного малюнку, послідовні ускладнення його структури і, нарешті, об'єднувальної функції від побудови до побудови. Ятравим прикладом є танці, створені А.Кривохижею - "Янтарські весняні ігри", К.Василенком - "Український весільний танець", Н.Надеждіною - "Берізка" та "Лебідонька", Т.Устиною - "Танець з дзвіночками" та "Золотий ланцюжок" тощо.

Розвиваючись за законами симфонізації танцю, дія передається одній, другій хореографічній групі і завершується масовою композицією, як це маємо у мойсєєвських героїко-романтичних "Партизанах". "Монолітний образ партизанського загону створено багатьма портретними зарисовками: мужній, енергійний, завжди націлений уперед командир, хлопець у безкозирці, ППРтиЗВН, котрий, ткурпшіш, пришпорює коня,

боєць, який дає другові напитися води з фляжки, безвусий хлопчисько, який показує дівчині красу навколишніх гір - усі вони вихоплені з загального потоку, привертають увагу глядача і запам'ятовуються назавжди".*

Нове у практиці народносценічної хореографії - розкриття внутрішнього конфлікту і симфонізація монолога.

ДІЙОВІ ЗАСОБИ, ЗНАКИ, ОБРАЗИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ, ЩО ВИКОРИСТОВУЮТЬСЯ У НАРОДНОСЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Уособлення (персоніфікація) - один з різновидів метафоричної побудови. Цей художній засіб широко використовується в усній народнопоетичній творчості, у веснянках, народних іграх, розвагах. Як ми наголошували, у давнину уособлення було виявом анімістичних поглядів людей на природу. Наші далекі предки вважали, що вся природа сповнена таємничості, і тому в явищах природи виявляється дія живих осіб. З розвитком свідомості персоніфікація почала використовуватись людьми як засіб художньої виразності.

Відгуки пантеїзму знаходимо у поетичних образах, в яких відчувається шана до лісів, гаїв, дерев, гір, річок, озер (обожнювання тополі, клена, липи, трав). Люди піснями, танцями випрошували у природу доброзичливого ставлення до них.

У деяких місцевостях України на зелені свята завітчували дівчину - "кущ". Вінок, який плели з липових, березових, кленових гілок, зберігали протягом трьох днів після свят. Крім вінка, дівчину прикрашали квітами, травами, стрічками, гіллям, і вона перетворювалась на живий "кущ", який вели по селу, співаючи та водячи навколо нього хороводи. Про аграрномагічну суть цього звичаю красномовно свідчить той факт, що деякі пісні цього циклу нагадують колядки та щедрівки:

Зацвіла в городі рожка,
В нашім дворі наша пані хороша,
Проше, пані, нашій Куст надарити,
А свій дом звеселити. Цей

текст співають у дворі господаря.

* Луцкая Е.Л. Жизнь в танце. - М, 1968. - С.32.

Про Персоніфікований образ Весни та її доньки годі й говорити. Це, на нашу думку, одна з вершин народного поетичного генія.

В Україні, мабуть, немає жодного професіонального ансамблю, народного хору, в репертуарі якого не було б весняночки. Недарма В.Верховинець назвав свої (біркн ігор з . піснями "Весняночка". Надзвичайно поетична персоніфікація весни в образі зеленого шума:

Ой нумо, нумо, заплетемо шума, Шума заплетемо, гуляти підемо.
Ой шум ходить, по воді бродить, А шумиха рибу ловить.* Гімн сонцю, життю - свято Купайла. Гадання на вінках, які сплетені з різноманітних польових та городніх квітів, очищення вогнем і, нарешті, потоплення персоніфікованого обрядового опудала Купайли, Кострубонька чи Марени. У час, коли сонце сягнуло найвищої сили (середина літа) і повертає на зиму, українці віншують найпоетичніше своє свято - свято Соні'я (Даждбога). Старовинного Даждбога слов'яни називали Іваном, Івашеньком, Івашечком.

Персоніфікація через рядження, як художній засіб, широко застосовувалась у колядках, щедрівках ("Кінь", "Коза", "Меланка", "Ведмідь"). У цих ноьорічних видовищах уже закладено підвалини драми та театру, а в далекому минулому ці персоніфіковані образи мали зичити багато врожаю, Добробуту, щастя (варто згадати урожайні заклинання на плуг або чепігу, які носили селом і під пісні та танці "виорювали" поле).

У сучасному народносценічному танці використовують персоніфікацію у двох напрямках: при створенні окремого хореографічного образу (Коза, Меланка, Урожай, Снігурка, Дід Мороз, Весна Красьа і т.д.) і при створенні узагальненого поетичного персоніфікованого образу-танцю ("Вербиченька", "Завійниця", "Вітерець", "Марена" тощо).

Цікаві образи створені у постановках В.Петрика ("Колядки" -ведмідь-міхонша, Коза). "Новорічний метелиці" П.Вірського, у хореографічній композиції "Ходить гарбуз по городу" К.Ваїлснклп, де іміпедсно сучасний персоніфікований образ

* Верховинець її Пкіїїїїінчм ЧІ|.|(,|у/І і Ц

Урожаю в образі Гарбуза, який збирає до себе на свято і пшеницю, і кукурудзу, і буряки, і горох тощо.

Танцювальне ігрище "Щедркк" К.Василенка побудоване на ґрунті народних звичаїв, обрядів, ігор, побутуючих у центральних областях України. Наближається Новий рік. Надворі хурделиця. За старовинним українським звичаєм молодь збир ється щедрувати.

Ходить, ходить місяць по небу, Кличе, покличе зорю до себе: -

Ходімо, зоре, з нами гуляти, З нами гуля ги ще й щедрувати.

Заготовлено щедрівки і батькові, і матері, і родичам, і

наставникам - учителям та, безумовно, коханим. Ой, рясна,

красна в лузі калина, А ще найкраща у батька дочка -Гречна

панночка, панна Ганнуся По двору ходить, як місяць сходить.

...Здалеку лунає мелодія щедрівки, чути звуки бубнів, сміх, галас.

На кін виїздить перший щедрувальний "поїзд". Не вцух іще

галас, як увесь завітчаний стрічками виїздить і другий, дівочий

"поїзд". Попереду - виконавець із великою

щедрувальною зорею, яка світиться у вечірніх сутінках.

Щедрувальники (хлопці ліворуч, дівчата праворуч, хлопець із

зіркою в центрі) починають посипати землю "житом" та

"пшеницею", всякою пашницею, примовляючи: Щедрий вечір,

добрий вечір, Добрим людям на здоров'я! В новорічний щедрий

вечір -Всім вам щастя! Якщо в уособленні олюднуються, як

правило, явища, предмети, поняття, то *алегорія* - вид поетичної

метафоричної побудови, в якому відтворюються людські

характери, почуття, взає; ини в переносному значенні, тобто в

образах тварин, явищ природи, предметів і тін. Так, у

хореографічній композиції К.Василенка "Каменярі" під

каменярми ми розуміємо революціонерів, скеля -

самодержавство, її руйнування -революційна боротьба і т.д.

