

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

**Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису**

**МОРОЗОВ АРТЕМ ІГОРОВИЧ**

**УДК 793.31(477)**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ВІРТУОЗНІ РУХИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ  
ТАНЦІ: ВИТОКИ, ЕВОЛЮЦІЯ, СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ**

26.00.01 – теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ А. І. Морозов

Науковий керівник – Бойко Ольга Степанівна, кандидат мистецтвознавства,  
доцент

**Київ – 2019**

## АНОТАЦІЯ

**Морозов А. І. Віртуозні рухи в українському народно-сценічному танці: витоки, еволюція, сучасні тенденції.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Київський національний університет культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2019.

У дисертації здійснено комплексний аналіз віртуозних рухів як феномену українського народно-сценічного хореографічного мистецтва.

У вступі обґрунтовано вибір теми дослідження, розкрито її зв'язок із науковими програмами, планами, темами, визначено мету, завдання, предмет, об'єкт, методи дослідження, розкрито новизну та практичне значення здобутих результатів, наведено відомості про апробацію матеріалів дисертації, публікації, структуру та обсяг дисертації.

У першому розділі проаналізовано літературу з теми та джерельну базу дослідження, здійснено теоретичний аналіз феномена віртуозності в хореографічному, історичному, фольклорно-етнографічному, культурологічному аспектах. Зазначено, що основним джерелом дослідження українського народного танцю, зокрема, й технічно-складних (віртуозних) рухів, є матеріали, зібрані фольклористами (В. Гнатюк, М. Максимович, П. Чубинський та ін.). Попри ґрунтовність праць з українського танцю В. Авраменка, В. Верховинця, Р. Гарасимчука, віртуозність в них не розглядається як самостійний феномен народного хореографічного мистецтва. До такого трактування найближче підійшов К. Василенко у «Лексиці українського народного танцю», в якій вперше упорядкував, систематизував і уніфікував технічний арсенал народного і народно-сценічного танцю, описавши і стисло охарактеризувавши віртуозні рухи. Зростання дослідницького інтересу до віртуозності як предмету

мистецтвознавчих досліджень засвідчує поява в останні роки ряду наукових статей, де висвітлено різні підходи до проблеми (Т. Сердюк, О. Шабаліна та ін.). Аналіз наукових праць з досліджуваної проблеми виявив, що віртуозність не досліджена як самостійний феномен українського народного хореографічного мистецтва.

Зауважено, що феномен віртуозності є одним із найменш досліджених у сучасному хореографічному мистецтві, що пояснюється складністю трактування поняття «віртуозність», його відносністю в різні історичні періоди, відсутністю в минулому засобів фіксування танцю та сучасної відеотеки – бази даних віртуозних рухів тощо. Поняття «віртуозність» є досить суб'єктивним і пов'язаним з артистизмом, здатністю захоплювати аудиторію, справляти враження завдяки високій технічній майстерності.

У другому розділі проаналізовано процес зародження віртуозних рухів у ритуальних народних танцях та іграх, роль професійних танцівників у розвитку віртуозної лексики народного танцю, а також трансформацію віртуозних рухів у козацьких танцях.

Зазначено, що формування віртуозних рухів є довготривалим процесом, у ході якого під впливом історичних і соціокультурних обставин, а також традиційних етнокультурних стереотипів еволюціонували «техніки тіла» (М. Мосс). В українських ритуалах календарного й родинного циклів, що включають хореографічну й ігрову складові, чітко означений гендерний розподіл ролей. Оргіастичні (жіночі й чоловічі) танці, що відзначалися швидким темпоритмом, розкутістю й відвертістю, сприяли розвитку танцювальної техніки. Можна припустити, що в ході еволюції екстатичних танців сформувалися окремі елементи віртуозних рухів.

Встановлено, що на відміну від народних виконавців, для котрих танець був магічним актом – виявом релігійного почуття, символічним способом відображення реальності, формою символічної комунікації, невербальним засобом передачі інформації, маніфестацією естетичного ідеалу, методом психофізичного самовдосконалення, професійні артисти-

скоморохи практикували танець як базову складову вистави, котру грали перед глядачами для заробітку. У своїх танцях скоморохи демонстрували віртуозні рухи, акробатичні трюки, які надавали виставі видовищності й подобались публіці. Як свідчить аналіз, місце скомороха як культурного героя в барокову епоху зайняли «мандрівні дяки», цехові й позацехові музиканти, зокрема, бандуристи козацької доби, котрі поєднували віртуозну гру на музичному інструменті зі співом і виконанням віртуозних рухів козацького танцю.

Зазначено, що головним критерієм відбору пластичних рухів до козацького танцю була їх яскраво виражена чи потенційна віртуозність, що дозволяла виявляти характер, рід занять і надзвичайні виконавські здібності тренуваних запорожців. Оволодіння віртуозними рухами було одним із аспектів січового вишколу. Козацька доба змінила характер української жінки, і танець, який був виразником характеру українки – жіночому танцеві додалося розкутості, сміливості, завзяття. «Козачок» у жіночому виконанні можна, за аналогією до чоловічого «Козака», назвати «Козачкою».

У третьому розділі проаналізовано вплив сценізації народного танцю на розвиток складно-технічних рухів, а також тенденції використання віртуозної техніки в радянську добу й пов'язані з віртуозністю проблеми пострадянської хореографії.

Виявлено, що історія сценізації українського народного танцю, яку започаткували скоморохи, продовжилась на сцені шкільного театру. У видовищах, які синтезували стилі серйозної вченої релігійної драми й низового театру, танець був одним із засобів сценізації та фольклоризації вистав. Наступний етап сценізації українського народного танцю був пов'язаний із виникненням професійного театру і творчістю І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка.

Вплив представників польської і російської балетних шкіл на межі ХІХ і ХХ століть прискорив процес трансформації українського сценічного танцю, об'єктивно сприяв збагаченню виражальних засобів унаслідок

використання ускладненої техніки, віртуозних рухів з арсеналу класичного балету.

Теоретична рефлексія і сценічна практика хореографа-фольклориста В. Верховинця презентує критичний підхід до проблеми використання віртуозних рухів, наскрізною ідеєю його творчості стало збереження чистоти, життєвості фольклорного танцю. Важливою у цьому процесі стала творчість віртуозного танцівника й талановитого балетмейстера В. Авраменка, який утверджував цінності українського хореографічного мистецтва у діаспорі, актуалізував образи насамперед героїчного чоловічого танцю, широко використовував складно-технічні рухи, розширюючи сферу їх використання.

Відзначено, що еволюція віртуозних рухів українського народного танцю в радянський період характеризується суперечливим тенденціями: з одного боку, ускладнення техніки, активна взаємодія з класичним балетом і спортом засвідчують процес інтенсивного розвитку віртуозної лексики, з другого – віртуозність часто виступає заміником вихолощеного змісту автентичного танцю, використовується у постановках пропагандистського характеру. Найвищим досягненням української народно-сценічної хореографії означеної доби стала творчість П. Вірського. Відомими «трюкачами» ансамблю стали В. Бобовников, О. Долгих, А. Застрожнов, А. Князєв, В. Мещан, Г. Чапкіс та ін.

Підхід М. Вантуха, нинішнього керівника Ансамблю танцю України імені Павла Вірського, характеризується усвідомленням танцювального колективу як цілісного мистецького формування, де вияв надзвичайних здібностей окремого артиста-віртуоза уможлиблює досконалу майстерність і злагодженість усього ансамблю.

Хореографічні композиції К. Балог, М. Вантуха, К. Василенка, П. Вірського, О. Гомона, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, М. Соболя, Я. Чуперчука, які високо підняли планку технічної майстерності, дозволяють говорити про віртуозність як феномен українського народно-сценічного танцю.

Попри значні досягнення народно-сценічної хореографії у радянські часи поширеним методом було змішування в одному танці рухів, властивих різним регіонам, а також різним танцювальним культурам народів, що входили до складу СРСР. Предметом запозичень з українського танцю виступали найчастіше віртуозні рухи (присядки, повзунці, високі стрибки, жіночі «крутки» тощо). «Міксування» активно використовувалось при створенні солдатських і матроських танців, які набули в СРСР статусу окремого жанру і трактувались як російські.

Зазначено, що новий етап розвитку українського народно-сценічного мистецтва в пострадянській Україні характеризується оновленням підходів як у сфері хореології, так і в практичній діяльності балетмейстерів. На зміну ідеї зближення хореографічних культур сьогодні на перший план висувається ідея збереження та розкриття особливостей української та інших народних хореографічних культур як вияву національної ідентичності. І характерні для українського танцю віртуозні рухи є одним із найяскравіших виявів цієї ідентичності. Після Революції Гідності, в умовах гібридної війни з Російською Федерацією, актуалізується визначення народного танцю як національної зброї, сформульоване В. Авраменком.

Відзначено, що одним із яскравих прикладів продуктивної взаємодії хореографічного мистецтва і спорту стало створення «Бойового гопака» на основі українського народного танцю. У новоствореному бойовому мистецтві застосовуються і збагачуються нюансами віртуозні рухи з пластичного арсеналу українського народно-сценічного танцю, у свою чергу, модифіковані, ускладнені рухи потрапляють до сценічних танців, що підтверджує не застиглість, а постійний розвиток хореографічної лексики українського народно-сценічного танцю.

**Ключові слова:** віртуозні танцювальні рухи, український танець, народний танець, народно-сценічний танець.

## SUMMARY

***Morozov A. I. Virtuoso movements in the Ukrainian folk-stage dance: the origins, evolution, current trends.*** – Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Thesis for a Candidate degree in Art Criticism in speciality 26.00.01 "Theory and History of Culture". – Kyiv National University of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

In the dissertation, committed the complex analysis of virtuoso movements as a the phenomenon of Ukrainian folk-stage choreographic art.

The introduction substantiates the choice of the subject of the research, discloses its connection with scientific programs, plans, themes, defined goals, tasks, subject, object, methods of research, novelty and practical value of the obtained results, information about material approbation of the dissertation, publication, structure and volume of the dissertation is provided.

The first section analyzes literature on the topic and source base research, theoretical analysis of the phenomenon of virtuosity in choreographic, historical, folklore and ethnographic, cultural aspects. It is noted that Ukrainian folk dance is the main source of research, in particular, technically complicated (virtuoso) movements, there are materials collected by folklorists (V. Hnatiuk, M. Maksymovych, P. Chubynskyi and others). Despite of the V. Avramenko, V. Verkhovynets, R. Harasymchuk profoundness works on Ukrainian dance, virtuosity in them is not considered as an independent phenomenon of national choreographic art. K. Vasylenko came up to "Ukrainian folk dance lexis" interpretation, in which it was first arranged, systematized and unified the technical arsenal of folk and folk-stage dance, describing and briefly characterizing virtuoso movements.

The growth of research interest in virtuosity as an object art research studies is evidenced by the emergence in recent years of a number of scientific articles, which cover different approaches to the problem (T. Serdiuk, O. Shabalina and

etc.). The analysis of scientific works on the investigated problem revealed that virtuosity has not been studied as an independent phenomenon of the Ukrainian folk choreographic art.

It is noted, that the phenomenon of virtuosity is one of the least studied subject of the modern choreographic art, which is explained by the complexity of the interpretation of the concept, his relativity in various historical periods, the lack of means of capturing the dance in the past and modern visual library - virtuoso movement databases, etc. The notion of "virtuosity" is quite subjective and associated with artistry, the ability to capture an audience, to impress with the high technical skills. The second chapter analyzes the process of the virtuoso movements origin in ritual folk dances and games, the role of professional dancers in the development of a virtuoso vocabulary of folk dance, as well as transformation of virtuoso movements in Cossacks' dances.

It is noted, that the formation of virtuoso movements is long-lasting process in which, under the influence of historical and socio-cultural circumstances, and also traditional ethno-cultural stereotypes "technology body" evolved (M. Moss). In the Ukrainian rituals of the calendar and family cycles, which include choreographic and game components, is clearly gendered distribution of roles. Orgyastic (female and male) celebrated dances with fast temporymetry, reticence and frankness, contributed to the development of dance technique. We can assume that during the evolution of the ecstatic dances formed separate elements of virtuoso movements.

It is established, that unlike folk performers, for which the dance was a magical act - a manifestation of religious feeling, symbolic way of representing reality, a form of symbolic communication, non-verbal means of transmitting information, manifesting of aesthetic ideal, the method of psycho-physical self-improvement, professional artists-The skomorohs practiced dance as the basic component of the performance that they played for viewers to earn money. In their dances, they showed me a lot virtuoso movements, acrobatic tricks, which gave a spectacle to the show and were enjoyed by the public. As the analysis shows, the



place of the clown as a cultural hero in the Baroque era took "wandering clerks", shop and outsource musicians, in particular, the bandurists of the Cossack's era, who united the virtuoso playing on a musical instrument with singing and performing virtuoso movements called Cossacks' dance.

It is noted, that the main criterion for the selection of flexible movements to Cossacks' dance was their pronounced or potential virtuosity that allowed to reveal character, type of classes and extraordinary performing abilities trained by Cossacks. Mastering virtuoso movements was one of the aspects of Sich's training. The Cossacks' age has changed the character of Ukrainian women, and dance, which was an expression of the character of Ukrainian women's, added looseness, courage, zeal. "Kozachok " in women's performance can be called "Kozachka", by analogy with the male "Kozak". The third section analyzes the influence of folk dance scenography the development of complex technical movements, as well as the trends of using a virtuoso technique in the Soviet era and connected with virtuosity problem of post-Soviet choreography.

It was revealed that the history of Ukrainian folk dance scenography, which was started by skomorohs, continued on the stage of the school theater. In performances, which synthesized the styles of a serious scientist religious drama and grass theater, dance was one of the means of scenicization and folklorization of performances. The next stage of Ukrainian folk dance scenography was associated with the emergence of a professional theater and the work of I. Kotliarevskyy and H. Kvitka-Osnovianenko.

Influence of representatives of Polish and Russian ballet schools between XIX and XX century accelerated the process of transformation of the Ukrainian stage dance, objectively contributed to the enrichment of expressive means as a result the use of complicated technique, virtuoso movements from the arsenal of the classical ballet.

