

**Міністерство освіти і науки України**  
**Рівненський державний гуманітарний університет**

**Володимир Гордєєв**

**ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ**  
**УКРАЇНСЬКОГО**  
**НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ**  
**КУРС ЛЕКЦІЙ**

Навчальний посібник  
для студентів галузі знань 02 Культура і мистецтво,  
спеціальності 024 Хореографія

Рівне – 2021

УДК 793.31:792.83(477)(075.8)

Г 68

**Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю курс лекцій. Навчальний посібник для студентів освітнього ступеня бакалавр спеціальності 024 Хореографія, Рівне. РДГУ. 2021. 91 с.**

Розробник:

кандидат мистецтвознавства,  
**ГОРДЕЄВ ВОЛОДИМИР АНАТОЛІЙОВИЧ**,  
Рівненський державний гуманітарний університет, доцент кафедри хореографії

Рецензенти:

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ПЛАХОТНЮК ОЛЕКСАНДР АНАТОЛІЙОВИЧ**  
Львівський національний університет імені Івана Франка, доцент кафедри режисури та хореографії

доцент, заслужений діяч мистецтв України,  
**ЗАМЛИННИЙ ВОЛОДИМИР СВЯТОСЛАВОВИЧ**  
головний балетмейстер Волинського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені Т. Шевченка.

Навчальний посібник розрахований для студентів спеціалізації «Народна хореографія» з дисципліни «Теорія та методика викладання українського народно-сценічного танцю». Український танець розглянуто як навчальну дисципліну у ЗВО у контексті методики в закладах освіти та установах культури, запропоновано теоретичний компонент.

Затверджено на засіданні кафедри (Протокол №4 від 21.04.2021 року)  
В. о. завідувача кафедри хореографії  
(доц. Маркевич Л.А.)

Схвалено науково-методичною комісією художньо-педагогічного факультету (Протокол №4 від 26.04.2021 року)  
Голова науково-методичної комісії художньо-педагогічного факультету РДГУ  
(доц. Власюк О.П.)

©Гордєєв В.А., 2021

## ЗМІСТ

1. ВСТУП.....	4
2. ЛЕКСИКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ МОРФОЛОГІЯ РУХУ.....	8
2.1 Танцювальний рух – першоелемент, основа хореографічного твору. Образні, функціональні, характерні, національні особливості руху.....	8
2.2 Основні позиції та положення рук, ніг, корпусу і голови в парах, трійках, масових танцях.....	15
2.3 Еволюційний розвиток лексики.....	27
2.4 Побудова простого руху.....	29
2.5 Дві групи рухів, їх характерні ознаки.....	33
2.6 Руки. Ритмопластичне узгодження рухів тіла.....	36
2.7 Жест, поза в танці.....	40
3. ЛЕКСИКА ТАНЦЮ ТА ШЛЯХИ ЇЇ ЗБАГАЧЕННЯ.....	45
3.1 Закономірність поповнення хореографічної лексики.....	45
3.2 Лексичні новотворення.....	46
3.3 Відновлення структури стародавніх танцювальних рухів і введення їх у дійову хореографічну лексику.....	51
3.4 Трансформація побутових рухів та елементів національних ігор у хореографічні па.....	52
3.5 Локальні рухи.....	52
3.6 Професіоналізми, жаргон, архаїчні рухи.....	54
3.7 Збагачення народно-сценічного танцю формотворчими елементами класичного балету.....	55
3.8 Використання елементів естради, спорту, акробатики.....	57
3.9 Взаємозв'язки та взаємовпливи хореографічної лексики різних національних культур.....	58
4. ЗВ'ЯЗОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ ТА МУЗИКИ.....	64
4.1 Хореографічні ритмоугруповання.....	65
4.2 Темп та деякі прийоми виконання руху відповідно до музичного супроводу.....	76
4.3 Нюансування хореографічного па.....	80
5. ЛЕКСИКОН УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ НАЗВИ, УНІФІКАЦІЯ ТА КЛАСИФІКАЦІЯ РУХІВ.....	83
5.1 Назви рухів.....	83
5.2 Класифікація рухів.....	85
6. ЛІТЕРАТУРА.....	89

## Вступ

Реальна дійсність в образно-узагальненому вигляді відтворюється всіма видами мистецтва, оперує своєрідним, тільки йому притаманним матеріалом: в літературі – це слово, в музиці – звуки, інструментом живопису виступають фарби.

Хореографія – вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих, художньо обумовлених положень людського тіла, створюються танцювальні образи. Основним виражальним засобом тут є узгоджене і послідовне поєднання рухів рук, ніг, корпусу, голови, різноманітний гармонійний ритм яких фіксується в танцювальних па, позах, жестах, міміці. Вони й створюють пластичний малюнок. Конкретизація танцювального образу зумовлюється музикою, піснею, пантомімою, синкретичною драматургією тощо.

Хореографічне мистецтво пройшло складний шлях еволюційного розвитку. Першоджерелами танцю були різноманітні рухи, жести, які пов'язувалися з трудовими процесами, спостереженнями людей за явищами природи, враженнями від навколишнього світу. На формування тієї чи іншої танцювальної культури істотно впливали історико-культурні та географічні умови життя народу.

З давніх, примітивних форм танцю, які видозмінювалися протягом тривалого часу, виникла одна з найбільш поетичних і водночас найпростіших жанрових видозмін – хоровод.

В Україні значна кількість хороводів у подальшому трансформувалась у побутовий і сюжетно-ілюстративний танець, на основі яких пізніше виникли й утвердилися український класичний балет і сучасний сюжетний народно-сценічний танець.

Народно-сценічний танець – це не тільки твір народної хореографії, який зазнав певної художньої обробки і виконується на сцені, але й оновлений або заново створений балетмейстером-постановником чи творчою групою професійного/самодіяльного колективу танець, що нерідко поєднує в собі ознаки і властивості кількох жанрів. Сприйняття танцю глядачем – суттєвий фактор для народно-сценічної хореографії. Переважна більшість творів саме цього жанру – сюжетні композиції, де за незначний відтинок часу балетмейстер відтворює певні явища, події, підказані самим життям. Тематична різноманітність, своєрідність та оригінальність вирішення цих тем засобами балетного мистецтва, виразність національного колориту – все це риси, притаманні сучасному народно-сценічному сюжетному танцю.

У хореографічному фольклорі, на відміну від класичного балету, не можна показати героя в тих ситуаціях, за яких у послідовно драматизованому розвитку складається еволюція образу. Тут він здебільшого подається у якомусь одному прояві, в його певних, конкретних переживаннях. Це зумовлює і засоби виразності народної хореографії.

Лексика народного танцю лаконічна, напружена й у кожній структурній частині вагома. Вона має яскраво виражений національний колорит. Глядач без

спеціальної підготовки може визначити, надбанням якого народу є той чи інший танець.

Кожна національна хореографічна культура має певний комплекс рухів і своєрідну, специфічну манеру їх виконання. Наприклад, українській танцювальній чоловічій лексиці притаманні дві характерні ознаки: *etavation* (*фр.* – підняття) – природний дар танцюриста до стрибків, зльотів та віртуозних низових рухів (присядок, повзунців, закладок тощо). Грузинському чоловічому танцю властиві церілетебі (рухи на пальцях ніг), мухлілетебі (рухи на колінах), хтомебі (стрибки); узбецькому, калмицькому – плечова техніка і т. ін. Стрімкі українські жіночі рухи типу бігунців та російської ходи-біги? зовсім не схожі на просування в жіночих танцях інших народів: у грузинському – свла, азербайджанському – хирдалик, узбецькому – гюль-оїн, рез; вірменському – двель. Навіть манера виконання рухів з подібними структурними основами (деякі з названих якоюсь мірою схожі на перемінний крок) у кожного народу своєрідна.

Лексика класичного танцю, навіть при наявності національного відтінку, не терпить буквального відтворення рухів тієї чи іншої національної хореографічної культури, бо класичний балет у своєму арсеналі використовує узагальнені пластичні елементи, які за своєю суттю нагадують складні філософські абстракції. Тут маємо пози, па (наприклад, *attitude*, *arabesque*, *batterie*<sup>1</sup> тощо), які фігурують майже у всіх постановках. Безперечно, у балеті з яскраво підкресленим національним колоритом постановник використовує лексику класичного танцю в своєрідному стилістичному переосмисленні, залежно від змісту твору. В таких випадках найчастіше звертаються до своєрідності ліній, руху, положень корпусу, голови, рук та кистей, варіювання ракурсів тощо, характерних для тої чи іншої національної хореографічної культури.

Значно відрізняються також структурна побудова і технологія використання класичних та народних рухів. Насамперед, у народній лексиці відсутні основні принципи класики – виворітність та гармонійно випрямлені в колінах ноги (*en dehors*<sup>2</sup>). Існують навіть окремі національні танцювальні культури, в яких рухи взагалі виконуються невиворітно і на ледь зігнутих у колінах ногах.

У народних танцях, зокрема в чоловічих, відсутні рухи, що виконуються на високих півпальцях (за винятком, звичайно, випадків, про які йшлося вище).

Разюча відмінність і в *plie*<sup>3</sup>, особливо в чоловічій інтерпретації. Так, в українському, російському, польському, угорському, болгарському, грузинському та інших народних танцях при виконанні присядок, закладок та інших низових рухів маємо різке глибоке *plie*, що, як правило, здійснюється у невиворотніх позиціях ніг (перша, шоста – характерні).

---

<sup>1</sup> *Attitude* – поза, положення (*фр.*), *arabesque* – арабеск (*фр.*), *batterie* – заноски (*фр.*) – удар ногою по нозі.

<sup>2</sup> *En dehors* – назовні (*фр.*) – розгорнене назовні носками положення ніг; напрямок руху в піруетах, турах та інших рухах від опорної ноги до робочої.

<sup>3</sup> *Plie* – згинати (*фр.*) – присідання на одній чи обох ногах.

Народна танцювальна лексика не обтяжена канонічними нормами класичної школи в положеннях голови, кистей рук, а також поз при виконанні турів, піруетів тощо. В народному танці відсутні й певні норми щодо поз при виконанні піруетів, турів тощо, хоча принцип обертання, тобто поштовх і надання тілу певного положення для подальшого продовження оберту, в класичній і народній хореографії один і той же.

Класична балетна лексика і зараз збагачується елементами народного танцю. Привнесення трансформованої народно-танцювальної лексики розширило в класиці сферу пластичного жесту, який став динамічним, дієвішим. Під впливом цих животворних джерел помітно змінилася технічно-виконавська манера жіночого класичного танцю. Із сучасного балету майже цілком зникли кокетливі, нічим не виправдані манірні пози балету минулих часів. Розширився діапазон рухів тіла за допомогою плечей, шиї, кистей рук, незвичайних ракурсів. Змінилася техніка виконання стрибкових па та турів. Навіть сценічна хода – біг балерини, незважаючи на велику кількість нюансів, що обумовлюються залежністю національно-образного та соціального трактування того чи іншого персонажа твору, стала більш природною і, завдяки цьому, граціознішою, поетичнішою.

Процес збагачення класичного танцю національними лексичними елементами заслуговує окремого детального аналізу. Тому ми не зупиняємось на структурних, стилістичних і, нарешті, технічних особливостях класичного танцю. Проте у зв'язку з розкриттям суттєвої різниці між двома видами хореографічного мистецтва виникає потреба визначити місце, роль та значення характерного танцю..

Термін „характерний танець” походить з колишніх побутових комедійних сценок – *entrée* – вихід, виступ (*фр.*), в яких розкривався, уточнювався, доповнювався той чи інший образ, характер; звідси і *danse de caractere*, тобто танець в образі, характері. Ці жанрово-побутові картинки відрізнялися від придворної сценічної хореографії не тільки своїм змістом (в них відтворювалися сцени із життя простолюдинів), але й акторською майстерністю, яку демонстрували професіонали. Оскільки ж вони були людьми „низького” походження, *entrees* насичувалися елементами фольклору. Негативне ставлення до *entrees* Французької Академії танцю, заснованої у 1661 році, все ж не завадило його поширенню у театральних видовищах. Органічне поєднання в цих сатиричних, пародійних, гротескових, комедійних виступах елементів акробатики, танцю, поетичного слова і, звичайно, специфічних, характерних особливостей *commedia dell'arte*<sup>4</sup>, а до того ж сюжетна цілеспрямованість та виконавська майстерність акторів дали поштовх до створення нового хореографічного різновиду – *danse de caractere* – прародича сучасного характерного танцю.

Вбачаючи в ньому образність, велику емоційну насиченість, реформатор балету Ж.-Ж. Новерр (1727-1810) вважав, що вдихнути життя у канонічно застигле мистецтво класичного балету може тільки народне мистецтво.

---

<sup>4</sup> *Commedia dell'arte* – комедія масок, вид імпровізованого італійського театру (*ім.*).

Починаючи з Ж.-Ж. Новерра, термін „характерний танець” вживається для визначення сценічної обробки народних танців у балетних виставах.

Пізніше, вже у творчості А. Сен-Леона (1817 чи 1821-1870), окреслюється інший напрям використання народної хореографії у характерному танці, а саме: поєднання і трансформація рухів народного та класичного танців з підпорядкуванням народної лексики прийомам професійної балетної школи. До М.Фокіна (1880-1942) та О.Горського (1871-1924) характерний танець не був пов'язаний з драматургічною дією балету. Вони ж дали йому у своїх виставах ідейно-сміслову навантаження. Передусім це стосується таких творів, як „Половецькі танці” О. Бородіна, „Арагонська хота” М. Глінки, „Шехерезада” М. Римського-Корсакова, „Ісламей” М. Балакірева, „Степан Разін” О. Глазунова.

На сьогодні характерний танець – це академічна форма окремих національних танців, створених за допомогою поєднання народного танцю з високою професійною технікою класичного танцю. До характерних танців належать і традиційні танці, які мають елементи жанрового чи побутового образу (матроські танці або ті, що імітують поведінку звірів, птахів тощо). Хореографічний синтез не зводиться до механічного поєднання рухів і в цілому хореографічних видів. Це складний творчий процес, зумовлений змінами в культурі та побуті народу. Розвиток класичного, характерного та народно-сценічного танців – яскравий доказ цього постулату.

# ЛЕКСИКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

## МОРФОЛОГІЯ РУХУ

### **Танцювальний рух – першоелемент, основа хореографічного твору. Образні, функціональні, характерні, національні особливості руху**

Побачивши танець, ми сприймаємо його як художнє ціле. Можемо визначити тематичне спрямування твору, сюжет, виділити якусь думку, виходячи зі своїх естетичних смаків, уподобань. У нашій уяві викристалізуються окремі лексичні знахідки, цікаві композиційні побудови, їх вдалі зв'язки з музичним супроводом. Балетмейстер усіма цими й іншими виражальними засобами реалізовує свій художній задум, створює мистецький твір, у якому відбиває своє бачення реального світу. Органічний сплав виражальних засобів складає хореографічну фразу, речення, період, які суворо підпорядковуються архітектоніці твору. Отже, логічне поєднання рухів, жестів, поз у закінченні фрази, речення, періоду – шлях до створення хореографічного художнього образу, який часто сприймається опосередковано.

Без урахування найтіснішого взаємозв'язку, взаємовпливу, взаємозалежності усіх елементів танцю, їх співвідношення у загальній конструкції неможливо аналізувати хореографічний твір. Майстерність балетмейстера-постановника саме й визначається тим, наскільки він оволодів комплексом виражально-зображальних засобів, притаманних хореографічному мистецтву, як він оперує ними для розкриття змісту твору.

У конкретно-чуттєвому відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, які в поєднанні з музикою становлять основу твору – його лексику.

Історія зародження танцювальних рухів сягає в сиву давнину. Людина при виконанні первісних трудових рухів починала поступово підпорядковувати деякі їх ритмічні елементи завданню створення примітивних ілюстративних хореографічних па, які б імітували робочий процес. Ці рухи мали вже не утилітарне, а художньо-естетичне призначення і в зв'язку з цим були чітко організовані, підлягали певному темпоритму, мали певну тривалість і т. ін. Отже, характерною відмінністю хореографічного па від побутового руху є його своєрідна спрямованість до художності.

Дієвість танцювальних рухів чи їх форм можна збагнути лише в певних змістових поєднаннях, конструкціях, які підпорядковуються образно-тематичному розвиткові твору.

Виконання одного руху зумовлюється формою іншого, який, у свою чергу, передає естафету наступним. Таким чином створюється чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні та багатогранні зв'язки між рухами, жестами, позами підпорядковуються музичному матеріалу, який поєднується з художнім задумом балетмейстера. Саме ці, непомітні на перший погляд зв'язки, які ґрунтуються на міцно



засвоєній мистецтвом того чи іншого народу специфічній будові руху, жесту, пози, їх органічного поєднання з іншими виражально-зображувальними засобами, притаманними не тільки певній хореографічній культурі, але й окремому жанру, виду, стильовому напрямку, ведуть до створення чітких лексико-синтаксичних та композиційних сполучень, з яких складається хореографічний твір.

Іноді змістові та формотворчі поєднання рухів розвиваються у межах одного па, якому балетмейстер надає численних нюансів та відтінків, як сталося, скажімо, у танці „Плескач” П. Вірського. Видатний знавець українського хореографічного фольклору використав тут звичайне сплескування у долоні. Змінюючи ритмічну структуру оплесків, манеру їх виконання, балетмейстер створив напрочуд цікавий дівочий танець-гру. Подібний прийом часто використовується визначними майстрами-постановниками. Наприклад, „Повзунець” знову ж таки П. Вірського, „Бульба” І. Мойсеєва, „Берізка” Н. Надеждіної та ін. А в таких хореографічних картинах, як, скажімо, „На Січі Запорозькій” В. Михайлова, використовуються цілі лексичні групи.

Розглянемо лексику з позицій тих естетичних функцій, які вона виконує при створенні загального танцювального контексту, тобто її образність, емоційність, афористичність.

Вдавшись до аналізу, наголошуємо, що хореографічні рухи, прийоми, жести, пози обумовлюються завданням створення певного художнього образу. Саме тому суто структурні та художньо-естетичні особливості лексики розглядатимуться надалі в 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 в інший (без зміни його структури), як ми втратимо логічну закономірність його виникнення у зв'язку з іншими рухами. А це призведе до нівелювання національного характеру хореографічного твору, до порушення законів жанру і т. п.

Візьмемо, приміром, хореографічну мініатюру П. Вірського „Ой під вишнею” і переставимо хореографічні па з неї у будь-який сучасний танець. Одразу ж відчувається, так би мовити, граматична неузгодженість лексичних елементів. У П. Вірського використання специфічних танцювальних рухів допомагає створенню образів, які показують певну історичну епоху, відбивають відповідні соціальні умови. Загальновідомі па своєрідно трансформуються, підлягають законам жанру (сатира, гумор), набувають особливої природності.

Всебічне осмислення хореографічної лексики твору допомагає з'ясувати закономірності його художньої структури, дає можливість простежити за творчою думкою балетмейстера-постановника.

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 у

балетмейстера працює творча думка, яка перетворює інтуїтивні, асоціативні відчуття, уявлення, поняття і т. д. у матеріалізовані хореографічні образи.

Асоціативне мислення живиться двома факторами. Перший, головний – нове явище дійсності, яке бачить, відчуває балетмейстер, друге, зрозуміло, – те знайоме, звичайне, з чим це явище асоціюється. В органічному злитті виразних 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”.

Хореографічний образ – явище складне. Його зримі компоненти (рух, міміка, пози) – лише матеріал для створення внутрішньої структури, у якій головну роль відіграє емоційність, чуттєве сприйняття тієї чи іншої життєвої ситуації, дії. „У хореографічному мистецтві, – розповідала Галина Уланова, – має бути злиття віртуозного володіння технікою з внутрішнім змістом музики виконуваного твору. Це злиття техніки танцю з образом танцю і є тією невловимою душею, тим найістотнішим і навряд чи поясними, що трансформує балет у високе 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 одночасно творити танець, дійовий, образний. Цим танець відрізняється, скажімо, від драматичного твору.

На цьому моменті часто наголошував К. Станіславський: „Є багато балерин, які, танцюючи, розмахують руками, показуючи глядачеві свої „пози”, „жести”, милуючись ними ззовні. Їм потрібні рухи і пластика лише заради самих рухів і пластики. Вони вивчають свій танець, як „па”, незалежно від внутрішнього змісту, і створюють форму, що не має суті”. На наш погляд, така балерина з „приклеєною” усмішкою – це тільки маска, яка неспроможна створити хореографічний образ, бо всі її зусилля зводяться до виконання комплексу рухів, запропонованих балетмейстером-постановником. Умінню розслабитися в потрібний момент, особливо володіти м’язами обличчя, навчають танцюристів ще в хореографічній школі, інституті, де для цього розроблено спеціальні програми. Та, на жаль, цим умінням володіє далеко не кожний виконавець. І це суттєво заважає створенню сценічного образу. Отже, треба повсякденно й наполегливо працювати над собою. Про це писала А. Ваганова в „Основах класичного танцю”: „Опанування у танцювальному екзерсисі повною координацією всіх рухів людського тіла дає можливість надалі насичувати рух думкою, настроєм, тобто надавати йому тієї виразності, яка називається артистизмом”.

У хореографічному мистецтві основним матеріалом для створення образу є лексика танцю. Однак відразу зазначимо, що образність лексики залежить не тільки від її якостей. Вона стає образною лише у цілісній системі – побудові хореографічного твору, в якому розкривається ідея, тема. „Класичний танець, – зазначала А. Ваганова в одній зі статей, – форма відбиття у русі людських

емоцій. Це – поезія людського руху, як і музика, пісня. Треба тільки зрозуміти цей танець як рух соціально і емоційно осмислений, треба внести його у саму суть дії. Будуючи на ньому дію і рух хореографічного образу”. Образність лексики – категорія стилістична, вона створюється за допомогою об’єднання серії своєрідних рухів, поз, жестів, міміки та засобів їх виконання.

Хореографічний образ – категорія естетична, під нею розуміються конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером з допомогою вигадки, асоціативного бачення і та інших професійних вмінь, що 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 понять, без урахування їх потенційних можливостей важко зрозуміти художню структуру танцю, його складові частини, проаналізувати танець. У хореографічному мистецтві все несуттєве, другорядне при втіленні ідеї автора відкидається. Але не варто забувати про інтегральність (цілісність, нерозривність). Ядро образу, його суть – явище не лексичне, але варто від змісту образу перейти до його формотворчої структури, як ми одразу констатуємо комплексність, кантиленність. Глядач може і не запам’ятати, з яких лексичних елементів створені образи Подоляночки і Юнака у хореографічній картинці П. Вірського „Подоляночка”, але образи він запам’ятає. Отже, танцювальна лексика не тільки створює оболонку образу, вона є формою його існування, тому питання образності лексики й хореографічного образу переростають у питання про роль лексики у його формуванні, створенні.

Функціонально-естетичний аналіз хореографічного твору підтверджує зв’язок лексики композиції з його змістом. Зв’язок цей, як було зазначено вище, опосередкований через образну систему. Таким чином, внутрішня форма танцю – образ – являє собою діалектичну єдність змісту і форми. Образ у справжньому, реалістичному хореографічному творі є формою стосовно до основної ідеї і змістом стосовно до зовнішньої форми танцю – лексичних і композиційних елементів, з яких складається твір. У роботі над образом 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 оволодіває логікою почуттів. „Цим шляхом, – пише митець, – ви насамперед відчуваєте себе самого в ролі. Живе, справжнє людське почуття – хороший ґрунт для цього”. А знайти себе у ролі – це передусім означає правдиво, органічно діяти від свого імені в запропонованих обставинах хореографічної постановки. Діючи від свого імені, актор-танцюрист непомітно включає у творчість свою органічну природу, в той час як дія від імені іншої особи неминує тяжіє до вистави.

Діючи „від себе”, танцюрист показує логіку дії особи, яку він зображує. Суть перетворення, 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 інтонації у функціональному русі з великою кількістю нюансів, динамічних відтінків, деталей. Вона ж, у свою чергу, створює дійову, безсюжетну і сюжетну композиції, які іноді впливають на вид і жанр танцю.

Отже, переконливим хореографічний образ буде тільки тоді, коли у танцюриста внутрішній монолог зіллється із зовнішнім його еквівалентом і буде створено своєрідну єдину кінетичну схему почуттів. З великою любов'ю К. Станіславський говорив про тих танцюристів, для яких „пластика – не самоціль, а засіб для створення хореографічного образу. Ці талановиті виконавці не можуть діяти не в образі – танець їхнє життя”.

Вірний заповітам К. Станіславського, великий майстер танцю П. Вірський ставив перед виконавцями завдання не тільки знайти себе у ролі, але й вибудувати роль у собі, тобто перевтілитися в образ. Він виховав цілу плеяду прекрасних акторів і, в той же час, першокласних танцюристів.