Алегорія виділяє основне, істотне, охоплює, як правило, увесь твір. Вона повинна чітко опосередковуватись у своїх зв'язках з дійсністю, бо інакше порушиться драматургія танцю. І "Червону калину" П.Вірський поставив як алегоричний танець-ігрище на тему возз'єднання східних і західних земель України. Одна група танцюристів - уособлення Східної, друга -Західної України. Поміж ними група алегоричних "чортів" (парубків, які одяглись у вивернуті кожухи). Саме ця група намагається не допустити возз'єднання, перехопити символ свободи - червону калину, яку передають сестри і брати зі Сходу. Тут балетмейстер влучно використав народну поетичну алегорію в сучасній актуальній, хвилюючій тематиці.

Алегоричним образам притаманна емоційність, тому вони мають значний вплив на глядача. Варто згадати цілий ряд постановок, які виникли завдяки популярним героям, створеним талановитими мультиплікаторами, - злому вовку та зайцю, або хореографічних картинок "Мисливці", "Лисиця та Бобер" та інші. *Символіка* - інакомовне образне позначення. Поетичні символи, які виникли в народній творчості, характерні і для народної хореографії: дівчина - горлиця, козак - орел, мати -чайка, діти - часенята тощо.

Українська хореографія має і символічні рухи,постави голови, тулуба, рук (танці "Голуб-голубочок", "Журавель", "Бичок"), що походять від персоніфікації голубкиГ журавля, бичка тощо. Крім цього, існують надзвичайно образні символічні рухи: "яструб", "щупак", "вихняльник", "тинок".

В українських веснянках, гаївках, побутових та сюжетних танцях, весільній обрядовості широко розвинена *народна символіка*: плетіння вінків, дарування рушників, хусток, обручок, "Марена", "очищення" вогнем, привертання коханого зіллям, засівання під час щедрування, колядування, новорічні гадання і г.ін. Цілий ряд хороводів таких, як: "Просо", "Льон", "Мак", "Весна іде", "Воротарчик", "Вербовая дощечка", "Король" та інші включають у себе образи-символи.

Українські хореографи досить влучно користуються образами симпоітмн, 0 причому в найрізноманітніших за тематикою мої типикич

Рон линемо окремі і них.

Чітка за драматургією хореографічна композиція Г.Клоков "Орлятко". Уже в експозиції відчуваємо, що це глибок патріотичний твір з яскраво вираженою революційною символікою. Сніп прожектора вихоплює з темряви постать хлопчини-підатка, який сурмить сигнал "У похід". Так, це саме він, легендарний Орлятко, ім'я якого стало символом боротьби кінно ників у роки громадянсько-ї війни.

Після пролога знайомимося з його бойовими побратимами-будьоннівцями, які не тільки досконало володіють зброєю, а й уміють бути вірними друзями. Глядач відчуває щиру любов старших товаришів до воїна-підлітка, їхнє батьківське піклування про нього.

Розвідники виявили ворога. Орлятко дає сигнал "До бою!", і ескадрон летить на ворога. Попереду бойові тачанки. Запеклий бій, кулеметні черги, свист шабел - і ось уже ворог відступає. А

може, це лиш військовий тактичний прийом, щоб заманити сміливців у пастку і там, вводячи в бій нові сили, розправитися з червоними кіннотниками? Як це перевірити? Орлятко, не чекаючи команди, швидко вискакує на "гірку", щоб прослідкувати за ворогом. Лише встигає доповісти командирові про становище, як ворожа куля наздоганяє сміливця. Бійці підхоплюють смертельно пораненого хлопця. Зібравшись із силами, Орлятко підносить до губів горн і ледве чути подає сигнал "В атчку!" Це його останній сигнал.

Символіку покладено в основу постановок В.Умаіова "Танець металургів"; "Дзержинці" (ансамбль "Дніпро"), "Героїчна епопея" Ю.Большакова, "Карпатська смерека" Г.Левіної, "Коша" Н.Уварової, "Бокораші" М.Сусликова, "Калиновий гай" М.Вантуха і т.д.

Гіпербола - надмірне художнє поетичне перебільшення, що зберігаючи правдоподібність відтворення предмета, явища, стану, разом з тим, служить засобом типізації відображених явищ, предметів, відбираючи найістотніше, найзначиміше, характерне саме для них і показуючи взаємозв'язок їх з іншими предметами, явищами.

Літота (від грецького *λίτος* - простота) - вид метонімії: надмірне применшення предмета, явища, стану, почуття. Безперечно, поняття надмірного перебільшення та надмірного применшення у хореографії умовні і вживаються в переносному значенні.

Гіпербола і літота - це не тільки засоби поетичної хореографічної лексики (перебільшення жести, руху або його применшення), а й засіб для створення окремих хореографічних образів.

Гіпербола - один із найдавніших художніх прийомів. Так, у щедрівках, колядках: господар - золою ВІЄ, гроші міряє, мас ноні теремі; парубок - мас дорогу шаблю; у господині - золоті чобітки, перстень золотий і тії., або в піснях, думах - Байда одним пострілом убивє царицю і її доньку: Ой як стрілив - царя вцілив, А царицю в потилицю, Його доньку в головоньку. П.Вірський надзвичайно влучно використав узагальнену гіперболу у першій частині "Запорожців". Варто згадати, як козаки під орудою осавула виконують військово-спортивні вправи зі списами, створюють неприступну фортецю, якої не здолати ворогам. Фронтальні побудови у фіналі - нестримна лава, яка змитає зі свого шляху попрошених гостей. У картинах військових ігор, бою велику роль відіграє чіткий ритм тулумбасів. Балетмейстер гіперболізував рухи, кроки, які разом створили єдиний символічний образ численного війська гетьмана Богдана Хмельницького,

Прийом літоти використали у хореографічній мініатюрі "Сваха" К.Василенко (образ писарчука), гіперболи - "Святі урожаю" Ю.Большаков (символ урожаю - початок кукурудзи). Таким чином, гіпербола, літота збільшують амплітуду дії лексики, народжується нова якість, яка допомагає конкретизувати той чи інший образ.

Прихована насмішка - *іронія* - художній прийом, який дуже часто використовують у жартівливих танцях, хореографічних картинках, сценках.

У "Пастушкових коломийках" Я.Чуперчука розповідається про вівчаря невдаху-залицяльника, який сватався до свинарки, доярки, ланкової, куховарки, лікарки, вчительки тощо і в жодній не мав успіху. Наприкінці танцю він каже: Краще піду пінці насти.

пії, нию робити?

їм* не буду більш ніколи

Приймем і ним пі

*./

Гоп, ту-ду-ру-ду-да, ту-ду-ру-ду-дайна,
Гей, ріді-чіді-дай, ріді-чіді-дайна.
Цікаві іронічні триндички маємо в "Запорожцях" І
П.Вірського, "Буковинських примовках" К.Василенка, "Ковалях" І
ЮКузьменкатаін. 1

Блискучий приклад використання гумору маємо в "Чумацьких радощах" П.Вірського. Четверо різних за характером та вдачею чумаків вирішили купити пару чобіт. Під звуки сопілки кожен із них мріє взутися в чоботи, пройтися селом, хизуючись межи дівчат. Хутко вимірялися (на тій же сопілці), кому взуватися першому.