Theoretical reflection and stage practice of choreographer-folklorist V. Verkhovynets presents a critical approach to the problem of using a virtuoso movements, through the idea of his work was the preservation of purity, vitality of

folk dance. In this process, was important the creativity of a virtuoso dancer and talented choreographer V. Avramenko, who affirmed the values of Ukrainian choreographic art in the diaspora, actualized the images primarily of heroic male dance, widely used complex technical movements, expanding the scope of their use.

It is noted, that the evolution of the virtuoso movements of the Ukrainian folk dance during the Soviet period is characterized by contradictory tendencies: with on the one hand, the complications of the technique, the active interaction with the classical ballet and sport is witnessed by the process of intensive development of virtuoso vocabulary, on the other hand - virtuosity often serves as a substitute content of authentic dance, used in propaganda productions. The highest achievement of Ukrainian folk-stage choreography of this era became the creativity of P. Virskyi. Famous ensemble "trickers" were V. Bobovnykov, O. Dolhykh, A. Zastrozhnov, A. Kniaziev, V. Mieshchan, H. Chapkis and others. Approach of M. Vantukh, the current head of the Pavlo Virskyi Ukrainian Dance Ensemble, is characterized by awareness of the collective dance as a holistic artistic formation, where the emergence of extraordinary abilities of a separate artist-virtuoso makes it possible for perfect mastery and harmony of the ensemble. Choreographic compositions by K. Baloh, M. Vantukh, K. Vasylenko, P. Virskyi, O. Homon, A. Kryvokhyzha, D. Lastivka, V. Petryk, M. Sobol, Ya. Chuperchuk, who have raised the level of technical skill, allow to talk about virtuosity as a phenomenon of Ukrainian folk-stage dance despite the significant achievements of folk-stage choreography in the Soviet times by the common method were mixing the peculiar movements of different regions in one dance, as well as different dance cultures of people that were part of the USSR. The subject of borrowing from Ukrainian dance most often were virtuoso movements ("prysiadka", "povzunets", high jumps, female "krutka", etc.). Mixing was actively used with creation of soldier's and sailor's dances, which acquired the status of the USSR separate genre and were treated as Russian.

It is noted, that the new stage of Ukrainian folk-stage art development in post-Soviet Ukraine is characterized by renewal of approaches both in the field of choreology and in the practical activities of choreographers. To change the idea of rapprochement of choreographic cultures came the idea of preservation and disclosure of the features of Ukrainian and other folk choreographic cultures as a manifestation of national identity. And characteristic virtuoso movements for Ukrainian dance are one of the most striking manifestations of this identity. After the Revolution of Dignity, in a hybrid war with Russian Federation, actual definition of folk dance as National Weapons, formulated by V. Avramenko.

It is noted, that one of the good examples of productive interaction of choreographic art and sports was the creation of "Boiovyi Hopak" on the basis of Ukrainian folk dance. In the newly formed combat art applied and enriched by nuances of virtuoso movements with a flexible arsenal of Ukrainian folk-stage dance, in turn, modified, complicated movements fall into stage dances that confirms not the firmness, but the constant development of choreographic vocabulary of Ukrainian folk-stage dance.

**Key words:** virtuoso dance movements, Ukrainian dance, folk dance, folk-stage dance.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### *Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Морозов А. І. До проблеми вивчення чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 309–316.
2. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 25. С. 94–99.
3. Морозов А. І. Взаємодія мистецтва і спорту як чинник розвитку віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 338–345.
4. Морозов А. І. Український танець «Гопак» – обробка фольклорного першоджерела чи стилізація? *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. № 40. С. 360–366.

#### *Стаття у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз*

5. Морозов А. І. Віртуозні рухи як феномен народного хореографічного мистецтва. *Молодий вчений*. 2017. № 8 (48). С. 60–63.

#### **Опубліковані праці апробаційного характеру**

6. Морозов А. І. Чоловічий танець у концертних програмах перших ансамблів народного танцю. *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конференції, м. Київ, 17–18 квітня 2015 р. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 75–79.

7. Морозов А. І. Основні тенденції еволюції віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конференції, м. Рівне, 12–13 листопада 2015 р. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет. С. 120–124.

8. Морозов А. І. Чоловіча танцювальна складова гаївок (на матеріалі записів Володимира Гнатюка). *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 80–84.

9. Морозов А. І. Віртуозність у хореографічному мистецтві як наукова проблема. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21–22 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 45–47.

10. Морозов А. І. Витоки чоловічого віртуозного виконавства в українському народному танці. *Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21 квітня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 44–47.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	15
<b>Розділ 1. Віртуозні рухи в українському народно-сценічному танці як предмет наукової рефлексії</b> .....	19
<b>1.1. Стан наукової розробки проблеми віртуозності в українському народно-сценічному танці та джерельна база дослідження</b> .....	19
<b>1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження</b> .....	37
Висновки до першого розділу.....	56
<b>Розділ 2. Віртуозність в українському фольклорному танці</b> .....	60
<b>2.1. Ритуальні танці та ігри як джерело віртуозних рухів</b> .....	60
<b>2.2. Роль професіоналізації танцівників у розвитку віртуозної лексики народного танцю</b> .....	81
<b>2.3. Трансформація віртуозних рухів у козацьких танцях</b> .....	106
Висновки до другого розділу.....	116
<b>Розділ 3. Техніка та стилістика віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці</b> .....	119
<b>3.1. Вплив сценізації народного танцю на розвиток складно-технічних рухів</b> .....	119
<b>3.2. Тенденції використання віртуозної техніки в радянську добу</b> .....	137
<b>3.3. Проблеми віртуозності народно-сценічного танцю в незалежній Україні</b> .....	162
Висновки до третього розділу.....	185
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	189
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	195
<b>ДОДАТОК</b> .....	216

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Проголошення державної Незалежності України ознаменувало початок нового етапу в історії українського мистецтва. У контексті складних соціокультурних процесів сьогодення вагомим значення набуває суспільне усвідомлення фольклорного й народно-сценічного танцю як засобу збереження культурної ідентичності нації. Народне хореографічне мистецтво розвивається, відповідаючи на суспільні виклики, черпаючи з фольклорних джерел, збагачуючись формотворчими елементами класичного й модерного балету, сучасного танцю, спорту. Важливим чинником розвитку сучасної народно-сценічної хореографії є віртуозні рухи, однак проблема віртуозності досі не знайшла належного осмислення в хореології, а феномен віртуозності не став предметом спеціальних досліджень.

Поняття «віртуозність» використовують автори ґрунтовних праць із теорії та історії народного танцю (К. Василенко, А. Клімов, Т. Ткаченко, Ю. Чурко), однак не розкривають його зміст. Автори новітніх наукових публікацій – О. Бойко, Л. Косаківська, Т. Сердюк, О. Шабаліна, В. Шкоріненко розглядають переважно віртуозні рухи-новотвори як неоднозначну тенденцію розвитку українського сценічного танцю кінця ХІХ – початку ХХ ст., однак не трактують віртуозність як самостійний феномен народного хореографічного мистецтва. Недостатньо осмисленими в хореології залишаються витoki віртуозності, невисвітленими – основні етапи еволюції віртуозних рухів у фольклорному й народно-сценічному танці, що зумовило вибір теми дослідження і визначає його актуальність.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано відповідно до теми наукових досліджень Київського національного університету культури і мистецтв «Мистецтво як предмет комплексного дослідження: теорія, історія, практика» (номер державної

реєстрації 0118U100122), планів наукової роботи кафедри хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв.

**Мета дослідження** – виявити витоки, етапи еволюції, характерні особливості, сучасні тенденції розвитку віртуозних рухів в українському народно-сценічному хореографічному мистецтві.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- охарактеризувати стан історіографії теми та джерельну базу дослідження;
- уточнити ключові поняття дослідження;
- дослідити процес зародження та формування віртуозних рухів в українському народному танці;
- висвітлити роль професійних танцюристів у розвитку віртуозної техніки фольклорного танцю;
- проаналізувати вплив сценізації українського народного танцю на розвиток складно-технічних рухів у другій половині XIX – на початку XX ст.;
- виявити особливості використання віртуозної лексики в радянську добу;
- означити сучасні аспекти проблеми віртуозності в українському народно-сценічному танці.

*Об'єкт дослідження* – українське народне та народно-сценічне хореографічне мистецтво.

*Предмет дослідження* – витоки, еволюція, сучасні тенденції розвитку віртуозних рухів українського народно-сценічного танцю.

**Методи дослідження.** Згідно з визначеними в дисертації об'єктом, предметом, метою й завданнями дослідження обрано методологічний інструментарій, що включає: мистецтвознавчий аналіз у дослідженні художньої специфіки віртуозних рухів у досценічному і сценічному побутуванні; елементи культурологічного аналізу для висвітлення еволюції віртуозної пластики в контексті розвитку української культури. Також



використано порівняльно-історичний метод: діахронний аналіз – для висвітлення у хронологічній послідовності динаміки трансформаційних процесів у народному хореографічному мистецтві; синхронний аналіз – для порівняльного дослідження складно-технічних рухів у межах певного історичного періоду. Провідним у дослідженні є концептуальний підхід, який ґрунтується на рецепції віртуозності як самостійного феномену української народної та народно-сценічної хореографії.

**Наукова новизна отриманих результатів** роботи полягає в тому, що *вперше*:

- комплексно досліджено віртуозність як феномен українського народно-сценічного хореографічного мистецтва;

- виявлено витoki, етапи розвитку, специфіку віртуозних рухів у фольклорному танці;

- з'ясовано тенденції розвитку віртуозних рухів у сценічному танці XIX – початку XX ст.;

- досліджено основні аспекти віртуозності в народно-сценічній танцювальній культурі радянської доби;

- окреслено перспективні напрямки подальших наукових студій феномену віртуозності в українському народно-сценічному танці.

*удосконалено*:

- хореологічні підходи до розгляду системи психофізичного вдосконалення «Бойовий гопак» як вияву новітніх тенденцій взаємодії хореографічного мистецтва і спорту;

*набули подальшого розвитку*:

- уявлення про роль скоморохів, бандуристів, «мандрівних дяків», цехових музикантів на правах професійних танцівників у процесі ускладнення лексики народного танцю;

- концепції щодо місця та ролі фольклорного танцю в інтермедіях на сцені українського шкільного театру.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає в тому, що вони можуть бути використані при читанні лекційних курсів та спецкурсів, передбачених освітніми програмами підготовки хореографів, при створенні навчальних посібників із теорії та історії українського народного танцю, у практичній діяльності постановників та педагогів-хореографів.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійно виконаною науковою працею, в якій наукові результати отримані автором особисто. Вперше здійснено комплексний аналіз специфіки, витоків і основних етапів розвитку віртуозних рухів в українській народно-сценічній хореографії. Всі наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

**Апробація матеріалів дисертації** здійснювалась на всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)» (Київ, 2015), «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (Рівно, 2015), «Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал» (Київ, 2016), «Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій» (Київ, 2017), «Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу» (Київ, 2018), «Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва» (Київ, 2019).

**Публікації.** Основні положення та висновки дисертації відображені в 10 одноосібних працях автора: 4 – у виданнях, затверджених МОН України як фахові з мистецтвознавства, 1 – у виданні внесеному до міжнародних наукометричних баз, 5 – праці апробаційного характеру.

**Структура та обсяг дисертації** обумовлені метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (255 позицій), додатку. Загальний обсяг дисертації – 218 сторінок, основного тексту – 180 сторінок.

# РОЗДІЛ 1

## ВІРТУОЗНІ РУХИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ

### **1.1. Стан наукової розробки проблеми віртуозності в українському народно-сценічному танці та джерельна база дослідження**

Основним джерелом дослідження українського народного танцю в його досценічному і позасценічному побутуванні є фольклористичні записи. Безцінний внесок у справу фіксації зразків народно-хореографічного мистецтва зробив П. Чубинський, фундаментальна праця котрого «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» містить численні матеріали, які характеризують окремі елементи народного танцю, вказують на його роль і місце в українській традиційно-побутовій культурі [209; 210; 211].

Опис хороводів та манери їх виконання в західному регіоні України подає В. Гнатюк у праці «Гаївки» [50]. Вербальну інформацію про регіональні особливості танцювання також містять його праці «Коломийки» [51; 52; 53] і «Колядки та щедрівки» [54; 55].

Специфічні риси гуцульського танцю вперше розкрив В. Шухевич у багатотомній праці «Гуцульщина» [245–249]. Унікальний опис гуцульського колядного танцю, що зберіг архаїчну символіку, здійснив П. Шекирик-Доників у праці «Як відбуваються колядки у гуцулів», дослідивши також організаційні засади чоловічих колядних гуртів, що засвідчують важливість підготовчого (репетиційного) періоду [238].

Стислу, але містку характеристику дівочих весняних танців Наддніпрянщини подає М. Максимович у праці «Дні та місяці українського селянина», вказуючи на відмінності українських танців від російських хороводів [144].

Національний колорит ігрової культури підкреслює В. Горленко у праці «Малорусские народные игры окрестностей Переяслава» [61].

Важливу інформацію про автентичні козацькі танці містить «Історія запорозьких козаків» Д. Яворницького [251].

Скарбницю знань про українське народне хореографічне мистецтво збагатили зарубіжні етнографи й фольклористи, зокрема польський дослідник О. Кольберг, працю котрого «Покуття» [254] високо оцінив І. Франко, відзначивши вміщену в ній «коротку, але дуже змістовну розвідку про танці українського народу на Покутті» [255, с. 348].

Згадки про ті чи інші народні танці знаходимо також у численних описах календарної та родинної обрядовості, розвідках про ті чи інші аспекти української традиційно-побутової культури. На жаль, повідомлення етнографів і фольклористів часто відзначаються фрагментарністю, зводяться до описово-емпіричної інформації, надто загальної для чіткої ідентифікації окремих пластичних лексем, надто ж – виокремлення складно-технічних віртуозних рухів українського народного танцю. Дослідники минулого й не ставили перед собою мету фіксування ритмопластичної будови руху.