У сценічному образі діє жива людина – танцюрист, який втілює задум балетмейстера у художній образ. Сценічний образ створюється на репетиціях і в спектаклі, тобто він народжується у мить введення його у дію, перевтілення у дійову особу. Таке створення виконавцем внутрішнього монологу не дозволяє хореографічному мистецтву скочуватися у трясовину формалізму.

В українській хореографічній культурі багато сюжетних танців, у яких діють не тільки окремі героїчні образи: Гонта, Ватажок (буковинський танець), жартівливі – Гандзя, Микола, Бурим (штукар, витівник) і т. д., але й узагальнені образи природи: Тополя, Маринонька, Завійниця, Вербиченька, Калина Червона та ін.

Узагальнення характерних рис у мистецтві – шлях до виникнення 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 кордонів. Варто виконавцю колективного образу зробити незначний індивідуальних штрих, як він одразу перетворюється на індивідуальний. Блискучим майстром таких перевтілень та імпровізацій був П. Вірський. Досягається це за допомогою і акторської майстерності, і музики, і змін лексичного матеріалу.

Для узагальнення відбираються найбільш яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб. Ці ознаки балетмейстер може гіперболізувати, деперсоналізувати, опускати. Майстерність балетмейстера-постановника визначається тим, наскільки він оволодів виразально-зображувальними засобами, притаманними хореографічному мистецтву, як він, володіючи ними, розкриває 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 вигуки. Без знання цієї „граматики” не може бути справжньої, грамотної, зрозумілої мови”, – писав відомий хореограф Р. В. Захаров.

Процес формотворення руху, як правило, підпорядковується творчому наміру балетмейстера, змістові танцю. В.М. Богданов-Березовський згадував: „Ваганова ніколи не пропагувала класичний танець шляхом механічного повторення якогось „коду” умовних, абстрагованих у своєму змістові рухів, ніколи сліпо не наслідувала безпосередню догму „азбуки класичного танцю”. В основі її педагогічного методу є інше: прагнення прищепити танцюристці навички осмислення хореографічного прийому, зробити останній засобом художньої виразності”.

Дієвість танцювальних рухів чи їх форм можна зрозуміти лише у певних сполученнях, конструкціях, підпорядкованих образно-тематичному розвитку твору. Органічні й багатогранні зв'язки між рухами, жестами, положеннями корпусу, позами органічно вплітаються в полотно музичного матеріалу, який відповідає художньому задумові балетмейстера.

Відзначимо при цьому, що надмірне ускладнення руху, надання його структурним частинам нехарактерних стильових ознак, запозичених з інших хореографічних форм, помпезність у сценічній інтерпретації так само, як і зовнішня красивість, перекреслює художність лексики, порушує логічний і разом з тим образний зміст руху. Образність лексики – одна з найважливіших відмінних рис реалістичного мистецтва танцю. Використання складних структурних сполучникових рухів допомагає балетмейстеру вирішувати сюжетні художні задуми. Але перенасичувати ними без потреби хореографічний текст не варто.

„Текст хореографічного твору нерозривно пов'язаний з підтекстом, який він покликаний відбивати, – зазначав Р.В. Захаров. – Самі по собі арабески, аттітюди, жете, великі й маленькі, ще нічого не означають, коли вони не сповнені думки й почуття. У такому разі це лише набір рухів і поз, „біомеханічні” вправи, які демонструють гнучкість і рухливість людського тіла”. В українській, як і в хореографії інших народів, є багато прикладів, коли текст, і при цьому досить виразний, створюється за допомогою одного-двох рухів, так би мовити, пластичних метафор („Голуб-голубочок”, „Зайчик”, „Бичок” і т. д.). Так, у ліричних танцях лексика на диво поетична, натхненна і водночас гранично проста і, як правило, однорідна, акварельна. Вона напівтонова у „Плескачі” П. Вірського, проста і філігранна у „Вензелях” І. Мойсеєва, поетична у „Крохалях” Н. Уварової.

Тонкий інтерпретатор українського фольклору П. Вірський у танці „Плескач” використав сплескування у долоні, надавши їм своєрідності, що полягає у зміні ритмічної структури, манери виконання. „Плескач” – танець-гра дівчат-підлітків, які не помічають навколо себе нікого і нічого. Балетмейстер збагатив українську хореографічну культуру ще одним прекрасним жіночим танцем. Ми підкреслюємо, саме жіночим, бо, на думку К.Я. Голейзовського, яку ми поділяємо, „Плескач” – давньослов'янський чоловічий танець. Прийом побудови хореографічного номера на одну дію, з допомогою тільки темпів, ритмоформули, манери виконання, нерідко використовується у сучасній хореографії.

Так у першій частині „Вензелів” І. Мойсеєв вводить лише один рух –

ковзний крок каблучком по підлозі. На перший погляд, виконавець обмежений у створенні образу, він якоюсь мірою обмежений і рухом та спілкуванням з партнерами, що побралися за руки. Але саме завдяки основному рухові, котрий кожний виконує по-своєму, з незначними нюансами, водночас граючи корпусом, позою, ракурсами тіла, і запам'ятовуються образи танцю.

Це зовсім не означає, що постановник повинен уникати складних за морфологією конструкцій па й окремих комбінацій, якщо вони допомагають розкриттю основного змісту твору, а їх використання вмотивоване, веде до розкриття певних життєвих колізій, ситуацій і т. д.

У героїчній танцювальній композиції „На Січі Запорозькій” В. Михайлова бачимо логічне поєднання дуже складних українських чоловічих лексичних конструкцій з елементами акробатики, фехтування. І все це вмотивовано сценічною дією, змістом танцю.

Дуже важлива риса лексики – її природність, безпосередність, тобто та основа, яка дає можливість простежити єдність змісту й форми твору. Показовий у цьому відношенні досвід роботи П. Вірського над мініатюрою „Чумацькі радощі”. За допомогою образних, але простих за виконанням рухів, автор показав яскраві людські характери. Він знайшов майстерне співвідношення складної психологічної характеристики персонажів на основі своєрідної образно-характерної народної лексики.

На жаль, і в професійних колективах, і в самодіяльних ансамблях зустрічається інше. В козачках вводяться віртуозні чоловічі рухи (стрибки, закладки), у гуцульських, лемківських, бойківських, буковинських танцях неправомірно, без переінтонації, певної сценічно заданої дії захоплюються тими ж закладками, повітряними турами, повзунцями. Подібна картина спостерігається зараз у солдатських і молодіжних колективах. Вихід на 32 такти і нічим не виправдана демонстрація трюків, запозичених у різних народів. Трюкова техніка української хореографії – один з різновидів лексики, яка слугує розкриттю образно-тематичного задуму в хореографічній постановці, і використовувати її слід обережно, щоб вона не була самоціллю, а вписувалася у загальний малюнок. Не можна переносити окремі рухи й більш складні лексичні конструкції з одного жанру в інший. 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 є танець... рухи і жести самі по собі не виявляють характеру. Один і той же танцювальний рух може бути виконаний у зовсім різному характері, залежно від того, хто його виконує”, – писав Р.В. Захаров.

Емоційний імпульс, який народився у виконавця завдяки його майстерності, передається глядачеві, впливаючи на глибину сприйняття і почуття. Ось чому емоційність, хоч вона й притаманна танцю, не включає в себе поняття ширші, ніж, скажімо, виконання певних па у заданому темпоритмі. Емоційні імпульси – рушійна сила будь-якого мистецтва, але в хореографії вона виступає на перший план, об'єднавшись з рухом, акторською майстерністю.

У композиції „Про що верба плаче”, П. Вірським за мотивами творів Т.Г.

Шевченка, народна артистка України В. Котляр повний драматизму образ української жінки. Глибокий емоційний вплив на глядача має і оптимістична трагедія „Ми пам’ятаємо” того ж автора – одна з найбільш яскравих картин у сучасній народно-сценічній хореографії.

Емоційні збудження людини, що супроводжуються дією на сцені, можна поділити на три категорії: рефлекторні, жести і міміка, і рухи, безпосередньо пов’язані з побудовою танцювального па.

До перших можна віднести інстинктивні дії людини (ходіння, біг і т. д.). Відображення життєвих ситуацій створює передумови до трансформації цих рухів у художньо узагальнені танцювальні па.

Про жести і міміку детальніше буде сказано згодом. Відзначимо тільки головне: жест виник як наслідок ідіоматичної (мовної) недосконалості у стосунках між людьми. Жести виділені з інстинктивної дії і тому емоційні. В основі танцювальних па лежать і рефлекторні жести і рухи, безпосередньо пов’язані з танцем, якщо їх емоційність підпорядковується художньо узагальненій дії. Непомітні на перший погляд зв’язки, характерні для того чи іншого народу, надають хореографічному творові привабливості через ледь помітні колористичні нюанси і жести.

У конкретно-почуттєвому відбитті дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика й рух, які в органічній єдності з музикою складають основу хореографічного твору – його лексику.

Питаннями, пов’язаними з лексикою танцю, має займатися і займається спеціальна наука – хореографічна лексикологія. З її допомогою необхідно вирішити чимало проблем, а саме: виявлення історичних закономірностей еволюційного розвитку лексики, з’ясування залежності танцювального руху від музики, визначення художніх особливостей першоелемента танцю – його лексики, з’ясування взаємозв’язків між лексикою і композиційною структурою танцю, вивчення принципів підбору засобів виразності при створенні мистецького твору тощо. Усі ці й багато інших питань мають одержати глибоко проаналізоване і теоретично обґрунтоване тлумачення. Проте хореографічна лексикологія сьогодні перебуває лише в стадії становлення, виявлення і з’ясування того кола питань, що їх висуває перед нею життя, бурхливий розвиток танцювального мистецтва. І все ж деяка допомога цієї науки в практичній творчій діяльності митців танцю вже відчувається, є підстави сподіватися, що з часом авторитет її зросте.

## **Основні позиції та положення рук, ніг, корпусу і голови в парах, трійках, масових танцях**

### **Позиції і положення рук**

Обидві руки виконавця можуть бути в чотирьох основних напрямках по відношенню до самого виконавця, згідно з чим устанавлюються такі позиції рук:

*вихідна позиція* – руки опущені вниз;

*перша позиція* – руки спрямовані вперед;

*друга позиція* – руки розведені в сторони;

*третья позиція (закрита)* – руки спрямовані вгору так, щоб виконавець їх бачив, не піднімаючи голови, долоні спрямовані до обличчя;

*третья позиція (відкрита)* – руки спрямовані вгору й розведені від ліктя в сторони.

За своїм характером положення рук можуть бути:

– прості - руки розташовані симетрично, тобто знаходяться в однаковому положенні;

– складні - одна рука знаходиться в одній з основних позицій, а друга в іншій або в одному, з раніше описаних простих положень.

### **Позиції положення ніг**

У народно-сценічному танці ті ж позиції ніг, що й в класичному, проте виконавці ставлять ноги менш виворітно. Тут можливі також паралельні друга, четверта і шоста позиції, коли носки обох ніг спрямовані вперед; зворотні перша і друга позиції, коли носки обох ніг спрямовані всередину, тобто один на одного. У народно-сценічному танці прийнята додаткова шоста позиція ніг.

*Перша позиція* – п'ятки зімкнуті, носки рівномірно, тобто симетрично розведені в сторони.

*Перша зворотна позиція* – носки зімкнуті, п'ятки рівномірно розведені в сторони.

*Друга позиція* – одна нога відставлена вбік на відстань стопи від другої, п'ятки спрямовані одна до одної, носки рівномірно розведені в сторони.

*Друга паралельна позиція* – одна нога знаходиться на відстані стопи від другої, обидві стопи розташовані паралельно, носки вперед.

*Друга зворотна позиція* – одна нога знаходиться на відстані стопи від другої, носки спрямовані всередину, п'ятки рівномірно розведені в сторони.

*Третя позиція* – п'ятка однієї ноги приставлена спереду до середини стопи другої ноги, носки рівномірно розведені в сторони. В цій позиції попереду буває то права, то ліва нога.

*Четверта позиція* – одна нога попереду другої на відстані стопи, п'ятка однієї ноги знаходиться проти носка другої, носки рівномірно розведені в сторони. В цій позиції попереду буває то права, то ліва нога.

*Четверта паралельна позиція* – одна нога попереду другої на відстані стопи, носки спрямовані вперед.

*П'ята позиція* – п'ятка однієї ноги щільно притулена до носка другої, носки рівномірно розведені в сторони. В цій позиції попереду буває то права, то ліва нога.

*Шоста позиція* – обидві стопи розташовані поряд, паралельно одна одній, носки спрямовані вперед.

*Шоста паралельна позиція* – ноги розставлені на ширину однієї стопи, розміщені паралельно одна одній.

### **Положення рук**

*1-ше положення.* Обидві руки, зігнуті в ліктях, лежать кулаками збоку на



талії, лікті спрямовані трохи вперед.

*2-ге положення.* Руки схрещені на грудях. Це положення має три варіанти:

– лікті трохи відведені від корпусу, права рука знаходиться під лівою рукою, кисть правої руки лежить долонею на лівій руці вище ліктя, кисть лівої під правою рукою;

– руки щільно прикладені до корпусу, кисть стиснута в кулак і захована під лікоть другої руки;

– лікті трохи відведені від корпусу і спрямовані вперед, кисть одної руки лежить долонею на другій руці трохи вище ліктя.

*3-тє положення.* Обидві руки підняті невисоко в сторони і знаходяться між вихідною і другою позиціями, лікті вільні, кисті спрямовані долонями вперед і трохи вгору.

*4-те положення (чоловіче).* Обидві руки лежать долонями на потилиці, начеб-то підтримуючи шапку, причому зігнуті лікті спрямовані в сторони.

*5-те положення (жіноче).* Дівчина, взявшись руками за кінці стрічок, які звисають ззаду від вікна, відводить їх у сторони, кисті знаходяться трохи вище плечей, тильною стороною спрямовані назад, заокруглені лікті підняті в сторони.

*6-те положення (жіноче).* Ліва рука в другій позиції, лікоть трохи заокруглений, кисть ледве зігнута, долоня спрямована праворуч.

Права рука зігнута в лікті, від ліктя до кисті знаходиться перед грудьми дівчини, кисть піднята трохи вище лівого плеча, долонею праворуч, лікоть спрямований вниз і трохи відведений від корпусу.

Дівчина начеб-то когось відштовхує від себе.

*7-ме положення (жіноче).* Одна рука лежить долонею на грудях, підтримуючи намисто, друга, стиснута в кулак, лежить збоку на талії або знаходиться у вихідній позиції.

*8-ме положення (жіноче).* Кисть правої руки прикладена до правої щоки і повернена тильною стороною до глядача, зігнутий лікоть спрямований вниз. Кисть лівої руки прикладений внизу до ліктя правої руки. Ліва рука від ліктя до кисті або прикладена до корпусу, або трохи відведена до нього. Корпус прямий, голова спирається на кисть і може бути повернута до правого або лівого плеча.

*9-те положення.* Обидві руки розведені в сторони трохи вище рівня талії. Кисті рук заокруглені й спрямовані долонями вгору.

*10-те положення.* Обидві руки зігнуті в ліктях, долоні засунуті за пройом (пройму) кептаря, лікті вільно опущені уздовж корпусу.

*11-те положення.* Обидві рук зігнуті в ліктях, кисті стиснуті в кулаках, великі пальці засунуті за пройми кептаря. Лікті вільно опущені уздовж корпусу.

*12-те положення (жіноче).* Обидві руки, зігнуті в ліктях і стиснуті в кулак, лежать на рівні талії (на пояску). Кисті рук зігнуті і спрямовані від себе. Лікті трохи вигнуті вперед.

*13-те положення.* Обидві руки, зігнуті в ліктях, лежать на талії ззаду, долонями назовні, покладеними одна на одну. Лікті спрямовані трохи назад.

*14-те положення (жіноче).* Обидві руки з розгорнутими кистями відведені перед собою трохи нижче рівня плечей. Кисті спрямовані долонями вниз, а пальцями трохи догори.

*15-те положення (чоловіче).* Обидві руки, зігнуті в ліктях, тримають за кінці долонями до себе топірець, який лежить у виконавця ззаду на талії обушком вгору. Лікті спрямовані вперед.

*16-те положення (чоловіче).* Обидві руки, зігнуті в ліктях, тримають за кінці долонями від себе топірець, який лежить у виконавця на плечах обушком донизу. Лікті відведені трохи в сторони.

*17-те положення (чоловіче).* Обидві руки тримають за кінці долонями від себе топірець, який піднімають високо над головою (у третій позиції) обушком вгору. Лікті трохи відведені в сторони.

*18-те положення (чоловіче).* Права рука, трохи зігнута в лікті, тримає топірець, ліва – приблизно посередині – топорище, поставивши його кінцем на підлогу. Корпус нахилиють вниз.

*19-те положення.* Права рука в третій позиції і трохи відведена праворуч, лікоть вільний, кисть трохи піднята, долоня спрямована ліворуч, пальці вгору. Ліва рука в другій позиції або трохи нижче, кисть пряма, долонею догори і вперед. Корпус повернутий трохи лівим плечем вперед, голова повернута до руки, піднятої вбік.

*20-те положення (чоловіче).* Права рука прикладена долонею до потилиці. Ліва рука, стиснута в кулак, лежить на талії. Корпус повернутий лівим плечем уперед, голова піднята і ледь повернута до лівого плеча.

*21-ше положення (жіноче).* Одна рука, стиснута в кулак, лежить збоку на талії. Друга рука: а) відведена вбік на рівні плечей, долонею вперед; б) відведена вбік на рівні плечей, долонею вперед; в) піднята вгору в третю позицію і трохи відведена вбік, лікоть вільний або трохи заокруглений, кисть трохи піднята і спрямована долонею до себе.

*22-ге положення (чоловіче).* Права рука тримає топірець посередині топорища обушком вниз і виносить його над головою. Рука відводиться трохи вбік. Ліва рука, кисть якої стиснута в кулак долонею вниз, відводиться вбік, трохи нижче рівня плеча. Лікоть ледь зігнутий.

*23-тє положення (чоловіче).* Права рука тримає топірець майже за кінець топорища обушком догори, лезо ледь торкається підлоги. Ліва рука, кисть якої стискається в кулак, відводиться вгору і далеко вбік, водночас корпус нахилений вниз.

### **Розташування танцюристів і положення рук у парних танцях**

*24-те положення.* Виконавці стоять поруч, обличчям за напрямком руху, дівчина праворуч, хлопець ліворуч, і тримаються за руки, схрещені перед собою: правою рукою за праву, лівою – за ліву. Ліва рука дівчини знаходиться над правою рукою хлопця, кисті – на рівні талії. Виконавці можуть трохи нахилити корпус уперед; трохи відхилити його в різні боки і повернувши голови, дивитись одне на одного (*рис. 1*).



**24 положення**  
Рис. 1



**25 положення**  
Рис. 2

*25-те положення.* Виконавці стоять поряд, хлопець ліворуч, дівчина праворуч. Правою рукою він тримає дівчину збоку за талію. Її ліва рука лежить на правому плечі хлопця. Вільні руки, відведені в сторони або стиснуті в кулак, лежать на талії (рис. 2).

*26-те положення.* Виконавці стоять поряд, обличчям за напрямком руху, дівчина праворуч, хлопець ліворуч. Корпус кожного виконавця трохи повернутий лівим плечем вперед за напрямком руху, у хлопця більше, у дівчини менше. Лівою рукою він тримає ліву руку дівчини, обидві руки підняті вперед за напрямком руху на рівні грудей. Праві руки виконавців або лежать стиснуті у кулаки у кожного на талії, або відведені в сторони і трохи підняті ввєрх. Корпус хлопця трохи нахилений ліворуч, голова повернута обличчям до дівчини. Корпус дівчини вільний, голова повернута обличчям за напрямком руху (рис. 3).



**26 положення**  
Рис. 3



**27 положення**  
Рис. 4

*27-ме положення.* Виконавці стоять поряд і тримають ліві руки, як у положенні 26. Правою рукою хлопець обіймає дівчину за талію. Права рука дівчини або в другій позиції, або лежить збоку на талії під правою рукою хлопця (рис. 4).

*28-ме положення.* Виконавці стоять поряд, як у положенні 26. Лівою рукою хлопець тримає ліву руку дівчини, обидві руки підняті вгору і трохи праворуч, зімкнуті кисті знаходяться над правим плечем дівчини. Правую рукою хлопець тримає праву руку дівчини, обидві руки відведені ліворуч майже на рівні талії. Виконавці дивляться одне на одного (рис. 5).



**28 положення**  
Рис. 5

*29-те положення.* Виконавці стоять одне перед одним, піднявши руки невисоко вперед, і тримаються за руки, лікті вільні. Трохи відхилившись назад, вони дивляться одне на одного (рис. 6).



**29 положення**  
Рис. 6



**30 положення**  
Рис. 7

*30-те положення.* Виконавці стоять одне перед одним, піднявши руки невисоко вперед, і тримаються схрещеними руками: правою за праву, лівою за ліву. Корпус трохи відхилений назад. Вони дивляться одне на одного (рис. 7).

*31-ше положення.* Виконавці стоять навскоси, лівим плечем одне до одного, і тримаються витягнутими лівими руками. Праві руки або розведені в сторони, кисті трохи вище плеча, лікті вільні, або ж права рука дівчини піднімає за кінчик і відводить в сторону стрічку вінка (рис. 8). Це положення зустрічається здебільшого в танці „Гопак”, причому виконавці рухаються: дівчина обличчям, хлопець спиною за напрямком руху.

*32-ге положення.* Виконавці стоять навскоси, правим плечем одне до одного. Правую рукою хлопець тримає дівчину за талію з лівого боку, права рука дівчини лежить на лівому плечі хлопця. Ліві руки обох виконавців або розведені в сторони, або ж, стиснуті в кулак, лежать збоку на талії. Голови трохи підняті й повернуті обличчям одне до одного (рис. 9).



**31 положення**  
Рис. 8



**32 положення**  
Рис. 9

*32-ге положення.* Виконавці стоять навкоси, правим плечем одне до одного. Правою рукою хлопець тримає дівчину за талію з лівого боку, права рука дівчини лежить на лівому плечі хлопця. Ліві руки обох виконавців або розведені в сторони, або ж, стиснуті в кулак, лежать збоку на талії. Голови трохи підняті й повернуті обличчям одне до одного (рис. 9).

*33-тє положення.* Виконавці стоять одне перед одним. Хлопець лівою рукою бере дівчину за праву руку. Ледь зігнувши руки в ліктях, вони відводять їх у сторони на рівні талії. Праву руку хлопець кладе дівчині на талію. Дівчина кладе ліву руку хлопця на праве плече так, щоб вона лежала на його правій руці. Корпус виконавці трохи відхиляють назад, дивлячись одне на одного (рис. 10).



**33 положення**  
Рис. 10



**34 положення**  
Рис. 11

*34-тє положення.* Виконавці стоять поряд. Вони з'єднують руки так: ліва рука дівчини з правою хлопця. З'єднані руки виносять високо вгору, утворюючи „ворота”. Вільні руки, кисті яких стиснуті в кулаках, кладуть на талію. Корпус відхиляють трохи вбік, погляд спрямовують одне на одного (рис. 11).

*35-тє положення.* Повністю зберігається попереднє положення, але руки, які лежать стиснуті в кулаки на талії, відводяться в сторони на рівні талії, кисті заокруглені.

*36-те положення.* Виконавці стоять поряд, дівчина справа, хлопець зліва. Дівчина кладе кисті рук хлопцеві на праве плече долонями вниз (кисті правої руки лежать зверху кистей лівої руки). На свої кисті рук дівчина кладе голову обличчям за напрямком руху, повернувшись правим плечем трохи праворуч. Хлопець, заклавши за спину обидві руки, кисті яких стиснуті в кулаки, повертає голову і спрямовує погляд на дівчину. Корпус спрямований за напрямком руху.

*37-ме положення.* Виконавці стоять навскоси, правим плечем одне до одного. Хлопець кладе праву руку дівчини на талію, а лівою підтримує лікоть правої руки дівчини. Дівчина, як і в попередньому положенні, кладе кисті рук на праве плече (ліва рука дівчини лежить зверху правої руки хлопця) і на свої кисті рук кладе голову. Погляд хлопця спрямований на обличчя дівчини.

*38-ме положення.* Виконавці стоять одне перед одним. Дівчина кладе кисті рук хлопцеві на плечі, а хлопець – дівчині на талію. Голови або відхиляють трохи праворуч, або тримають рівно.

*39-те положення.* Виконавці стоять так само, як і в попередньому положенні, але руки кладуть одне одному на талію так, щоб руки хлопця були зверху рук дівчини.

*40-ве положення.* Виконавці стоять одне перед одним. Дівчина кладе праву руку хлопцеві на ліве плече так, щоб кисть лежала трохи на спині. Лівою рукою дівчина тримає праву руку хлопця вище ліктя. Хлопець кладе праву руку дівчині на талію, а лівою – тримає лікоть правої руки дівчини. Дівчина рухається спиною, а хлопець обличчям за напрямком руху. Рідше навпаки: хлопець спиною, а дівчина обличчям.