Перший чумака, якому чоботи завеликі, швиденько вскочив у них і почав викаблучувати вихилися та дрібшечки, приплескуючи по халявах. Чоботи увесь час спадають з нього. Та дарма! Він, підсмикуючи халяви, витанцює далі. І танцював би так, мабуть, не одну годину, але треба і совість мати...

Сховавши за пазуху постолі, з великими зусиллями натягусь чоботи кремезний парубок. Тільки-но ступив крок, як відчув нестерпний біль, - чоботи на нього замалі. Однак він починає танцювати, спершу не поспішаючи, потім швидше, ще швидше. Як уже розійшовся, мовляв, "як на мене шити", - відчув страшний біль і упав на землю. Роззувшись дмухає на ноги, розтирає їх. Нарешті, взувши свої, перевірені роками і довгими чумацькими шляхами, постолі заспокоюється - "хай їм грець, тим чоботам!"

Ледве діждався черги третій, маленький-маленький чумака. Взув чоботи і нумо шпарить "чумака", Та чоботи такі здоровенні для нього, що в один можна встромити веселого чумаченька. Незважаючи на це, він навіть повзунця витинає. Нетерплячі хлопці наступили ногами на чоботи і "висмикнули" з них бідолагу. Нарешті, дочекався чобіт четвертий чумака. Усі із захопленням спостерігають за ним. Чумака підняв ногу і тупнув нею об землю... Але що це? Чумака вдруге піднімає ногу, і всі бачать - одірвалася підошва. Зібравши свої чумарочки, сопілку і чоботи, друзі залишають сцену.

У цій постановці іронія несе велике експресивно-сміслові навантаження. Вона по своїй суті дружня, не зла.

Зла іронія розкриває негативні явища неначебто у позитивній формі, але саме явище трактується так, що не викликає схвальної оцінки.

У тому ж плані картинка "Сваха", створена К.Василенком. Кохаються сіромаха Микола та бідна дівчина Оксана. Щоб зібрати грошей на весілля, хлопець вирушає в далеку Таврію на заробітки. Прощається Оксана з Миколою, обіцяє чекати на нього, а на згадку дарує коханому вишитий кисет. Засмучена красуня - важко zostаватися сиротині самій, можуть скривдити лихі люди.

Так воно й сталося. Не встиг хлопець вийти за село, як з'являється сваха, щоб висватати дівчину за будь-якого жениха - аби гроші. Про людське око потуживши разом з Оксаною, вона неначебто ненароком помічає першого дука на селі - старосту. Той іде поважно, не поспішаючи. Та побачивши Оксану, старий удівець закозирився. Давно він мріяв здихатись Миколи та посвататись до вродливої дівчини. І слушний момент паств. Однак, як не умовляла сваха, як не улещав сам, дівчина н слухи ги не хоче про одруження з старостою. "Хоч у курені, аби до серця мені", - відповідає Оксана розлюченому дуці. Нагоджується писарчук, який "мудретує" над якимось "прошенієм". Він подає для підпису старості "бумагу". Уважно оглянувши її з усіх боків, староста поважно дістає з глибокої кишені печатку і ставить свій знак.

Писар розглядає "бумагу" і помічає, що не там поставлено печатку, хоче знову звернутися до начальства, та не наважується, бо сьогодні староста чомусь дуже сердитий. Тим часом про щось змовившись із старостою, сваха пошепки повідомляє писарю, що дівчина зосталася сама. Писар зразу ж до Оксани - чим не жених

Потанцював, позалицявся, а діла немає-відмовила і йому красуня. Збентежений писар відступає. На сцені з'являється дурник - син старости.

Виконуючи наказ старости (бо ж надумав старий висватати Оксану за сина), сваха вмовляє дівчину вийти заміж за дурника. А той продовжує своє: ловить мух та слухає, як вони дзигчать. Раптом надумав дурник подарувати дівчині намисто... з перцю, огіркії і « іншої городини, Розгнівана дівчина зриває » шії намеш і *іурн» Попі мвЖН очі дурникові. Той із переляку аж упав. Нинішніми і ній і мш інший < імну і ні дурника.

Оі і'ии.... »щніп няннч, іоінірошііп, іншірпі.митні чвані.іуїнііпІІ Нинішні ні мшмі. н-ітинн піні «ніш МОЛОДОЮ

дружиною. Гарна дівчина. Нездарма сваха багатенько взяла за те, що просватає за неї.

Панич хоче вразити Оксану світськими манерами і запрошує її до танцю. Та дівчина не звикла до полонезу, і в неї нічого не виходить. Потім красуня теж вирішила потішитись над паничем, примусивши його танцювати веселий, завзятий козачок. Розпалився панок, тільки-но хотів обійняти дівчину, а вона - лусь його моноклем по потилиці. Так відмовила Оксана ще одному женихові.

На сцені з'являється сільський дяк - любитель заглянути у чарку і поволочитися за молодими. Проте і йому не вдалося спокусити дівчину. Невдоволені женихи-вчиняють розправу над свахою: відбмрають неї гаманець із грішми, подарунки. Шарпають сваху то один, то інший, геть як у тій приказці: "Свасі перша чарка і перша палка".

Тепер женихи вирішили діяти кожен самостійно і пропонують дівчині руку, гаманець і серце. Оксана відштовхує залицяльників і намагається втекти, але дорогу їй перепиняє дурник. Перелякана дівчина знову опинилась у колі женихів. Раптом дурник стає на захист дівчини. Заждавши камінця в рогатку, він, починаючи із свого батька, б'є обідала. Здалеку чути веселу українську пісню - це повертається Микола. Радіша Оксана кидається до нього.

Щасливі закохані і не помічають женихів, та дурник пильно охороняє молодих, і тільки-но який з невідх-зшздялшшш наважиться підвестися з підлоги, як перед його обличчям виникає рогатка.

Так закінчується хореографічна картинка "Сваха*,"

У такому ж ключі поставлені "Ой під вишнею" ПЛ&рськощ, "Три кума» три куми" Я.Бцюцфхівсфкого, "Хівря і дачок** М.Уедаеааа.

ПРИЙОМИ, ЗАПОЗИЧЕНІ З ПРАКТИКИ ВАЛЮТНОГО ТЕАТРУ

Нташ - спетученда в одному творі розповіді про сучасне в органічному офештогінні з минулим. Цей прийом дає

'Ващяемо К. Стохсінні танці. - <К., III. - С.&5-90.