Розрізнений емпіричний матеріал, нагромаджений фольклористами й етнографами, вперше системно осмислив М. Грушевський у праці «Історія української літератури» (т. 1) [68]. Аналізуючи феномен фольклорного синкретизму, автор приділив багато уваги народному танцеві, відзначивши первинність руху в архаїчних хороводах, простеживши трансформацію їх змісту в процесі естетизації тощо. Вчений розкрив генетичний зв'язок між колядним заклиналим танцем гуцулів і танцем скоморохів, між колядними гуртами і скоморошими ватагами. Ідеї М. Грушевського щодо заклиналиного змісту синкретичних хороводів розвинув у своїх працях етномузикознавець Ф. Колесса [113].

Важливим джерелом вивчення українського народного хореографічного мистецтва є описи танців у творах українських письменників І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя,

Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Лесі Українки, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Довженка, М. Стельмаха та ін., адже ці та інші письменники були й видатними народознавцями, їхні описи відзначаються якщо не точністю змалювання техніки танцю, то глибоким розкриттям особливостей пластичного образу як утілення української національної ідентичності.

На нашу думку, назрілою потребою є упорядкування хрестоматії «Український народний танець в описах фольклористів і письменників» – зібрання текстів, розкиданих по різних, не завжди доступних виданнях та архівах. Така хрестоматія була б цінним посібником для фахівців й аматорів народного хореографічного мистецтва, сприяла б пробудженню інтересу до українського танцю у масового читача.

Праці В. Верховинця «Теорія українського народного танцю» [36] й В. Авраменка «Українські народні танці...» [1] мали не стільки констатуючу, скільки інспіруючу тенденцію, ставили своїм завданням зацікавити мистецтвом народного танцю широкий загал.

Порівнюючи народний танець із народною піснею [36, с. 9], В. Верховинець, як і В. Авраменко, підкреслює необхідність його сценічної інтерпретації в контексті єдиного національного стилю, наголошує значення танцю як ментального виявлення етносу, дійового інструменту збереження й утвердження ідентичності. Віртуозність для В. Верховинця – ознака професіоналізму. Доцільність використання складно-технічних рухів, згідно з його теорією, визначається жанром, характером танцю і тим художнім завданням, яке ставить перед собою балетмейстер. У контексті «Теорії українського народного танцю» і практичної діяльності В. Верховинця як етнохореографа віртуозні рухи виступають одним із елементів техніки танцю, що підпорядкований завданню створення пластичного образу. Наскрізною ідеєю праці є турбота про збереження чистоти народного танцю. В надуживанні складно-технічними рухами, трюковою технікою задля зовнішнього ефекту В. Верховинець вбачає чинник його спотворення.

Віртуозність не розглядається як самостійний феномен у знаковій праці В. Верховинця, у працях Р. Гарасимчука «Народні танці українців Карпат» [46; 47], А. Гуменюка «Народне хореографічне мистецтво України» [69] й «Українські народні танці» [71], дослідженнях В. Купленника «Нариси до історії українського народного танцю» [126], Т. Ткаченка «Украинский танец» [208], а також у працях, присвячених: молдавському танцеві – «Молдавские народные танцы» В. Курбет і М. Мордарь [127], російському танцеві – «Слово о танце» і «Сочинение танца» Р. Захарова [86; 87], білоруському танцеві – «Белорусский хореографический фольклор» Ю. Чурко [231], танцям кримських татар – «Народна хореографічна культура кримських татар XIX – першої половини XX ст. (до 1941 р.) у Криму» А. Підлипської [169], «Основы русского танца» А. Клімова [108], вірменському танцеві – «Армянские народные танцы» А. Гарібяна й В. Борисова [48], азербайджанському танцеві – «Азербайджанские народные танцы» К. Гасанова [49], танцям інших етносів – «Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие» Т. Ткаченка [207].

До трактування віртуозності як самостійного феномену українського народно-сценічного танцю найближче підійшов К. Василенко у праці «Лексика українського народно-сценічного танцю», перше видання котрої побачило світ у 1971 р., третє – у 1996 р. «“Лексика українського народно-сценічного танцю” не мала й поки що не має аналогів у світовій практиці, – зазначається у передмові – «Від видавництва» – до 3-го видання. Після першого видання цієї книжки написали свої роботи Л. Алюксютович («Белорусские народные танцы, хороводы, игры»), А. Клімов («Основы русского народного танца»), у Канаді вийшла книжка Мирона Шакульського «Український народний танець», а московське видавництво «Искусство» започаткувало серію випусків із записами рухів основних народних танців республік колишнього СРСР» [31, с. 5–6]. Справді, праця К. Василенка, у якій зібрано, систематизовано й уніфіковано понад тисячу танцювальних

рухів, у тому числі віртуозних, донині залишається цінним джерелом для хореологів і практиків балетмейстерів, певним зразком, на який орієнтуються сучасні автори, зокрема, О. С. Голдріч, який повідомив, що книжка «Лексика танців західного регіону», над якою він працює, упорядкована на зразок праці К. Василенка, «але в ній буде конкретно вказано, з якої етнічної групи рух і як він називається» [59, с. 83–84]. Сподіваємось, що О. С. Голдріч та інші послідовники К. Василенка продовжать розпочату дослідником справу систематизації та уніфікації танцювальних рухів, зокрема, по-новому осмислюючи віртуозність – вже як самостійний феномен українського народно-сценічного танцю.

Значний вплив на розвиток складно-технічних рухів у народній хореографії українців справило мистецтво скоморохів, яке вперше ґрунтовно дослідив А. С. Фамінцин у праці «Скоморохи на Русі» [218]. На жаль, його праця базується переважно на російському матеріалі, в ній приділено недостатньо уваги власне танцям скоморохів. Тему скоморошества розробляє А. А. Белкін у праці «Русские скоморохи» [141], зосереджуючись переважно на театральному аспекті. Особливості танцю давньоруських скоморохів аналізує О. О. Єльохіна у хореологічному дослідженні «Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі» [77].

Еволюція українського народно-сценічного танцю відбувалася в тісній взаємодії з класичним балетом, що значною мірою визначило динаміку розвитку віртуозних рухів. Характер цієї взаємодії аналізує Ю. Станішевський у працях «Національний академічний театр опери та балету імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» [189], «Український балетний театр» [191], «Український балетний театр (1925–1975)» [192], наголошуючи роль танцю як чинника національної ідентичності у праці «Танець у ментальності нації» [190].

У своїй роботі ми спиралися на працю Л. Д. Блок «Классический танец. История и современность», котра була написана у 30-ті роки ХХ ст., а вперше видана у 1987 р. із ґрунтовною передмовою В. М. Гаєвського [20].

Унікальність праці Л. Д. Блок полягає в тому, що вона цілком присвячена виникненню і розвитку техніки класичного танцю. «Автора даного дослідження цікавить виключно шлях і зростання... професійної техніки», – відзначає дослідниця у передмові [20, с. 31]. Л. Д. Блок спростовує твердження мистецтвознавців, які «приписували» створення класичного балету придворній сфері, наголошуючи: «...слід дивитися далі і глибше. Професійний танець ми знайдемо і в ті віки, коли мистецтва ще зливалися з ремеслами... Професійний труд лежить в основі класичного танцю, але чомусь ми досі зовсім не цікавились тим, як зростала й міцніла ця своя, професійна, цехова техніка, як вироблявся ширший матеріал виражальних засобів» [20, с. 30, 31]. Л. Д. Блок розкриває образи носіїв професійного танцю, починаючи від античних мімів та їхніх спадкоємців – жонглерів і скоморохів та ін. На жаль, дослідниця приділяє мало уваги давньоруським скоморохам, зосереджуючись на мистецтві західноєвропейських жонглерів. У праці Л. Д. Блок надзвичайно важливим для нас є те, що вона простежує процес трансформації ватаг бродячих жонглерів у корпорації міських цехових музикантів. Подібний процес – трансформація скоморохів у ремісників із музичних цехів, очевидно, відбувався і в Україні XVI–XVII ст.

Пропонуючи гіпотезу про передачу на ґрунті української культури традиції професійного танцю від скоморохів до цехових музикантів (за аналогією до західноєвропейського процесу), ми використовували напрацювання сучасних українських мистецтвознавців Б. Фільц «Музичні цехи на Україні (XVI–XIX ст.)» [219] й Т. С. Шкільної «Українські музичні цехи XVI–XIX ст. як культурно-мистецький феномен» [240]. Цеховий побут, прикметний розвинутою ритуалістикою, глибоко розкриває В. Г. Балашок у праці «Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників» [7].

У контексті активізації взаємодії мистецтва і спорту як тенденції розвитку світової культури кінця XIX ст. спостерігається процес зближення хореографії зі спортивними дисциплінами – гімнастикою та акробатикою.



Розкрити особливості взаємодії народного танцю і спорту («руханки») в Галичині, де танець і спорт трактувались як засоби національного виховання, допомагають нарис І. Боберського «Два вечори Авраменка» [21], О. М. Вацеби «Нариси з історії спортивного руху в Західній Україні» [33], М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» [165], В. В. Пастух «Модерні хореографічні напрямки в Галичині (30-ті роки ХХ століття)» [166], А. А. Комісаренка й А. В. Тишлера «Акробатика: минуле – основа майбутнього» [116], В. Собінова «Танцююча гімнастика» [186] та ін. Сучасний стан взаємодії танцювального мистецтва і спорту розкриває С. В. Шалапа у статті «Взаємопроникнення хореографії та спорту як одна з умов сучасного розвитку хореографічного мистецтва» [225]. Ці праці суттєво просувають хореологів і балетмейстерів у пошуку нових шляхів розвитку віртуозності в сьогоденній народно-сценічній хореографії.

Яскравим явищем пострадянської культури стала реконструкція «Бойового гопака» як системи психофізичної підготовки запорозьких козаків на базі віртуозних рухів українського народного танцю. Проблемі «Бойового гопака» присвячені праці М. Величковича «Український рукопаш гопак» [35], В. І. Завадського й А. В. Цюся «Про систему фізичного вдосконалення запорозьких козаків» [81], В. Пилата «Бойовий гопак» [167], Є. Н. Приступи «Народна фізична культура українців» [176] і «Система народних знань і уявлень про фізичне виховання людини» [177]. Феномен «Бойового гопака» аналізує В. О. Шкоріненко у праці «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України» [242]. Трансформація знакового українського танцю в «бойове мистецтво», «систему психофізичного вдосконалення» і поширення як спортивного танцю вносить новий імпульс для творчих пошуків балетмейстерів в аспекті віртуозності.

Певним внеском у розробку проблеми семантики рухів народного танцю стала дисертаційна робота К. Р. Кіндер «Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців». Здійснивши ґрунтовний науковий аналіз автентичних танцювальних форм, що

характеризуються незмінністю пластичних «етнокодів» та закладеної в їх основу семантики, К. Кіндер наголошує важливість подальшого дослідження і розкриття в балетмейстерській практиці символіки танцювальних рухів: «У той час, коли в сучасній сценічній хореографії простежується тенденція до раціоналізації художньої творчості, до постійної зміни форм, професійно-ускладненої спеціалізації та індивідуалізації, – відзначає дослідниця, – консерватизм народної танцювальної культури є дійовим засобом збереження традиційної символіки, яка містить живий зв'язок із сенсожиттєвими засадами людського буття, виступає носієм певних ідей і понять протягом багатьох віків, відображає основні риси етнічної ментальності українства» [105, с. 1]. К. Кіндер робить спробу систематизувати танцювальну символіку з позицій образно-семантичних ознак, репрезентуючи систему танцювальної символіки у вигляді трьох груп з виокремленням сигнітивної іконічної та предметної символіки. На думку дослідниці, дані класифікаційні ознаки є свідченням того, що танцювальний символ є символом наступних елементів: «...Рух, малюнок, пластичний образ, що виступають носіями доміантних ідей, провідних мотивів національного танцювального мистецтва» [105, с. 16]. К. Кіндер зосереджується передовсім на розшифруванні архаїчних кодів народного танцю, менше уваги приділяючи трансформації танцювальних символів у процесі образотворення, а також проблемі розкриття традиційної символіки пластичних рухів у сучасних постановках.

Проблему хореографічного образотворення розробляє О. С. Бойко у дисертації «Художній образ в українському народно-сценічному танці». Дослідниця виявляє етнонаціональне походження художньої образності в українській народно-сценічній хореографії, визначає сучасні тенденції еволюції. «У народному танці відображається поетичне світобачення і світовідчуття, досвід і естетичний ідеал і характер народу, – пише О. Бойко. – Однак рецепція народного танцю як узагальненого до значення символу вираження душі народу, національного характеру донині лишається влучною

метафорою, що тільки певною мірою отримала наукову розробку, не ставши окремим предметом мистецтвознавчих досліджень» [24, с. 12]. На жаль, досліджуючи особливості художнього образу в народно-сценічному танці, О. Бойко не розкриває значення віртуозної лексики як одного із засобів відображення ментальних особливостей українців.

За роки незалежності вітчизняне мистецтвознавство збагатилося цілим рядом праць, присвячених різним аспектам народного й народно-сценічного танцю, в якому розкриваються його національна своєрідність, регіональні особливості, лексичне багатство, роль видатних майстрів у розвитку хореографічної культури. Спільним недоліком переважної більшості цих різножанрових, різнохарактерних праць є те, що терміни «віртуоз», «віртуозність», «віртуозні рухи» або взагалі не використовуються, або вживаються авторами як синонім майстерності, досконалого володіння технікою танцю без розкриття змісту поняття «віртуозність» на конкретних прикладах. Так, у біографічному довіднику «Майстри народно-сценічного танцю» в розділі, присвяченому Я. Чуперчуку, видатний танцівник і балетмейстер характеризується як «віртуоз гуцульського танцю», неперевершений виконавець, видатний український балетмейстер, етнограф, артист, унікальна особистість у гуцульській хореографії, «творець і пропагандист гуцульської хореографії» [142, с. 38]. Цілком очевидно, що віртуозність була властива як власному виконавству, так і численним ушлявленим постановкам Я. Чуперчука – талановитого учня В. Авраменка, однак упорядник біографічного довідника О. Колосок обмежується лише загальним визначенням: «віртуоз гуцульського танцю». Беручи до уваги вимоги жанру – стислої біографічної довідки, тут ідеться не про характеристику віртуозності Я. Чуперчука як танцюриста й гуцульського танцю в його постановках (розкриття цієї теми потребує спеціального дослідження), а про акцентування техніки танцю, лексичних засобів народної хореографії, що їх віртуозно використовував майстер. «Такі танці, як покутська “Голубка”, “Гей, браття опришки”, “Півторак”, “Горянка”,

“Галичанка”, “Пастушок”, “Лісоруби”, “Куманці”, “Трембіта”, “Підкарпатські коломийки”, дають право поставити Я. Чуперчука в ряд видатних балетмейстерів-фольклористів», – відзначає О. Колосок [142, с. 40]. Ця теза вмотивована всім текстом біографічної довідки про Я. Чуперчука, на відміну від характеристики «віртуоз гуцульського танцю», котра, на нашу думку, потребує конкретизації в майбутніх аналогічних виданнях.