*41-ше положення.* Виконавці стоять поряд, дівчина справа, хлопець зліва. Дівчина кладе ліву руку, зігнуту в лікті, на праве плече хлопця так, щоб кисть руки лежала на плечі трохи спереду. Праву руку, зігнуту в лікті, з розгорнутою кистю, тримає між своїм обличчям і обличчям хлопця трохи вище свого плеча, долонею до обличчя хлопця. Хлопець кладе праву руку дівчині на талію (ліва рука дівчини лежить зверху правої руки хлопця. Лівою рукою хлопець бере борт кептаря приблизно на рівні грудей. Дівчина трохи нахилиє голову праворуч і спрямовує лукавий погляд на хлопця. Хлопець спрямовує погляд на дівчину.

*42-ге положення.* Виконавці стоять одне перед одним. Вони з'єднують руки і, відхиляючи корпус назад, стають на відстані витягнутих рук. Голови або відхиляють трохи праворуч, або тримають рівно.

*43-тє положення.* Його в народі називають „стовпом”. Один з виконавців стає на плечі другого на весь зріст. Нижній і верхній хлопці тримаються руками за палицю, погляд спрямовують прямо перед собою, корпус тримають рівно. У цьому положенні найзручніше виконувати рух уперед.

### **Розташування танцюристів і положення рук у масових танцях**

*44-те положення.* Виконавці стоять поруч, боком одне до одного, тримаючись за руки, які можуть бути вільно опущені вниз, підняті вгору,

відведені в сторони. В останньому випадку виконавці знаходяться одне від одного на відстані витягнутих рук.

*45-те положення.* Виконавці стоять поряд, боком одне до одного. Руки кожного лежать ззаду на талії у тих, які стоять праворуч і ліворуч. Руки схрещені за спиною танцюристів (*рис. 12*).



**45 положення**

*Рис. 12*

*46-те положення.* Виконавці стоять поряд, боком одне до одного, і тримаються спереду за руки, але не з тими, що стоять поряд, а через одного праворуч і ліворуч, так що руки схрещені спереду (*рис. 13*).

У цьому положенні виконавці можуть триматися за руки, схрещені за спинами.



**46 положення**

*Рис. 13*

*47-ме положення.* Виконавці стоять боком одне до одного на відстані витягнутої руки. Руки відведені в сторони на рівні плечей і лежать долонями на плечах тих виконавців, які стоять праворуч і ліворуч. Корпус прямий. Голова повернута обличчям до глядача (*рис. 14*).



**47 положення**

*Рис. 14*

*48-ме положення „ліса” (жіноче).* Виконавці стоять одна за одною, лівим плечем до глядача. Кожна дівчина кладе ліву руку, зігнуту в лікті, на своє праве плече, а праву руку простягає вперед до правого плеча дівчини, яка стоїть попереду. Та в свою чергу подає їй ліву руку, зігнуту перед собою в лікті. У крайніх дівчат вільні руки лежать збоку на талії, стиснуті в кулаки (*рис. 15*).



**47 положення**

*Рис. 14*

*49-те положення.* Виконавці стають у коло обличчям до центру і з'єднавши руки, відходять назад на відстань витягнутих рук. Корпус відхиляють трохи назад ліворуч. Руки тих, що стоять у колі, можуть бути: підняті вгору, відведені в центр або назад, опущені уздовж корпусу. В усіх чотирьох випадках виконавці стоять в колі майже впритул одне до одного.

*50-те положення.* Виконавці стають у тісне коло 9 тобто впритул одне до одного) обличчям до центра і кладуть одне одному руки ззаду на талію так, щоб кожний виконавець тримав руками своїх сусідів, які стоять ліворуч і праворуч від нього. У тісному колі виконавці можуть стояти також спиною до центра кола. В такому випадку вони з'єднують перед собою руки, як у положенні 49 або 51.

*51-ше положення („корзинка”).* Виконавці можуть утворити два кола - внутрішнє, в центрі якого стоїть один виконавець, і зовнішнє, в якому розташовується внутрішнє коло). Учасники внутрішнього кола, зберігаючи положення, описане вище, стоять обличчям до центра і нахиляють голови



назад так, щоб було видно виконавця, який стоїть у центрі, а учасники зовнішнього кола, зберігаючи положення, описане вище, стоять спиною до центра і нахиляють корпус так, щоб було видно внутрішнє коло. Іноді учасники зовнішнього кола можуть з'єднати руки, схрестивши їх у себе на грудях з руками тих, які стоять з ними поряд ліворуч і праворуч. Таким чином один з виконавців з'єднує свою праву руку з лівою того виконавця, який стоїть ліворуч від нього, а ліву – з правою рукою того, що стоїть праворуч від нього.

*52-ге положення („ворота“)*. Двоє учасників стають поряд і з'єднують між собою руки так: хлопець правою рукою бере ліву руку дівчини. З'єднані руки піднімають високо вгору, утворюючи „ворота“, через які проходить ряд або пари танцюристів. Пара, яка утворила „ворота“, стоїть обличчям до глядача. Іноді ця пара стає спиною до глядача. В такому випадку хлопець бере лівою рукою праву руку дівчини, і вони піднімають з'єднані руки високо вгору. Вільні руки кладуть на талію або опускають вниз.



**53 положення**

*Рис. 16*

*53-тє положення („ворота“ в трійці)*. Вихідне положення – серед дівчат стоїть хлопець. Перша дівчина – та, що стоїть праворуч від хлопця, а друга – та, що стоїть ліворуч від нього. Хлопець бере правою рукою ліву руку першої дівчини, а лівою рукою праву руку другої дівчини. З'єднані руки виконавці піднімають вгору. Дівчата по черзі йдуть навколо хлопця (перша проти руху, а друга за рухом годинникової стрілки). Хлопець при цьому пританцює на місці, а при обертанні схрещує руки над головою (*рис. 16*).

*54-тє положення (мала „зірка“)*. Учасники, яких може бути три, чотири і більше, стають обличчям по колу і, якщо йдуть проти руху годинникової стрілки, з'єднують ліві руки в центрі і, навпаки – праві руки, якщо йдуть за рухом годинникової стрілки. Вільні руки кладуть собі на талію, відводять їх у сторони трохи нижче плеча або ж піднімають вгору, як у третій позиції (*рис. 17*).



#### 54 положення

Рис. 17

*55-те положення (велика „зірка“)*. Вихідне положення таке ж, як у малій „зірці“, тільки поряд стають двоє або більше виконавців, з'єднуючи між собою руки.

*55-те положення (велика „зірка“)*. Вихідне положення таке ж, як у малій „зірці“, тільки поряд стають двоє або більше виконавців, з'єднуючи між собою руки.

*56-те положення (низька „зірка“)*. Учасники, які стають у коло обличчям до центра, через одного присідають, не роз'єднуючи рук, і обидві ноги витягують у центр кола, впираючись у підлогу каблуками, а носки ніг піднімають угору. Корпус прямий, спина випрямлена. Учасники низької „зірки“ можуть іти по колу за рухом чи проти руху годинникової стрілки (замість хлопців, які стоять у колі, можуть бути дівчата). Ті хлопці, які витягнули ноги до центра кола, швидко перебирають ногами, відриваючи від підлоги по черзі то правий, то лівий каблук. Потім, підтягуючи ноги, піднімаються з присядки.

*57-ме положення („ланцюжок“)*. Учасники, заздалегідь вибравши одного соліста, 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 в колі. Учасники кола і соліст ідуть одні одному назустріч. Соліст і учасник кола, який іде йому назустріч, беруться під праві руки і, продовжуючи рух по колу, міняють руки. Іноді виконавці, взявшись під руки, йдуть за рухом або проти руху годинникової стрілки (в залежності від того, під які руки вони взялися). Як тільки вони повернулися у вихідне положення, роз'єднують руки, і соліст береться під руки з сусіднім виконавцем, продовжуючи йти по колу в інший бік і т. д.

*58-ме положення (кружляння)*. Дві або більше пари стають у коло обличчям до центра. Хлопці міцно тримаються за руки, з'єднавши їх на таліях дівчат. Дівчата, трохи нахиливши корпус уперед, кладуть руки хлопцям на плечі. Хлопці, ступаючи дрібними кроками, швидко йдуть за рухом або проти руху годинникової стрілки. Одночасно дівчата відривають ноги від підлоги і вирівнюють їх, витягують носки і міцно стискають до купи каблуки, повиснувши на руках у хлопців і сильно вигнувши корпус.

*59-те положення (варіант кружляння).* Пари, яких може бути необмежена кількість, стають у коло так: дівчата спиною до центра (вони можуть стояти в колі й обличчям до центра), а хлопці – обличчям. Після цього хлопці за спинами дівчат міцно з'єднують руки і нахилиються. Дівчата сідають їм на руки, а свої руки кладуть хлопцям на плечі. Хлопці дрібними або широкими кроками йдуть по колу за рухом або проти руху годинникової стрілки.

*60-те положення.* Дівчата можуть стояти всередині кола і сідати хлопцям на руки обличчям до центра; одна з дівчат стоїть у колі, а друга назовні – вони сідають на руки хлопцям також обличчям назовні і до центра кола.

*61-ше положення (варіант кружляння).* Два юнаки стають обличчям до центра кола, а дві дівчини – обличчям з кола, юнаки міцно беруть один одного за лікті, а дівчата спираються на руки так, щоб руки юнаків були на рівні діафрагми дівчат. Руки дівчата випрямляють уперед. Потім усі ледь присідають, і дівчата різко випростовують прямі в колінах та підйомах ноги. Юнаки просуваються по колу праворуч чи ліворуч дрібними кроками, поступово набираючи темп.

*62-ге положення (варіант кружляння, спираючись на плечі юнаків).* Три юнаки і три дівчини стають обличчям у коло, ноги в шостій позиції. Дівчата кладуть руки на плечі юнакам, беручи одна одну за руки, юнаки обхоплюють їх за талію. Потому всі ледь присідають. Починаючи кружляння праворуч, дівчата пригинаються вперед і різко виводять з'єднані, прямі у коліні та підйомі, ноги під себе, спираючись на плечі юнаків. Юнаки просуваються простими дрібними кроками.

*63-тє положення („струмочок”, або „коридорчик”).* Дівчата стають у дві лінії одна за одною. Потім вони повертаються на півоберта одна до одної, з'єднують руки і підносять їх високо вгору, утворюючи „коридорчик”. Вільними руками дівчата притримують спідницю, відводячи руку від корпусу. Попід з'єднаними руками, наче у „ворота”, проходять інші виконавці.

*64-тє положення („вежа”).* Чотири або шість хлопців, взявшись навхрест руками за талію, утворюють щільне коло. Три або чотири інших хлопці стають ногами їм на плечі і також з'єднують руки, поклавши їх один одному на плечі. В цьому положенні зручно кружляти за рухом чи проти руху годинникової стрілки.

### **Еволюційний розвиток лексики**

При дослідженні генезису української хореографічної лексики надзвичайно цікаві висновки дає історико-порівняльний метод аналізу, демонструючи, як в процесі становлення деякі рухи модифікуються від найпростіших до найскладніших форм. Візьмемо звичайну присядку. Вже в VI столітті наші предки танцювали у напівприсядку. Положення корпусу, рук, позиції ніг танцюристів за своєю структурою аналогічні сучасній традиції.

На фресках Софії Київської (кінець XI – початок XII ст.) бачимо зображення цілого скоморошого дійства, в якому зафіксовано танці під акомпанемент дударів, домриста, гусяра. Напівприсядка уже варіюється – танцюрист виконує її з вихилясником. З трансформацією значної кількості хороводів у побутові танці, в яких чоловічий танець має домінуюче значення, з'являється й елементарна, найпростіша присядка.

Ще в давні часи народні виконавці помітили, що в повному присіданні, виносячи ногу вперед чи вбік, можна створити новий цікавий рух. Так виник повзунець. Отже, маємо еволюційний шлях присядки: напівприсядка, 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, в період становлення української народності і до сьогодні, змінюється не тільки структура окремих рухів, але й трансформуються жанри та народжуються інші.

Розглянемо найелементарніше па – потрійний крок. При уважному аналізові його складових частин маємо зазначити, що цей рух дав поштовх для створення знаменитого українського бігунця. Стрімкість, динамізм, притаманні цьому рухові, підказують, що він з'явився в період еволюційного перетворення хороводів-веснянок у побутові танці. Подальша складна трансформація бігунця стала можливою при 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 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 вихилясник дав поштовх до створення вихилясника в повороті, вихилясника з угинанням, вихилясника на обидві ноги. Звичайна доріжка трансформувалась у доріжку плетену, жіночі голубці зумовили виникнення чоловічих кабріюлей, прості стрибки стали основою розніжок, щупаків, яструбів та інших рухів.

Елементарна присядка ускладнювалася, збагачувалася новими структурними елементами. Так виникли присядки-розтяжки, які заклали основу партерних револьватів, повзунців. З останніх у свою чергу трансформувалися закладки.

Ритмоформула певного руху – це не випадкове сполучення тих чи інших пластичних елементів, а закономірність, в якій відчувається найтісніший внутрішній зв'язок між хореографічним па та музичним супроводом. Цей зв'язок виник і вдосконалився у процесі історичного розвитку хореографічного мистецтва, тому його не можна уявляти спрощено. Від епохи до епохи з розширенням змісту хореографічних творів розвивалася і розвивається їх лексика, підпорядковуючись певному музичному матеріалові.

З плином часу танець, як правило, не змінює своєї назви, яка насамперед

відбиває його ідею, зміст. Народна хореографія, як і кожне мистецтво, розвивається у зв'язку з життям. Рухи, що входять до арсеналу того чи іншого танцю, також трансформуються, ускладнюються, в них вводяться нові елементи, нюанси.

До прикладу - хоровод „Льонок” з його виробничими рухами і порівняємо з сучасним виробничим танцем „Льон”. Поруч з традиційними ходами й ілюстративними рухами (сіянням, проростанням льону і т. ін.) в сучасній лексиці бачимо показ механізованих методів роботи, через що змінилась і темпоритмічна структура танцю.

Отже, розвиток лексики залежить від: а) культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу; б) від зв'язку танцювальної лексики з конкретно-уявною дією, тобто сюжетом твору; в) від поєднання лексичного матеріалу з іншими формотворчими компонентами (малюнком, композицією).

### Побудова простого руху

Хореографічне па – органічна послідовність взаємозв'язаних, взаємообумовлених пластичних елементів. Перш ніж перейти до аналізу цих елементів, визначимо деякі положення корпусу, від яких залежить структура руху, технологія його правильного 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 працюючою ногою. Функцію опорної, чи працюючої, ноги може нести кожна з ніг по чергово, і не тільки тоді, коли один і той самий рух повторюють з іншої ноги, як у присядці, вихиляснику, доріжці і т. д., але й у межах одного па. Так, у бігунці, наприклад, опорними бувають то права, то ліва нога.

В інших випадках при виконанні елементів деяких рухів вага тіла розподіляється рівномірно на обидві ноги: вибиванці на каблукі обох ніг, присядка-розніжка, повзунець з попереминою опорою на кожен руку та одночасним винесенням наперед обох ніг.

Розпочинаючи аналіз найпростіших різновидів рухів, перш за все визначимо, які складові частини вони мають. До прикладу зупинимось на найелементарнішому з рухів-ходів – перемінному кроці, який зустрічається в танцях багатьох народів<sup>5</sup>.

Спочатку виконавець стає у вихідне положення – шосту або першу позицію ніг, руки розкриває в сторони чи кладе їх на талію. Наступний елемент хореографічного па, що виконується на затакт „і”, – це незначне присідання на ледь зігнутих у колінах ногах. Далі починається власне рух. На „раз” – підводячись з незначного присідання (затактового положення), виконавець ступає вперед правою ногою. Залежно від характеру танцю, це може бути крок на

---

<sup>5</sup> Усі наведені рухи починаються з правої ноги. Манеру ж виконання, нюансування та зміну структури руху, залежно від жанру, стилю тощо, розглядатимемо у відповідних розділах.

півпальці, на всю ступню, на каблук. Положення рук, голови, корпусу синхронізуються з рухами ніг: руки можуть бути розкритими в сторони за другою позицією чи на талії або ж схрещені на грудях, голова та корпус 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, голови, корпусу.

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 передостанню вісімку, вісімки (рахунок 6/8) чи 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 другої ноги або ж переходити до виконання наступного па. Якщо урвати 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 вперед, роблячи широкий крок-біг, вільну в коліні праву ногу, руки перевести у підготовчу позицію. Основний елемент, що припадає на першу акцентовану долю (перша вісімка), – прихід з невеликого бігу на всю ступню правої ноги. Ліва нога, вільна в коліні, піднімається невисоко вперед, руки переводяться у першу позицію. Перший прохідний елемент припадає на другу вісімку – на низьких півпальцях зробити невеликий крок-біг лівою ногою вперед, руки розкриваються в сторони, до другої позиції. Другий прохідний елемент припадає на третю вісімку – на низьких півпальцях робиться невеликий крок-біг правою ногою вперед; руки в другій позиції. Ліва нога залишається на носку, вага тіла переноситься на праву ногу. В такому вигляді другий прохідний елемент у поєднанні з паузою на останній вісімці перетворюється в кульмінацію руху. Якщо виконання руху продовжується, то за другим прохідним елементом на останню вісімку вже з лівої ноги робиться затактова частка руху.

У записах простої присядки, як правило, зазначається тільки вихідне положення. Виконання елементів на затакт „i” для спрощення опускається, але кожний знає, що лише інколи (деякі присядки-розтяжки, присядки-розніжки) виконання присядки передуює затакт „i” – невеликий, ледь помітний стрибок угору, тобто відштовхування від підлоги обома ногами. Основний елемент – глибоке присідання на півпальцях обох ніг – припадає на рахунок „раз-i”, прохідний – підйом з присідання – на „два”, кульмінація руху – фіксація випрямленої вперед – вбік працюючої ноги – на „i”.

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 й 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, голови, корпусу. Вихідне положення спрямовує подальший характер руху, дає можливість виконавцю мобілізувати певну м'язову систему. В ньому визначається не тільки позиція ніг (перша, друга, третя, шоста), з якої починається рух, але й положення ноги (на невеликому чи повному присіданні, низьких або високих півпальцях тощо). Одночасно уточнюється положення рук (на талії, за потилицею, у вихідній, першій, другій, третій позиціях і т. п.), фіксується напрямок голови (прямо, вліво чи вправо), визначається спрямування корпусу (прямо, вліво, вправо та ін.).

При виконанні руху неабияке значення має і затактовий елемент – виконання тієї чи іншої частки руху, яка припадає на звук чи групу звуків, що у музичному супроводі являють собою неповний такт, або передтакт. Якщо у записах танців вихідне положення, а також затакт „i” чітко визначені, то на практиці, особливо якщо рух – логічне продовження попередньої комбінації, ці елементи органічно вплітаються у низку танцювальних па, і виділити їх окремо майже неможливо.

Значна кількість українських рухів, як правило, закінчується на третій вісімці (рахунок 2/4), і четверта 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 „i” підкреслюється виразно й 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, шупак, яструб. У таких випадках в записах танців цей момент подається як окремий рух – підготовка основного *preparation*<sup>6</sup> і (наприклад, підготовка до стрибків). Буває, що затакт визначається як вихідне положення: при виконанні повзунців – повне присідання за шостою позицією, руки в другій позиції.

Зауважимо, до речі, що значна кількість рухів мають як вихідне положення, так і затакт. Це очевидно у поворотах, кружляннях, обертах.

Коротко зупинимось на значенні основного елемента руху, 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 повному присіданні за першою, шостою позиціями, у малому тинку – перескік на праву ногу вправо; в упаданні – навхресне упадання на праву ногу; в українській доріжці, російському припаданні, молдавському боковому ході – виворітний крок правою ногою вправо, у вірьовочці – підскік на лівій нозі з винесенням правої

---

<sup>6</sup> *Preparation* – вихідні рухи, які передують виконанню більш технічного па.

на купе; у вибиванці – перший акцентований удар ступнею 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 кабріолях – удар підшвами ніг одна об одну у великому стрибку і т. д.

Зосереджуючи увагу на виконанні основного елемента, в даному разі підкреслимо важливий нюанс: незважаючи на наступне розв'язання в кульмінацію, основний елемент концентрує в собі те 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 ногах, тинок середній; доріжка, доріжка плетена, припадання з підскоком; вихилясник у повороті; вірьовочка, подвійна вірьовочка, вірьовочка з винесенням ноги на каблук, вірьовочка 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: доріжки, упадання, вибивання, оберту, дрібушки, плескачика, повзунця тощо. Маємо: присядка з вихилясником, повзунець з опорою на одну руку, повзунець на тинку, повзунець-бігунець, боковий повзунець-закладка, закладка з револьватом, присядки 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. п. у народному, народно-сценічному, характерному, спортивно-акробатичному, класичному танцях;

г) у різних національних культурах. Так, скажімо, структурна побудова українського перемінного кроку ідентична грузинському – сріала ерцеребзе, вірменському – двель, татарському – беренге йуреш; прості присядки – вірменській чатмі; гуцульського свердла – вірменському керци та болгарській свивці; великий чоловічий український стрибок-жете – грузинському гадмосасвлелі, кільце – пренхтомі і т. ін.

Ми навмисне проводимо аналогії з хореографічними па зовсім відмінних національних культур, оскільки структурна єдність багатьох рухів українського, російського та білоруського танців незаперечна.

Закінчуючи огляд найголовніших ознак основного елемента руху, зауважимо, що інколи він припадає на неакцентовану долю такту. Так, в 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 прикладах (перемінний крок, бігунець) розглядалися прохідні елементи рухів. А от у звичайній присядці основний елемент – присідання за першою позицією. Від нього будується присядка з винесенням ноги нахрест. Момент підйому 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 елемента руху вірьовочки-підскоку на опорній лівій нозі і перенесення правої ноги до кісточки лівої можна утворити інші прохідні елементи. Так, подвійні удари працюючою ногою складають подвійну вірьовочку, перенесення ваги тіла з опорної на працюючу ногу і виведення першої вперед на каблук дає вірьовочку з винесенням ноги на каблук тощо. Аналогічне спостерігаємо у вихилясниках, тинках, 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, у більшості випадків вона буває й вихідним положенням для наступного руху (мається на увазі танцювальна комбінація). Скажімо, виконуємо падебаск праворуч. Кульмінація руху – третя позиція ніг (ліва попереду) – вихідне положення до вірьовочки та інших рухів.

Вихідне положення та кульмінаційний момент руху мають певну стійкість, а затактовий, основний та прохідний (чи прохідні) елементи змінюються залежно від побудови па.

## **Дві групи рухів, їх характерні ознаки**

Українській хореографічній культурі в цілому, й кожному стильовому напрямку чи 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 економічного, політичного життя, що вплинули на культуру, побут, звичаї, характер. Згадаймо, наприклад, імітаційні рухи, що зустрічаються у танцях центральної України, такі як яструб, щупак, кільце та багато інших (рухи із списами, шаблями тощо), у яких відчуваємо відгомін козаччини. Ці рухи – рухи чоловічого танцю. На Закарпатті та Прикарпатті різноманітні танцювальні рухи із топірцями також належать до лексики чоловічих танців. До неї ж належать численні танцювальні рухи, у певній мірі трансформовані із запозичених з різних видів трудової діяльності людини. Це рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів тощо.

Суто жіночими танцювальними рухами є рухи зі стрічками, з вінком, решетом, а також рухи вишивальниць, ткаць, льонарок тощо.

Чоловічий, танець насичений присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтатами, оригінальними млинками, підсічками, високими тинками, стрибками, розніжками, яструбами, кабріолями, шупаками, віртуозними па, повітряними турами, турами з підігнутими ногами, турами-дублями та ін. У названих групах танцювальних рухів немає жодного жіночого руху.

Проте доріжки, дрібушечки, упадання, низькі тинки, оберти партерні на місці здебільшого виконуються жінками. Застереження викликане тим, що у деяких групах існують такі па, котрі в певному контексті виконуються і чоловіками, і жінками, хоч певна трансформація руху відчувається переважно через манеру виконання, положення голови, корпусу, рук і т. п.

Основні з танцювальних рухів, що виконуються як жінками, так і чоловіками: танцювальні ходи з носка на каблук, ковзні кроки, біги, низькі тинки, вихилясники, вірьовочки, дрібушечки, підкуйки, плескачики (але не плескачики з решетом), оберти партерні парні на місці, оберти партерні парні з просуванням, голубці, підбивки.

Деякі рухи, основні у жіночій лексиці (голубці, підбивки, вихилясники тощо), у чоловічому танці виконуються здебільшого як рухи-зв'язки, тобто проміжні рухи.

Сучасна українська жіноча танцювальна лексика значно збагатила свій арсенал, в народно-сценічній хореографії вона набула повного рівноправ'я поруч з чоловічою танцювальною лексикою. Це пояснюється розширенням тематики, що зумовило розширення жанрових кордонів.