хореографії МОЖЛИВІСТЬ рОШМПИТИ ИЮ У чисі, просторі (П.ВІрсі.кпй "Про що Вврбй ІУШЧО)і

^ П р и й о м *екулмирішті* (надав умовна) іуотрічаемо ще в

^тароблспспіх формах, Досконало ним володів М.Фокін; великим майстром у побудові скульптурних побуло» був КХолейзовський. Його групи мінялись у пластиці, логічно продовжуючи ПОГІврвДНІ і водночас були самостійними (балсі С.Василенка "Йооиф Прекрасний", який він поставив у 1925 році з живими "барельєфами"). У подальшому цей прийом був підхоплений Л.Якобсоном. Доцільно згадати у його постановці роденівський триптих ("Вічна весна", "Поцілунок", "Вічний ідол") і мініатюри "Паоло та Франческа", "Мінотавр та німфа". Прийом скульптурності Л.Якобсон використав і у цікавій жанровій сценці "Бродячий цирк" та в одноактному балеті "Симфонія безсмертя" на музику Б.Тищенко. В українській народносценічній хореографії цим прийомом з успіхом користуються і відомі митні, і самодіяльні балетмейстери.

О.Опанасенко вперше розкрив тему репінських "Запорожців", побудувавши живу скульптурну картину, що потім "оживала". Вдавалися до цього прийому й інші балетмейстери, звертаючись до поеми О.Твардовського "Василь Тьоркін".

Ми вже згадували постановку П.Ріського "Ми пам'ятаємо", побудовану на прийомі скульптурності. Ця постановка надала творчої наснаги багатьом митцям. Після неї з'явилися танцювальні композиції, присвячені Великій Вітчизняній війні ("Легендарний Севастополь", "Хатинь", "Вічно живі" і т.д.).

Прийом *-наростання, нагнітання експресії, динаміки* ганцю. Яскравим прикладом цього прийому є "Гопак" П.Вірського.

Після короткою вступу на кін вилітають одна, за нею друга група дівчат, потім одна, друга група парубків, які у швидкому темпі виконують великі кабріолі, захоплюючи і дивуючи глядача високою технікою. Після коротенького загального танцю на 32 такти дівчата своїм вишукано-ажурним танцювальним фрагментом Нібито знімають нагнітання експресії. Проте, знову звучить ОВОСрДНа ІвВЄЛИЧКВ Інтродукція і йде чоловічий героїчний ПНПШі V ПНЮ ^ЮВІЛЬПеному темпі, Цим шматком балетмсіі ■.). рнПінь ншпін лч ЧОЛОВІЧОГО ВіртуОЗіОГО ГАНЦЮ трюків: пошумілі. »унн, імунні» Найітрайіі рОІНІЖККІ, ПрисвДКІ ПО авансцені, рпивани на нннмміі І їм цьому мінним п.п.п.ціочв

мелодія, і тріо дівчат виконує соло, за ними на 32 такти танцюють усі дівчата. І, як грім, звучить нова героїчна тема, по колу соліст виконує у швидкому темпі подвійний содебаск з підібганими ногами, потім повзунці-закладки, "коза" велика і "коза" мала, піруети. Затим соло хлопців, дівчат, хлопці виконують повзунець і йде перший фінал і театралізований вихід під пісню "Гей, не дивуйте". Як правило, глядач викликає виконавців, і вони відповідають гопаком-сімкою. Тільки після цього всі виконують прощальний уклін, побудований на темі пісні "Час додому, час".

Використано цей прийом і автором у хореографічній композиції "Козацькому роду нема переводу". Тема танцю - спадкоємність поколінь,

...Звучить музичний вступ. Бокові ліхтарі висвічують у центрі кону кремезного козарлюгу-запорожця з шаблею і двох його синів, які стоять збоку, опутившись на коліно. "Нуте, братія-сини, або перемогу здобути, або дома не бути!" Сини клянуться батькові на зброї, що з честю виконають священний обов'язок захисту Батьківщини, бо "не наше діло у ряжі стрибати: наше діло козацьке - конем по степу гуляти".

Козаки виконують героїчний танець-бій з уявним ворогом. Сніп прожекторів знову спрямовується на старого козака, якому сини доповідають про свої звитяги і запрошують на кін своїх друзів-побратимів, наших сучасників. Після чоловічого танцю виходять на кін дівчата, які запрошують до танцю "молодичок". Таким чином, нагнітаючи дію, на кону у танці уже чотири покоління. Та й це ще не все. По діагоналі з третіх правих та третіх лівих лаштунків вилітає п'яте покоління - 13-річні школярі. Разом з усіма присутніми вони утворюють кілька різноманітних кіл, що перетворюються на півколо. На їхньому фоні на «ін вилітають 16 хлопчиків-дошкільнят з бубнами і виконують надзвичайно динамічні колінця. Дід Тарас, дуже задоволений своїми нащадками, починає залюбки з ними бавитись, показуючи, як треба володіти зброєю. Зацікавились старші - і всі на дід. Та є ще сила у старого Бульби. Він перемагає усіх, хто хоче помірятися з ним силою та вправністю. Йому допомагають найменші. Веселі ігри продовжуються. І дівчата, і хлопці, і підлітки, і зовсім малі витинають найскладніші трюки: колеса вдвох, козу втрох, різні тури, крутки. Потім усі дівчата з

бубнами, а чи ними ЯЛОПЦІ и НАЙСКЛАДНІШИХ присядках та закладках, кругіш* ницо 'шш-ршунш. мисці.,

У цій КОМПОЗИЦІЇ яскраво виражений прийом загального ' нагнітання експресії, ЗОВНІШНЬОЇ ■НДОІШЦНООПІ, Д" і ускладнення лексичного й КОМПОЗИЦІЙНОГО матеріалу - поліфонії танцю - одночасний танець старого козака, його сичів, парубків, дівчат, молодичь, підлітків-хлонців та дівчаток, молодших школярів та дошкільнят. Прийом симфонізації маємо у фінальній частині. Крім того, у композиції використовується ще один нюанс принципу наростання, нагнітання експресії. У перших епізодах старий козак виконує суто пантомімічну партію, у танці-грі з парубками у нього вже з'являється танцювальний речитатив, а з підключенням до гри підлітків-школярів та дошкільнят він уже запально витинає вихилися з усіма виконавцями.

У народносценічній хореографії використовується і прийом наростання експресії у поєднанні з принципом поступового припинення дії. Танець, наче пісня, починається тихенько, доходить до Гогіє і знову з останніми звуками сходить на ріapo. Цей прийом використав П.Вірський у ліричному танці "Плескач". Він цікавий двома моментами. Перший - своєрідна бісерна лексика танцю дівчат-підлітків, які в своєму захопленні танцем-грою, своєрідними ракурсами та зупинками-паузами при виконанні плескачів, фігурного переплясу забувають про все на світі. Форма переплясу для балетмейстера є і, художнім прийомом, що у даному контексті абсолютно припустимий, є даниною традиційному танцю "Плескачу", який у далекому минулому був чоловічим танцем з плесканням на халявах, стегнах і т.д.