Рефлексія техніки танцю загалом не притаманна численним репертуарним збірникам та виданням біографічного характеру, присвяченим видатним балетмейстерам і танцівникам, що збіднює читацьке уявлення про лексику української хореографії і внесок окремих балетмейстерів у збагачення її виражальних засобів. Не стала винятком і передмова В. Габорця до репертуарного збірника К. Балог «Танці Закарпаття». Автор простежує етапи творчого шляху видатного балетмейстера, визначає здобутки, акцентує набагато фольклорним матеріалом Закарпаття. «Неоціненна заслуга балетмейстера-постановника Клари Балог у тому, що вона зафіксувала, записала, поставила народні твори і зберегла їх для прийдешніх поколінь, – відзначає В. Габорець. – Головне в її методиці, стиль роботи як постановника – не лише віднайдення народного танцю, але обов’язкове збереження характеру, фольклорного колориту, музичної основи, народного одягу» [6, с. 5]. Водночас, що також підкреслює автор передмови, К. Балог художньо переосмислює фольклорний матеріал, створюючи довершені зразки народно-сценічного танцю Закарпаття – «Раковецький крученик», «Бубнарський», «Чоритянка» та ін. (в репертуарі К. Балог понад сорок поставлених творів) [6, с. 5]. В. Габорець побіжно згадує специфіку танцювальних рухів у постановках К. Балог: «У багатьох її народних танцях на перший погляд прості і звичні рухи, але в них стільки краси, внутрішньої динаміки, благородства, задушевності, що загалом створюється вражаюча картина сценічного дійства» [6, с. 5]. Можна погодитися з автором щодо загального враження від постановок К. Балог, однак не слід при цьому забувати, що творчий метод балетмейстера базується на поєднанні

фольклорного матеріалу з елементами класичного танцю, простота рухів потребує філігранної техніки, зокрема К. Балог використовує віртуозну лексику, трюкові рухи, ускладнюючи фольклорну першооснову. Наприклад, у гуцульському танці «Вівчарі на полонині», вміщеному в репертуарному збірнику «Танці Закарпаття», подаються трюкові «стрибки на руках», «перекочування на спині по колу» та ін. [6, с. 56–57].

Збірник «Буковинський танець» у записах М. А. Поморянського, Я. П. Мураховського, упорядкований Т. В. Сулятицьким та М. Г. Пупченком, виданий 2007 року з нагоди 600-ліття міста Чернівці [172]. У статтях, вміщених у виданні, розкривається процес відродження буковинських народних танців та їх сучасне сценічне втілення, висвітлено творчий доробок Державного заслуженого академічного буковинського ансамблю пісні і танцю України, ряду самодіяльних і народних аматорських колективів, їхніх керівників. На жаль, і в цьому ґрунтовному збірнику техніка танцю залишається поза увагою авторів. Характерні особливості лексики буковинського фольклорного танцю та методи їх сценічного відображення балетмейстерами не конкретизовані. Так, у короткому нарисі «Маєстро буковинського танцю», присвяченому видатному танцюристу і балетмейстеру Д. Ластівці, зокрема відзначається: «...Його найвищим університетом стала наполеглива й невтомна праця над собою, постійне самовдосконалення. У Буковинському ансамблі пісні і танцю повністю розкрився його талант. [...] Мовою танцю Дарій Ластівка прагнув передати дух часу, піднести на високий рівень буковинський фольклор...» [172, с. 13]. В іншому місці О. Чайка пише: «Кожна постановка Дарія Ластівки – зі своєю “перчинкою”, елементом, який відтворює в душі та пам’яті цілісний танцювальний образ. Наприклад, “Буковинський козак” має оригінальну діагональну присядку. Один танцюрист цей елемент не виконає, а група – так» [172, с. 13]. Те, що О. Чайка називає «перчинкою», принаймні в постановці «Буковинського козака» слід розуміти як використання віртуозного руху. Балетмейстерському стилеві Д. Ластівки загалом було

властиве уплетення в канву буковинського танцю, якому притаманна масовість сольних номерів, більш характерних для східної України і найяскравіше втілених у феномені П. Вірського [172, с. 14]. Про це побіжно повідомляється в нарисі, однак важлива тема осмислення Д. Ластівкою проблеми віртуозності залишається нерозкритою. Автор навіть не вживає термін «віртуозність», хоч він, на нашу думку, цілком доречний при характеристиці творчості Д. Ластівки, а також інших балетмейстерів, котрі наснажували автентичний буковинський танець складно-технічними рухами, ускладнюючи, збагачуючи його лексичний фонд.

У монографії В. А. Чмеля «Микола Ромадов та його танці» простежено життєвий шлях і творчу еволюцію відомого українського танцюриста-віртуоза і балетмейстера. Автор є досвідченим митцем-хореографом, викладачем-методистом Мелітопольського вищого училища культури, художнім керівником і балетмейстером-постановником народного ансамблю танцю «Запорізькі краєвиди» [228]. Як балетмейстер-постановник Закарпатського народного хору, Буковинського ансамблю пісні і танцю, один із засновників і реформаторів Українського державного ансамблю народного танцю, М. Ромадов постійно долучався до практичного вирішення проблеми збагачення фольклорного танцю, зокрема засобами віртуозних рухів, спирався на власні, підказані досвідом підходи, котрі у праці В. Чмеля не розкриті належною мірою.

Певним внеском у скарбницю національної хореографічної культури є праця В. Чмеля «Танці запорізького краю в обробці З. Сизоненка». «...Найцінніша заслуга творчої діяльності митця-хореографа Захара Сизоненка полягає у праві збирання, художньої обробки і популяризації українського народного танцювального фольклору Запорізької області, – відзначає В. Чміль. – Спираючись у своїй творчості на народну основу, черпаючи з фольклору справжнє натхнення, він збагатив своєю балетмейстерською фантазією аутентичний матеріал, композиційно вибудував сценічні варіанти танців...» [229, с. 5]. Досвід З. Сизоненка

унікальний: «Стосовно місцевого, запорізького фольклору, ми можемо звертатися тільки до творчого надбання З. Сизоненка. Він один працював у цьому напрямку, – стверджує В. Чміль. – На превеликий жаль, послідовників – немає» [229, с. 7]. Збірник вміщує понад тридцять танців, записаних З. Сизоненком, серед яких особне місце посідають танець із шаблями «Українські козаки» та жіночий танець «Козачок», який, за свідченням записувача, в селах Запорізької області танцюють переважно дві дівчини [229, с. 155]. Обидва танці містять складно-технічні елементи, локальну специфіку яких та методику сценічного втілення, притаманну З. Сизоненку-хореографу, варто було б розкрити в коментарях.

Неувага до техніки танцю, неартикульованість танцювальної лексики, зокрема віртуозних рухів, надто загальні міркування і висновки про методи творення сценічного танцю на фольклорному матеріалі є спільною вадою цілого ряду видань хореографічної літератури – репертуарних збірників, посібників, нарисів і біографічних повістей про визначних балетмейстерів і танцюристів-віртуозів, навіть таких ґрунтовних, як монографія Д. Демків «Ярослав Чуперчук. Феномен гуцульської хореографії» [73].

Роль віртуозних рухів у авторській інтерпретації фольклорних джерел побіжно розглядає В. Т. Шевченко у праці «Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії», наголошуючи: «Виконання віртуозних рухів – “розніжок”, “содебасків”, “повітряних турів-дублів”, “щупаків”, різноманітних “закладок”, “повзунців” тощо у чоловіків та різноманітних круток, веретенець, обертів у жінок – притаманне українському танцю і є складовою частиною високохудожнього танцювального ансамблю» [237, с. 67]. Дослідник ґрунтується на усталеній в українській хореології тезі про те, що складно-технічна лексика у чоловічому й жіночому танцях значною мірою характеризує своєрідність української народної хореографії, що відкриває необмежений простір для пошуків нових засобів виразності у творчості балетмейстера, адже «в народно-сценічному танці, порівняно з народним, розширився образно-тематичний діапазон, збагатився

низкою прийомів, зросла виконавська техніка, акторська майстерність танцюристів» [237, с. 69]. Аналізуючи проблему використання віртуозної лексики в народно-сценічному танці, В. Шевченко наголошує на необхідності підпорядкування законам художнього образотворення, а також на зіпертій на технічній майстерності артиста невимушеності, легкості виконання. «Момент віртуозності», на думку дослідника, виправданий і вдалий лише в тому разі, «якщо через складний віртуозний трюк [артист] відтворює оптимізм, радість життя» [237, с. 67]. Насправді діапазон віртуозної лексики як засобу виразності значно ширший: відображення героїки боротьби, незламності характеру, волі до перемоги в постановках В. Авраменка, П. Вірського, М. Вантуха та ін. Суттєвим недоліком творчості окремих сучасних хореографічних колективів, на думку В. Шевченка, є наявність у їхньому репертуарі «незначної кількості танців малих форм: дуетів, тріо, квартетів» [237, с. 66]. Постановки танців малих форм, що стали класичними, – «Чумацькі радощі», «Шевчики», «Ляльки» (другий варіант «Ой під вишнею») П. Вірського, «Три куми» Б. Білоцерківського та ін. – є переконливим свідченням використання елементів віртуозної лексики для посилення образної характеристики.

Написана у формі спогадів від першої особи повість О. Бурковського «Завжди в дорозі» розкриває творчу лабораторію М. Вантуха. Розділ «Досконалість і майстерність» містить цінні спостереження і висновки видатного майстра, пов'язані з багатоаспектністю проблеми віртуозності, що збагачують підвалини української хореології і потребують детального аналізу в контексті сучасних проблем [28].

Монографія Н. В. Вадясової, В. Г. Чернеця та В. Д. Шульгіної «Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха», характеризуючи різні аспекти хореографічної школи майстра, розширює контекст теоретичного осмислення феномену віртуозності в сучасній українській народно-сценічній хореографії. У праці використано тексти інтерв'ю з М. Вантухом, вперше оприлюднені матеріали



Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, які містять відгуки зарубіжної преси під час численних гастролей ансамблю імені П. Вірського, оцінку іноземними хореографами віртуозної майстерності колективу. У тексті вагової монографії знаходимо окремі неточності. Так, аналізуючи «Буковинську сюїту» і прикарпатський танець «Тарнавська полька» в постановці М. Вантуха, автори розділу «Внесок Мирослава Вантуха у розвиток теорії і практики української народно-сценічної хореографії» пишуть, що в тому і другому випадку він використовував «частівки» [29, с. 68]. Як відомо, у фольклорі Буковини і Прикарпаття частівки як жанр відсутні – натомість побутують співомовки, коломийки тощо, тексти яких і використав М. Вантух. Не зовсім доречним у сучасному дослідженні є використання елементів зужилої термінології. Ідеться про твердження: «Найталановитіший балетмейстер сучасності М. Вантух у своїй творчості дотримується принципу народності...» [29, с. 70]. Але ж відомо, що «принцип народності», невіддільний від «принципу партійності», належить до реквізиту радянського мистецтвознавства, котре базувалося на методі соціалістичного реалізму. В основі творчості М. Вантуха національна концепція, що правомірно відзначають автори згаданого розділу, наголошуючи: «Національна концепція – необхідна вимога до творця, щоб знайти своє місце і роль в історичному процесі, бо кожна історична епоха висуває перед балетмейстером свої завдання, надає колорит його творам і образам» [29, с. 61].

Українські дослідники прагнуть із сучасних позицій оцінити доробок майстрів попередньої епохи, зокрема творчість П. Вірського. «Спостереження за творчістю П. П. Вірського, подіями у формуванні нового жанру ансамблю танцю, особистістю П. Вірського як балетмейстера, який своєю діяльністю зумовив розвиток народно-сценічної хореографії України, – усе це фіксується історичною пам'яттю. У людей ніколи не згасне зацікавленість історією, – стверджує В. А. Литвиненко у статті «Творчість П. П. Вірського в міжнародному інформаційному просторі». – Зберігаючи

зразки хореографії разом із тим і пам'ять про видатних митців сцени, ми перевіряємо себе на професіональність як артиста, як балетмейстера, перевіряємо самих себе... на вартісність звання українця, представника великого народу» [134]. В. Литвиненко розкриває проблему віртуозного народного танцю в постановках П. Вірського крізь призму сприйняття відомих іноземних балетмейстерів, мистецтвознавців, журналістів, значно розширюючи матеріал, оприлюднений Г. Боринською у відомій праці «Самоцвіти українського танцю» [25] і по-новому осмислюючи його в контексті сучасного культуротворення.

Специфічні риси українського народного і народно-сценічного танцю розглядає В. М. Кирилюк у статті «Проблеми розвитку народної хореографії в Україні», підкреслюючи: «Наявність яскравих побутових рис і особливостей, поєднаних із віртуозною технікою, надає українському танцю своєрідного колориту» [103, с. 62]. Дещо застарілим, на нашу думку, є трактування автором статті методологічних підходів вивчення українського танцю, зіпертих на рекомендації Є. Зайцева у відомій праці «Основи народно-сценічного танцю» [83]. «Особливої уваги Є. Зайцев приділяє впливу народно-сценічного танцю на формування танцюриста, який, вивчаючи танці різних народів, їхній стиль та манеру виконання, набуває знань, необхідних для творчого сприйняття й емоційного відтворення образів», – стверджує В. Кирилюк [103, с. 63]. Розвиваючи цю думку, він пише: «Надзвичайно корисно глибоко аналізувати, вивчати сценічні варіанти народних танців у постановках видатних хореографів – П. Вірського, І. Моїсеєва, І. Сухішвілі, Т. Устинової та ін.» [103, с. 63]. Не зовсім зрозуміло, навіщо, прагнучи відтворити стильові особливості, образи українського танцю, вивчати танці російської, грузинської чи якоїсь іншої хореографічної культури. Досвід українських майстрів підказує, що мета балетмейстера – якнайточніше виявити стильові особливості, регіональний колорит, властивий саме українському танцеві. Як відомо, для постановки закарпатського танцю П. Вірський запрошував К. Балог – неперевершеного

знавця хореографічної культури цього регіону, для постановки гуцульського танцю – Д. Ластівку. Минули часи, коли репертуар танцювальних колективів візувався органами влади і мав обов'язково включати «танці народів СРСР», «віночки дружби» тощо.