Однак рівнозначність – це не якесь незмінне поняття. Так, у гопаку превалює чоловіча лексика, в 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, корпусу. Так, наприклад, український вихилясник найчастіше використовується в жіночому танці, у той час як російська колупалочка, подібна за формою до вихилясника, більш вживана у чоловічому російському танці й виконується переважно в іншому темпоритмі зі своєрідними синкопованими утвореннями.

Те ж саме маємо з присядками, закладками, крутками та іншими рухами.

Зазначимо, що, наприклад, гуцульська присядка виконується без винесення ноги вперед, гуцульські дрібушечки відмінні від дрібушечок центральних районів України, чернігівська полька відрізняється від хмельничанки, херсонський гопак – від київського, сокальський козачок (Львівщина) – від полтавського, закарпатська коломийка – від прикарпатської, донецька кадрили – від поліської, охтирський хоровод – від запорозького, сумський плескач – від волинського і т. д.

Кожний танцювальний жанр оперує певним комплексом рухів. У хороводі не зустрінеш різкуватих жіночих підбивок, круток, веретен тощо, питома вага чоловічої лексики незначна. У кадрилих, молодіжних танцях

бачимо вибиванці, плескачки, підкуйки. Філігранно тонкому мереживу козачка відповідають стрімкі повітряні бігунці, доріжки, чепурненькі прості присядки, присядки-запрошення, присядки-кінцівки. Коломийки характеризуються синкопованими дробітками, чосанками, різкими поворотами у парах, рухами плечей та голови.

Крім основних рухів, українська народно-сценічна хореографія має велику кількість так званих другорядних рухів, що, як і основні, залежать від стилю і жанру твору і виразно відтворюють національний колорит. Другорядні рухи доповнюють основні. Вони поєднують окремі рухи і навіть більш складні лексичні побудови. Проте не можна провести чіткого розподілу на основні й другорядні танцювальні рухи, бо в одному випадку вони виступають як основні, а в іншому – як прохідні (другорядні). Наприклад, припадання, танцювальні ходи в гопаку підпорядковуються тинкам, бігунцям, а в хороводі вони набувають значення основних рухів.

Рух у народно-сценічному танці характеризується певним ритмом, має конкретну тривалість у часі, узгоджується з музичними акцентами, паузами і т. п. Але, крім цих ознак, існують й інші. Насамперед слід вказати на внутрішню логіку танцювального руху або його комплексів, завдяки чому можна передати певні емоції, надати хореографічним па виражальної сили та переконливості. Безпідставне перенесення окремих рухів або більш складних лексичних поєднань одних жанрів, різновидів у постановку іншого стилю може призвести до втрати своєрідності, чистоти та краси народного танцю.

Наступна надзвичайно красива риса танцювального руху в народно-сценічному танці є його природність, безпосередність, як наслідок єдності змісту та форми хореографічного твору.

Співвідношення технічного ускладнення руху з невимушеністю, простотою виконання – важливе питання. Постановник не повинен уникати складних структурних поєднань, якщо вони допомагають розкрити зміст твору, бо поява їх у лексиці танцю вмотивована необхідністю відтворити складні життєві колізії, почуття людей, що їх хоче зобразити балетмейстер.

У героїчному танці „Запорожці” П. Вірського, в розгорнутій хореографічній картині „Чарівна сопілка” В. Михайлова маємо велику кількість складних лексичних поєднань. Мова тут неоднорідна, часто зустрічаються звернення, окличні інтонації тощо. Цими засобами танцювальної виразності постановники розкривають складні сюжетно-образні ситуації.

Проте надмірне ускладнення руху, надання його структурним часткам нехарактерних стильових ознак, запозичених з інших хореографічних форм, помпезність у сценічній інтерпретації руху, так само як і його поверхова „красивість”, зводять нанівець художність лексики, порушують логічний, а разом з тим і образний смисл руху. Використання складних структурних поєднань руху повинно сприяти художньому вирішенню задуму балетмейстера-постановника. Переобтяжувати ними текст твору не слід.

Разом з тим як в українській хореографії, так і в хореографії інших народів маємо багато прикладів, коли створюється надзвичайно чіткий виразний текст за допомогою одного-двох рухів. Так, у ліричних танцях

лексика надзвичайно поетична, натхненна і в той же час гранично проста і, як правило, однорідна („Плескач” П. Вірського, „Вербиченько” О. Сегалія, „Берізка”, „Лебідонька” Н. Надєждіної, „Вензелі” І. Мойсеева, „Кружала” Н. Уварової та інші постановки). Інколи танок 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 їх поєднань у потрібному темпоритмі. У хореографічній постановці розкривається не тільки певний зміст, а й емоції людини, які підпорядковуються образно-тематичному розвиткові характеру героя. Вони створюються виконавцем і завдяки його майстерності передаються глядачеві, впливають уже на його почуття. Саме це в справжньому мистецькому творі виступає на перший план. Ми вже згадували композицію за мотивами Т. Г. Шевченка „Про що верба плаче”, оптимістичну трагедію „Ми пам’ятаємо” П. Вірського. Тут хореографи, оперуючи порівняно невеликим арсеналом рухів, зуміли розкрити важливі соціальні проблеми.

### **Руки. Ритмопластичне узгодження рухів тіла**

Положення рук – один з найважливіших компонентів пластичної виразності людського тіла. Це неодноразово підкреслювали класики хореографії. „Щоб прискорити розвиток 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, окупиться виразністю рук”. Значення рук, плечей, пальців у танці величезне: вони передають основний зміст – розкривають сюжет.

Та, незважаючи на це, лише на початку ХХ сторіччя рухи рук дістали провідну роль у створенні музично-хореографічного образу. Балетмейстер-новатор М. Фокін вважав руки найбільш сильним виражально-танцювальним засобом і у своїх постановках надавав їм нових функцій. Доцільно пригадати його шедевр „Умираючий лебідь” на музику К. Сен-Санса у неповторному виконанні А. Павлової.

Положення рук в українській хореографії більш-менш стало, за винятком специфічних та імпровізаційних елементів. Позички рук (вихідна, перша, друга, третя) в українському танці одержують своєрідне забарвлення. У вихідній руки вільно опущені уздовж корпусу, 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 у дівчат з вихідним положенням рук, різноманітні крутки за другою позицією, оберти за третьою тощо), в українському танці існує велика кількість проміжних комбінованих положень, котрі будуються 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. п.

Проте в якому б положенні не були руки, вони – необхідна складова частина танцювального руху. Дуже вдало це підкреслила відома балерина Н. Дудинська: „Руки –...необхідний елемент механіки танцю. Їх розумна, правильна постановка зумовлює точне виконання майже всіх складних рухів, і перш за все турів. Руки – помічники у важкій технології танцю, руки роблять гігантську фізичну роботу, і в той же час руки – крила, руки – відтворювачі найтонших людських емоцій”. Додамо, що основний імпульс у піруетах дається переважно руками.

Велику роль у створенні емоційно змістовного, ритмопластичного малюнка, в якому закладено певну дію, відіграє кисть руки. Вона запрошує, дає, розповідає, відштовхує.

„*Port de bras*<sup>7</sup> повинні бути такі ж різноманітні, як і почуття, що відтворюються засобами танцю”, – зазначав Ж.-Ж- Новерр. Кисть під час руху руки наче відстає від неї на якусь вісімку, виконуючи в просторі той же шлях, що й рука. Переведемо руку з підготовчої у другу позицію і знову опустимо її у підготовчу або введемо праву руку в сторону, трохи вище другої позиції. Проробивши ці вправи, одразу ж переконуємось, що кисть руки дещо „запізнюється”, фіксує останню частку руху. Саме в цьому полягає те чи інше значення па, в 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 в жіночих узбецьких, грузинських, таджицьких, азербайджанських, руки, кисті та пальці зосереджують у собі найважливіші виражальні засоби. Через те що українська хореографія має надзвичайно багату лексику, ці компоненти інколи залишаються поза увагою балетмейстерів, що шкодить їм у їхній практичній роботі. Правильна, вдала постава рук – велика творча знахідка постановника.

Зазначимо про надзвичайну різноманітність положень рук при виконанні рухів у парах, четвірках.

Оригінальні поєднання рук маємо в гуцульських, лемківських, бойківських та буковинських танцях; руки юнака лежать на талії дівчини, а її – на його плечах; ставши візаві, партнери кладуть руки на талію одне одному. В цих та багатьох інших положеннях виконуються найрізноманітніші крутки, обертання тощо.

У четвірках, п'ятірках, у масових побудовах (півколах, діагоналях, лініях) при виконанні різновидів бігунців, падебасків, вихилясників, вірьовочок та інших рухів дівчата й хлопці тримаються вільно за опущені вниз або піднесені вгору руки; руки перехрещуються спереду та ззаду, кладуться на плечі; ліва рука дівчини переноситься на її ж праве плече, права – на праве плече партнерки, що стоїть попереду, дівчата стають одна за одною ланцюжком і

---

<sup>7</sup> *Port de bras* – *porter* – носити, *bras* – руки (*фр.*) – координаційне поєднання елементів рухів руками, корпусом, головою.

беруться за талію і т. п.

Деякі положення рук зумовлені специфікою українського народного вбрання. Так, відведення руки за потилицю підказане завданням притримати шапку, а розкинуті у сторони руки в обертах та крутках у дівчат викликані потребою тримати стрічки, щоб вони не заважали танцювати.

*Port de bras*, як уже зазначалось, у сучасній класичній та народно-сценічній хореографії означає не тільки положення рук, а й узгодженість їх рухів з рухом корпусу, з постановкою голови танцівника тощо. З цього приводу дуже цікаве висловлення видатного балетмейстера-педагога А. Ваганової: „Вихованням ніг у більшості випадків займаються з початку навчання, але при цьому не варто забувати про руки, корпус, голову... Головне – вільне поводження зі своїм тілом; воно в умінні управляти спиною і в правильному поводженні з руками”.

Вільна постава корпусу дає динамічне спрямування бігунцям, тинкам, бігам, стрибкам. Як би виконавець віртуозно не виконував бігунець, без стрімкого ривка вперед усім корпусом рух не дістане потрібної виразності й чіткості.

У складних лексичних поєднаннях (партерних обертах на місці і з просуванням, повітряних обертах, кабріолях, щупаках, розніжках тощо) без правильно поставленого і добре тренованого корпусу не може бути й мови про досконале виконання того чи іншого па.

Виконавець народних танців повинен мати вправний, натренований корпус, з рухами якого б узгоджувалися рухи голови, рук і ніг. Ніяка трудність, зумовлена технікою виконання того чи іншого па, не дає права виходити із заданої форми руху.

Візьмемо будь-яке обов'язкове па і переконаємось, що до його складових часток входять і елементи руху корпусом. Так, при виконанні вихилясника корпус повертається ліворуч або праворуч, у підсічках, млинках, револьтатах корпусом притискуємося майже до самої підлоги, у повітряних розніжках дуже згинаємося у талії. У жіночих па корпус більш спокійний, підтягнутий, рівний.

Цікаво порівняти положення корпусу у жіночих рухах українського танцю з рухами, скажімо, ферганського, хорезмського, таджицького, індійського танців, де виразність па створюється переважно своєрідними рухами верхньої частини корпусу (перегинання назад, уперед, вбік) та руками (специфічні рухи у позі на колінах тощо).

Зауважимо, що для чоловічих рухів в українському народному танці характерним є гордовита постава корпусу 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). Хоч і у нас у дівочих рухах зустрічаємо ледь помітний рух то одним, то другим плечем (кажуть, „поводить плечима”). А в деяких закарпатських танцях („Тропотянка”, „Рахівчанка”, „Дуба-танець”) бачимо різкі рухи плечей угору – вниз із швидкою їх вібрацією. У гуцульських танцях при парних поворотах одночасно з корпусом різко змінюються й

ракурси плечей.

Постава голови в українській фольклорній і народно-сценічній хореографії перш за все визначається змістом та характером танцю, його емоційною спрямованістю. Так, під час виконання бігунця чи тинка у хороводах танцюристка тримає голову прямо, спокійно; іноді сором'язливо нахилиє голову ледь-ледь уперед або до правого чи лівого плеча. Та, виконуючи ті ж самі рухи в козачку чи гопаку, дівчина гордо підносить голову, уся її постава підкреслює завзяття, життєрадісність, енергію, навіть задерикуватість.

У юнака в танці голова гордовито піднесена вгору, підкреслюється мужність, сила, щира веселість. У підбивках, кабріолях, під час виконання притулів, у вихилясниках і т. ін. рухи голови зумовлюються й узгоджуються з рухами корпусу.

В арсеналі віртуозного танцю українського народу є велика кількість різноманітних обертів. Без різкого повороту голови, корпусу та приведення їх у вихідне положення виконання цієї групи рухів неможливе.

Емоційна виразність образу, створювана за допомогою певної постави голови, звернула на себе увагу балетмейстерів-постановників та дослідників українського народного танцю. Тут доцільно підкреслити новаторство П.Вірського, який почав у масових танцях широко застосовувати синхронізовані рухи великої кількості танцюристів, як-от: масовий уклін, нахили голови під час виконання бігунця, кокетливе похитування головою в різних ритмах тощо. Ці нюанси завжди справляють дуже гарне враження і надають виконанню витонченості, злагодженості, краси.

Говорячи про узгоджений рух корпусу, ніг, рук, голови, не можна обійти мовчанкою факт, що окремі па в українській хореографії виконуються з певними атрибутами. В першу чергу це стосується гуцульських, бойківських, лемківських танців. Тут обігруються чижмачки, кептарі, топірці, тайстри, тобівки. І тут слід пам'ятати про виховання у танцюриста чіткої координації рухів, щоб та чи інша річ не була зайвою, а використання її вмотивовувалося логікою розвитку дії танцю, сприяло створенню колориту. І саме танцюрист своїм вправним поводженням з атрибуцією має створити таке враження у глядача.

Нагадаємо широко відому хореографічну мініатюру П. Вірського „Чумацькі радощі”. Лексичні елементи танцю підпорядковані обіграванню чобіт. Балетмейстер у цьому танці використав цікавий технічний прийом – підміну предмета, в даному разі чобіт.

Чотири чумаки на свої скромні заробітки купили на всіх одну пару чобіт і, почергово милуючись ними, танцюють у трьох парах чобіт. Непомітно вони підмінюють ці пари, прикриваючись корпусом, чумаркою. Крім цього, в мініатюрі дуже дотепно використовується ще один композиційний прийом – акцентування уваги глядача на певному моменті сценічної дії. В той час коли високий чумака, „натанцювавшись” у „тісних” чоботях, сидить на авансцені й розтирає ноги, на другому плані підмінюються чоботи наступним виконавцем. Так само непомітно у кінці танцю чумаки, схопивши чумарки, під якими

сховані три пари чобіт, йдуть зі сцени.

Подібне маємо і в танці „Якби мені черевички”, що став окрасою репертуарів багатьох ансамблів. Але вже на цих прикладах бачимо, що атрибуція може грати не лише допоміжну роль, а певним чином, поєднуючись з лексичним матеріалом, сприяти розкриттю дії танцю. Такою атрибутикою можуть бути квіти, гільця та плоди дерев тощо.

Традиційні стрічки, вінки також допомагають розкриттю образно-естетичної суті хореографічного твору. З цього приводу варто згадати поетично-філігранні сценки в „Подільночці” П. Вірського, динамічний фінал „Гопака” (його ж), „Льонок” М. Віленського.

Суто національного забарвлення надають танцям традиційні рушники та хліб-сіль. В окремих випадках вони виступають як необхідні компоненти розкриття ідеї хореографічного твору.

У роботах „Ми з України”, „Щедрий вечір” П. Вірського, „Подільські рушники” А. Кривохижі момент виходу дівчат з рушниками і хлібом-сіллю символізує національну щедрість та доброзичливість українського народу, його глибоку повагу до славної праці хлібороба.

Ціла низка оригінальних рухів побудована на використанні списів, шабель, топірців, палиць, київ тощо („Запорожці” П. Вірського, „Запорожці” Л.Калініна, „Чабан” та „Довбуш” В. Петрика, „Кіш” Н. Уварової). Здебільшого ці предмети допомагають створити відповідну атмосферу історичних подій з героїчного минулого українського народу. В сучасних композиціях використовуються відбійні молотки, жигала тощо.

Ціла низка рухів виконується з музичними інструментами: сопілками, трембітами, флюярами, гармоніями і особливо з решетом (бубном). Прикладів можна навести багато.

Для створення лексичної мови танцю, для розкриття його ідейно-художнього спрямування неабияке значення мають узгодженість рухів ніг, рук, корпусу. І це ні в якому разі не слід ігнорувати, а наполегливою працею виховувати цю необхідну рису у колективі і в кожного виконавця зокрема.

### **Жест, поза в танці**

Жест (*фр. gest, від лат. gestus – рух тіла*) – виражально-зображувальний засіб у драматичному мистецтві, пантомімі, хореографії, що зумовлюється особливостями художнього персонажа (логікою його поведінки, 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 й економності у русі й одночасно 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 й танцях. Маючи одні й ті ж джерела – виражальні можливості людського тіла, вони розвиваються у найтіснішій єдності.

Пантоміма – один із засобів хореографічного мистецтва, в якому художній образ створюється за допомогою міміки, виразних рухів, жести.

Перехід від танцю до пантоміми і навпаки зумовлюється танцювальною пантомімою та образним танцем. Це найвизначніший здобуток сучасної хореографії. „Пантоміма в сучасній балетній виставі (особливо на музику сучасного композитора) – невід’ємна частина танцю, – говорила Галина Уланова. – Пантоміма переходить у танець, як танець у пантоміму, непомітно, саме це надає і пантомімі, й танцю великої музично-драматичної виразності та свідомості дії”. На жаль, ще багато балетмейстерів-постановників в одному контексті хореографічного твору створюють дуалізм виражальних і зображувальних засобів, штучно розділяючи 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, підпорядковується основному па. Ця взаємоперетворюваність збагачує і пантоміму, котрій надається точна завершеність і чіткість форм танцю, і танець, який набуває значної драматичної виразності пантоміми.

Майстерно це представлено в роботах П. Вірського „Ляльки” і „Ой під вишнею”. І в першій, і в другій хореографічних картинах дійові персонажі – ляльки, а танці – своєрідні сценки українського лялькового театру-вертепу. Саме взаємо перехід від пантоміми до танцю і навпаки весь час примушує глядача вірити в те, що на сцені живі персонажі. В цих постановках внутрішня техніка допомагає ліквідувати містки, що розділяють танець і пантоміму.

Жести у різних видах мистецтв – драмі, пантомімі, хореографії – мають свої характерні ознаки, що 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 суворо регламентована в часі, отже, хореографічний жест підпорядковується в першу чергу музичному темпоритму і через це, як правило, лаконічний. У той же час танцювальний жест надзвичайно поетичний, широкий, узагальнений, вагомий, побудований в основному на внутрішньому чутті, що фіксується в скульптурній пластиці рухів та музиці без ілюстративності, притаманній 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 висловлювати природний стан людини, зумовлюється специфікою танцювального мистецтва, завдяки якій сценічний жест, хоч і походить з життєвого, природного стану, дещо відмінний від звичайного побутового жести.

Танцювальні жести органічно вплітаються в ритмопластичну тканину

танцю, і глядач не виділяє їх окремо, а сприймає в гармонії з тим чи іншим рухом. Але інколи, в зв'язку з певним художнім завданням, постановник свідомо акцентує увагу глядача, підкреслюючи той чи інший з жестів. У хореографічній картині „Ми пам'ятаємо” П. Вірський кілька разів, причому різними жестами (звернення виконавців до зали з випрямленою рукою і вказівним пальцем, зігнутою в кулак і піднесеною правою рукою тощо) стверджує, що трагедія Бухенвальду не повинна повторитися.

Жест, фіксуючи певний момент дії, відіграє значну роль для подальшого розвитку емоційно насиченого хореографічного контексту його 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 вібрує і дихає, як жива істота”.

Жести, у широкому розумінні цього слова, – не тільки рухи руками, але й корпусом, головою, частинами обличчя (міміка). Викликані емоційними переживаннями, вони можуть бути представлені найрізноманітнішим чином: людина в стані гніву показує кулак, насуплює брови; у пригніченому – опускає плечі, голову, руки; 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 закладено певний емоційний смисл, 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.

Осмысленість, образна цілеспрямованість, дієвість і разом з тим природність – основні риси хореографічного жесту. Мистецтво танцю не сприймає випадкових, не вмотивованих дією жестів, тим більше, що вони роблять з танцюриста живий манекен, порушуючи природний розвиток подій і відповідних до цього рухів.

Неважко виконати той чи інший жест у певний відтинок часу – важливо підпорядкувати його не зовнішній механічній ілюстративності, а дійовому розвиткові образу. Слова великого Шаляпіна, що „жест є не рух тіла, а рух душі”, стосується і авторів-танцюристів.

Як уже наголошувалося, жест повинен бути виконаний точно і вчасно, він має 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 засобами пластичної мови акцентувати окремі деталі і т. ін. Саме такі жести, співіснуючи з лексикою танцю і мімікою і 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”.

Сучасні дослідники схильні поділити жести на ілюстративні, умовні,

психологічні.

Ілюстративні жести супроводжують дію. У народному дійовому танці вони, на відміну від пантоміми, зустрічаються рідко. Це перш за все показ стану людини (втома, бадьорість, хворість: болить серце, голова тощо), визначення форми предмета, його розмірів, висоти тощо, а також відображення явищ природи.

Якщо ці жести вмотивовані дією, особливо в загострено-гротесковому плані (залицання, наприклад, старого панича до дівчини в хореографічній картині „Ой під вишнею” П. Вірського), то використання їх доцільне.

Умовні жести не супроводжують дію, а замінюють її ритмопластичним еквівалентом. Ці жести органічно входять у танець, і глядач їх сприймає як частину самої дії. Влучно використали умовні жести П. Вірський в хореографічній картині „Про що верба плаче”; В. Михайлов у танці „На Січі Запорозькій” (військові ритуали); В. Вронський у хореографічній сцені „Солоха” (релігійні ритуали) та інші.

Вагомого змістовного навантаження, особливо в сучасних сюжетних танцях і композиціях, дістає психологічний жест, який показує ставлення персонажа до зовнішнього середовища і в зв'язку з цим розкриває його внутрішній емоційний стан, хід його думок. У психологічному жесті закладені майже всі емоційні переживання, притаманні людині.

Психологічні жести іноді співіснують з умовними жестами. Так, у танцювальному дуеті юнак освідчується дівчині. Вона горизонтальним рухом голови зліва направо (умовний жест) не приймає залицання і разом з тим, коли юнак пригортає її, сором'язливо ховає свою голову у нього на грудях (психологічний жест – згода).

Справжнім майстром психологічного жесту є той балетмейстер, який, вбачаючи у танці закінчену драматизовану дію, побудовану на гострому сюжеті, в своїй практиці поєднує психологічну та пластичну розробку характерів. Жести можуть бути обумовлені національною, соціальною приналежністю і навіть певною професією.

Поза (*фр. pose* від *poser* – покласти, поставити) в танці – фіксація певної дії руху. Існує як *preparation* і як фінал танцю чи кінець окремого руху *aplomb*<sup>8</sup>, а також як складова частина окремих хореографічних па. Нерідко поєднується з жестом, 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 область 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”, –

---

<sup>8</sup> *Aplomb* – рівновага (*фр.*) – фіксація певного положення після закінчення руху.

зазначав Б. М. Богданов-Борезовський.

Поза схожа зі скульптурою, 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, корпусу, плечей, ніг, рук. Так, у позі, що зображує вгамування, заспокоєння, голова опущена вниз – уперед, при відтворенні гордошів, 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. Зведення одного плеча – зневага; розправлення – сила тощо. У зв'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 в сторони або кладе їх на талію, запрошуючи дівчину до танцю, може тривати чверть такту, а може охоплювати й увесь наступний такт (рахунок 2/4). Іноді зміст твору передбачає тривалість пози протягом кількох тактів, а то й цілого періоду.

Отже, поза – це не тільки зафіксована пауза (в метроритмічному відношенні), а й надзвичайно активний елемент змісту.

Поза, як і рух, має свої національні відмінності, зумовлені закономірностями розвитку того чи іншого національного хореографічного мистецтва. Пози українського чоловічого танцю центральної України (гопака, козачка) 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 і 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.

## ЛЕКСИКА ТАНЦЮ ТА ШЛЯХИ ЇЇ ЗБАГАЧЕННЯ

### Закономірність поповнення хореографічної лексики

Перед хореографами стоїть завдання – творчо, в художніх образах відтворити життя народу. В роботах провідних балетмейстерів танець виступає як дійовий, образно-емоційний твір з чіткою сюжетною основою. І передусім у постановках, де відтворено трудову діяльність нашого сучасника, оспівано його життя, побут: „На кукурудзяному полі”, „Вишивальниці”, „Ми пам’ятаємо” П. Вірського, „Лісоруби” В. Петрика, „Карпатська смєречина” Г. Левіної, „Поліські льонари” Г. Починка, „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. Фокін з цього приводу казав: „Безмірно різноманітна людина, без кінця вона змінює свою пластичну мову. Свої радощі й горе і всі душевні переживання вона висловлює у найрізноманітніших і часто прекрасних формах, тому не можна зводити до єдиної форми всю її тілесну виразність”.