Другий момент - це використання прийому наростання з поступовим припиненням дії. На початку танцю одна за одною з'являються дівчата (тут підкреслено цютовливість і ліричність українських веснянок), а після виконання номера вони так само одна по одній» залишають кін. З останнім звуком зникає і солі. п

КОМПОЗИЦІЙНІ прийоми народносценічної хореографії надівнчииии рішомпнііні, Рпішінуті іпірці застосування цих засобів АНВАЗИННІ у ПРАКТИЧНІЙ діяльності біиіпмейстеріп- < постановшіМв м*ШМй НИНІШНІ ЧВІІІ ГОГО, щі мнімо І сучасному уврвінгі.нн» НірішііМНШІчниму гайці

Збагачення арсеналу композиційних прийомів у творчості митців-хореографів - одне із завдань сучасного народного танцювального мистецтва.

Частина четверта

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ ТА ВЗАЄМОВПЛИВИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ І ХОРЕОГ- РАФІЙ НАРОДІВ, ЯКІ МЕШКАЮТЬ В УКРАЇНІ

Взаємовідносини між хореографічними культурами народів сусідніх країн - одна з найцікавіших, але, на жаль, ще малодосліджених проблем. За інтенсивного розширення міжнародних зв'язків взаємовплив різних національних культур - річ цілком природна. Однак, такий взаємовплив спостерігаємо і в далекі часи, до виникнення народностей, становлення націй.

Взаємозв'язки, що зумовлюють взаємовплив хореографічних культур, мають принаймні три аспекти: *побутування танців інших народів в Україні, чи, навпаки, українських - поза межами України у їхньому первісному вигляді; трансформація деяких народних танців на новому національному ґрунті; трансформація структурних елементів на і їх традиційної манери виконання відносно тієї; національної культури, з якої запозичено цей рух.*

На Україні залюбки танцюють російські "Бариню", "Тимоіно", "Ісомаринську", "Во саду ли в ©городе" та ін, без перештопування, . у їх первісному вигляді; білоруські "Крижачок", "Бульбу", особливо "Лявонику"; молдавські "Хору", "Жок", "Молдовеняску"; польський "Краков'як"; угорський "Чардаш"; словацьку "Карічку" тощо. Водночас в Росії (особливо на Дону, Кубані, у ■ Белгородській та Воронезькій областях), Білорусі, Молдові, Польщі, Словаччині (зокрема в Пряшевському повіті) танцюють українські гопак, козачок, горлицю та ін.

Т; т доречно зупинитись і на іншому аспекті - трансформації деяких народних танців на новому національному ґрунті. Це танці, що давно вже побутують в Україні, або ж прийшли до нас у недалекому минулому і завдяки великій популярності, зберігши попередню назву, композиційні форми виконання, зазнали

значних змін як щодо піщойіщної іщкснки, так і 'стосовно МУЗИЧНОГО супроводу, погіупиші нипуиіиші, мсириіи виражених національних рис, Передусім, всі Ці стосується чеської польки, французької кадрили, менша польського краков'яка, мазурки, австрійського ВПЛЬСУ, ІВІВІЧНОПМвриКйНОЬКОГО ту-етепу. За популярність польки, захоплення пси» уш прошарків населення засвідчує те, що у бпгаі.ох країнах єніїу вона стала суто національним Танцем, джерелом натХНОНИЯ дай написання п'ес багатьма композиторами. Проте чи не найбільшого поширення полька набула п Україні. Тут створюються сотні, тисячі нових мелодій, Скажімо, лише в одному с.Зятківці Гайсинського району Вінницької області відомий фольклорист Гнат Танцюра записав 56 мелодій польок. Найбільш цікаві для виконання, оригінальні 'за музичною фактурою переходять за межі держави. Так, польки . "Кокетка", "Військова", "Соловейко" танцюють і в Росії, і в Білорусі, і з Молдові, ■■■,.'

Назви вказани: танців промовляють самі за себе,містять певну програму, її внутрішній зміст, який розкривається музичними засобами. У першій - ігрово-легковажний ритм, у другій » ритмічна структура похідних військових маршів, у третій - використовуються зображальні елементи - трелі, що нагадують солов'їну пісеньку. Деякі польки внаслідок історичних умов (воєн, міграції населення) прийшли на Україну з Інших країв: "австрійська", "словацька", "молдавська" польки, а багато білоруських польок побутують в українському Поліссі, російських - на Слобожанщині.

Французька кадрили, яку пізніше назвали "Лансьє", в Україні отримала назву "Лінцвй", "Ланець". За загальною композиційне ю формою побудови колишня "аристократична" кадрили демократизувалась, нівелювалась, одержала суто національну лексику та музичний супровід. Нами подається опис танцю "Шалав'тух", де яскраво виявлені риси танців Рівненщини. Кадрили побутують повсюдно, однак найбільше їх зустрічаємо у .Київській, Хмельницькій, Черкаській, Чернігівській областях.

Польський краков'як (походить від назви польського міста КріШОив) пірііп пі,, пишання ще з вертепних видовищ як МУЗИЧНІ і є ірпі і еристика поликів. У подальшому (у М^ч VI) набув пшінко) популярності ік бальний танец І Ні ялина», пйшкшпш,пшх шла*, » часом

перейшов у народний побут і, одержавши більш динамічну лексику, став улюбленим народним танцем.

Торкаючись взаємовпливів польської та української хореографії, зупинімось, бодай побіжно, на мазурці-танці етнічної групи поляків - мазурів, який раніш виконувався досить часто. Принагідно згадаємо хоча б весільну величальну "На добрий день", що виконувалась першим номером під мелодію мазурки.

Під час проведення першого семінару з української хореографії у Канаді нащадки лемків попрохали автора цього підручника поставити їм "лемківського мазура". Випадково натрапивши в архівах на ноти до танцю "Гоп-мазур" (ритм мазурки, а характер мазурки та гопака з характерними вигуками "гоп-гоп-гоп") і скориставшись ними, йдучи від характеру музики, нами створено танець під однойменною назвою, який став окрасою багатьох колективів Львівщини, Канади, США, Польщі. Цей танець існує у запису.

Подібна історія і з піснею "Женчикок-бренчикок", яка побудована а характерних ритмах мазурки й дістала своє визнання як танець.

Австрійський "Лендлер", від якого походить сучасний вальс, був, як і полька, краков'як та мазурка, парним танцем. Завдяки цьому він набув розголосу в усьому світі. Без особливо істотних змін у лексичі, за винятком вальсування з підскоком, але вже під українські мелодії "Баламуте", "Повій, вітре, на Вкраїну" та ін., він став надбанням і української хореографії.

Танець "Ту-степ" ("Карапет") задякн сталій чіткій композиції, нескладним українським рухам (голубці, проходки, кружляння, прості повороти) с одним найулюбленіших танців на Україні. Цей танець під час Першої світової війни було завезено військовими моряками з Північної Америки. У подальшому варіанти його виконували в Україні й під популярні російські мелодії: "Коробочка", "Страждання", "На річечці" тощо.