Важливий етап у розвитку народно-сценічного танцю, зокрема в контексті еволюції віртуозних рухів, досліджує О. М. Шабаліна у статті «Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела і тенденції» [233]. Авторка аналізує складний і суперечливий процес становлення стильових особливостей і форм тогочасного сценічного танцю, вплив західноєвропейського і російського балету, окреслює дві провідні тенденції в сценічній інтерпретації танцювального фольклору в контексті використання віртуозних рухів, що, на її думку, найяскравіше виявились у творчій практиці В. Верховинця і Х. Ніжинського.

Нові підходи в осмисленні давньоруського танцю використовує О. О. Єльохіна в дисертаційній роботі «Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі» [77], розробляючи тему професійного танцю скоморохів, які використовували у своїй сценічній діяльності складно-технічні рухи, акробатичні трюки.

Стаття Т. І. Сердюк «Місце та значення віртуозних рухів українського народно-сценічного танцю у фаховій підготовці студентів-хореографів» належить, як і статті автора дисертаційної роботи («До проблеми вивчення чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці», «Віртуозні рухи як феномен народного хореографічного мистецтва», «Взаємодія мистецтва і спорту як чинник розвитку віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці»), до поки що нечисленних розвідок, у яких проблема віртуозності розглядається як наріжна. Т. Сердюк аналізує особливості чоловічої і жіночої танцювальної лексики, підкреслює, що «введення в хореографічний твір віртуозних рухів обумовлене самою природою танцювальної природи українців», а «зростання виконавської техніки танцюристів, розширення жанрових і стилістичних меж української

хореографії дало поштовх для створення партерних і повітряних віртуозних рухів і обертань» [182]. На жаль, у тексті статті Т. Сердюк, поряд із сучасними спостереженнями і висновками, репродукуються і деякі застарілі уявлення про першоджерела танцювальних рухів як імітаційних, ілюстративних. Вперше перевидані вже в незалежній Україні праці М. Грушевського, Ф. Вовка, дослідження сучасних культурологів, зокрема В. Балущка [8], О. Курочкіна [130], М. Маєрчик [141], доводять спрощеність і поверховість таких уявлень.

Фахові науковці-хореознавці не завжди враховують положення і висновки новітніх історичних і культурологічних досліджень, які мають вагомим значення для розуміння еволюції національного танцювального мистецтва. Однією з ґрунтовних культурологічних праць, котрі сприяють адекватному розумінню генези українського народного танцю, є «Святково-обрядова культура» О. В. Курочкіна [130]. У розділі «Носії карнавального сміху» автор розкриває малодосліджені грані мистецтва скоморохів, аналізує його вплив на розвиток народного танцю. У розділі «Весілля від слова весело» О. Курочкін аналізує підцензурні компоненти традиційного весілля українців, зокрема шалені еротичні весільні танці-ігри, ритуальні танці – «скоки». Праця О. Курочкіна висвітлює малодосліджені компоненти української весільної обрядовості, загалом ігрової культури, розширюючи уявлення про семантику хореографічних образів, спростовуючи сформовані в радянську добу стереотипи. На жаль, розглядаючи проблему формування святкових традицій Запорозької Січі, О. Курочкін лише побіжно торкається особливостей танцювання українських козаків, у середовищі яких, вірогідно, сформувався той віртуозний повітряний і низовий танець, який із часом став відомою на весь світ візитівкою національної народно-сценічної хореографії.

Осмислення віртуозності як самостійного феномену народно-сценічної хореографії тільки починається. Свідченням дослідницького інтересу до віртуозності як предмета мистецтвознавчих досліджень є поява статей Т. І. Сердюк «Місце та значення віртуозних рухів українського народно-

сценічного танцю у фаховій підготовці студентів-хореографів» [182], О. М. Шабаліної «Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ століття: джерела і тенденції» [223], у якій використання віртуозних рухів трактується як одна з провідних тенденцій сценічної хореографії означеного періоду.

Назрілою потребою є створення сучасної відеотеки українського народно-сценічного танцю як базового матеріалу для подальшого системного вивчення віртуозних рухів у їхньому регіональному розмаїтті й нюансуванні та невпинному розвитку.

Запорукою успішних творчих відкриттів на шляху дослідження віртуозності як окремого феномену народно-сценічної хореографії є його осмислення в широкому контексті національної культури з урахуванням сучасних тенденцій розвитку мистецтв та їхнього синтезу, а також створення комплексної програми компаративних досліджень, котрі засвідчать своєрідність українського народного танцю і його історичну роль як ментального чинника, традиційного засобу збереження національної ідентичності.

Аналізуючи еволюцію віртуозних рухів у народному й народно-сценічному танці, ми використовували напрацювання сучасних українських етнологів В. Борисенко, С. Й. Грици, А. І. Гуменюка, О. І. Дея, І. Збир, А. Пономарьова, О. Правдюка, Г. А. Скрипник, М. М. Шубравської, а також театрознавців і культурологів Л. П. Корній, О. В. Красильникової, С. Тримбача, О. Різника, М. Сулими, Р. Пилипчука, котрі сприяють осмисленню еволюції віртуозних рухів українського народного танцю в широкому контексті національної культури.

## **1.2. Теоретико-методологічні засади дослідження**

Феномен віртуозності є одним із найменш досліджених у сучасному хореографічному мистецтві, що пов'язано з рядом причин, зокрема, зі складністю трактування поняття «віртуозність», його відносністю в різні

історичні періоди, відсутністю засобів фіксації танцю, наявність яких дозволила б проаналізувати динаміку розвитку цього виду пластичної виразності. Витоки віртуозності – в народній хореографічній культурі. У народному танці, що є фундаментом бального, а в подальшому і класичного танцю, закладалися основи віртуозної техніки виконання, котра розвивалася впродовж усієї історії сценічного хореографічного мистецтва завдяки інноваційній діяльності талановитих танцівників та балетмейстерів.

Згідно з академічним 11-томним «Словником української мови», віртуозність – це «досконала технічна майстерність виконавця (переважно музиканта)... // найвища майстерність у якій-небудь справі» [185, с. 682]. За визначенням «Сучасного словника іншомовних слів...», «віртуоз» (від лат. *virtus* – сила, доблесть, талант) – «людина, яка досконало володіє технікою своєї справи» [201, с. 102]. Наведені й подібні, зокрема у праці С. Безклубенка «Мистецтвознавство: терміни та поняття...» [11, с. 55], тлумачення понять «віртуозність» і «віртуоз» стосуються особливостей виконавства і майстерності конкретних виконавців. «Віртуозність у хореографічному мистецтві зазвичай асоціюється з винятковими здібностями, найвищою майстерністю окремих особистостей (танцівників, балетмейстерів). В історії хореографічного мистецтва поняття «віртуоз» найчастіше використовували як характеристику окремих танцівників.

Захоплення віртуозністю в ХІХ ст. пов'язане з епохою романтизму. Дива віртуозної техніки демонстрували італійський скрипаль Н. Паганіні, угорський композитор і піаніст Ф. Ліст, численні послідовники якого, за оцінкою тогочасної критики, «перетворили фортепіано на барабан» [20, с. 297]. В європейському і російському балеті віртуозність перетворилася на самоціль, відтіснивши на задній план художність. Цей неоднозначний період глибоко аналізує Л. Д. Блок, роблячи висновок: «Безперечним є факт, що пізнається з історії балету: щоразу, коли яка-небудь епоха втрачає правильну точку зору на сценічний танець, забуває, що танець цілком *самостійний* засіб виразності, не схожої з виразністю словесної

думки (з драмою), щоразу, коли танець хочуть примусити до допоміжної функції в спектаклі, що має *загальнодраматичні* завдання, щоразу результат виходить несподіваний: танець стає абсолютно безглуздим, ударившись у порожню віртуозність» [20, с. 296].

Л. Д. Блок спростовує тезу про те, що віртуозність на російській сцені була тільки «модою», занесеною італійськими і французькими танцівницями, стверджуючи, що «прагнення до віртуозності – органічний етап розвитку російської школи, реакція на натуралізм, з одного боку, на гедоністичне ставлення до танцю, з другого» [20, с. 305]. Аналізуючи еволюцію російського балету, дослідниця відзначає, що в 60–80-ті рр. ХІХ ст. відбулася «диференціація спеціальностей», виокремлюються характерні й національні танці [20, с. 313]. Класифікація сценічних танців початку 1860-х років відрізнялася від сучасної, включаючи класичні, національні, характерні та гротескні танці (останні були переважно комічними, що досягалося, зокрема, шляхом порушення правил мистецтва) [20, с. 304]. Поділ на «національні» і «гротескні» танці був надто умовним і не прижився. Справжнім продуктивним наслідком «диференціації спеціальностей» було виокремлення характерних танців: «У міру того, як класичний танець звільняється від рис характерного і піднімається на рівень умовної мови мистецтва, близької за значенням до мови симфонічної музики, характерний танець у свою чергу звільняється від рис класичного, театрального танцю і наближається до стихії народних, національних танців – невичерпного джерела для натхнення, подібного пісенному багатству народів, – відзначає Л. Д. Блок. – Для обох видів танцю чіткий їх розподіл – явище надзвичайно корисне» [20, с. 313]. Висновки Л. Д. Блок мають важливе значення для нашого дослідження, адже саме характерні танцівники Х. Ніжинський, М. Соболев та ін. наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. збагатили український сценічний танець складно-технічними, віртуозними рухами. У ХХ ст. відбувся процес чіткої диференціації народного і характерного танцю.

Термін «характерний танець» запровадив реформатор балету Ж.-Ж. Новерр на означення сценічної обробки народних танців у балетних виставах. У наш час характерним танцем узвичаєно називати академічну форму окремих національних танців, створених шляхом поєднання народного танцю з технікою класичного танцю [31, с. 15]. К. Василенко відносить до жанру характерних і «традиційні танці, що мають елементи жанрового чи побутового образу (матроські танці або ті, що імітують поведінки звірів, птахів тощо)» [31, с. 15].

Поняття «віртуозність» є досить суб'єктивним і пов'язаним з артистизмом, натхненним виконавством, здатністю захоплювати аудиторію, справляти враження завдяки високій технічній вправності. В самому понятті закладено дуалістичність: з одного боку, віртуозність сприяє якнайкращому переданню образного задуму глядачеві, з іншого – захоплення технічною досконалістю може нівелювати зміст твору, який поглинається технічною майстерністю виконання.

У сучасній хореології використовується поняття «віртуозні рухи» на означення танцювальних рухів найвищої складності, що входять до загального лексичного фонду.

К. Василенко у праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» виокремлює близько сорока віртуозних рухів, що виконуються переважно в чоловічих козацьких танцях, гопаках (найбільше – у групах «Присядки», «Повзунці», «Стрибки», «Млинки»), та п'ять жіночих віртуозних рухів, що входять до групи «Повороти та оберти» й виконуються переважно в козачках, гопаках, а також у молодіжних танцях [31]. При цьому дослідник не дає чіткого визначення критеріїв, згідно з якими відносить ті чи інші складно-технічні рухи до віртуозних. Наприклад, чому «Щупак» – стрибок із витягнутими вперед ногами – відносить до віртуозних рухів, а «Яструб» у повітряному турі не відноситься.

У класифікації рухів народно-сценічного танцю, запропонованій К. Василенком, віртуозні рухи не виділені в окрему групу. Це свідчить про



те, що дослідник не трактував віртуозність як самостійний феномен народного хореографічного мистецтва.

Погляди на природу віртуозності та її теоретичні визначення в хореографії поки що не усталилися. Віртуозність іще не виступала самостійним предметом наукової рефлексії, хоч у фундаментальних працях теоретиків і практиків народного хореографічного мистецтва К. Василенка [31; 32], А. Клімова [106], Т. Ткаченка [207; 208] та ін., присвячених різним аспектам його розвитку, постійно використовується термін «віртуозність» й окреслюються певні зрізи проблеми. Автори новітніх наукових публікацій Л. Косаківська [118], Т. Сердюк [182] та ін., у яких порушено проблеми віртуозності в народній хореографічній культурі, зосереджуються переважно на розгляді технічно складних рухів-новотворів, що використовуються постановниками й не висвітлюють генезу та особливості віртуозності.

Концептуальною ідеєю нашої роботи є трактування віртуозності як самостійного феномену українського народного хореографічного мистецтва. Таке трактування зумовлене особливим місцем віртуозних рухів у загальному фонді танцювальної лексики, впливає із самої природи українського народного танцю.

«Однією з характерних відмінностей української хореографії, найвищим технічним досягненням танцюриста є *elevation* – уміння якомога довше протриматися в повітрі в тій чи іншій зафіксованій позі, *ballon*, – відзначає К. Василенко. – Напевне, жоден танець у світі не має такої різко окресленої елевації, як український. Аналізуючи рухи, побудовані на елевації, й особливо ті, які відтворюють повадки звірів, птахів (яструб, щупак тощо), ми переконуємося, що танцюрист злітає в повітря з одного темпу, якщо виконанню не передує *preparation*» [31, с. 67–68]. Характерною особливістю українського хореографічного мистецтва є не тільки уславлений чоловічий «повітряний» танець, а й віртуозні рухи в партері – присядки, повзунці, жіночі крутки, що потребують віртуозної техніки виконання. Дослідники, зокрема Л. Барабан, К. Василенко, В. Купленник, І. Сердюк та

ін., констатують, що витoki віртуозності, якою уславився у світі український народний танець, – у стихії народного хореографічного мистецтва. Однак генеза й еволюція досценічного народного танцю, як і еволюція народно-сценічного танцю, особливо на ранніх етапах розвитку, осмислені в українській хореології фрагментарно.