Танець починається з рухів, які, органічно поєднуючись, ведуть до зародження образу з певним ідейно-емоційним зарядом. Основним засобом виразності в народному танці є лексика, і закономірно, що її розвиток зумовлює збагачення всього виражально-зображувального хореографічного комплексу.

Серед багатьох рухів, що функціонують в українській хореографії, чітко виділяються певні групи, які створюють її основний лексичний фонд. До цього фонду входять найхарактерніші па: ходи, тинки, вихилясники, доріжки, вірьовочки, присядки, млинки, голубці, кабріолі, різноманітні оберти, стрибкові рухи тощо.

Присядки, тинки, вихилясники, вірьовочки та інші рухи мають такі характерні ознаки: побутують по всій Україні, використовуються в багатьох видах (класичний, народний, естрадний танець) та жанрах (побутові, побутово-ілюстративні, сюжетні танці, хороводи), отже, притаманні загальнонаціональній хореографії і класифікуються як рухи давнього походження. Але до основного фонду належать не тільки зазначені рухи. Так, сучасний бігунець займає тут неабияке місце і 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. Наприклад, присядка гайдук-круг здебільшого зустрічається на Прикарпатті і Закарпатті, у танцях східних областей України зустрічається рідше.

Уже зазначалося, що хореографія – мистецтво, яке властивими засобами відтворює життя народу, його побут, культуру, світогляд тощо, і вона, як і решта видів мистецтва, відбиває процеси, що відбуваються на сучасному етапі розвитку соціалістичної культури.

Рушійною силою розвитку сучасного мистецтва є зближення, взаємовплив та взаємозбагачення національних культур. Творчі взаємовпливи

насичують мистецтво хореографії новими виражальними засобами, які, певним чином трансформуючись, стають надбанням танцювального мистецтва того чи іншого народу. А популяризація засобами, кіно, радіо, телебачення, преси досягнень у галузі літератури та мистецтва відкриває небачені можливості для збагачення усіх видів мистецької творчості, й зокрема хореографії. Хоч, на жаль, інколи трапляються прикрі випадки, які найчастіше є виявом механічного перенесення рухів, жестів, поз із однієї національної хореографічної культури до іншої. До деякої міри це стосується постановок знаменитого гопака окремими колективами. Стандартизована лексико-композиційна схема, музичний сурогат з мелодій гопаків, козачків, горлиць, метелиць домінують у таких постановках. Танцюристи один за одним виконують карколомні рухи та вихиляси, запозичені з танців усіх часів і народів, з усіх видів, жанрів та форм хореографії. Бездумне, механічне копіювання кращих професійних постановок призводить до втрати самобутності, нівелювання стилістичних особливостей національної хореографії. Найбільше від цього слід застерегти керівників-початківців у самодіяльних колективах, які ще не мають достатнього досвіду в постановочній роботі і не завжди досконало володіють складною палітрою виражальних засобів. Краще звертатись до друкованих джерел із записами народних танців, поставлених у кращих професійних та самодіяльних колективах. Відомо, що чим багатший пластичний арсенал, яким оперує балетмейстер, тим рельєфніша структура танцю, поставленого ним, тим багатше, яскравіше образне враження від постановки. Вживання „стандартизованих” рухів викликає роздратування в глядача, почуття невдоволення. Саме через це творчість провідних митців спрямована на оновлення хореографічної лексики.

Історія розвитку хореографічного мистецтва є історією безперервного збагачення засобів виразності.

Підсумовуючи, відзначимо, що розвиток лексики залежить від:

- а) культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу;
- б) від зв'язку лексики з відтворенням дії, тобто сюжету танцю;
- в) від поєднання лексичного матеріалу з іншими формотворчими компонентами.

### **Лексичні новотворення**

Традиційна українська народна хореографія має золотий фонд – певну кількість постійних рухів, різноманітних хороводних кроків, тинків, доріжок, вихилясників, вірвовочок, дрібушечок, вибиванців, сверделець, плескачків, присядок, повзунців, млинків, підсічок, обертів, голубців та кабріюлей, різноманітних чоловічих стрибків. Бажання ж засобами танцювального мистецтва відтворити нові явища наштовхує балетмейстера на пошуки нових відповідних засобів виразності, введення їх у хореографічний текст. Так, разом з життям розвивається і народний танець, оновлюється, збагачується, модифікується, трансформується існуюча лексика, змінюється інколи й

структура руху.

До лексичних новотворень належать рухи, яких не було в традиційній хореографії, а виникли вони внаслідок з'єднання, ускладнення існуючих форм руху або конструкції окремих його часток, а також па, створені балетмейстерами заново з ресурсів народно-сценічного танцю. З появою нових рухів виникає ціла низка питань: чому деякі з них міцно входять у лексичний арсенал, а інші використовуються тільки в окремих постановках; як класифікуються лексичні новотворення і т. п.

В сучасній хореографічній практиці широко використовуються хореографічні па, від яких утворилася низка варіантів, а подекуди й нові за структурою рухи. 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 підйомом на півпальці, хід з приставкою тощо. Деякі з названих ходів виникли у зв'язку з постановкою того чи іншого специфічного номера.

Трансформувалася і танцювальний біг, який набув нового забарвлення, став виконуватись на високих півпальцях, з високим підніманням робочої ноги, зігнутої в коліні й відведеної назад. Цей рух зустрічаємо в сучасних молодіжних танцях („Молодіжний” О. Бердовського, „Закарпатський молодіжний” М. Сусликова та ін.).

Нині в хореографічній практиці застосовується близько півсотні ходів, бігів з носка, а також десятки – з каблука.

Тинок, який існував в одному варіанті (мається на увазі низький), зараз виконується і в повороті, і на невеликому присіданні. Трансформація класичного *pas de basque* (партерного) та українського традиційного тинка дала новий, якісно відмінний за манерою виконання та стилем руху, що виконується в українських народно-сценічних хороводах здебільшого дівчатами. Зміна *plie*, неповна виворотність і поєднання з рвучкою динамікою народного тинка збагатили сучасний народний танець.

Розширився діапазон у середніх та високих тинках, які в поєднанні з іншими рухами чи окремими їх деталями прикрашають український танець. Збільшилась кількість доріжок та упадань, а також вихилясників (вихилясники на каблук, в повороті, з вигинанням ноги тощо).

Чільне місце в українській хореографії, особливо за останніх двадцять років, зайняли дрібушечки (звичайна дрібушечка, подвійна, синкопована, дрібушечка ступнею, на підскоках тощо), вибиванці та підкуйки (звичайний вибиванець, вибиванець на каблук, тропітка, притуп, вибиванець-підбивка, вибиванець з притупом, пристук, стукалочка, стрибок на каблук, синкоповані притупи, поліський ключ, ключ на підскоках).

Значно розширилися межі використання плескачків, що виконуються зараз як окремо, так і в комбінації з іншими рухами.

Якщо у В. Верховинця було зафіксовано близько шести варіантів

присядок, а в книзі „Українські народні танці”, що її упорядкував А.Гуменюк, їх понад двадцять (з присядками-розтяжками, присядками-розніжками, присядками-закладками, повзунцями, млинком, підсічками), то в нашій роботі уже зафіксовано близько шістдесят присядок і присядок у комбінації з іншими па (присядка-кінцівка, бокова присядка, присядка з опорою на каблук, з викиданням ноги та вихилясом, з плескачем по халявах, з поворотом корпусу, з проходкою, присядка-запрошення тощо), а 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 халявах, 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 вперше описав, став своєрідною „візитівкою” українського танцю. В сучасній українській хореографії нараховується понад п'ятдесят видів та варіантів повзунців: повзунець-бігунець, повзунець-розніжка, повзунець з опорою на чоло, на дві руки, на одну руку і з плескачем, з викиданням 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.

Збільшилася кількість револьтатів млинків, підсічок (револьтат по колу, револьтат з поворотом та випадом, закладка з револьтатом, підсічка, підсічка з просуванням по колу, підсічка на одну руку, млинок з просуванням по колу тощо).

„Доріжка дрібна з підскоком назад” – так назвав В. Верховинець віршовочку. Зараз в українській хореографії близько двадцяти варіантів цього основного па (віршовочка подвійна, подвійна з плескачниками, віршовочка з винесенням ноги на каблук, віршовочка подвійна на каблук, віршовочка з дробіткою, віршовочка з переступанням уперед).

Розширився і діапазон голубців, підбивок, кабріолей (голубці в повороті, підбивка вбік, вперед, назад, підбивка по колу, підбивка з дрібушечкою, високі голубці з підбивкою тощо).

Українські хореографи вдосконалили й техніку виконання стрибкових рухів (стрибки на місці, стрибки з просуванням, стрибки-оберти на місці, розніжка в повороті-турі, стрибки через пояс, шаблю чи топірець, крутки в повітрі з підігнутими ногами, кільця, зайчик, щупак, яструб у повітрі, стрибки у повороті з падінням на закладку, крутки у повітрі на присядці).

На основі традиційної морфології створено нові віртуозні рухи: просування на ліктях та носках ніг (буковинське), плетена доріжка з перекиданням ніг (гуцульська), ковзанки („Метелиця”). Лексичне багатство українського танцю дає балетмейстерам можливість навіть з одної групи рухів створювати справжні хореографічні шедеври („Повзунець”, „Плескач”, „На



кукурудзяному полі” П. Вірського).

У сучасному народно-сценічному танці хореографічні лексичні новотворення відіграють значну роль. Розглянемо вирішення найдавнішої теми в хореографії – теми праці. Українські балетмейстери у своїх постановках відтворюють трудовий процес, окремі його деталі та штрихи: „ На кукурудзяному полі”, „Шевчики”, „Вишивальниці” П. Вірського, „Льонок” М. Віденського, „Шахтарський танець” М. Єфремова, „Біля кузні” О. Кузьменка та ін. У цих і подібних танцях нові рухи набувають специфічного художньо-функціонального значення.

Доречно назвати цікаві хореографічні твори „Льонок” В. Починка, „Лісоруби” В. Петрика, „Карпатська смєречина” Г. Левіної. В них балетмейстери створили образно-дійові лексичні новотворення, за допомогою яких зуміли розкрити, опоеитизувати працю шахтаря, металурга, хлібороба, лісоруба.

На жаль, в художній практиці ще зустрічаються танці, постановники яких, не розуміючи специфіки хореографічного мистецтва, додумуються відтворювати велич праці, накопичуючи на сцені різні агрегати, будуючи шахти з підйомною кліттю тощо, а виконавцям дають справжні знаряддя виробництва. Цього не слід робити. В класичній хореографічній спадщині працю опоеитизовано без аксесуарів, атрибуцій („А ми просо сіяли”, „Мак”, „Льон”, „Косарі”, „Ковалі”, „Шевчики”, „Бондарі” та ін.).

Тільки перетворення побутового руху в сценічний, тобто підпорядкування його певним стилістичним завданням, які ставить перед собою балетмейстер, дає художньо зумовлену правду й довголіття самому па, танцю.

Однак використання новостворених рухів, танцювальних комбінацій зумовлюється чітким їх підпорядкуванням певному хореографічному тексту, певній тематиці, інакше вони тільки порушують стиль танцю.

Така ж доля і тих лексичних новотворень, котрі штучно відводяться до невідповідних жанрових угруповань. Найбільше це стосується так званих молодіжних танців, де найчастіше зустрічаємося з різкою невідповідністю па з формою та змістом танцю, не кажучи вже про костюм виконавця.

Нові рухи створюються переважно тими балетмейстерами, які досконало знають національну танцювальну лексику і вміють своєчасно і з великим художнім смаком скористатися тими чи іншими структурними частками руху для відтворення потрібного стилю, жанру. Копітка робота дає позитивні наслідки – рух міцно входить до скарбниці хореографічного лексичного фонду.

Слід відрізнити конструктивні лексичні новотворення, побудовані на основі традиційної структури руху, моделі того чи іншого па, які в процесі розвитку хореографічного мистецтва зайняли своє постійне місце в національній танцювальній лексиці, від рухів, що використовуються лише в тому чи іншому творі, і роль їх зумовлюється певною конкретністю образно-тематичного задуму постановника.

Конструктивні лексичні новотворення приживаються у численних

танцювальних композиціях і разом з іншими рухами сприймаються як традиційні па.

Зовсім інше – стилістичні новотворення, які потрібні для певного хореографічного тексту і без яких постановник не зміг би 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. І хоч такі рухи не набувають великої популярності й мало що дають для збагачення лексики в цілому, їх роль незаперечна, вони допомагають вирішити надзвичайно важливе завдання – розкрити ідейно-художній задум творця мистецького твору.

У хореографічній картині П. Вірського „Ми пам'ятаємо” є незвичайні ракурси, рухи-символи, падіння на коліна; в сцені зі старовинного українського театру ляльок „Ой під вишнею” – своєрідні рухи ляльок і особливо діда-залицяльника; у „Чумацьких radoщах” – химерні вихиляси та плескачки. Для імітації механізованої праці лісорубів у однойменному танці В. Петрик створив цілу низку нових, основаних на традиційній лексиці гуцульських рухів.

Відтак, трапляється, що незначна деталь, якийсь штрих введено в той чи інший традиційний рух, і це сприяє створенню реалістичного художнього образу. Отже, хореограф, добре обізнаний з „граматикою” танцювального мистецтва, від якої залежить композиційно-архітектонічна структура твору, в своїй творчій праці спроможний бути творцем лексичних новотворень.

„Повзунець” П. Вірського став справді народним, класичним твором. У цьому танці балетмейстер використав основний принцип виконання лише одного руху – повзунця, розширив амплітуду його дії, збагатив окремі структурні елементи, побудував на їх основі цілу низку видозмін повзунця і підпорядкував їх образній дії. Кожний танцюрист у нього виконує свій, тільки йому притаманний варіант руху. Різноманітні ходи на повзунці (згадаймо оригінальний вихід та фінал танцю), просування по сцені допомогли виразними засобами танцю створити чудові образи козаків-запорожців, не тільки мужніх, хоробрих воїнів, але й веселих, завзятих танцюристів-імпровізаторів. Цей номер – яскравий приклад переінтонування художніх рухів у так звану „вільну пластику”, в якій яскраво відбито національний колорит народу.

Хореографічна практика стверджує, що рухи, народжені в наш час, і традиційні доповнюють один одного. На основі традиційних рухів створюються нові па як в народному, так і в класичному танці. Слід зауважити, що, незважаючи на ускладнену трансформацію елементів рухів, їх видозміну, все ж структурне ядро руху-прародича в новому лексикоутворенні залишається незмінним.

Значна частина нових рухів витримує іспит часом. Вони стають загальноновживаними й міцно входять у словник хореографічної мови (скажімо, ті ж рухи-символи, про які йшлося раніше, створені П. Вірським).

Шляхи виникнення новотворень різні: доповнення до основного елемента одного руху структурних часток іншого: віршовочка з дробіткою, синкоповані дрібушечки, присядки з плескачками, присядки з поворотом, повзунці з опорою на чоло; шляхом модифікації існуючого руху або рухів з інших форм танцю: крутка на обох ногах одночасно, крутка на каблуках, крутка по колу на

одній нозі; за допомогою поєднання елементів двох рухів: біг з винесенням ноги на каблук, малі та великі тинки в повороті, різновиди вихилясників у повороті, вихилясники з упаданням, подвійна вірвовочка з плескачиками, вибиванець-підбивка, комбіновані плескачики з бігом, різновиди присядок з плескачиками, вихилясником, присядок-розтяжок, присядок-розніжок, комбінованих присядок, присядок-закладок, повзунців, стрибків тощо.

### **Відновлення структури стародавніх танцювальних рухів і введення їх у дійову хореографічну лексику**

Балетмейстер, відтворюючи картину з життя у далекому минулому, обов'язково звертається до історичних джерел (літописів, записів мандрівників, фольклору поетичного, пісенного, танцювального тощо). Їх аналіз дає змогу відчутти характер, манеру давніх танців.

Так, наприклад, В. Нероденко віродив хоровод епохи Київської Русі з притаманними йому рухами. В епічному народному балеті „Легенда про Київ”, який було показано на Центральному стадіоні в дні святкування 1500-річчя від дня заснування міста (у травні 1982 року), творча група під керівництвом автора реставрувала, а подекуди й створила на основі іконографічних даних, характеру музики нові, відповідні епосі рухи.

Пам'ятки народної поетичної творчості, описи обрядів та звичаїв – невичерпне джерело для хореографів. У працях фольклористів, етнографів, збирачів народних перлин минулого, у збірках народної творчості, упорядкованих в наш час, маємо не тільки загальний опис обрядів, звичаїв, танців, окремих фігур, але й окремих рухів. Чимало матеріалу для хореографа дають іконографічні джерела: графіка, скульптура, живопис, прикладне мистецтво. Згадаємо хоча б „Вечорниці” та „Гопак” І. Рєпіна. А поглянувши на картину Й. Бокшая „Бокораші”, одразу ж розумієш характер рухів сплавників лісу. Цей твір надихнув М. Суслікова на створення однойменного танцю, в якому він відтворив працю закарпатських плотарів. Картини К. Трутовського „Весільний викуп”, М. Пимоненка „Весілля в Київській губернії”, В. Тропініна „Кукавське весілля” багато в чому допомогла авторові цієї роботи при створенні „Українського весільного танцю”.

Досліджуючи іконографічний матеріал, можна визначити характер, зовнішній вигляд, костюм виконавця, предмет, з яким він виконує танець. Усе це дає поштовх для створення нових рухів.

Жива традиція дає найбільш точне уявлення про хореографічну лексику. Мабуть, в жодному з мистецтв вона не відіграє такої ролі, як у хореографії. Використовуючи ці джерела, постановники з кожним новим оригінальним твором раз у раз повертають в лексичну скарбницю втрачені рухи.

Тридцять років тому в народно-сценічних танцях східної України дуже рідко зустрічалися дрібушечки, вибиванці, плескачики, що збіднювало виражальні можливості танцю. Літературні джерела стверджували побутування їх у минулому. П. Вірський використав різноманітні ритмічні поєднання

плескачків, створивши надзвичайно поетичний жіночий танець. У багатьох сучасних молодіжних танцях зустрічаються різновиди дрібушок, вибиванців.

### **Трансформація побутових рухів та елементів національних ігор у хореографічні па**

У хореографічні па можуть бути трансформовані елементи трудових процесів, якщо схема їх буде підпорядкована образній дії. Варто пригадати художні імітації сіяння гречки, проса, льону, роботи комбайнерів, трактористів, металургів, шахтарів, будівельників, плотарів, рибалок, вишивальниць та ін.

Український фольклор багатий і на ігрові хороводи („Перепілка”, „Заєнько”, „Козлику”, „Король”, „Плету, плету лісочку”, „Віночок”, „Подушечка”). Балетмейстери перекладають ігрові елементи на хореографічну лексику (довга лоза, гилка, битки).

У „Подoliaночці”, „Новорічній метелиці”, „Запорожцях” П. Вірського, „Ятранських весняних іграх” А. Кривохижі, „Марині” П. Григор’єва, „Купальських розвагах” (ансамбль „Дніпро”) не тільки використано окремі лексичні елементи ігор, а й ігри та обряди в цілому (вербова дощечка в „Ятранських весняних іграх”; купала, чагарда, битки, Марина, вогнище – в „Купальських розвагах”).

Звичайно, заслуга балетмейстера не у побутово-натуралістичному копіюванні тієї чи іншої гри, а у створенні її узагальнено-образного еквівалента. Ігри допомагають відобразити певні сюжетні обставини, розкрити тему твору, а хореографічні нововведення – „мала купа”, сцена з вербовою дощечкою („Ятранські весняні ігри”), хороводи „Марина”, стрибки через вогнище та його імітація („Купальські розваги”) – доповнюють український хореографічний лексичний фонд.

Чільне місце в народних іграх займає рядження. Цей прийом також допомагає у творчій розробці певного образу, в створенні нової танцювальної лексики („Новорічна метелиця”, „Шевчики”. „Плескач”, „Повзунець” П.Вірського, „Ятранські весняні ігри” А. Кривохижі, „Ковалі” Ю. Кузьменка, „Чарівна сопілка” В. Михайлова, „Весільний танець” К. Балог).

### **Локальні рухи<sup>9</sup>**

Загальна побудова значної кількості рухів і їх більш-менш однакова технологія виконання по всій території України дає підставу стверджувати, що хореографічній лексиці притаманна певна внутрішня єдність, яка, проте, має й свої локальні особливості, що пояснюється виникненням та побутуванням того чи іншого танцю в певній місцевості.

---

<sup>9</sup> Локальний (лат. *localis*) – місцевий. В хореографії – рух, характерний для певної місцевості, району.

Вплив угорського, румунського, молдавського фольклору відчувається на рухах закарпатських танців, які відрізняються від лексики танців Волині, Львівщини, де в її структурі бачимо елементи польського танцю; у танцях північно-східних районів Сумщини відчувається вплив російської народної хореографії, а в південно-західних – на Одещині – молдавської тощо.

Як правило, той чи інший рух не запозичується цілком. 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 сплески по халявах і стегну, свердло з винесенням ніг у повітря, синкопована підкуйка з свердлом; вибиванець буковинський із зміною ніг, просування на ліктях і носках ніг, плетена доріжка з перекиданням ніг, різноманітні дрібушечки, чосанки, тропітки, гайдуки, погаренка низька, середня, висока.

До речі, виконання цих рухів потребує і своєрідних положень рук, корпусу, голови. Так, при виконанні чосанки, тропіток та інших па виконавці тримають руки під проймами кептаря, на талії ззаду або обидві руки випрямлені вперед долонями вниз; у дрібушечках – великий палець заходить за пройми кептаря, кисті стиснуті, руки у ліктях зігнуті й ледь відведені від корпусу, при виконанні гайдук-круча руки відводяться у протилежний від спрямування колін бік; у присядці-м'ячику руки опущені вздовж корпусу. Не згадуємо вже про положення рук у парних варіантах кружлянь, обертів з різким поворотом голови, які також оригінальні, своєрідні.

Існує ціла низка рухів, характерних для певного танцю чи якоїсь місцевості. Наприклад, дубовий лист („Аркан”), рухи з топірцями („Лісоруби”), своєрідні рухи танців „Тропотянка” (М. Ромадова), „Сокальський козачок” (Я.Сеха), „Решето”, „Гуцулка” (Я. Чуперчука), „На галявині” (В. Петрика).

„Сокальський козачок” (Львівщина) має свій, 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 в танцях північно-східних районів Сумщини.

У 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 плече і присядка з потрійним викиданням ніг, боковий буковинський хід з плесканням долонею по підлозі, синкопована підкуйка зі свердлом.

Збагатити стиль можна лише в тому випадку, коли 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 жанрові чи стилеві танцю.

Механічне перенесення локального руху в танці іншої місцевості сприйматиметься як щось зайве, непотрібне, загалом спотворене.

## Професіоналізми, жаргон, архаїчні рухи

Професіоналізми – рухи, які 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 чільне місце в загальновідомих хороводних іграх „А ми просо сіяли”, „Льон”, „Мак”, що ввійшли у фольклорну скарбницю українського, а також багатьох інших слов'янських народів.

Професіоналізми – важливий компонент і в побутових танцях, навіть при сюжетній основі: „Бондарі”, „Ковалі”, „Косарі”, „Лісоруби”, „Льон”, „Шевчики”.

Пошуки нового – надзвичайно складна річ. Тут неважко збачити і на натуралістичний показ 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 „Шевчиках” – це здріблені жваві рухи; в „Косарях” – широкі, розлогі (мається на увазі перша частина, де відтворюється саме робочий процес; навіть заточуючи окісся мантачкою, косар не поспішає).

Жаргон – своєрідні рухи, які використовує постановник для конкретизації певної соціальної групи, кола осіб. Ці па не властиві народній лексиці й сприймаються тільки в конкретному контексті. Рідко, але зустрічаються в українській хореографії і вульгаризми. Це брутальні жести, пози, які допомагають змалювати той чи інший негативний образ. З цією метою вульгаризми використано, наприклад, у постановках „Було колись на Ятрані” А. Кривохижі, „Конка” В. Соболева. В роботі П. Вірського „Ой під вишнею” в руках старого діда-залицяльника вдало поєднуються вульгаризми з архаїзмами.

У сучасному хореографічному лексичному фонді зустрічаються й інтернаціоналізми – рухи, які у багатьох народів виконуються без особливих змін. Це здебільшого па масового та бального танців: вальсу, польки, краков'яку.

Архаїзми в хореографічній лексиці – це відроджені з минулого конструкції рухів та їх манера виконання. Досить простежити це явище на прикладі виробничих танців, які в процесі розвитку засобів виробництва видозмінюються в міру удосконалення техніки. Ці танці дуже красиві й можуть навіть викликати зацікавлення у глядача, але ненадовго, бо мають чисто ілюстративний характер і не містять глибоких ідей і, так би мовити, загальнолюдських, вічних тем, відтворюючи лише технічні прийоми та професійні навички того чи іншого ремесла.