Історія та культура українців нерозривно зв'язані з історією та культурою слов'янських народів. В умовах Київської Русі сформувалась давньоруська народність. У творчому процесі, впродовж тисячоліть і віків переплавляючи та видозмінюючи культуру стародавніх народів, успадковане від давніх епох, спілкуючись з сусідами, беручи й віддаючи, давньоруський народ

створи» бШНріуЧУ І ніирнву, ішіпішу П Омі ііу. іміпоішу й самобутню кульіуІ у. «••• аіала іішінію кувьтур ухраїнемсого, РОСІЙСЬКОГО Н СІНОРУї Імни пій|»І>пнп«

Сусідиг гЦЮТДЦІЛШД міпітіюжішгішп, і порідити: 11, мов та близькість культур VI іиигиш, росіЯН І (ілі»руї'и, постійна взаємодій іумоніші «)•><рНоімП роти і он їхнього ГНЦЯ пильного мистецтв»,

Давньоруської норми рафічііа культура і її язичницьким джерелом дала українській народній хореографії багато народних ігор, роЗМГ, танців, рухів. Деякі з них досі мають, наприклад, ідентичні назви, відрізняючись лише формою, характером і темпом виконання від російських і білоруських. За своїм змістом, жанровим і тематичним поділом українська хореографія має багато спільного також з болгарською, словацькою, польською. Справедливе зауваження К-Голейзовського, що на Україні, як і в росіян, словаків, танцюють навприсяжки і роблять повзуиці, однак національна форма, якою наділені ці колінця, у кожного з цих народів своя.

Віддаючи належне Я.Штеліну, який ще ХУІІІ ст. у своїх працях дав надзвичайно точну характеристику російським танцям, можна заперечувати проти його твердження, що "український танець, власне, також належить до російського", що він включає в себе риси російського, польського і почасти англійського (зворотне *на*) танців. Сам же дослідник в іншому місці спростовує це категоричне висловлювання, згадуючи про "веселий український танець", який "а рухах... різноманітний", *на* його виконуються "підстрибуючи", Російський же та ?ець "складається не з підскоків, а з граційних та повільних рухів дами і частих глибоких нахилань та випрямлень кавалера або ж його присідань, за яких ноги у колінах швидко випрямляються і знову згинаються".

Відтак, маючи багато спільного (особливо у лексичі), російська та українська хореографії уже за тих часів істотно відрізнялись.

Українська лексика поповнилась цілим рядом норих рухів: рі'Ліоміініішіми дрібушечками, підкуйками тощо, які дещо змінний' і. ії моному пнціііільному ґрунті (дрібушечка з каблучки, гірііііуіі!<>и.и і іілкндііііям ноги убік, варіанти сіїіКОИНійііі* ІріЯуіначЧМіі ліг і іііГмпііііісм, нннжнімісіи.-

дрібущечка й т.д.). Схоже спостерігаємо і в оплесках. Аналізуючи їхню структуру; неважко упевнитись, що справа не в механічному перенесенні руху, скажімо, з російського танцю в український, чи навпаки, а в зовсім новій його інтерпретації, зв'язаній, передовсім, метроритмічною структурою руху, постановкою тулуба, рук, голови і манерою виконання й цілому. Украсі Аї чоловічі плескачі виконуються широко, без зміщення ритму і синконованих утворень, характерних, наприклад, російській танцювальній традиції. Винятком, звичайно, може бути спеціальне використання оплесків у плані своєрідного художньо-виразялього засобу, що відповідає конкретному ідейно-тематичному завданню твору, його жанрові, як це маємо у хореографічній композиції "Моряки флотилії" "Україна" П. Вірського.

З другої половини ХУІІІ ст., по воз'єднанні України з Росією, починає активно заселятись південь України російськими селянами, яких насильницькі переселяли за царським указом, або ж ті самі утікали, рятуючись від сваволі кріпосників та релігійних переслідувань. Так засновувались цілі поселення.

Найбільш цілісні етнічні масиви російського населення в Україні маємо на території колишньої Слобідської України. Сама назва є похідною від слова "слобода", що визначала пільги надавані російським переселенцям.

Переселенці несли з собою і власну культуру. Деякий вплив російської хореографічної культури відчувається, приміром, у дніпропетровському гопаку (синкопоутворення, зміщення акцентів у вибиваннях, дрібущечках, підкуйках тощо). Внаслідок цього й жіночий танець тут більш різкий, ніж, скажімо, жіночі пцгті у танцях Київщини.

Свої черги, в Росії танцювали раніш, танцюють і тепер гопак, а особливо, козачок. Як відмічають російські дослідники С. Розумихін, К. Голейзовський та ін., після пісень на сімейних та громадських святах танцювали бариньку, голубця та російського козачка під гармонію, скрипку, балалайку, свирель. Вони справедливо підкреслюють р р с і й с ь к о г о, бо колорит, манера виконання відрізняються від українського козачка,

Великий вплив мала українська музична культура, хореографічна зокрема, на такі регіони Росії, як Кубань, Примор'я ("Зелений Клин"), Белгородщину тощо. Переселенці з

України, а вони у деяких місцях становили досить значний відсоток, - скажімо, до русифікації у західних округах Кубані мешкало 66,5% українців та 30% росіян (Кубанський округ), а в східних - навпаки більшість росіян: Армавірський округ - відповідно 34,5% та 60,5%, за даними всесоюзного перепису населення 1926 року), - до певного часу не займалися землеробством, і тому їхня обрядова поезія не отримала належного розвитку, хоч, приміром, щедрівки, колядки співались українською мовою, молодь водила різдвяні та великодні хороводи, а на масницю - "козу", відзначали Івана Купайла тощо. . Попри все продовжувала своє життя українська календарна поезія. Найбільш консервативними залишилися хороводи, які прижились на новому ґрунті без переінтонації ("Король", "Селезень", "Воробей", "Туман", "Кривий танець", "Ярема", "Нелюб", "А ми просо сіяли" тощо).

Те ж можна мовити й про українські народні пісні, які склали основу репертуару хору Війська Кубанського, станичних хорів та чудового Кубанського народного хору, який полонив жителів України під час гастролей філіграно-витонченим виконанням як народних пісень, так і літературного походження: "Нащо мені чорні брови", "Садок вишневий", "Така її доля" на слова Т. Шевченка. "Віють вітри", "Сонце низенько" С. Гулака-Артемовського та ін.

Окресла репертуару. "Запорозькі! марш"⁵ та "Рече та стогне. Дніпр широкий", як і інші історико-героїчні пісні "Байда", "Ой, гук, мати, гук", "Ой, Морозе-Морозенько" прийшли на Кубань разом із іскрометними запорозькими танцями, військовими забавами, що виконувались на святах (перевдягання у військову форму, маршування, кінні змагання та рубка дози, вправи зі списками, шаблями тощо).