Важливим завданням сучасних хореологів є вивчення етнорегіонального й етнолокального аспектів народного хореографічного мистецтва, оскільки розкриття специфіки танцю окремих регіонів, місцевостей, навіть окремих сіл, особливо у Прикарпатті й Закарпатті, забезпечує адекватне вираження у сценічній інтерпретації, сприяє збереженню чистоти народного танцю. Водночас дослідження регіональності хореографічної традиції, розмаїття регіональних танців, як і загалом регіональності фольклорної традиції, «...стане достовірною основою для ґрунтовних наукових осмислень цілісності фольклорної культури українського народу як одного з основних його етновизначальних показників і потужних етноінтегруючих чинників» [104, с. 6].

При дослідженні витоків віртуозності в українському народно-хореографічному мистецтві слід насамперед позбутися хибних уявлень про походження східнослов'янських народів з одного джерела. Концепція «одного джерела» «спільної колиски трьох братніх народів», нав'язана радянською ідеологією, переконливо спростована в сучасній українській гуманітаристиці. Однак згадки про «спільне походження» зустрічаються в дослідженнях народної хореографії, виданих чи перевиданих у добу незалежності. Так, у третьому виданні «Лексикони українського народно-сценічного танцю» (1996 р.) К. Василенко відзначає: «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 та ін.» [31, с. 68]. За логікою наведеного тексту, відмінності з'явилися у процесі розвитку елевації, тобто не були засадничими, зумовленими різною генезою,

насамперед української та російської хореографічних культур. Опертя на концепцію спільного походження призводить до неправомірних висновків щодо взаємодії хореографічних культур, зокрема до неадекватного трактування прямих запозичень з української, зумовлених не спільним походженням, а модою на українські («малоросійські») танці при царському чи королівських дворах у XVII–XVIII століттях. «Малороссийские танцы» настільки подобалися, що увійшли в моду в Петербурзі, при польських та чеських дворах, – відзначає С. Й. Грица, спираючись на фактаж, оприлюднений Д. Щербаківським у розвідці «Оркестри, хори, капели на Україні за панщини» (Музика, 1924. – Ч. 10/12. – С. 209), – на вільних маскарадах, наприклад, за Катерини II, танці закінчувалися “Метелицею”. Поряд із контрадансами, менуетами танцювали козачки “голубці”...» [92, с. 551].

Докладно зупиняючись на «лексичних новотвореннях» у народно-сценічному танці і порівнюючи їх із першими фіксаціями, К. Василенко відзначає закономірний процес ускладнення і збагачення як окремих пластичних рухів, так і лексичного фонду в цілому: «Якщо у В. Верховинця було зафіксовано близько шести варіантів присядок, а в книжці “Українські народні танці”, що її упорядкував А. Гуменюк, їх понад двадцять (із присядками-розтяжками, присядками-розніжками, присядками-закладками, повзунцями, млинком, підсічками), то в нашій роботі (ідеться про “Лексику українського народно-сценічного танцю”. – А. М.) уже зафіксовано близько 60 присядок. Крім основних присядок, маємо ще й віртуозні розніжки, присядки-розніжки... (присядка-розніжка з вихилясом, розтяжка з плескачем по халявах, розтяжка в 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 із поворотом, закладка з підбивкою, закладка-підсічка тощо)» [31, с. 59]. На прикладі одного руху дослідник демонструє динаміку його ускладнення, можливі шляхи урізноманітнення танцювальної лексики.

Накопичений у хореографічному мистецтвознавстві матеріал дозволяє в загальних рисах описати динаміку розвитку складно-технічних рухів у народно-сценічному танці. Значно складнішим завданням є дослідження еволюції техніки танцю в народній хореографії. Це пояснюється насамперед обмеженістю достовірного матеріалу (конкретних, докладних описів танцю в різні епохи), а також побутуванням у хореології окремих стереотипних уявлень і трактувань, сформованих за радянських часів у контексті марксистського тлумачення історичного процесу.

Наприклад, в українській хореології досі побутує спрощене тлумачення пластичних елементів хороводів як «імітації трудових процесів». К. Василенко виокремлює ці імітаційні рухи в окрему групу, подаючи в одному ряду як лексику з арсеналу архаїчних хороводів («Льон», «Просо»), так і лексику з композицій радянського минулого на так звану виробничу тематику – «Паровозик» з танцю «Лісоруби» В. Патрика, «Молотарка» з танцю «На кукурудзяному полі» П. Вірського, «За кермом» та ін. [31, с. 479–490]. Зіставляючи «виробничі рухи» з танців різних епох, дослідник робить висновок про їх нібито закономірну трансформацію та ускладнення: «Рухи, що входять до арсеналу того чи іншого танцю... трансформуються, ускладнюються, до них входять нові елементи, нюанси. Порівняймо хоровод “Льон” з його виробничими рухами з сучасним виробничим танцем “Льон”. Поряд із традиційними ходами й ілюстративними рухами (сіяння, проростання льону та ін.) в сучасній лексиці бачимо показ механізованих методів роботи, а тому змінилася і темпоритмічна структура танцю» [31, с. 37–38].

Цей текст із праці «Лексика українського народно-сценічного танцю» дублюється і в ґрунтовному підручнику К. Василенка «Український народний танець» [32, с. 137–138]. Насправді наведений авторитетним автором приклад у жодному разі не може бути свідченням еволюції лексики народного танцю, адже танці на «виробничу тематику» («Льон» та ін.) є штучним породженням часів панування в мистецтві доктрини

«соціалістичного реалізму», а прадавні хороводи («Льон», «Мак», «Просо» та ін.) є ритуальними закливальними танцями, рухи яких не просто імітували трудові процеси, а виконували магічну функцію.

Особливістю як вербальної, так і невербальної жіночої магії родючості і плодючості є консерватизм, відсутність елементу імпровізації, завдяки чому в народній пам'яті і збереглися синкретичні хороводи. Магічні акти потребували граничної точності виконання, не допускали трансформаційних змін, жодних відхилень від певних вербальних чи невербальних формул, тому що будь-яке відхилення ставило під загрозу чинність того чи іншого заклинання. «Ритуал – форма народної традиції, позначена високим ступенем сакральності й націлена на якнайточніше відтворення при виконанні», – відзначає М. Маєрчик [141, с. 69]. Аналізуючи проблему гендерного розподілу фольклорних жанрів в українській традиції, дослідниця стверджує, що ритуал як «максимально стабільна, маловаріативна, високо сакралізована форма культури... перебуває в жіночому... підпорядкуванні»: «Обрядові пісні виконували тільки жінки. Це тексти, що їх зазвичай відтворювали максимально точно, навіть незначні зміни в тексті чи обряді, які інколи зустрічаються у варіантах сусідніх сіл, сприймалися всередині групи вороже... Колективне виконання, римованість та мелос сприяли незмінності тексту» [141, с. 69–69]. М. Маєрчик робить ці висновки на основі весільних ритуалів, переважно – пісенних текстів, однак висновки дослідниці слухні й щодо інших ритуальних актів родинної та календарної обрядовості, а також ритуальних жіночих танців (весняних хороводів, так званих «весняних похоронів» зозулі, шуляка, русалки), які виконували тільки жінки. «Трансформація жіночих обрядових текстів відбувається дуже повільно і практично непомітно в межах одного покоління», – стверджує М. Маєрчик [141, с. 68]. Слушність цього твердження засвідчують і пластичні тексти архаїчних жіночих хороводів. У тому разі, коли жіночий ритуальний танець (синкретичний хоровод) частково чи повністю втрачав свою сакральну функцію, перетворюючись на дитячу гру, відбувалося не

ускладнення, а спрощення його лексики. Отже, процес еволюції народного танцю в досценічний період був складним, суперечливим. Динаміка його розвитку не завжди здійснювалась у моделі від простого до складного. Закономірності еволюції техніки народного танцю не варто ототожнювати з логікою розвитку технічного прогресу. Уявлення про архаїчні танці як про твори виробничої тематики, типове для радянського мистецтвознавства, потребує критичного переосмислення.

Діапазон жіночих віртуозних рухів у народній хореографії більшості етносів значно вужчий, ніж чоловічих. Це пов'язано з культурними архетипами та стереотипами, місцем жінки у тій чи іншій традиційній культурі.

Якщо жіночі ритуальні тексти в українській традиції характеризуються максимальною стабільністю і маловаріативністю, то чоловічим навпаки – властива імпровізаційність. М. Маєрчик робить цей висновок на матеріалі аналізу вербальних текстів, однак він справджується і в контексті народної хореографічної культури, адже імпровізаційність є суттєвою ознакою українського чоловічого танцю.

Імпровізаційність у чоловічих одиночних (сольних) танцях і в танцях змагального характеру постійно стимулювала розвиток віртуозної техніки. В одиночних танцях найпомітніше відображалася індивідуальність виконавця, виявлялася його майстерність в інтерпретації відомих пластичних рухів і творенні нових «авторських» віртуозних «па». Змагальність двох чи кількох танцюристів, що в російській танцювальній традиції має назву «перепляс», стимулювала винахідливість, удосконалення технічної майстерності. Участь у «переплясі» потребувала певної підготовки. На цьому наголошує російський дослідник у праці «Основы русского народного танца»: «Взяти участь у переплясі непідготовлена людина не могла, для того, щоб перетанцювати свого суперника, необхідно було знати багато рухів, багато тренуватися. І виконавці задовго до змагання готувалися до нього. Часто

репетирували наодинці чи удвох із товаришем подалі від хати чи на лісовій галявині, створювали нові рухи, ревно зберігали свої секрети» [108, с. 104].

Максимального рівня досягала віртуозність у тому разі, коли тренування різних аспектів «техніки тіла» (Марсель Мосс [157]) ставало життєвою потребою певного суспільного стану. Так, свого найвищого технічного розвитку чоловічий «повітряний» і «земний» танець здобув у хореографічному мистецтві українських запорозьких козаків.

Як відомо, танці – категорія історична. Здобувши найбільшого розвитку в певний історичний період, вони трансформуються або зникають. Кульмінаційний період у розвитку українського віртуозного танцю в досценічний період нерозривно пов'язаний із функціонуванням Запорозької Січі. Ряд сучасних дослідників – В. Завадський, В. Пилат, Є. Приступа та ін. – припускають, що козацький танець був своєрідною системою психофізичної підготовки, створеної запорожцями [81; 167; 177].

Козаки-січовики були неперевершеними виконавцями віртуозних рухів у своїх бойових танцях. Вже у XVII–XVIII століттях козацькі танці набули поширення, але у виконанні сільської чи міської молоді втратили свою віртуозну складову. З'явилися варіанти побутових козацьких танців: дівочий «Козачок», змішані танці, коли, танцюючи разом із дівчатами, хлопці виконували окремі рухи, притаманні запорозькому танцеві. Однак «у цих запорозьких танцях не було ні героїчного забарвлення, ні досконало вироблених танцювальних комбінацій-колінець і, звичайно, не було найголовнішого – козацького характеру», – підкреслює В. Купленник [126, с. 5]. Після зруйнування Запорозької Січі Катериною II в 1775 р. і ліквідації козацтва як суспільного стану козацькі танці, не втрачаючи своєї популярності на побутовому рівні, вже ніколи не досягали тих вершин віртуозності, яким відзначався автентичний танець у виконанні його творців – запорозьких козаків. Історія віртуозності козацьких танців продовжилась уже в сценічних умовах. Вершинні досягнення пов'язані з балетмейстерською творчістю П. Вірського.

Однією зі складних, недостатньо вивчених проблем є взаємодія народного і професійного танцю. «Погляд в історію вчить нас, що кожна епоха мала свій комплекс максимально віртуозних і виразних танців. Носіями їх були в різні часи професіонали, яких називали по-різному, образ танцю змінювався, – відзначає Л. Д. Блок. – Однак основа, на якій побудований такий професійний танець, завжди одна: виворітність і стрибки. Виворітність – як анатомічна передумова для свободи віртуозного руху; стрибки – атавістична першооснова первісного культового танцю, віртуозне виконання котрих виокремило перших майстрів» [20, с. 31].

Традицію професійного виконавства принесли до Київської Русі мандрівні артисти скоморохи. Явище скоморошества заслуговує на особливу увагу в контексті дослідження віртуозності. Багатогранність мистецтва скоморохів, їх універсальні можливості сприяли розширенню діапазону віртуозної танцювальної лексики, видовищної техніки (Л. Блок) [20, с. 69]. Скоморохи виступали при княжих та боярських дворах, на міських майданах, розігруючи драматичні сцени комедійного, вірогідно гротескного характеру, грали на музичних інструментах, демонстрували акробатичні трюки, а головне – танцювали. Акробатичні трюки жонглери виконували, як і античні міми, під музичний супровід, що надавало їм образу танцю. Скоморохи, яких у різних європейських країнах називали також гістріонами, іокулаторами, мімами, жонглерами, розвинули своє мистецтво в часи Київської Русі, про що свідчать билини, розпис у Софії Київській [77]. Важливою частиною феномену скоморошества є тяглість їхніх традицій, тобто традицій професійного виконавства. На нашу думку, прямими спадкоємцями скоморохів – музикантів і танцюристів – були українські міські цехові музиканти XVII–XVIII ст., а також позацехові напівпрофесійні виконавці, які грали на різних музичних інструментах, демонструючи віртуозну техніку, і танцювали.

Появу музичних цехів у Західній Європі дослідники пов'язують з осілістю жонглерів. Подібний процес, поки що не висвітлений у



мистецтвознавчій літературі, очевидно, відбувався і в Україні. На нашу думку, успадкувавши від скоморохів традиції віртуозної гри на різних музичних інструментах, цехові музиканти-професіонали успадкували і певні традиції професійного танцювання, адже вони виконували переважно музику до танцю. Варто звернути увагу й на те, що й українські бандуристи козацької доби були також професійними виконавцями віртуозних танців, майстрами показувати різні «штуки»: співати, грати, танцювати та стріляти під час свого виступу, про що повідомляють, зокрема, польські джерела XVI ст. [70, 67].

Багато талановитих українських співаків і музикантів у XVII–XVIII ст. добровільно чи примусово опинилися в Росії, демонструючи своє мистецтво при царському дворі, а також у маєтках багатих вельмож, стаючи домовими артистами. Поза увагою дослідників досі залишається той факт, що ці українські артисти були і майстерними танцюристами [43, с. 447].