Архаїстичні рухи використовуються в сатиричних творах і в хореографічних мініатюрах. Так, у мініатюрі П. Вірського „Чумацькі радощі” своєрідні притупи, вибиванці, рухи руками, контрастуючи з вихилясниками,

присядками, створюють реалістичну картину з життя та побуту селян у минулому.

У творах на історичну тематику архаїстичні па допомагають відчутти колорит тогочасної епохи. В такому плані створені партії старих осавулів у „Запорожцях” П. Вірського, образи козаків у постановці „На Січі Запорозькій” В. Михайлова.

### **Збагачення народно-сценічного танцю формотворчими елементами класичного балету**

Однією з характерних відмінностей української хореографії, найвищим технічним досягненням танцюриста є *elevation* – уміння якомога довше протриматися у повітрі в тій чи іншій зафіксованій позі, *ballon*<sup>10</sup>.

В. Богданов-Березовський писав: „Без елевації немає балету. В елевації є порив угору, намагання звільнитися від земного тяжіння”. Напевне, жоден танець у світі не має такої різко підкресленої елевації, як український. Аналізуючи рухи, побудовані на елевації, й особливо ті, в яких наслідуються поведки звірів, птахів (яструб, щупак тощо), ми переконуємося, що танцюрист злітає в повітря з одного темпу, якщо виконанню не передує *preparation*<sup>11</sup>. „Препарасіон – підготовка до виконання руху. Якщо препарасіон – теж рух, то він вимагає для себе відповідного препарасіону”, – зауважував Ф. Лопухов.

Проте слід сказати, що елеваційний елемент у поєднанні з *ballon*, притаманний жіночому класичному танцю, майже зовсім відсутній не тільки в жіночих українському чи російському танцях, але і 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.

Російський танець також має певну кількість повітряних рухів, які, гадаємо, походять ще з мистецтва скоморохів, але вони за манерою виконання не схожі на тотожні українські. Так, скажімо, повітряна розніжка виконується не на високому стрибку, а здебільшого у поєднанні з іншими рухами.

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 би не був породженням народної хореографії. Це однаково стосується і партерних, земних і повітряних рухів”, – писав Р. Захаров.

Хореографія, безумовно, не бере з інших форм мистецтва елементів, не

---

<sup>10</sup> *Ballon* – повітряна куля (*фр.*) – фіксація різноманітних поз, положень у повітрі під час виконання стрибка.

<sup>11</sup> *Preparation* – підготовка (*фр.*) – підготовка до виконання руху чи фіксації тієї чи іншої пози танцюристом або танцюристкою перед його виконанням.

властивих для того чи іншого виду, жанру. Механічне перенесення рухів з одного виду хореографії до іншого збіднює виражальні можливості мистецтва, порушує його не тільки формотворчу, але й ідейно-тематичну побудову. Потрібна філігранна обробка руху в цілому, його деталей, підпорядкування їх новим завданням.

Одна з найцікавіших сторінок 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.

У наш час деякі класичні рухи у більш-менш зміненому вигляді, в сукупності з іншими рухами, знов увійшли до лексики українського народно-сценічного танцю. Деякі класичні рухи в дещо зміненому вигляді, разом з іншими рухами героїчного чоловічого танцю, знову збагатили 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, з натхненням, поривом – такі невід’ємні якості повітряного чоловічого танцю”, – зазначав Б. Богданов-Березовський, маючи на увазі класичний танець. І, звісно, українського танцю. (В.Г.) Досить згадати подвійні *saut de basque* – 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<sup>12</sup> та ін.).

І поряд з цим героїчний чоловічий танець класичних балетів увібрав у себе елементи найрізноманітніших національних танцювальних культур і будується на антраша, кабріолях, жете, різноманітних стрибках, віртуозних обертах на партері та в повітрі.

Творче взаємозбагачення класичного та народних танців розширює межі пластичної мови, надає їй багатоплановості. В цьому процесі відіграє значну роль не тільки кількість (якою, до речі, справжні митці не захоплюються), але й якість, стилістична зумовленість трансформації структурних часток того чи іншого руху з арсеналу класичної або народної лексики.

Так, скажімо, народні танцюристи удосконалили партерні тури-піруети. Варто відзначити, що, маючи однакову назву (партерний тур, або його загальноповживаний – пірует), за своєю структурою, а також за технологією виконання вони відрізняються від класичних. Істотну відмінність мають *preparation* (в українському танці – це непомітний затактований 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 класичні канонічні форми стрибків, особливо їх фіксацію. Переосмислення та

---

<sup>12</sup> Подано за уніфікацією, якою користуються танцюристи в народних танцях.



переінтонування сталих, традиційних форм руху розширює його образно-дійову амплітуду. В сучасних балетних виставах ми спостерігаємо, як, завершуючи віртуозний рух-стрибок, танцюрист приходить в *arabesque* чи *attitude*, поєднуючи їх з наступним па. Нагадаємо, що саме в нестійкості цих положень закладена подальша динаміка, а поєднання їх з наступним па веде до органічної будови хореографічної фрази, речення, періоду, створюючи логічний розвиток дії. Цей принцип впроваджується зараз і в народному танці.

На основі технології обертання, притаманного жіночому класичному танцю, в поєднанні в основному з *en dedans*, як виняток з *en dehors*, створено цілий ряд жіночих круток: веретено, крутка по діагоналі на одній нозі, крутка з флік-фляком тощо.

Великого поширення набули трансформовані па українському ґрунті деякі *port de brans*, *cuivi*, *bolonees* та інші рухи.

Народно-сценічний танець лишається своєрідним різновидом народного танцю 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 та народного танців. Саме в цьому і виявляється стильовий напрямок творчості видатного художника. П. Вірський досконало знав обидві хореографічні мови. Крім того, він добре розумів і саму природу танцю, закономірності виникнення та розвитку його форм. Ось чому в постановках народних танців ми не відчуваємо „класичного балету”, так само як не бачимо „ансамблів танцю” в кращих балетних виставах, побудованих на органічному сплаві класичної та народної хореографії.

### **Використання елементів естради, спорту, акробатики**

Елементи народного танцю, а інколи і його форми використовуються в естрадному хореографічному мистецтві. Прикладом може бути творчий шлях широковідомого естрадного ансамблю народного танцю „Берізка” під керівництвом Н. Надєждіної. У свою чергу балетмейстери-„народники” використовують у своїх постановках деякі елементи естрадного танцю, які, поєднуючись з клоунадою та гротеском, мають розкрити певне смислове значення твору.

З появою найрізноманітніших молодіжних та спортивних танців для демонстрації сили та спритності, а також для підкреслення молодечого запалу, вправності тощо в сценічних обробках традиційних українських танців використовуються елементи спортивної гімнастики, акробатики, які, 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 значна кількість з них з часом ставали органічними елементами технічно розвинутого танцю. Коріння віртуозності маємо ще в народних іграх та в мистецтві скоморохів. Але включення того або

іншого акробатичного трюку має підлягати образно-тематичному розвитку дії, бо інакше це буде лише формальне штукарство.

Акробатичні рухи та підтримки, складні за своєю будовою та технологією виконання, потребують чітких форм. У танцюриста – це результат певного тренінгу: координації сили і темпів, уміння володіти корпусом. Складні рухи потребують і чіткої їх фіксації у повітрі.

Назвемо найхарактерніші для сучасної української народно-сценічної 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.

Варто нагадати різноманітні варіанти ластівок, рибок та інших положень, поз у молодіжних та спортивно-акробатичних танцях на підтвердження того, що елементи акробатики та спортивної гімнастики у поєднанні з класичними позами займають у них гідне місце.

Якщо потреба у виконанні складного акробатичного трюку виправдана розвитком дії, то такі рухи необхідні в народно-сценічних танцях. Елементи акробатики, підтримок, карколомних стрибків маємо в „Метелиці” П.Вірського, „На Січі Запорозькій” В. Михайлова.

Віртуозні рухи: повітряні револьтати, 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 (різновиди піруетів), без вертикальної та горизонтальної осей (млинки, повітряні розніжки тощо). Надзвичайно важливо під час виконання віртуозного руху зафіксувати потрібну позу. До цих па слід віднести традиційні – повітряні кільця, щупак, повітряну розніжку – і нові, наприклад, прихід після подвійного повітряного туру в повний шпагат, у розніжку в повороті. Новотвореннями стали і повзунець з опорою на чоло, різновиди закладок-підсічок, просування на ліктях і пальцях ніг у буковинському танці та ін. У разі потреби ці рухи використовуються в постановках українських балетмейстерів. Для їх виконання потрібна певна спортивно-акробатична підготовка танцюристів.

### **Взаємозв'язки та взаємовпливи хореографічної лексики різних національних культур**

Взаємовідносини між хореографічними культурами різних країн – одна з найцікавіших, але, на жаль, ще малодосліджених проблем. У наш час інтенсивного розширення міжнародних зв'язків взаємовплив національних культур – цілком природна річ. Але такий взаємовплив спостерігаємо ще в далекі часи, до виникнення, становлення народностей, націй.

Історія та культура українського народу нерозривно пов'язані з історією та культурою слов'янських народів. В умовах Київської Русі сформувалася давньоруська народність. У творчому процесі, протягом віків та тисячоліть,

переплавляючи та видозмінюючи культуру, спадкоємність епох, спілкуючись із сусідами, беручи і віддаючи, руський народ створив блискучу і яскраву, глибоку й багату, змістовну та самобутню культуру київських часів, культуру, яка стала основою культур українського, російського та білоруського народів.

Давньоруська хореографічна культура дала народній хореографії велику кількість рухів. Деякі з них до цього часу мають, наприклад, однакові назви, відрізняючись лише формою, характером і темпом виконання: присядки, повзунці, розтяжки, розніжки, щупак, млинок, барильце, деякі оберти, вибиванці та плескачі. За своїм змістом, жанровим та тематичним поділом українська хореографія має багато спільного також з хореографією болгар, словаків, поляків. Справедливе зауваження К. Голейзовського, що „на Україні, як і в Росії, у словаків, танцюють навприсядки і роблять повзунці, але національна форма, якою наділені ці колінця, у кожного народу своя”.

Взаємозв'язки, що зумовлюють взаємовплив хореографічних культур, мають принаймні три аспекти: побутування танців інших народів в Україні чи, навпаки, українських десь за межами України у їх первісному вигляді; трансформація деяких народних танців на новому національному ґрунті; трансформація структурних елементів па і їх традиційної манери виконання відносно тої національної культури, з якої запозичено цей рух.

Українська лексика поповнилася цілим рядом нових рухів: різноманітними дрібушечками, підкуйками тощо, які дещо змінилися на новому національному ґрунті (дрібушечка з каблучка, дрібушечка з відкиданням ноги вбік, варіанти синкопованих дрібушечок, біг з вибиванцем, вибиванець-дрібушечка і т. д.). Подібне спостерігаємо і в оплесках. Аналізуючи їх структури неважко впевнитися, що справа не в механічному перенесенні руху, скажімо, з російського танцю в український чи, навпаки, з українського в російський, а в зовсім новій його інтерпретації, пов'язаній передусім з метроритмічною структурою руху, постановкою корпусу, рук, голови і в цілому манери виконання. Українські чоловічі плескачі виконуються широко, без зміщення ритму і синкопованих утворень, характерних, наприклад, для російської танцювальної традиції. Винятком, звичайно, може бути спеціальне використання оплесків у плані своєрідного художньо-виражального засобу, що відповідає конкретному ідейно-тематичному завданню твору, його жанру. З XVII століття, після приєднання України до Росії, починає активно заселятися південь України російськими селянами, яких або насильно переселяли за царським указом, або вони самі тікали, рятуючись від сваволі кріпосників та релігійних переслідувань. Таким чином засновувалися цілі поселення<sup>13</sup>.

Переселенці несли із собою і свою культуру. Деякий вплив російської хореографічної культури відчувається, наприклад, в дніпропетровському „Гопаку” (синкопоутворення, зміщення акцентів у вибиванцях, дрібушечках, підкуйках тощо). Внаслідок цього й жіночий танець тут більш різкий, ніж, скажімо, жіночі партії у танцях Київщини.

---

<sup>13</sup> Кам'янка, Зибке, Велика Знам'янка, Нікольське, Тамбовка, Спаське в Катеринославській губернії, Старовірівка в Харківській та ін. Тут і далі, торкаючись міграційних процесів, користуємося роботою В. Наулка „Етнічний склад населення Української РСР”. – К.: Наукова думка, 1965.

Слід зауважити, що в складних процесах взаємовпливу культур важливу роль відіграє не тільки міграція населення, а й сусідство етнічних територій. У деяких районах України є чимало білоруських сіл<sup>14</sup>. Окремі рухи білоруського танцю (полька-трясуха, оберти на підскоках у польці) зустрічаємо в українських танцях, що побутують у цих районах.

Поляки в Україні мешкають найбільше на Правобережжі: Хмельницька, Житомирська, Львівська, Київська області. Танці польських гуралів мають багато спільного з гуцульськими, верховинськими – у положеннях рук у парах, у наявності ігрового елемента. Польські так звані розбійницькі танці де в чому нагадують наші „Опришки”, „Аркан”, і не тільки рухами, а й атрибуцією (топірці). Схожі між собою і так звані чабанські танці. З переінтонованих польських рухів, які міцно увійшли в українську лексику, слід назвати характерне *pas de bourre*. Чоловічий поворот з вихиласом, що виконується в сільському шльонському мазурі, в ловицькому, опочицькому обереку, пройшовши складний шлях асиміляції, став подільською карлючкою. І навпаки, у польському танці „Олендер” спостерігаємо положення рук, притаманні гуцульським колемийкам; український стрибок у повороті з притиснутою ногою (типу *fote*) виконується в опочицькому обереку. Виконуються у польських танцях і деякі переінтоновані різновиди закладок.

Чеські емігранти, які в 60-х роках ХІХ століття переселилися на Волинь, південь Поділля, а також в інші райони: Любашівський на Одещині, Мелітопольський на Запорожжі та інші, завезли в нові місця свої традиції, звичаї, танці. Тут набула широкого розповсюдження чеська полька.

Вплив слов'янської хореографії бачимо в бойківських та лемківських танцях: м'яке *plie* при виконанні деяких круток у парах, використання рухів словацької польки як у парах, так і в масових композиціях. Словацький танець окрочак (у Словаччині він не менш популярний, ніж полька) виконується в українських танцювальних колективах на Пряшівщині (Словаччина), в Закарпатті.

В Україні живе значна кількість болгарського населення<sup>15</sup>. Однак через те, що український танець до переселення болгар мав чітко визначені форми, і в зв'язку з оригінальністю, дуже своєрідною метроритмічною структурою болгарських танців, що не збігається з метроритмічними формулами українських танців, вплив болгарської хореографії на українську майже непомітний. У болгарських же танцях виконуються присядки типу гайдука, деякі револьтати-закладки, які успішно використовуються в складних метричних поєднаннях: 5/15, 7/16, 9/16, 11/16, 13/16, 9/8. Болгарські танцювальні рухи, як правило, узгоджуються з так званими несиметричними тактами (сполучення в одному такті дводольного та тридольного метра). Це дає змогу створити своєрідну лексику, притаманну тільки болгарській хореографії.

---

<sup>14</sup> Городня, Ріпки (Чернігівська обл.), Ракитнівський район (Рівненська обл.), Солонянський район, с. Сурсько-Литовське Дніпропетровської обл. Відзначимо, що вони й досі називають себе поліщуками чи литвинами.

<sup>15</sup> Одеська (Белградський, Тарутинський, Білгород-Дністровський, Татарбунарський, Комінтернівський райони), Запорізька (Приазовський, Приморський), Кіровоградська (Добровеличківський район) області та ін.

Однак у болгарському народно-танцювальному мистецтві є й багато спільного з українським. Окремі варіанти болгарських пружинок нагадують ходи гуцульського танцю з вібрацією плечей, а болгарський хват – це не що інше, як положення в українських парних та масових танцях „хрест-навхрест”. Один з основних рухів болгарського танцю – звивка з її різновидами (низька, висока, замкнута, відкрита, внутрішня, зовнішня, задня) дуже схожа з гуцульським свердлом.

У деяких районах Закарпатської області живе чимало угорців. В угорських танцях бачимо подібність парних положень при крутках до таких же положень у коломийках (зберігання однієї точки, на яку орієнтується виконавець, завдяки чому рух набуває не тільки чіткої динаміки, а й певної оригінальності, особливості, властивої тільки гуцульським та угорським танцям). Надибуємо, крім того, в угорських танцях й інші подібні риси, наприклад різновиди коломийкових рухів (сверделець, погаренок, вібраційних рухів плечима, головою тощо).

Коломийка як жанр, безперечно, є надбанням слов'янської культури. Трансформувались із найдавнішого синкретичного жанру – хороводу, коломийка існувала ще за давніх часів, до приходу на територію сучасної Угорщини войовничого племені угорців. Підкоривши місцеве слов'янське населення, угорці все ж багато що запозичили із слов'янської культури. Свідченням цього є велика кількість слов'янізмів в угорській мові, окремі елементи слов'янської культури у їх матеріальній та духовній культурі. Слово „коло”, від якого пішла назва „коломийка”, також слов'янського походження. Це аргументовано доводить К. Голейзовський: „Незважаючи на фонетичний зв'язок з грецьким „хорос” (хоровод), 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”. Проте здавна і до наших часів вони називали хоровод – коло”. Про це свідчать і сербське, і болгарське, і македонське – коло, і російський хоровод, і чеське – „до колечка”, і словацька карічка (карічка – коло, круг).

Р. Герасимчук називає коломийкові танці „найдревнішими”: „їх головні метроритмічні одиниці відомі нам уже з XV століття, а мелодично-тональні дані з'являються в табулатурах XVII століття”. Р. Герасимчук абсолютно точно поділяє коломийкові танці на дві групи – давні й пізніші (XIX – XX ст.).

О. Дей у передмові до збірника „Коломийки” зауважує: „Багатівікова популярність коломийкового розміру, ритмомелодична спорідненість української коломийки із старовинними танковими та пісенними жанрами інших слов'янських народів, а також збереження ще й досі народом виконання їх в синкретичній формі, тобто в органічному поєднанні слова, музики і танцю – 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 дослідник 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 знавець історії народної поезії Ф. Колеса”.

Досліджуючи взаємовпливи угорської, німецької, словацької, румунської, сербської, хорватської та української музики, видатний угорський композитор та музикознавець, фундатор порівняльної музичної фольклористики Бела Барток писав: „Так звані чабанські (вівчарські) угорські пісні відповідають українським коломийкам і їх більш чи менш зміненим формам. В угорському фольклорі існує 30 груп варіантів цих пісень”. Все це дає підстави вважати, що угорська каламайка – не що інше, як трансформована українська коломийка.

Угорська хореографія в свого чергу наклала відбиток на українську. В 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 ступню, жіночих стрибків на півпальцях та ін. У лемківських танцях використовуються повороти корпусу 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 танці і без перештопування (чардаш, пантазоо, вербунк).

Певна частина молдаван ще в XVI столітті переселилася з Бессарабії на Україну. На сьогодні молдавани проживають в основному в Ізмайльському, Палійському, Татарбунарському, Білгород-Дністровському, Роздільнянському, Котовському, Ананьївському районах Одеської, Доманівському Миколаївської, Кіровоградському, Новомиргородському Кіровоградської, Новоселицькому Чернівецької областей. Процес консолідації суспільного розвитку та культури українського й молдавського народів відбувався протягом багатьох років, віків. Про це свідчать народні традиції, звичаї, обряди. Багато спільного маємо і в хореографії українського та молдавського народів. Так, у Молдавії побутують гопакул, коломийка, войницькі (гайдуцькі) танці, дуже схожі з гуцульськими героїчними танцями. Молдавський „Жокул ферарилор” („Танець ковалів”) схожий малюнком та ілюстративними рухами з українським подільським танцем ковалів, а ”Чабанаш” („Пастушок”) – з буковинським чабанським танцем. Молдавські присядки тотожні гуцульським (без виворотних колін) і, як правило, виконуються не більше трьох разів підряд. Різноманітні типи „м’ячиків” (присядка без винесення ноги вперед) маємо як у гуцульських, так і в молдавських танцях. Різновиди бокових доріжок-ходів із викиданням робочої ноги, доріжки плетені, подвійні удари, удари з поворотами, хід з каблука на всю ступню притаманні і буковинським і молдавським танцям. У „Чабанаші” використовуються різновиди гуцульського свердла. У хореографічних культурах обох народів знаходимо багато споріднених елементів і в положеннях рук, особливо в парах та трійках (танці „Киряк”, „Поама”, „Оляндра”). Схожі й принципи пружинки – коливання корпусу вгору – вниз. Римовані „стритетурь” (жартівливі вигуки) нагадують наші триндички-примовки.

Інші народності, що живуть на території України (татари, гагаузи, албанці, вірмени, цигани, греки, естонці), впливу на український танець майже не мають.

Народи із спорідненою матеріальною й духовною культурами мають багато спільного у фольклорі взагалі й хореографії зокрема. Так, скажімо, тон усьому танцю задають; у росіян – хороводник, у гуцульських, бойківських, лемківських танцях – ведучий, у болгар – хороводець, главач, водач, танцовод, у румунів – голова (сирба, бриул, рустеме).

Отже, як бачимо, джерела збагачення танцювальної лексики практично невичерпні. Треба тільки хореографам вдумливо, із знанням справи ставитися до цієї проблеми, і палітра українського танцю засяє ще яскравішою веселкою барв.

## ЗВ'ЯЗОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ ТА МУЗИКИ

Хореографічна лексика тісно поєднується з музикою. При виконанні руху важливе значення має його зв'язок з метроритмічною будовою музичного супроводу, його темпом, динамікою тощо. Існує навіть своєрідна манера виконання хореографічного па на паузі, синкопі, на затакті, певне його нюансування.

При виконанні руху протягом певного відрізка часу відбувається своєрідне чергування структурних його елементів, коли початок (акцент) припадає здебільшого на основний елемент. Від зміни виконання елементів руху в часові залежить і його ритмічна будова.

У хореографії, як і в музиці, є певна тривалість виконання того чи іншого елемента: на вісімку, чвертку, половину, – на які й припадає акцентований основний елемент руху. Певну рівномірність ми маємо як при виконанні окремого руху, так і в комбінації. Саме така зміна тривалості окремих структурних елементів руху, їх акцентування, наголос і складають своєрідний хореографічний ритм. Навіть у межах одного такту того чи іншого музичного розміру маємо різноманітні співвідношення часток руху та музики, які у сукупності створюють ритмічний малюнок.

Візьмемо звичайний потрійний крок і порівняємо його виконання в українському хороводі, козачку та вальсі.

Незважаючи на те, що основний елемент руху (перший широкий крок) залишається у всіх варіантах один і, більше того, навіть його наголошення, незалежно від різноманітності музичних розмірів, ідентичне (основний елемент припадає на акцентовану долю такту), потрійний крок виконується у різних ритмах. Часове співвідношення елементів руху у всіх трьох його варіантах різне, не збігається з їх тривалістю, яка залежить від музичного супроводу.

Хоровод виконується в розмірі  $3/8$ , козачок –  $2/4$ , вальс –  $3/4$ . У першому випадку основний елемент припадає на першу вісімку; в другому він також припадає на першу вісімку; остання вісімка вже є своєрідним затактом до виконання наступного руху, у третьому – основний елемент припадає на чвертку.

Ритми хороводу, козачка, вальсу абсолютно відмінні. Ритм відіграє важливу роль у хореографічному мистецтві. Так, певна ритмоформула вже сама по собі характеризує різновиди українських народних танців: гопака, козачка, хороводу, кадрилі, коломийки, польки.

Розглянемо значення та роль ритму і метра для танцювальної лексики.

Зв'язки між окремими елементами музики, руху, жесту, пози, про які тут ідеться, поступово перетворювалися на аналогію в ширшому розумінні цього слова, між мелодичною та хореографічною фразою, реченням, періодом і, нарешті, цілим твором.

Завдяки взаємозв'язку музики та хореографічного па танець сприймається як закінчений 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 та виразних жестів та оживлення грою обличчя”.

### Хореографічні ритмоугруповання

При значній різноманітності музичних розмірів, притаманних українським танцювальним мелодіям, найхарактерніші два, в яких акценти (сильні долі такту) повторюються рівномірно через одну долю – дводольний та через дві долі – тридольний розміри.

Найбільш типовим для української хореографії є простий дводольний розмір – 2/4. У цьому ж розмірі створено більшість танцювальних мелодій: хороводи, метелиці, гопаки, козачки, коломийки, польки, кадрили, сюжетні танці.

Прості тридольні розміри – 3/8 і 3/2 використовуються найчастіше у весняних та купальських хороводах, щедрівках: „Коструб”, „Ой галко, галочко”, „Женчичок-бренчичок”, „Зайчику, зайчику, мій братчику”, „Ой на Івана на Купала”, „Прилітала ластівонька”.