Знаменно, що героїчна чоловіча лексика значно збагатила кубанський танець - "сокіл", "кільце*", "розніжки усіх видів*", тури, ріпнім чітп повзунці, закладки, присядки тощо, а жартівливі

Ігшмоїни, ріші доріжки, пихилясники, оберти - жіночий. В їм • ""* щ..... сітях Примор'я переважає обрядово-
ПІЧНс УІрйІМіМіі .>ті,і пнитукіімі
без

щ ініи

"Аркан", "Опришки", "Довбуш" не тільки рухами, а й атрибуцією (топірці). Схожі між собою і чабанські танці.

З переінтованих польських рухів, що міцно увійшли до української лексики, слід назвати характерне раз сіє Їоигге . Чоловічий поворот з вихилясом, що виконується у сільському

Пошановують на Закарпатті словацькі собору, керечанку. З останньої запозичено основний хід до закарпатської карічки. У середній Словаччині користується популярністю "Яношівський танець" (на честь народного месника Яношика), який за рухами (характерні присядки за своєю морфологією та структурою - гуцульські), композицією та вигуками нагадує "Аркан", "Опришки", "Довбуш". Відзначимо, що присядки взагалі не характерні для словацького танцю і зустрічаються досить зрідка. Багато спільного у словацьких та гуцульських танцях в одязі, взутті та атрибуції.

ІНПЧ" >• 1
ІНІМІ
нрськом)

т.ін. Значного поширення у Києві набули емалева справа та інші ремесла. Златоковалі Понемєня перейняли у київських майстрів ливарний спосіб виготовлення пустотілих виробів. Полоцька Софія повторює повністю Київську як у назві, плані, так і в фресковому живописі, а полоцька скляна мозаїка - копія чернігівських взірців і т.д. Музика, пісня, танець також поступово просувались на Північ, а не навпаки, як це намагались стверджувати у період панування великого гасла "ми - радянський народ!".

Тепер зупинимось на одному надзвичайно важливому, з нашого погляду, моменті - інтеграції культури. Розвиток духовної культури невіддільний від змісту, характеру соціально-економічного та політичного устрою суспільства, розвитку виробничих сил. Саме зростання останніх й веде до зближення народів і розвою їх національних культур.

Нині дуже широко побутує термін *"взаємодія"*, як внутрішня основа розвитку національних культур. Саме ця категорія набирає методологічного принципу, який включає до себе такі поняття, як: взаємовплив, взаємозбагачення, взаємозв'язки, збагачення, що є родовими до цієї категорії, однак вужчі за неї, доповнюють, уточнюють, фіксують відносини поміж культурами, конкретизують останні. Це положення слід розглядати всебічно, без зміщення акцентів на користь тієї чи іншої національної культури взагалі і хореографії зокрема. На жаль, у роботах російських радянських авторів щодо історичного розвитку народного танцю така тенденція простежується. Усе, що було до Київської Русі та за періоду її розквіту, трактується ними як золота скарбниця р о с і й с ь к о ї Хореографії. Зрозуміло, що ця тема потребує окремого дослідження. Тут ми тільки відзначимо, що з приходом на терени України-Руси від Візантії православ'я, письменства та, разом з ними, високої культури, яка, поєднавшись із найбільш прогресивними язичницькими обрядами, звичаями, традиціями, дала поштовх до розвитку мистецтв у подальшому. Саме з Півдня поступово, упродовж кількох сторіч, цей процес розгортався на територію нинішньої Білорусі та Росії. Незважаючи на феодальну роздрібненість, зберігались економічні зв'язки, єдність матеріальної і духовної культури східних слов'ян. З Києва поширювались на Північ жіночі скляні прикраси, браслети, бронзові хрести-енколпіони, червоноглиняні - "амфорки київського типу" і

Саме це ми простежуємо і у взаємовпливах української та білоруської хореографії. Багато білоруських танців (особливо обрядових) схожі за тематичними ознаками з українськими. Хороводи, зазвичай, складаються з тих же інградієнтів: "Перепілка", "Воробей", "Голубка", а цілий ряд інших танців мають однакову назву, хоч і різняться характером і манерою виконання від однойменних українських. Танцюють у Білорусі і "Гопак", і "Козачок", і "Казак", і "Падущечку".

В означених вище танцях зберігається характерна риса, притаманна білоруській танцювальній побутовій лексиці та композиції - повторення рухів та фігур, що й відрізняє їх від українських з такою ж назвою. Окрім того, у них нема широти й розмаху, віртуозних стрибків - рухи білоруського танцю партерні за характером і не крупні за малюнком - не дарма ж, визначаючи характер танцю, білоруси використовують вислови: "задріботів", "замельчив" ногами.

У деяких районах України є чимало білоруських сіл (однак білоруси не мають таких масивів за обсягом, як росіяни). Окремі рухи білоруського (полька-трясуха, оберти на підскоках) зустрічаємо в українських танцях, що побутують у цих районах. У

минулому процес запозичення відбувався дещо стихійно (окремі рухи і танці заносили білоруси-плотарі, заробітчани-строкарі та робітники, що постійно працювали на заводах України).

Тепер цей процес взаємовпливу та взаємозбагачення хореографічних культур налагоджено добре, можливості спілкування необмежені. Так, хореографічне мистецтво Білорусі збагатилось за рахунок української танцювальної лексики. Раніш, приміром, у білоруському танці не було таких віртуозних па, як тури, запі де Базцис, повітряні рухи-стрибки та ін., а тепер вони використовуються не тільки у постановках Державного ансамблю танцю Білорусі, а й кращими самодіяльними ансамблями народного танцю.

Найбільше поляків мешкає на Правобережжі України: Волинська, Вінницька, Житомирська, Київська, Львівська, Рівненська та Хмельницька області. Танці польських гуралів мають багато спільного з гуцульськими, верховинськими - у положеннях рук у ларах, наявності ігрового елемента. Польські, так звані розбійницькі ("збуйницькі"), танці нагадують наші

фольклорі існує 30 груп варіантів цих пісень. Все це слугує підставою для висновку, що угорська каламайка - це не що інше, як трансформована українська коломийка. І в Словаччині, до речі, існують так звані "каламайки" - приспівки до танців. Зауважимо, що тексти у них дещо більші, ніж у самостійній українській танцювальній коломийці.

Отже, трансформувались з найдавнішого синкретичного жанру - хороводу, коломийка існувала ще за давніх часів і, відповідно, впливала на розвиток угорської музичної культури, бо, підкоривши місцеве слов'янське населення, угорці багато запозичили з їхньої культури. Свідченням цьому може бути багато слов'янізмів в угорській мові, окремі елементи слов'янської культури у їхній матеріальній та духовній культурі.

Угорська хореографія, в свою чергу, наклала відбиток на українську. У закарпатських, особливо долинянських, танцях бачимо характерні для угорської хореографії синкопоутворення; у вибиваннях, підкуйках, а також у варіантах ключів, деяких ходів (хід з підстрибуванням), синкопованих стрибків з каблуків обох ніг на всю стопу, жіночих стрибків на півпальцях та ін. У лемківських танцях використовуються повороти тулуба праворуч - ліворуч при виконанні ходів; рухи будуються на складному тридольному пунктирному ритмі (акцент на слабкій долі). У бойківських танцях зустрічаємо елементи угорської народної хореографії: невеликі стрибки (у жінок), піднесені вгору руки тощо. В Україні, особливо на Закарпатті, побутують угорські ганці і без переінтонування (чардаш, паїтазоо, вербунк).