Цілком очевидно, що на ґрунті традиційної культури віртуозність у грі на музичних інструментах часто пов'язана з віртуозністю у виконанні танцю: напівпрофесіонали-музиканти або самі є носіями віртуозної техніки танцю, або, демонструючи віртуозну гру, спонукають, провокують танцюристів до виконання якихось вигадливих складно-технічних «колінець» чи трюків. Надзвичайно важливу інформацію для роздумів з цього приводу подає І. Чабан, який записав у 1922–1927 рр. текст і музику весілля на Сокальщині (нині – Львівська обл.): «Запис І. Чабана – рідкісний в етнографічно-фольклористичній практиці випадок, коли весь опис весілля ведеться музикантом, – наголошує М. М. Шубравська. – Беручи безпосередню участь у багатьох весіллях, Чабан описує всі подробиці обряду. Велика увага приділена тут музиці весілля, прийомам гри на тих чи інших інструментах, описам танцювальних рухів» [38, с. 468]. Наведемо уривок із тексту І. Чабана, у якому він характеризує сільських музикантів-віртуозів і згадає віртуозний танець одного з них:

«Добрих музикантів рідко можна було зустріти, але в кожному селі таки був якийсь вславлений, який грав дуже гарно, хоча тільки зі слуху, і правдиві мелодії кожний із них на свій лад перекручував. Маючи шалену техніку в пальцях, музикант для ефекту і для більшої заохоти танцюючих вигравав на скрипці різні штучки. Наприклад, посунув нагло на струні «Е» пальцем аж до підставки, при чому скрипка сильно йойкнула або засвистала, або грав мішано, і смичком, і сіпанням струн вказівним пальцем, не раз брав подвійні або потрійні тони в акордах. Часом грав звичайно, а між тим рівночасно йойкав або свистав мелодію. Потім нагло потягнув смичком по струннику, а тоді раптом обернув догори дном, вмент положив смичок волосінням на дно, а прутом смичка сильно перекотив по волосіні, через що затріщала так, ніби що-небудь зламалося. А то тримав скрипку за головою на карку і так грав, або грав за спиною...» [38, с. 128]. І. Чабан подає імена «таких найліпших музикантів» із різних сіл, зокрема, згадуючи цілу сім'ю сільських музик-напівпрофесіоналів, у якій син «грав на першій скрипці, а батько йому на другій акордував». Син, який мав «знаменитий» музичний слух, «граючи, від часу до часу рівночасно виспівував або рівночасно танцював присюди козачка» [38, с. 128]. Характеризуючи весільних танцюристів, І. Чабан відзначає, що вони могли танцювати без перерви цілими годинами і при цьому «показували ще найрізноманітніші комедії» [38, с. 128]. Під «комедіями» в даному випадку слід розуміти різні витівки, пов'язані з виконанням віртуозних колінець і трюків. Унікальність запису І. Чабана, який часто сам грав на весіллях, полягає в тому, що це є мовби самохарактеристикою як правило анонімного сільського музиканта-напівпрофесіонала, що дозволяє виявити глибинний, ще недостатньо осмислений у мистецтвознавстві взаємозв'язок між віртуозним виконанням танцювальної музики й віртуозним танцем як особливості традиційної художньої культури.

Якщо віртуозність у традиційній культурі сприймалася позитивно, то рецепція віртуозності у сценічному танцювальному мистецтві була й

залишається неоднозначною. Це пояснюється нетотожністю пластичного образу і технічного прийому. Надуживання віртуозністю як видовищною технікою часто призводило і призводить до руйнування танцю як твору мистецтва, перетворюючи на акробатичний етюд або пародію на народний танець. Діячі української культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. активно боролися за чистоту народного танцю. Вони однозначно засуджували діяльність численних балетмейстерів українських труп, котрі, мавпуючи хореографічні композиції С. Ленчевського, Х. Ніжинського, М. Соболя та ін., у яких використовувались елементи техніки класичного балету, перекручували їхні художні знахідки, спотворюючи народний танець і формуючи зневажливе ставлення до української хореографічної культури як до «шароварної», «горілково-гопачної», «малоросійської».

Надуживання віртуозними рухами, трюками було спадковою хворобою радянської сценічної хореографії. Характеризуючи цю загальну хворобу, що по-різному виявлялася у мистецтві різних народів СРСР, М. Захаров писав: «Захоплення трюками, що руйнують природу справжнього народного мистецтва і призводять до понурої одноманітності багатьох танців, властиве часом самодіяльним і навіть професійним колективам. Бажання домогтися будь-що вражаючого ефекту призводить до непомірного використання усіляких, часом просто акробатичних трюків, які зовсім не впливають із природи і характеру даного народного танцю. Тут і нескінченні кружляння по колу й на одному місці (до 32 і навіть 64 музичних тактів поспіль)... І хвацька манера деяких виконавців. Усе це не прикрашає танець, а засмічує його. Глядач аплодує виконавській техніці танцюриста, але в нього не залишається глибокого враження про зміст танцю. Вражати здатні лише танці виразні, які правдиво розкривають душу й характер людини в усьому багатоманітті її думок, почуттів і переживань. Та й не секрет, що ми “перегодували” наших глядачів однаковими трюками, вони явно набридли їм і не викликають більше колишнього захвату» [87, с. 105].

По суті, це точна й майже вичерпна оцінка негативних аспектів віртуозності, які були властиві радянській народно-сценічній хореографії. З оцінкою М. Захарова солідаризується К. Василенко [31, с. 134, 135] та інші українські мистецтвознавці. Кращі радянські балетмейстери й мистецтвознавці були одностайні у своєму ставленні до віртуозності в народно-сценічному танці: однозначно засуджуючи надуживання віртуозними технічними прийомами, вони толерували обережне використання віртуозних «па» і трюкової техніки. Таким чином, у радянському мистецтвознавстві сформувалася загалом об'єктивна рефлексія віртуозності як тенденції розвитку народно-сценічної хореографії, зокрема, наголошувались негативні аспекти використання складно-технічних рухів і трюкової техніки, запозичених із балету й акробатики. Однак радянські теоретики й балетмейстери не розкривали глибоких причин надуживання складно-технічними рухами у практичній роботі самодіяльних і професійних колективів, що коренилися в соціалістичному реалізмі, штучному методі створення мистецтва національного лише за формою і соціалістичного за змістом.

Характерною особливістю тоталітарного режиму є цілковитий контроль за всіма сферами суспільного життя, включаючи мистецтво. У 1930-ті роки, з метою підпорядкування і контролю, в СРСР було одержавлено всі ділянки культурно-мистецької сфери і сформовано, зокрема, розгалужену структуру професійних і самодіяльних ансамблів пісні і танцю та окремих хореографічних колективів. Знаковою подією цього періоду становлення народно-сценічного танцю як самостійного різновиду хореографічного мистецтва стало проведення Першого Всесоюзного фестивалю народного танцю (14–18 листопада 1936 р., Москва), у якому брали участь танцюристи-аматори (одинаки й колективи), безпосередні носії фольклорних танцювальних традицій. Віртуозні рухи стали окрасою виступів солістів масових постановок і танцюристів-одинаків, чиє виконання було найбільш наближеним до першоджерела. Цей фестиваль став своєрідним

каталізатором створення низки професійних та аматорських колективів народно-сценічного танцю в СРСР, що, з одного боку, сприяло збереженню танцювальної культури багатьох народів, які виявляли тенденцію до зникнення, а з другого – прискорило процес занепаду автентичних танців у побутовій культурі.

Традиційна культура українців системно знищувалася більшовицькою владою від початку її встановлення, особливої інтенсивності цей процес набрав у 1930–1950-ті роки. Народні звичаї та обряди трактувались як пережитки й витіснялися радянською обрядовістю календарного й родинного циклів. Реконструкція автентичних танців у більшості випадків засуджувалась як прояв архаїзації, етнографізму, неприйнятні для мистецтва соціалістичного реалізму. Ігнорування глибинних особливостей національної хореографічної культури зумовило розвиток таких негативних тенденцій, як ігнорування регіональних особливостей і стандартизація танцювальних рухів, уніфікація сценічного одягу. Діяльність професійних і самодіяльних хореографічних ансамблів перебувала під пильним контролем партійних органів, які «візували» програму кожного концерту, стежачи за тим, щоб у ній були присутні танці братніх народів, обов'язково – російського. Еклектичністю у плані використання віртуозних рухів відзначалися танці армійських і молодіжних професійних і самодіяльних колективів, котрі демонстрували хореографічні композиції, використовуючи віртуозні рухи і трюкову техніку різних народів СРСР. Важливе місце в радянській народно-сценічній хореографії посідали помпезні постановки, які уславлювали партію та уряд, щасливе життя у «країна перемігшого соціалізму», дружбу народів і т. ін., що демонструвалися під час партійних з'їздів, важливих дат «червоного календаря», знакових подій радянського життя – завершення п'ятирічок, ювілеїв революції та вождів тощо. «Героїка буднів», тема трудових подвигів і перемог радянського народу розкривалася у танцях «виробничої тематики» – продуктах методу соціалістичного реалізму, створювати які зобов'язувала балетмейстерів культурна політика СРСР. У

цих гібридних продуктах постановники часто використовували віртуозні рухи з лексику народної і народно-сценічної хореографії, маскуючи технічною майстерністю виконавців беззмістовність.

Не всі балетмейстери й далеко не завжди враховували настанови справжніх майстрів – П. Вірського, М. Захарова, А. Клімова, І. Моїсєєва та інших – щодо необхідності художнього мотивування віртуозних рухів та заклики не надуживати їх використанням, коли йшлося про підготовку до чергового огляду, фестивалю, святкового концерту, який транслювався по всесоюзному чи республіканському телебаченню. Розвиток віртуозності в народно-сценічній хореографії був зумовлений характером радянського мистецтва, котрому, як і мистецтву будь-якого авторитарного чи тоталітарного режиму, були властиві такі риси, як парадність, помпезність, домінування прославних мотивів, лакування дійсності. Народно-сценічний танець, як і все мистецтво соціалістичного реалізму, виконував пропагандистську функцію, утверджуючи специфічними засобами пластичної образності радянську ідеологію. Цю обставину ми не повинні забувати, досліджуючи здобутки і втрати української народно-сценічної хореографії радянської доби в аспекті віртуозності.

«...Історія... вчить нас, що професійний танець ніколи не залишався однаковим, рівним самому собі тривалий відрізок часу, – відзначає Л. Д. Блок. – Вічно в розвитку, еволюції, він має чіткі етапи, пов'язані із зародженням нової епохи в мистецтві» [20, с. 32]. Дослідниця також підкреслює: ідеться не про специфіку виконання певним танцівником, тим чи іншим майстром, а про «технічні прийоми, про свою професійну нову мову...» [20, с. 32]. Радянська епоха створила, образно кажучи, «свій танець», а точніше, свою народно-сценічну хореографію, у вимірі котрої на різних полюсах розміщуються нетлінні хореографічні шедеври майстрів, які продовжили традиції попередників, і псевдоновотвори, у яких віртуозність була прикриттям беззмістовності і художньої неспроможності постановників. У радянську добу був значною мірою вдосконалений, з одного боку,

технічний інструментарій народного танцю в сценічних умовах, а з другого – інструментарій його псування (у танцях на виробничу тему, колгоспних, хореографічних «віночках дружби», помпезних «танцювальних сюїтах» на площах під час парадів, масових танцях на стадіонах, на кіноекрані тощо). Хореографічна спадщина минулої епохи потребує критичного переосмислення, зокрема в аспекті віртуозності.

У вітчизняній і зарубіжній мистецтвознавчій літературі, присвяченій народно-сценічній хореографії, зокрема у захоплених рецензіях на виступи ансамблю П. Вірського, не раз відзначалося, що віртуозний український танець досяг свого максимального технічного розвитку. Однак це зовсім не означає, що «далі хореографічне мистецтво за розвитком іти не може» (Л. Д. Блок). Згадуючи публікації у старих журналах та хореографічну мемуаристику, дослідниця приходить до висновку, що подібні думки висловлювались у кожен період розвитку хореографії, однак кожна нова художня епоха спростовувала подібні заяви [20, с. 32]. Теза дослідниці про неісторичність уявлень щодо неможливості подальшого розвитку техніки однаковою мірою стосується як класичного балету, так і народно-сценічного танцю.

Нова художня епоха, яка розпочалася зі здобуттям Україною державної незалежності, формує нові суспільні виклики й відкриває нові перспективи як у практичній діяльності балетмейстерів, так і в аспекті теоретичного дослідження феномену віртуозності. Найбільш перспективними, на наш погляд, напрямками подальших наукових розробок є дослідження витоків, етапів розвитку, специфіки віртуозних рухів у народній хореографії; дослідження взаємодії віртуозних рухів у народних та народно-сценічних танцях; виявлення джерел створення нових віртуозних рухів, аналіз динаміки розвитку загального лексичного фонду народно-сценічного танцю в напрямку його технічного ускладнення.

## Висновки до першого розділу

Феномен віртуозності є одним із найменш досліджених у сучасному хореографічному мистецтві, що пояснюється складністю трактування поняття «віртуозність», його відносністю в різні історичні періоди, відсутністю в минулому засобів фіксування танцю та сучасної відеотеки – бази даних віртуозних рухів тощо. Поняття «віртуозність» є досить суб'єктивним і пов'язаним з артистизмом, здатністю захоплювати аудиторію, справляти враження завдяки високій технічній майстерності.

У самому понятті закладено дуалістичність: з одного боку, віртуозність сприяє якнайкращому переданню образного задуму глядачеві, з другого – захоплення технічною досконалістю може нівелювати зміст твору, який поглинається технічною майстерністю виконавця.

В історії хореографічного мистецтва поняття «віртуозність» найчастіше використовували як характеристику виконавства, означення технічної майстерності окремих танцівників – «віртуозів». У сучасній хореології використовується поняття «віртуозні рухи» на означення танцювальних рухів найвищої складності, що входять до загального лексичного фонду.