Простий тридольний розмір – 3/4 зустрічається в 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 при дорозі”; в іграх з козою: „Ой го-го-го коза”, „Коза”, а також в сучасних танцях.

Відтворюючи танець за записом, при розгляді зафіксованих рухів, особливо з дрібною структурою і зміщеним акцентуванням (синкопа), хореограф спочатку; повинен розкласти їх на складові частини, а тоді поєднати кожну з них музичним матеріалом.

Таке дрібнення потрібне для встановлення органічної єдності й відповідності музичного і танцювального елементів, для розкриття музичного і хореографічного змісту твору в цілому, для нюансування окремого руху.

На превеликий жаль, у постановках, і найчастіше в самодіяльних колективах, балетмейстери не завжди це роблять і тому припускаються значних неточностей з цього боку, тобто порушують органічну єдність музичного матеріалу з хореографічним текстом.

До, козачків, коломийок, метелиць потрапляють рухи, які зовсім не відповідають структурі цих танців, внаслідок чого втрачається музична й хореографічна єдність, спотворюється образно-тематичне тлумачення змісту твору.

У музиці для зручності читання нотного матеріалу використовується угруповання, тобто поєднання нот у групи.

Хореографія також вимагає ритмоугруповання, інакше кажучи, поділу, розчленування у кожному такті метричних долей на відповідні групи, котрі співвідносяться за тривалістю з окремими елементами чи з танцювальним рухом у цілому.

До речі, музичне та хореографічне ритмоугруповання подібні одне одному, але не ідентичні.

Метричні долі і в музичному, і в хореографічному ритмогрупуваннях відділяються одна від одної, складаючи певні групи. У музиці кожна метрична група може ділитися на досить дрібні тривалості (вісімки, шістнадцяті, тридцять другі й т. ін.).

Структура української хореографічної лексики, як правило, складається з половинок, чверток і дуже рідко – вісімок, котрі практично в записах танцю не позначаються.

Музично-хореографічний такт має стільки груп, скільки в ньому основних долей, які об'єднуються у випадку, коли вони однакові й мають тривалість меншу за чвертку (вісімка, шістнадцята і т. ін.).

Розглянемо приклад:

*Швидко*

Хореографічні ритмогрупування в рухах, що мають затактовий, основний та кульмінаційний елементи (прості присядки, вихилясники, деякі повзунці тощо<sup>16</sup>) і які можуть виконуватися на дану мелодію.

і раз-і, два-і, раз-і, два-і,

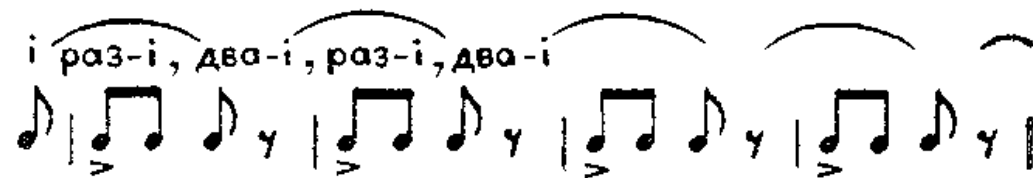
1-4 ТАКТИ  $\frac{2}{4}$


5-8 ТАКТИ

<sup>16</sup> У зв'язку з тим, що питання хореографічного ритмогрупування в народній хореографії ще не досліджувалось, автор, аби не ускладнювати аналізу, оперує найбільш вживаними рухами і навмисне опускає, де тільки можливо, прохідні елементи.

Хореографічне ритмогрупування об'єднує 17 відрахунків по чвертках – „раз”, „два”, включаючи затакт „і”<sup>17</sup>. Вісімки, шістнадцяті відповідно об'єднуються в чвертки, а чвертки в 2-му, 4-му, 6-му, 8-му тактах для створення затакту „і” діляться на вісімки.

і раз-і, два-і, раз-і, два-і

1-4 такти  $\frac{2}{4}$  

5-8 такти 

Хореографічне ритмогрупування в рухах з більш дрібною структурною побудовою, включаючи й прохідні елементи (тинки, бігунці, дрібушечки).

Відрахунок у цьому ритмогрупуванні – вісімками: „раз-і”, „два-і”. Чвертки діляться, а шістнадцяті об'єднуються у вісімки. Тепер ми уже маємо 33 відрахунки вісімками.

Візьмемо простий тридольний музичний розмір – 3/8.

*Помірно, граційно*



<sup>17</sup> Незважаючи на те, що в записах деяких рухів затакт „і” не позначається, практично він існує майже в усіх рухах. Ліги та паузи, що зустрічаються в хореографічних ритмогрупуваннях, означають продовження руху або виконання його на паузі. Це суто хореографічні позначення, і не слід їх уподібнювати до ліг чи пауз, що зустрічатимуться в нотних прикладах.

Виконаємо під цю мелодію приставний хід або доріжку, акцентуючи затактовий, основний та кульмінаційний елементи.

Структурні елементи руху виконуються вісімками; пауза на „три” виступає затактом. Таким чином, матимемо 25 відрхунків, тобто у 2-му, 4-му, 8-му тактах поділимо чвертку на дві вісімки, дві шістнадцяті в 6-му такті об'єднуємо в одну вісімку.

і раз, два, три, раз, два, три,

1-4 такти

5-8 такти

Зовсім іншим буде хореографічне ритмоугруповання при виконанні під ту ж саму мелодію потрійного кроку, бігунця і т. ін., тобто в рухах, що складаються з чотирьох частин: затакту, основного, прохідного та кульмінаційного елементів.

і раз-і, два-і, три-і, раз-і, два-і, три-і

1-4 такти

5-8 такти

Затакт утворюється діленням останньої вісімки на шістнадцяті. Виконання рухів у цьому ритмоугрупованні надає їм **кан-иленності**, безперервності.

Крім наведених прикладів, розглянемо ще хоровод, що виконується на 3/4.

*Рухливо*



А вже вес - на, а вже крас - на,

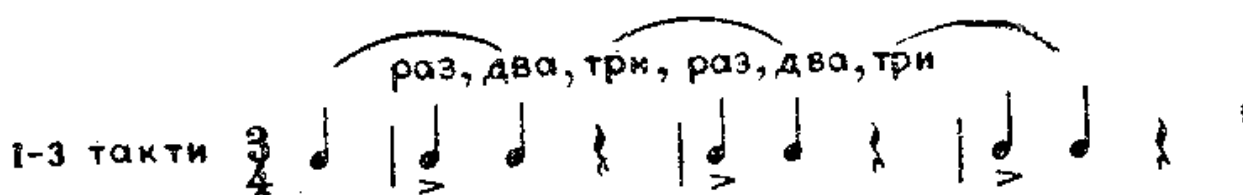


із стріх во - да кап - ле, із стріх во - да кап - ле,



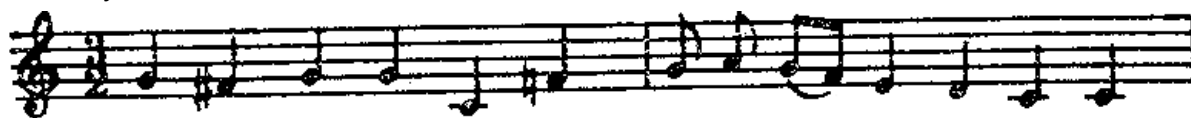
із стріх во - да кап - ле.

Під музику хороводу пройдемо приставними кроками, доріжкою, рахуючи на „раз-два-три”. Цей рух має три елементи: затактовий, основний, кульмінаційний. Рахунок „три” припадає на затактовий елемент.

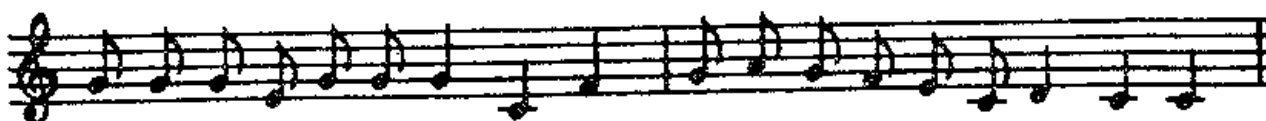


„Кривий танець” іде в розмірі 3/2.

*Рухливо*

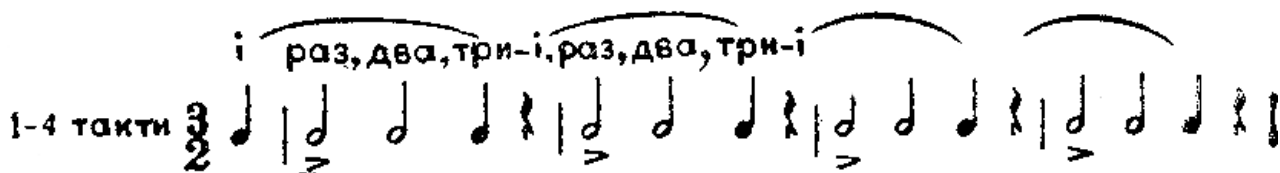


А кри - во - го тан - ця та не ви - вес - ти кін - ця.



Тре - ба йо - му та ви - во - ди - ти, кін - ця йо - му та зна - хо - ди - ти.

Хореографічне ритмоугруповання при виконанні простого ходу з відрахунком „раз-два-три” матиме такий вигляд:



У складних розмірах такту, утворених від злиття простих, кількість акцентів відповідає кількості простих тактів, об'єднаних у складний. Перша акцентована доля має назву сильної, а перші долі подальших простих метрів – відносно сильних.

Правильне акцентування має важливе значення для хореографічної лексики. Як правило, складний розмір дає можливість поєднати в одному такті рух та його завершення.

З чотиридольних розмірів найпоширеніший – 4/4, який часто позначається знаком С. Це здебільшого хороводи, дитячі ігри-танці, щедрівки, ігри з козою: „Король”, „Вінок”, „Перепілка”, „Марина”, „Подоланочка”, „Весняночка-паняночка”, „Дударик”, „Ой на горі жито”, „Ой там у полі господар оре”, „Щедрик-ведрик”, „Де коза ходить” та ін.

Проаналізуємо один з них – „Дударик”.



Ді - ду мій, ду - да - ри - ку, ти ж бу - ло се - лом і - деш,  
Те - пер те - бе не - ма - є, ду - да тво - я гу - ля - є,



ти ж бу - ло в ду - ду гра - еш. каз - на ко - му дос - та - ли - ся.  
пи - щі - ки зос - та - ли - ся,

Хореографічне ритмоутворення при виконанні рухів з дрібною структурною побудованою на 1–4-й такти виглядає так:



У 1–3-му тактах чвертка відповідно ділиться на вісімки. Відрахунок залежно від складових частин руху: „раз-і”, „два-і”, „три-і-чотири-і”, при виконанні більш дрібних рухів, бігів, кожна частка яких припадає на вісімку, відрахунок: „раз-два-три-чотири”; при виконанні рухів, де частка припадає на чвертку, вісімки групуються у чвертки.

1-4 такти  $\frac{4}{4}$

і раз, два, три, чотири і

Доцільно зауважити, що рух із складним розміром умовно поділяється на прості. Так, наприклад, виконуючи вихилясник та його завершення – потрійний притуп, який має три структурних елементи, відраховуємо: „раз-два” – на вихилясник і „три-і-чотири-і” – на потрійний притуп.

і раз, два, три-і, чотири-і

Розглянемо дуже оригінальний з боку розміру – 4/8 – хоровод-гру „Заєнько”.

*Рухливо*

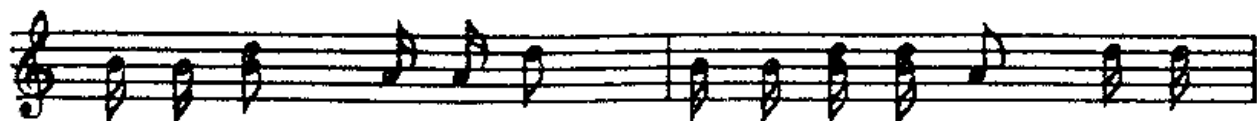
За - го - род - жу річ - ки тер - ном, бер - ном,  
та ні - ку - ди зай - ку вис - ко - чи - ти,

тер - ном, бер - ном, в ме-не во - рі - теч - ка  
вис - ко - чи - ти,

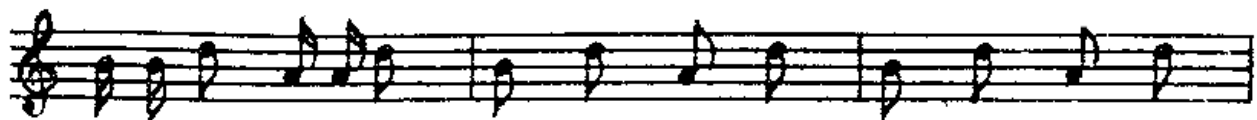
за - ліз - ні - ї, за - ліз - ні - ї, а за - моч - ки



зо - ло - ті - ї, зо - ло - ті ї. Ой скоч ко-ли хоч,



ко - ли ма - ти ве - лить, ко - ли тво - я, зай - чи - ку,



го - ло - ва не бо-лить, ой ну, зай - ку, ско - ки в бо - ки



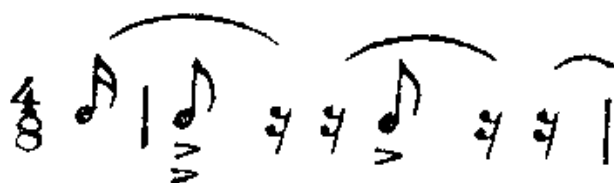
че - рез мо - ї ка - рі о - ки, ой ну, зай - ку,



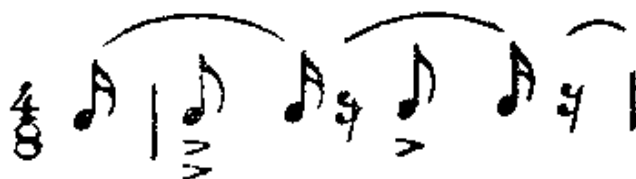
о - бер - ни - ся, з дів - чи - но - ю об - ні - ми - ся!

Умови цієї гри такі: виконавець ролі зайця намагається вискочити з кола, а потім пропонує всім учасникам викуп за себе, імітуючи рухи зайця. Здрібнена лексика (ходи, біги, підскоки тощо) цілком відповідає музичному супроводові.

У колі виконавці можуть іти звичайним кроком:

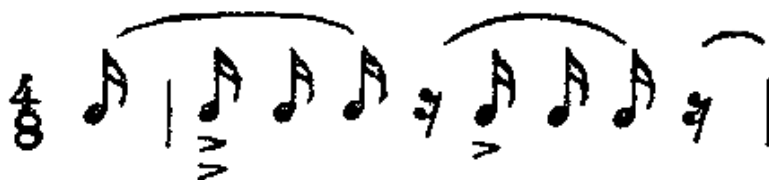


або через паузу:



Танець „зайця” може бути побудований на здрібнених структурних елементах:





У розмірі 4/8 виконується і надзвичайно поетична веснянка „Ой нумо, нумо в зеленого шума”.

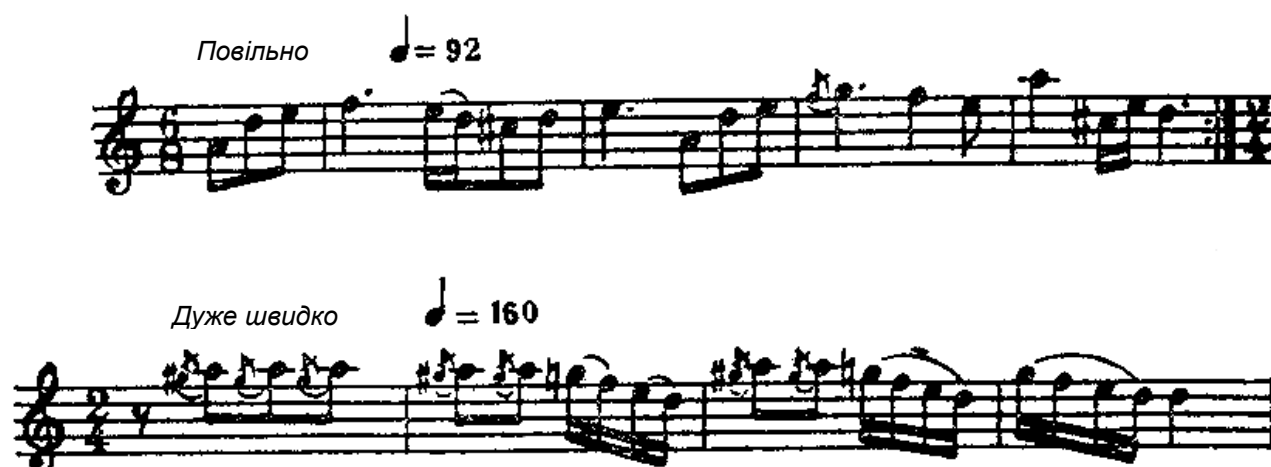
З шестидольних складних розмірів, створених від злиття простих дводольних або тридольних розмірів, в українській хореографії найбільшого розповсюдження набув розмір 6/8, який зустрічається у веснянках: „Ой весна, весна”, „Вилети, гулю, на пісок”; танцях-іграх про козу: „Бе-е-е, козуню”, „Ой добрий вечір до сеї хати”; щедрівках: „Ластівка будить господаря”, „Миля над усю родину” та ін.

У новорічній грі „Бе-е-е, козуню” хореографічні ритмогрупування можуть бути надзвичайно різноманітними, що залежить від змісту дії і відповідних до цього рухів у кожній з частин танцю.

Цікаво відзначити, що в хороводах, народних іграх та розвагах поруч з узагальненим образом народу часто зустрічається якийсь конкретний типаж, котрий надзвичайно урізноманітнює дію і разом з тим дає можливість балетмейстерові при сценічній обробці цих народних перлин використовувати найрізноманітнішу лексику. До таких хороводів-ігор належать: „Качури”, „Перепілка”, „Подоляночка”, „Воробейко”. Підсумовуючи викладене щодо складних розмірів, можна зробити висновок, що в українській народній хореографії вони зустрічаються дуже рідко.

Розглянувши прості музичні метри, ми впевнилися, що вони строго періодичні, тобто метроритміка, незважаючи на різне внутрішнє ділення, має одну певну схему. Проте в українській танцювальній музиці є твори, де ця схема порушується. До речі, коли чергування розмірів нерівномірне, особливо якщо це своєрідний хореографічний заспів та приспів, балетмейстер стикається з надзвичайно цікавою музичною фактурою, яка у поєднанні з хореографією надає танцю оригінальності, своєрідності.

Проаналізуємо танець „Верховина”.





Як правило, „Верховина” починається із своєрідного заспіву у повільному темпі, часто із соло на сопілці. На цьому музичному матеріалі будується хореографічна інтродукція. Друга частина танцю – власне гуцулка – проходить у дуже швидкому темпі (варто порівняти темпи першої та другої частин). Нагадаємо, що музично-хореографічний принцип побудови „Верховини” використано В. Петриком у сюжетному танці „Чабани”.

Хореографічне ритмоугруповання першої частини залежить від змісту хореографічної картинки. Уявімо невеличкий епізод. Таецюрис-сопілкар виходить на сцену звичайними танцювальними кроками, поєднуючи їх з потрійними. Простота руху дає можливість виконавцеві не тільки поєднати музику з хореографічним текстом, але й створити образну дію.

Два простих кроки (починаючи з правої ноги) у поєднанні з потрійним дають таке хореографічне ритмоугруповання:



Воно створене від ділення метричних долей і має 15 відрхунків („раз-два-три”). Залежно від побудови рухів другої частини, яка виконується у розмірі 2/4, створюються і відповідні хореографічні ритмоугруповання.

Незвичайно оригінальні з цього погляду хороводи „Ой Іванчику, білоданчику” (2/4 і 3/4) і „Василиха” (3/8 і 2/4).

Рівномірне потактове чергування маємо в хороводі-грі „Вийди, вийди, Кострубонько”. В такому випадку в ключі визначаються два розміри (2/4+6/8).

Швиденько



Вийди, вийди, Кострубоньку, стану з тобою до шлюбоньку,  
а в неділю пораненьку, та й пораннім сніданеньку.

У разі нерівномірного чергування позначення музичного розміру дається перед кожною його зміною (хоровод „Воротарю, воротарю”). У першій половині хороводу, так би мовити заспіві, розмір – 2/4, у другій частині чергуються: один такт – на 3/8, а два такти – на 2/4.

*Рухливо*

Во - ро - та - рю, во - ро - та - рю, от - во - ри нам  
 во - ро - та! Ой що то - то за пан ї - де,  
 ой що він нам за дар ве - зе? Пше-нич-ні - ї  
 зер - ня - точ - ка, та най - кра - щі дів - ча - тонь - ка.

У першій половині хороводу, так би мовити заспіві, розмір – 2/4, у другій частині чергуються: один такт – на 3/8, а два такти – на 2/4.

Прикладів такого вдалого використання балетмейстерами-постановниками хороводів, ігор, розваг, шедрівок і т. д. в українській хореографії можна навести багато: чудова сценічна інтерпретація „Подільночки” П. Вірським, „Марини” П. Григор’євим, „Голубки” Я. Чуперчуком.

В українській класичній фольклорній спадщині маємо надзвичайно оригінальні хороводні ігри, розваги, що побудовані на змінних розмірах: „Їде, їде Зельман» (2/4, 3/4), „Ходить жучок по долині” (2/4, 3/4, 4/4), „Білоданчик” (2/4, 3/4), „Чому, Галю, не танцюєш” (2/4, 3/4, 4/4), „Чорнушко-душко” (6/8, 3/8, 2/4), „Помощу кладочку вербову” (2/4, 3/4) тощо.

Безумовно, сценічне втілення танців із змінними музичними розмірами потребує від балетмейстера неабиякого хисту і знання хореографічного лексичного матеріалу. Та при досконалому вивченні мелодії танцю це завдання під силу як професійним, так і самодіяльним митцям, потрібно лиш використовувати рухи, які б поєднувалися з музичним супроводом і відповідали б образно-тематичному змістові твору, його загальному хореографічному текстові.

## Темп та деякі прийоми виконання руху відповідно до музичного супроводу

Хореографічний темп – це швидкість виконання руху, яка залежить від пульсування метричних долей в музичному супроводі. У сукупності з іншими виражальними засобами темп є одним з чинників, що сприяє визначенню характеру твору, створює певний емоційний настрій.

Число темпів у народно-сценічній хореографії більш-менш стале. Хореографічні темпи діляться на повільні, помірні та швидкі.

У повільному темпі виконуються чоловічі рухи, що відтворюють молодечтво, завзяття і т. п.: різноманітні проходки, великий тинок з упаданням на повороті, 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, граціозність: хороводні ходи, доріжки, упадання, різновиди низьких тинків, деякі вірвовочки, повільне кружляння на місці, вихилясник з упаданням.

Характер руху визначає, як його виконувати: широко (*Largo*), повільно (*Adagio*) чи важко (*Grave*).

Повільний темп може бути протягом усього танцю, наприклад хороводу; іноді він служить своєрідним контрастуючим моментом для швидких рухів в гопаках, козачках, сюжетних танцях. До того ж повільний темп сприяє чіткому й виразному виділенню окремих деталей, підкресленню колориту, манери виконання хореографічного па.

У „середніх” темпах – повільно (*Andante*), помірно (*Moderato*), досить жваво (*Allegretto*), помірно швидко (*Allegro moderato*) – виконуються певні сталі рухи більшості українських танців: потрійні кроки, деякі ходи польок, кроки-біги, малі тинки, різновиди вихилясників, сверделець, значна кількість вірвовочок, майже всі дрібушечки, частина вибиванців, підкуйок, плескачків, майже всі присядки, повзунці, партерні револьтати, деякі парні оберти на місці та з просуванням, голубці, підбивки, зайчик, підсічки.

Швидкі темпи – швидко (*Allegro*), жваво, пожвавлено, моторно (*Vivo vivace*), швидше (*Presto*), дуже швидко (*Prestissimo*) – пов'язані з вираженням життєрадісних почуттів, кипучої енергії, святкового настрою, а також відображенням певних драматичних колізій, неспокою, схвильованості.

У швидких темпах виконується значна кількість рухів українського танцю: різновиди та комбінації танцювальних бігів, деякі кроки польок, бігунців, низькі тинки (які в швидкому темпі здебільшого виконуються на місці та в комбінації з іншими рухами), вихилясники, вірвовочки, деякі вибиванці та підкуйки, плескачки (в швидкому темпі здебільшого виконуються через 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 повітряні з просуванням.

Відзначимо, що, хоч деякі рухи можна виконати в швидкому та помірному темпах, все ж існують певні межі темпового виконання руху, при

порушенні яких не тільки втрачається їх колорит, але й порушується структура.