Певна частина молдаван ще у XVI столітті переселилася з Бессарабії на Україну. Пізніше (кінець XVIII ст.) вони створювали військові поселення на півдні Росії. Сьогодні молдавани проживають в Ізмаїльському, Кілійському, Татарбунарському, Білгород-Дністровському, Роздільнянському, Котовському, Ананівському районах Одеської, Доманівському Миколаївської, Кіровоградському, Новомиргородському Кіровоградської, Новоселицькому, Глибоцькому Чернівецької областей. Процес консолідації суспільного розвитку та культури українського і молдавського народів відбувався протягом багатьох віків. Про це свідчать народні традиції, звичаї, обряди. Багато спільного маємо і в хореографії українського та молдавського народів. Так, у Молдавії побутують гонакул,

коломийка, войницькі (гайдуцькі) танці, дуже схожі з гуцульськими героїчними. Поряд з молдавськими гайдуками у танцях виступає Олекса Довбуш. Це символічне вираження дружби двох народів (танці "Добош", "Долбуш", "Добуш"). Молдавський "Жокул Ферари-лор" (Танець ковалів) схожий за малюнком та ілюстративними рухами з українським подільським танцем ковалів, а "Чабанаш" (Пастушок) - з буковинським чабанським танцем. Молдавські присядки тотожні з гуцульськими (без виворотних колін) і, як правило, виконуються не більше трьох разів поспіль. Різноманітні типи "м'ячиків" (присядок без винесення ноги уперед) маємо як у гуцульських, так і в молдавських танцях. Різновиди бокових доріжок-ходів з викиданням робочої ноги, доріжки плетені, подвійні удари, удари з поворотом, хід з каблука на всю стопу, притаманні і буковинським, і молдавським танцям. У "Чабанаші" використовуються різновиди гуцульського свердла.

Багато споріднених елементів знаходимо і в положеннях рук, особливо у парах та трійках (танці "Коряк", "Поама", "Оляндра"). Схожі й принципи пружинки - коливання тулуба вгору-вниз. Рифмовані стритетур (жартівливі вигукі) нагадують наші триндички-примовки. Так, у Глибоцькому районі (Чернівецька обл.) стритетур супроводжують танець кохання "Переницо".

Румуни на території України почали оселятись ще з XIV ст. Нині найбільше румунів проживає у Чернівецькій (Сторож, інецький та Глибоцький райони), а також у Закарпатській (Рахівський та Тячівський райони) та Одеській (Белградський район) областях. На Буковині та Закарпатті виконуються румунські танці областей Марамуреш та Південної Буковини (Румунія) без переінтонування. На Одещині побутують румунська сирба та хора.

У плані взаємозбагачення принагідно зупинимось на цікавому факті. Загальновідомо, що "Сирба" є водночас молдавським та румунським танцем, але далеко не всі знають, що та ж "Сирба" є одним з провідних сербських танців і що, запозичивши його у сербів, тільки румуни створили понад 350 місцевих варіантів танцю.

Деякий вплив румунської хореографії відчувається у іщенні акцентів у буковинських рухах: дробітках, вибиваннях, итупах.

Тож Прикарпаття, що розташоване на перетині української, словацької, польської, угорської, румунської музичне-хореографічних культур, є надзвичайно цікавим етнографічним регіоном. Танці горян, окрім рис загальних для український танців, мають і деякі специфічні особливості, що обумовлені впливом мистецтв сусідніх народів.

Я

Виявляються ж вони в сукупності певних стильових явищ хореографічних та музичних.

Інші народності, які мешкають в Україні (татари, єр-Г⁴ гагаузи, албанці, асирійці, вірмени, цигани, греки, німці, єст та ін.), помітного впливу на український танець не мають. Шк зазначити, що хореографія деяких народностей, які проживають на терені інших етнічних груп, зазнає їхнього впливу, і сак! танець румунських, угорських, молдавських циган відрізняється від "Циганочки", побутуючої в Україні.

Трансформація, переінтонування різновидів оплеск; плескачів циганських танців - це красномовний взаємовплив, взаємозбагачення хореографічних культур." подібна "Циганочка" - танець українських та російських місьж».ч' циган-до чоловічого танцю "Плескач". Виходячи з того, що

не зустрічаються ні в іспанських, ні в румунських, ні в угорських, і ні в будь-яких інших циган, можна безпомилково припуститись |

є не що інше, як варіант давньоруського що "Циганочка" "Плескача".

Таким чином, народи із спорідненою матеріальною духовною культурами мають багато спільного у фольклору взагалі та хореографії зокрема. Так, скажімо, тон усьому ташуй задають: % у росіян - хороводник, у гуцульських, лемківських бойківських танцях - ведучий, у болгар - хороводець, глава» водач, танцевод, у румун - голова (сирба, бриул, рустеме) тощо.

Танець "коломийка" у найрізноманітніших його формах зустрічається у лемків, гуцулів, бойків, словаків, угорців. Те сам, і можна мовити й про так звані розбійницькі, войовничі танці ("Гайдук", "Пляс", "Опришки", "Козак" - у гуцулів, "Гайдук" - \] болгар і молдаван, "Янчек", "Гайдух", "Одземок" - у словаків). Танці у трійках: "Трояк" - у поляків та словаків і "Трійка" - у] гуцулів, "Трійка-ручениця" - у болгар, "Кривий танець" - в українців, "Криве хоро" - у болгар та сербів тощо. Вигуки,

,,,дачки, примовки, похитування плечима зустрічаємо в іському "Чардаші", гуцульських "Рахівчанці", "Тропотянш", | Царському "Шопському хоро".

^Український танець має певний вплив на хореографічні •ьтури і країн СНД, що не межують безпосередньо з нашою іржавою. Це стосується казахської, башкирської хореографії {^користання стрибкових рухів, деяких присядок, бігів). і ганяє обумовлюється проживанням у цих країнах українців. У "ані їх проживає близько одного мільйона. Працювали у іні й відомі українські балетмейстери Л.Чернишова та

11 /сов.

«ичайно цікаві приклади впливу українського танцю на кий наводять знавці башкирського фольклору та Л.Лебеднський. Так, аналізуючи'морфологію руху , " (одна нога підбиває іншу), Л.Нечаєва зазначає, що це ий "голубець", проте танцюється останній без стрибка, >; "Вірвовочка" у башкирів виконується як і в українців, з просуванням уперед. Л.Лебединський помічає Скликання інтонацій у башкирськрму марші "Перовський" з

'ьні походи тільки підготували ґрунт для сприйняття давальних рухів та музики.

Отже, джерела збагачення танцювальної лексики, юзи цієї, музики практично невичерпні. Треба тільки мливо, зі знанням справи ставитись до цієї важливої проблеми палітра українського народного танцю заграє ще яскравішою :ою барв.