Темпи деяких рухів інколи розгортаються від повільного до помірною і, нарешті, до швидкого. Це може бути в деяких повзунцях, обертаннях та інших віртуозних рухах.

Темп виконання бігу, безперечно, залежить від майстерності виконавця. Проте найголовніше – це зуміти відтворити той темп, який вимагається змістом твору, задуманий його постановником, його творцем. Особливого значення набуває цей чинник у складних хореографічних композиціях, де зустрічаються не тільки різноманітні темпи, але й всіляке 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. Внутрішньожанрові різновиди темпу, наприклад, в хороводних танцях, козачках, також ґрунтуються на певному музично-хореографічному досвіді.

У розділі „Морфологія руху” затакт розглядався, так би мовити, в чистому вигляді. Але затакт використовується і для побудови синкопованих хореографічних лексикоутворень. Для цього затактову частину руху переносять на сильну долю, а на слабку припадає виконання основного елемента. В такій ритмічній ситуації відчувається невідповідність ритмічного й метричних акцентів музики елементам руху, тобто створюється хореографічна синкопа.

Порушення ритмічного розпорядку – один із засобів, завдяки якому одержуємо несподівані акценти, що відбивають незвичайний характер виконання руху.

Синкопа створюється і тоді, коли звук слабкої долі такту звучить і на наступній сильній долі, після паузи, що припадає на акцентовану долю такту.

Безумовно, використовуються синкопи в українському танці, але порівняно, скажімо, з румунськими, болгарськими, російськими танцями, де цей ритмічний нюанс становить важливу характерну ознаку національної хореографії, значно рідше.

В українській хореографії синкопа можлива при виконанні найрізноманітніших елементів дрібушок, вибиванців, плескачків тощо. На синкопованих рухах будуються танцювальні композиції: „Плескач” П. Вірського, гуцульські – „Півтора”, „Пастушкові коломийки” Я. Чуперчука, „Лісоруби”, „Аркан”, „Чабани” В. Петрика та ін. Використовуються синкопи і з таких народних танцях, як „Ковалі”, „Шевчики”.

Аналізуючи рухи українського танцю, робимо висновок, що у значній кількості повітряних па (розніжках, яструбах, щупаках, стрибках тощо), а також у віртуозних закладках основний елемент руху припадає на слабку долю такту, тобто створюється синкопа. Отже, 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 в різноманітних ритмах, проте саме виконання на синкопі надає їм оригінальності, своєрідності.

Хореографічна фермата, як і взагалі фермата, дає право довільно збільшувати тривалість руху і використовується: для акцентування окремих значущих часток того чи іншого руху; для підкреслення кульмінаційного

моменту лексичного розвитку, наприклад в кабріолях, стрибках, ускладнених закладках, резольтатах, віртуозних рухах; для визначення початку руху, що символізує широкий розмах танцю; для відтворення затримки у виконанні хореографічного па; для розмежування різнохарактерних рухів.

Крім цього, 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-виражальні можливості танцювальної лексики, привертає увагу глядача. З'являється вона, як правило, без попереднього затримання темпу, і в цьому її особлива приналежність.

Техніка виконання того чи іншого па на ферматі залежить перш за все від майстерності, природних даних виконавця, а також від характеру твору, його змісту, творчого задуму постановника.

Виконання рухів на ферматі – досить поширений прийом в українській хореографії, а використання її в конкретних умовах – важливий засіб виразності.

Іноді в загальному хореографічному контексті па 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 ритмомелодіку: дрібушечках, підкуйках, плескачиках. Як художньо виразний засіб музична пауза у такому випадку може тривати цілу ноту, половину, чвертку, вісімку. Дрібніші паузи в 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 з 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 тексті з потрійним притупом.

Виконаємо цей рух, „укрупнюючи” його ритмо-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.

При використанні такого ритмічного прийому рух не потребує подальшого завершення і може вільно об'єднуватися з наступним па.

Традиційний повзунець – окраса гопака та інших споріднених танців. На один такт рахунку в 2/4 на повному присіданні викидаються поперемінно випрямлені у коліні та підйомі то права, то ліва нога.

Відтворимо цей рух з паузою через чвертку, або, як кажуть хореографи, через „раз-і”. Тоді рух виконуватиметься на два такти. На 1-й такт виноситься вперед права нога, на 2-й – ліва.

Такий прийом використовується у багатьох різновидах вихилясників, вірьовочок, плескачків, повзунців, присядок.

Варто зауважити, що цілий ряд рухів в українській хореографії взагалі виконується з укрупненням ритмо-хореографічного малюнка: деякі закладки,

револьтати, стрибки на місці з просуванням, стрибки-оберти, віртуозні па. Це зумовлюється самою природою українського танцю, який має в своєму лексичному складі значну кількість складних рухів, виконання яких у дещо уповільненому темпі в загальному хореографічному тексті приведе до зниження емоційного та динамічного тону танцю, а інколи навіть і до спотворення музичного супроводу.

Укрупнення хореографічного ритмічного малюнка, крім використання його в сольних, дуетних, масових побудовах, набуває особливого значення в хореографічній поліфонії<sup>18</sup> завдяки виконанню рухів (не тільки ідентичних, а й діаметрально протилежних) в різних метроритмах при чітко визначеному музичному супроводі.

Приклади хореографічної поліфонії маємо в 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, плескачків і т. ін.) неабияке значення має відтворення сил гучності, „звучання” тієї чи іншої частки руху.

Зупинимось на принципах виконання звичайного тинка. В хореографічній партії з різко підкресленою темою туги чи жалю він виконується легко на півпальцях без характерного притупу на основному структурному елементі. В масовому танці гопакового типу цей елемент уже підкреслюється незначним притупом всією ступнею 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 притуп на півпальцях або з притупом на всю ступню.

Таким чином, сила 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 *forte*, а відповідь – згода дівчат – на *piano*.

Були розглянуті найпростіші рухи українського танцю, котрі на перший погляд і не мають особливої звукової основи, на відміну, скажімо, від яскраво виражених елементів гучності в дрібушечках, вибиванцях, плескачиках тощо. Ці групи рухів, про що свідчать надзвичайно влучні народно-образні назви, мають у своїй основі виразні звукові елементи.

У дрібушечках – це безперервні удари каблуками ніг по підлозі, у вибиванцях – удари всією ступнею, у плескачиках – своєрідні ритмооплески долонями, оплески по халявах, литці, стегну. Рухи, які входять у ці групи, дуже часто поєднуються з

---

<sup>18</sup> Поліфонія – *poliphonia* – багатоголосся (*гр.*). В хореографії – одночасна гармонійна єдність малюнків, композиційних схем та сполучення в них ряду лексикоутворювань, які нерідко виконуються в найрізноманітніших темпах та ритмах.

іншими різновидами, створюючи оригінальні ритмічні малюнки нового комбінованого па. Так, подвійна віршовочка виникла завдяки уривчастим ударам робочої ноги; присядка-кінцівка закінчується акцентованим притупом робочої ноги; присядка з плескачиками по халявах, з ударами по підшві – поєднання присядки та плескачиків; поліський ключ та затактова підкуйка, вибиванець на каблук, синкоповані переступи виникли від ударів робочої ноги по підлозі.

Поєднання руху із 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 в багатьох інших рухах.

Інколи гучність у виконанні певного руху чи його елемента використовується і як зображувальний засіб, аби зосередити увагу глядача на тому чи іншому епізоді, моменті (притупи, переступи, запрошення тощо).

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, їх 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.

В „Чумацьких радощах” П. Вірський плескачиками відтворює цілу гаму людських переживань. В цих па і безмежна радість, – нарешті в складчину сіромахи вчотирьох купили пару чобіт, – і горе богатиря-чумака, якому чоботи замалі, і нестримне поривання найменшого з чумаків скоріше одягти (взути) обнову, і вже наприкінці мініатюри – розпач, крах ілюзій: один із чобіт раптом порвався.

Рухи українського танцю багаті на звукове забарвлення. В гопаках це різноманітні плескачки зі своєрідними ритмами, якими всі учасники підбадьорюють соліста чи солістку, в буковинських, гуцульських танцях ці ж плескачки komponуються з певними елементами руху.

На превеликий жаль, хореографи ще мало використовують дрібушечки, вибиванці, вважаючи, що ці рухи не притаманні народній українській хореографії. Назви традиційних народних танців „Дрібушечки”, „Виступець”, „Виливанець” 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 гопакового 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. Незвичайні координації рук, вибір положень корпусу, невимушеність виконання надають цим па оригінального забарвлення.

На нюансування руху впливає музичний лад. Мажорна мелодія надає рухові динамічності, мінорна – округленості, плавності, елегантності. 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, тоді як при звучанні музики у високому регістрі виконувати цей рух потрібно плавно, без підкресленого акцентування.

З регістрами часто пов'язуються і контрастуючі поєднання в динаміці виконання руху, яка залежить від напруження та розслаблення м'язового апарату. Так, при виконанні повітряної розніжки енергія, що йде на виконання цього руху, концентрується під час кульмінації в найвищій точці зльоту. В процесі приземлення м'язове напруження зменшується, відбувається спад динамічної лінії.

Таких прикладів можна навести безліч. Отже, виконанню кожного руху передують напруження м'язового апарату з 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, і плавне, особливо відчутне в жіночій лексиці, мають відповідники у музичних штрихах. У першому випадку в музичному супроводі – стакато, у другому – легато. Ці музичні штрихи певною мірою підказують танцюристу, як слід відтворити характер руху.

Хореографічним штрихом вважається навмисне виділення деталі при виконанні руху, яка надає йому привабливості, оригінальності, навіть деякою мірою своєрідної неповторності. Ці нюанси з'являються здебільшого при координації положень рук, голови, плечей, у незвичайному ракурсі тощо. Навіть погляд інколи відіграє вирішальну роль у створенні хореографічного образу.

Необхідно сказати кілька слів і про чистоту виконання того чи іншого руху, відшліфованість його структурних часток, тобто своєрідну хореографічну дикцію. Буває дуже прикро бачити, коли невідготовлений танцюрист виконує складний рух нечітко, із значними огріхами, а інколи трапляється, що весь колектив через деякий час після постановки хореографічного номера ніби „затанцьовує” його, і вся праця балетмейстера-постановника зводиться нанівець. Саме втрата чіткої хореографічної дикції призводить до цього. У нас є чудові приклади збереження протягом-тривалого часу цілих балетних вистав, окремих хореографічних шедеврів. Балетмейстери, що працюють у галузі народно-сценічного танцю, повинні зберігати кращі номери програми.

Танці П. Вірського, кращі номери з репертуару Українського та Закарпатського державних народних хорів, самодіяльних ансамблів становлять нашу

національну гордість, представляють світові школу українського хореографічного мистецтва.

# ЛЕКСИКОН УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

## НАЗВИ, УНІФІКАЦІЯ ТА КЛАСИФІКАЦІЯ РУХІВ

### Назви рухів

Пам'ятки старовини, даючи нам змогу відтворити у загальних рисах технологію виконання тих чи інших па, не дають уявлення про їх назви. Але в народі вони збереглися.

Присід, гайдук, плазунець (потому трансформоване в повзунець), плескачки, дрібушечки, вихилясники, млинок, гарбуз, щупак, сверделок, плетінка, доріжка, півторак, тропак, погаренка, яструб та деякі інші образні назви рухів були створені в процесі розвитку хореографії і стали, так би мовити, класичними.

У художній практиці при постановці записаного танцю чи його фіксації або при фіксації танцювального твору великого значення набуває хореографічна термінологія.

Перший крок по узагальненню та уніфікації рухів зробив В. Верховинець, який у передмові до своєї роботи „Теорія українського народного танцю” 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, вихиляси, бач як заплів, от завернув, от загіба, 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, доріжка, кружальце, плетінка (від „бач як заплів”), присядка з ударом по халявах – стали загальноживаними, деякі не утрималися в обігу й дістали нові назви: зальотне перетворилося у простий хід, похід танковий складений – у потрійний крок і т. ін.

Рухи в процесі їх створення звичайно одержують певні назви (за винятком традиційних, про які йшлося вище), та, на жаль, не завжди ці назви набувають широкого розповсюдження, можливо, через те, що не одразу були зафіксовані, скажімо, в якомусь друкованому виданні, де був би описаний названий рух. Отже, все це веде до певної термінологічної мішанини, яка, безумовно, ускладнює практичну роботу балетмейстерів.

Наведемо кілька прикладів. В українській та російській хореографіях існує тотожне за структурою віртуозне па, що називають одні бочонком, інші кубариком, колобком. Перший термін найбільш вживаний серед танцюристів. Проте другий варіант – кубарик – також досить розповсюджений. Третій взірець – колобок – маємо в роботі „Українські народні танці”, що вийшла друком ще в 1962 році. Але який же з варіантів найближче передає суть 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) не відповідають ні побудові, ні технології виконання руху.

Розглянемо звичайний потрійний крок. У Росії він побутував як „трехшаг”, надалі його почали записувати як „переменный шаг”. Вперше українською мовою він був зафіксований В. Верховинцем як „хід танцювальний складаний”. Назва не утрималася в практичному обігу, і рух знову зробився перемінним, або змінним кроком, хоч деякі практики та записувачі називають його потрійним кроком. Вважаємо, що останній варіант назви найбільш відповідає морфологічній структурі руху, оскільки конструкція па полягає саме в наявності трьох різновидів кроків. Що ж до назви „перемінний крок”, то усякий рух врешті-решт перемінний, 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, але манерою виконання відрізняється від них, тому недоцільно в записах українських народно-сценічних танців вживати назву „падебаск”. Наведені міркування такою ж мірою стосуються доріжки, оскільки українська доріжка зовсім не тотожна російському „припаданню”.

Крім перелічених випадків, трапляється і таке, коли навіть однакові за структурною будовою українські рухи мають різні назви, наприклад вихилясник, він же колупалочка. Чудове українське слово „вихиляси”, задержуване, з певною емоційністю, очевидно, лягло в основу назви „вихилясник”. У цьому терміні дуже вдало передано манеру виконання руху.

І все ж можна твердити, що на сьогодні українська хореографічна термінологія більш-менш окреслилася, усталилась. Як створюється назва па?

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, плескачки – від плескання в долоні, кружальце – від крутитися, переступання – від переступати, дрібушечки – 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 одночасно, полька-трясучка; повзунець з опорою на чоло, крутка з переступанням з ноги на ногу, гойдалка, крок на каблук.

Назви рухів вказують на схожість з певними предметами: присядка-ножиці, мітелочка, млинок, бочівочка, веретено, гарбуз, кільце, свердло; або на образно-узагальнену подібність танцювального па до положення птаха, тварини: яструб, зайчик, щупак, півник.

Деякі з назв, узяті з класичного танцю, ввійшли в українську танцювальну лексику. Поштовхом для створення назви можуть бути, наприклад, рухи, характерні для певного танцю: основний хід танців „Повзунець”, „Березнянка”, „Дуба-танець”, „Кривуляк”, „Карічка”, „Голубка”, „Тропотянка”, „Чина дійка”, ходи з „Буковинського парубочого”, „Раковецького крученого” та ін.

У зв'язку з інтенсивним розвитком народної хореографії деякі місцеві, діалектні назви стали загальноживаними: півторак, гайдук-круч, поліський ключ.

Значна частина рухів українського танцю полісемічна і зустрічається переважно у певних сполученнях елементів двох і більше па. Візьмемо звичайний вихилясник. Колись, дуже давно, він виконувався в одному чи двох варіантах, отже, потреби в ускладненні назви не було. З розвитком хореографічної культури з'явився десяток рухів, фундаментом яких став вихилясник: вихилясник з угинанням, притулом, у повороті та багато інших. Усі вони, крім свого основного визначення (вихилясник), одержують ще й додаткові (з угинанням, з притулом, у повороті). Саме в доповнення, в уточнення включається важливий нюанс, який дає конкретне уявлення про об'єднання в одному па елементів, різних рухів, таким чином, визначається характер структурної побудови складного лексичного новотворення: тинок у повороті, вірьовочка з винесенням ноги на каблук, подвійна вірьовочка і т. п.

Список назв можна продовжити. Дуже прикро, що в хореографічній літературі ще зустрічаються такі назви, як ключ № 1, ключ №2 або навіть рух № 1, рух №2 тощо. Ці штучні назви тільки ускладнюють роботу балетмейстера. Що й казати, образна назва руху, котра надає йому відповідної чіткості, експресії, визначає її звукову організацію, характер, технологію виконання тощо, набагато полегшує справу розшифрування записаних рухів, себто допомагає в праці як хореографам, так і виконавцям.

### **Класифікація рухів**

Питання класифікації має велике значення для подальшого розвитку не тільки лексики, але й взагалі народно-сценічної хореографії у цілому.

Збирач і досліджувач української народної музики та хореографії В.Верховинець уже в першій своїй роботі (1919 рік), присвяченій українському танцю, поділив записані ним рухи на підготовчі та присіди. В роботі „Основи характерного танцю” (1939 рік) Лопухова, Ширяєва, Бочарова також записані рухи українського танцю, які використовуються в практиці балетного театру.

Українська хореографічна лексика поділена на II груп. На наш погляд, взірцем наукового підходу може бути класифікація, зроблена педагогом-новатором А. Вагановою в галузі класичного танцю. Музикознавець В.Богданов-Березовський, детально аналізуючи принципи класифікації А.Ваганової, писав: „Форми класичного танцю поєднані за видовими ознаками. По розділах розподілені й детально розглянуті батмани, кругообертання ніг, рухи рук, пози, зв'язуючі та допоміжні рухи, стрибки, танці на пальцях, тури, інші види поворотів”. І далі: „...суворе дотримання індуктивного методу, переходів від простого до більш складного, від часткового до узагальненого, від узагальнень меншого діапазону до більш широких – такий, за Вагановою, принцип поступального розвитку художньої свідомості й танцювальної техніки учня”.

Використовуючи досягнення педагогічної системи А. Ваганової, а також враховуючи особливості структурної будови українського па, специфіку його виконання, автор даного дослідження розробляє класифікацію, розподіляючи рухи на 15 груп, що в свою чергу розподілені за специфічними ознаками: присядки, присядки-розтяжки, присядки-розніжки, повзунці, закладки, револьтати, млинки, віртуозні рухи. У цій роботі закладки, револьтати та млинки також об'єднані в одну групу. Проводячи в подальшому дослідження в галузі української лексики, ми дійшли висновку, що необхідно виділити їх в окремі групи.

Уже під час роботи над записами 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 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 будуються споріднені па, що, як правило, одержують назви 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, а 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 переінтоновані, одержали своє місце у відповідних групах.

Запропонований принцип набуває першозначущості при визначенні нових лексикоутворень. У складному лексикоутворенні на першому місці повинна завжди стояти назва того руху, структурне ядро якого є фундаментом складного руху; саме йому надається перевага: присядка з плескачем у решето, присядка з вихилясником, дробітка з круткою. Якщо рухові дається чітка, влучна назва, то його неважко віднести до тієї чи іншої ланки, а отже, і точно класифікувати.

Ось чому разом з основними назвами загальноживаних рухів – тинок, бігунець, вихилясник, присядка, повзунець тощо – важливого значення набувають описані назви: біг з винесенням ноги на каблук, комбінований повзунець з опорою на обидві руки, повзунець з поворотом, зворотний млинок, повзунець з опорою на одну руку і плескачем у долоні, присядка з винесенням ноги на каблук.

Ці назви існують і будуть існувати доти, поки рухи не одержать точнішої назви.

При точній класифікації рухів внутрішня структура, а нерідко й загальна форма руху, що входить у певну групу чи підгрупу, підпорядковується основному па цієї групи, підгрупи, як часткове загальному.

Теоретичні дослідження лексики, вивчення закономірностей її розвитку, практичний творчий досвід дає нам змогу українську народно-сценічну танцювальну лексику поділити на 21 групу з відповідними підгрупами.

Запропонований принцип визначення назви рухів, їх класифікація, робота над фіксацією повністю себе виправдали, бо увійшли в теорію та практику сучасного українського хореографічного мистецтва.

*Перша група.*

**Танцювальні кроки.**

*Перша підгрупа.* Танцювальні кроки з носка.

*Друга підгрупа.* Танцювальні кроки з каблука на всю ступню.

*Третя підгрупа.* Ковзні кроки.

*Четверта підгрупа.* Кроки з підстрибуванням, підскоками, перескоками.

*П'ята підгрупа.* Бокові кроки, переступання.

*Друга група.*

**Танцювальні біги, бігунці.**

*Третя група.*

**Тинки.**

*Перша підгрупа.* Тинки малі та середні.

*Друга підгрупа.* Тинки великі.

*Четверта група.*

**Доріжки, упадання.**

*П'ята група.*

**Вихилясники та інші споріднені рухи.**

*Шоста група.*

**Вірвовочки.**

*Сьома група.*

**Дрібушечки.**

*Восьма група.*

**Притупи, вибиванці та підкурки.**

*Дев'ята група.*

**Плескачки.**

*Десята група.*

**Присядки.**

*Перша підгрупа.* Прості присядки.

*Друга підгрупа.* Комбіновані присядки.

*Третя підгрупа.* Присядки-розтяжки.

*Четверта підгрупа.* Присядки-розніжки.

*Одинадцята група.*

**Присядки-закладки.**

*Перша підгрупа.* Звичайні присядки-закладки.

*Друга підгрупа.* Присядки-закладки у повороті.

*Дванадцята група.*

**Повзунці.**

*Перша підгрупа.* Звичайні повзунці та повзунці на каблук.

*Друга підгрупа.* Комбіновані повзунці.

<i>Тринадцята група.</i>	<b>Револьтати.</b>
<i>Чотирнадцята група.</i>	<b>Млинки.</b>
<i>П'ятнадцята група.</i>	<b>Підсічки.</b>
<i>Шістнадцята група.</i>	<b>Повороти та оберти.</b> <i>Перша підгрупа.</i> Повороти та оберти партерні на місці. <i>Друга підгрупа.</i> Повороти та оберти партерні з просуванням. <i>Третя підгрупа.</i> Повороти та оберти партерні на місці. <i>Четверта підгрупа.</i> Повороти та оберти партерні парні з просуванням.
<i>Сімнадцята група.</i>	<b>Голубці, підбивки, кабріолі.</b> <i>Перша підгрупа.</i> Голубці. <i>Друга підгрупа.</i> Підбивки. <i>Третя підгрупа.</i> Кабріолі.
<i>Вісімнадцята група.</i>	<b>Стрибки.</b> <i>Перша підгрупа.</i> Стрибочки, скоки, перескоки. Стрибки на місці. <i>Друга підгрупа.</i> Стрибки з просуванням. <i>Третя підгрупа.</i> Стрибки-обрети на місці. <i>Четверта підгрупа.</i> Стрибки-оберти на місці.
<i>Дев'ятнадцята група.</i>	<b>Рухи, що виконуються кількома виконавцями.</b>
<i>Двадцята група.</i>	<b>Імітація трудових процесів.</b>
<i>Двадцять перша група.</i>	<b>Танцювальні поклони та запрошення.</b>



## ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко В.К. Українські національні танки, музика і стрій. / Голівуд, 1947. – 80 с.
2. Аксьонова І.Ю. Танцювальна лексика Поліського краю: навч. посіб. Рівне: Вид. О. Зень, 2012. 254 с.
3. Балог К. Ф. Танці Закарпаття. Ужгород, - 1998. 143 с.
4. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К. Василенко. - К.: Мистецтво, 1996. – 496 с.
5. Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. - К.: Музична Україна, 5-е вид. доп., 2008. - 149 с.
6. Вірський П.П. Думки і поради. Мистецтво, 3, 1960. – с. 15.
7. Голдрич О.С. Хореографія: Навч. посіб. Львів: Край, 2003. – 156 с.
8. Гуменюк А.І. Народне хореографічне мистецтво / А. Гуменюк. – К.: АН УРСР, 1963. – 234 с.
9. Кривохижа А. М. Гармонія танцю. Навчально-методичний посібник для студентів педагогічних навчальних закладів. Кіровоград / А.М. Кривохижа: РВЦ КДПУ ім. Винниченка, 2006. - 90 с.
10. Полятикін М.А. Народні танці Волині і Волинського Полісся. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2008. – 102 с.
11. Шариков Д.І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та хореографічна практика хореографічної культури: монографія. Київ: КиМУ, 2013. Ч. II. 204
12. Шухевич В.О. Гуцульщина: в 5 ч. / передм. А. А. Карпенко; післям. М. С. Глушко; упоряд. О. О. Савчук (Репринтне вид. 1899-1908 рр.). Харків: Вид. О. Савчук, 2018. – 1218 с.

Навчальне видання

Гордєєв В.А.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ  
УКРАЇНСЬКОГО  
НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ  
КУРС ЛЕКЦІЙ

Навчальний посібник  
для студентів галузі знань 02 Культура і мистецтво,  
спеціальності 024 Хореографія

Підписано до друку 26.04.2021 р.

Формат 60x84/16

Умов. др. арк 5. Обл-вид. арк. 1.5

Тираж 100 прим. Зам №621/2

Рівненський державний гуманітарний університет  
33028, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12