Віртуозність ще не виступала предметом наукових досліджень. Наукова рефлексія віртуозності як самостійного феномену хореографічного мистецтва не усталилась, хоч саме поняття постійно використовують як автори фундаментальних досліджень народного танцю, так і автори новітніх наукових публікацій. Виокремивши в «Лексиці українського народно-сценічного танцю» близько сорока чоловічих і п'ять жіночих віртуозних рухів, К. Василенко не визначив критеріїв, за якими той чи інший технічно складний рух відносить до категорії віртуозних. У запропонованій дослідником класифікації віртуозні рухи не виділені в окрему групу, що свідчить про те, що він не трактував віртуозність як самостійний феномен народного хореографічного мистецтва. Таке трактування, що є концептуальною ідеєю нашої роботи, зумовлене особливим місцем віртуозних



рухів у загальному фонді танцювальної лексики, впливає із самої природи українського народного танцю.

Сучасні дослідники одностайні в тому, що витoki віртуозності – у хореографічному фольклорі. Однак генеза віртуозних рухів досліджена фрагментарно, не визначено основних етапів їх розвитку як у досценічному, так і у сценічному побутуванні. Важливе значення для розуміння, цілісності фольклорної традиції як інтегруючого чинника набуває вивчення етнорегіонального й етнолокального аспектів народного хореографічного мистецтва.

Осмислення витоків й еволюції віртуозних рухів передбачає спростування окремих стереотипних уявлень, сформованих під впливом радянської ідеології, насамперед – щодо походження східнослов'янських народів зі «спільного джерела» – Київської Русі. Не сприяє науковому розумінню природи, стилістики й символіки пластичних образів українського танцю спрощений підхід до хороводів як до творів «виробничої тематики». Цей та інші, типові для радянського мистецтвознавства підходи, досі чинні в українській хореології, потребують переосмислення у світлі напрацювань сучасних етнологів, що дозволить по-новому оцінити різну динаміку процесів трансформації жіночої і чоловічої пластики.

Танці – історична категорія. Носіями віртуозної техніки виступають у різні періоди історії різні групи чи верстви населення – скоморохи в епоху Київської Русі, запорожці в козацьку добу тощо. Не розкритою в сучасній хореології залишається проблема тяглості традицій віртуозних танців. Вивчення цієї та ряду інших недостатньо висвітлених проблем потребує залучення історичних джерел, художньої літератури, мемуаристики, розробок істориків, етнологів, культурологів, мистецтвознавців, використання принципу поліметодологізму.

Основним джерелом дослідження українського народного танцю є матеріали, зібрані фольклористами. Цінним джерелом є також описи танців у творах українських письменників. На жаль, ці джерела містять мало

інформації про техніку народного танцю, зокрема, використання віртуозних рухів, розкриваючи насамперед характер, форми, стилістичні прийоми, поширені в народному хореографічному мистецтві. Емпіричний матеріал, нагромаджений фольклористами й етнографами, вперше системно осмислив М. Грушевський, відзначивши первинність руху в синкретичних хороводах, розкривши специфіку ритуальних чоловічих танців, генетичний зв'язок між колядними гуртами і скоморошими ватагами тощо. Однак поза увагою вченого, як і етномузикознавців К. Квітки, Ф. Колесси та інших, залишилася техніка професійного (скоморошого) і народного танцю.

Віртуозність як самостійний феномен народного хореографічного мистецтва не розглядається у ґрунтовних працях В. Авраменка, В. Верховинця, Р. Гарасимчука. До такого трактування найближче підійшов К. Василенко у знаковому дослідженні «Лексика українського народно-сценічного танцю», у якому вперше упорядкував, систематизував і уніфікував технічний арсенал народного і народно-сценічного танцю, описавши і стисло охарактеризувавши віртуозні рухи. Однак К. Василенко, подібно до своїх попередників і сучасників – авторів фундаментальних праць з хореографії – А. Клімова, Т. Ткаченко, Ю. Чурко та ін., не розглядав віртуозність як самостійний феномен.

Важливим чинником розвитку віртуозних рухів у народному хореографічному мистецтві був вплив танцівників-професіоналів, насамперед скоморохів і бандуристів, у мистецтві яких поєднувались елементи віртуозного музичного й хореографічного виконавства. Якщо вплив професійного танцю скоморохів на розвиток технічно складних рухів народного танцю не пройшов повз увагу дослідників (праці А. Белкіна, М. Грушевського, О. Єльохіної, О. Фамінцина), то вплив бандуристів іще належить дослідити. Окремої уваги потребує хореографічний аспект діяльності українських музичних цехів, котрі, як і бандуристи, були прямими спадкоємцями традицій не тільки музичного, а й танцювального мистецтва скоморохів.

Характер й історію взаємодії українського народно-сценічного танцю з класичним балетом розкриває Ю. Станішевський. Вагомий внесок в історію розвитку техніки танцю зробила Л. Блок, яка розкрила тяглість традицій професійного віртуозного танцю від греко-римської античності до першої третини ХХ ст. на матеріалі західноєвропейського і російського хореографічного мистецтва.

У сучасній літературі – репертуарних збірниках, посібниках тощо, публіцистичних матеріалах, присвячених видатним балетмейстерам і танцівникам, приділяється недостатня увага проблемі віртуозності. Найбільш дослідженими в мистецтвознавстві періодами є кінець ХІХ – початок ХХ ст. і радянська доба, насамперед творчість П. Вірського. Еволюція віртуозних рухів у попередні історичні періоди лишається недослідженою. Наукову базу для таких досліджень формують повернені в науковий обіг і новочасні культурологічні праці, положення і висновки яких дозволяють осмислювати історичні чинники трансформації віртуозних рухів у різні епохи, аналізувати семантику хореографічних символів і спростовувати вкорінені в радянському мистецтвознавстві поверхові уявлення про народне танцювальне мистецтво.

Сьогодні активно досліджуються теми, заборонені в радянську добу, зокрема вивчається творчість В. Авраменка – віртуозного танцівника й балетмейстера, діяльність якого розширила діапазон використання віртуозних рухів. У новому світлі постає взаємодія хореографічного мистецтва і спорту. Знаковою тенденцією у взаємодії танцю і спорту є створення в пострадянську добу «Бойового гопака» – спортивного танцю і національної системи психофізичного вдосконалення. Дослідження феномену віртуозності як важливого чинника розвитку українського народного хореографічного мистецтва в минулому й сьогоденні є одним з актуальних завдань хореології, що потребує осмислення лексики народного танцю в широкому контексті історії національної культури, з урахуванням сучасних тенденцій розвитку хореографії, взаємодії народного танцю і класичного балету, танцю і спорту.

## РОЗДІЛ 2

### ВІРТУОЗНІСТЬ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРНОМУ ТАНЦІ

#### 2.1. Ритуальні танці та ігри як джерело віртуозних рухів

Танець визначає рівень розвитку й особливості національної культури. Наявність в українському народному танці значної кількості віртуозних рухів, відсутніх у танцях інших слов'ян, характеризує не лише хореографічне мистецтво, а й етнокультуру українців у цілому.

Лексика українського народного танцю є своєрідним архівом, у якому у формах пластичних рухів, жестів, поз зберігається накопичена впродовж тисячоліть інформація про історію розвитку етнокультури. Формування віртуозних рухів є довготривалим процесом, у ході якого під впливом історичних і соціокультурних обставин, а також традиційних етнокультурних стереотипів еволюціонували «техніки тіла». Концепцію «техніки тіла» запропонував французький соціолог Марсель Мосс. Розкриваючи зміст поняття «техніка тіла», він писав: «Я називаю технікою традиційний діяльнісний акт, необхідно, щоб він був традиційним і дійовим. Не існує ані техніки, ані її передачі, якщо немає традиції» [157, с. 64]. Коли йдеться про танець, слід говорити і про явище естетичного характеру. Якщо розуміти віртуозність як вияв досконалої майстерності, не лише фізичну, а й естетичну довершеність пластичного руху, слід визнати, що віртуозність, властива українському танцеві, є свідченням естетизму традиційно-побутової культури.

Відмінність танцювальних рухів від будь-яких інших «технік тіла» полягає в їхній внутрішній суті як глибоко символічних рухових архетипів. «Символіка народного танцю є важливою складовою національної традиції, незнищеним знаковим кодом українського народу, в якому упродовж віків утілювався досвід поколінь, їхні уявлення про світ і людину в ньому» [105, с. 14]. Танець виражає світовідчуття, особливості художнього

мислення українців, котрому властива поетичність, декоративність, емоційність. Ці риси, відзначає К. Кіндер, повною мірою властиві народним танцям: природність, антропологічність тілесної пластики, замріяна протяжність ліній, рослинна примхливість малюнків і побудов і водночас екстатичність, віртуозна чіткість, майстерність і артистичний блиск» [105, с. 14]. На нашу думку, дослідниця вдається до гіперболізації, стверджуючи, що в українському танці «представлена вся повнота і багатство пластичної танцювальної символіки, виробленої людством протягом віків» [105, с. 14]. Однак безперечно те, що пластична мова українського танцю є адекватною, художньо довершеною, традиційною, образно-символічною формою вираження сенсобуттєвих засад народного життя. У світлі праць М. Грушевського, Ф. Вовка, С. Килимника, які в радянську добу були вилучені з наукового обігу, а також новітніх досліджень, зокрема В. Балушка, О. Бойко, К. Кіндер, О. Косаківської, О. Курочкіна, М. Маєрчик, О. Мерлянової, В. Шкоріненка, безперечним уявляється і те, що в українському мистецтвознавстві досліджені не всі пласти танцювальної лексики. Це стосується насамперед образно-сміслових кодів жіночих і чоловічих екстатичних танців, яким притаманні складно-технічні рухи (високі стрибки у чоловіків, стрибки, обертання, дрібушки у жінок).

Перш ніж стати мистецтвом, танець у своїх зародкових формах був виключно магічним актом: ритмічним рухом, жестом, а згодом піснею, вербальними формулами заклинань людина архаїчного суспільства прагнула вплинути на вегетативну силу землі, відвернути руйнівні сили природи тощо. Первинним у язичницьких танцях був, на думку М. Грушевського, ритм: «Первісна... вага лежить, очевидно, не в тексті, а в руху, в хороводі, і в сім бачу відбиття примітивного такого хороводу: його першого завдання – підняти настрій. Інші хороводи виявляють об'єктивну мету свого піднесення енергії у виконавцях: передати її доохресному світові, своїм екстазом, збільшеною енергією і волею розбурхати природні сили, розбудити до життя, до продукції, піднести їх життєву силу» [68, с. 131–132].

Ритуальні танці архаїчної доби були пластичною формою магічних замовлянь, формулою побажання, «з якою зв'язується в розумінні примітивної людини така непереможна сила, що проти неї ніщо не годне встояти...» [113, с. 289]. Основою замовляння була «обрядова дія “чародіяння”, при чім обходилося без слів, або слова грали лише незначну роль пояснення дії, – відзначає Ф. М. Колесса. – В подальшому розвитку словесний елемент стає на рівні важливим із дією; з часом обрядова дія тратить домінуюче значення, натомість формула замовляння вибивається на перший план, врешті набуває самостійного значення вже й без обрядової дії» [113, с. 289]. Аналізуючи виокремлення замовляння, голосіння та інші речитативні форми в українській народній поезії як похідні із синкретичного мистецтва обрядових ігор, хороводів, Ф. М. Колесса підкреслює, що обрядова гра є актом заворожування, заклинання, в основі якого лежить ритм і ритмічний рух [113, с. 289–290].

Як стверджує М. Грушевський, від самих початків людської творчості в її основі лежить ритм, котрий є засобом організації будь-якої творчої діяльності, загалом організації («виладування») фізичної та психологічної енергії [68, с. 62–63]. Первісний ритм консолідуючого фізичного руху переходить у танець як форму мистецтва. Войовничі танці, властиві на певному рівні розвитку майже всім народам, у ході культурної еволюції втрачають свій початковий зміст та образ, «на перший план виступають вихваляння спритністю, силою, молодецтвом... долучаються елементи фалічні... – відзначає Л. Д. Блок. – Так перетворюються ці войовничі танці на танці родючості, що закликають ворогів проростань і закликають процвітання сільського господарства» [20, с. 98]. Аксиоматичність процесу перетворення первісних войовничих танців на танці родючості і плодючості безсумнівна. Однак не викликає сумніву й те, що войовничі (бойові, героїчні) танці залишаються в народній хореографії, адже люди архаїчної і традиційної культур були не тільки землеробами, а й воїнами. Життя наших предків давньоруської доби і подальших епох минало в постійних зіткненнях із

ворогами, боротьба з якими потребувала військового гарту. Якщо суспільною потребою був захист від ворогів, якщо були воїни, які виконували функцію захисту, то в їхньому середовищі зберігалися й еволюціонували героїчні танці, чоловічі хороводи типу «Аркана» тощо.

Цю обставину чомусь послідовно ігнорують українські мистецтвознавці. Так, К. Василенко, класифікуючи українські хороводи, розділяє їх на три тематичні групи:

«...*Перша* – найдревніші хороводи з яскраво вираженим відбиттям трудових процесів;

*друга* – хороводи, у яких оспівується рідна природа, відображається характер, темперамент свійських тварин, звірів, птахів;

*третья* – хороводи, у яких відтворюються родинні й побутові взаємини з розкриттям характеру людини в різних ситуаціях (ліричні, жартівливі)» [31, с. 11].

Діяльність населення Київської Русі мала два чітко креслених аспекти: господарський і не менш актуальний військовий – захист своєї території, а також походи з метою її розширення. Якщо існували численні найдавніші переважно жіночі хороводи з яскраво вираженим «відбиттям трудових процесів», то існували й військові чоловічі танці й хороводи, які не менш яскраво відбивали героїчний аспект життєдіяльності давніх русичів. До них відносяться й танці та ігри-танці, виконавці яких наслідували поведінку переважно хижих звірів і птахів. У контексті цих мужніх чоловічих танців формувалися, уніфікувалися й естетизувалися віртуозні рухи, які стали основою лексики героїчних козацьких танців.

Важливим чинником віртуозних рухів у народному танці були давньослов'янські юнацькі ініціації – своєрідні ритуали, пов'язані із соціалізацією молоді. Ініціаційні обряди, наголошує В. Г. Балушок, слід відрізняти від так званих пубертальних, які здійснювалися у час настання статевої зрілості й мали родинний характер: «Щодо характеру проведення ініціацій, то він завжди був общинно-корпоративним, – стверджує дослідник.

– Оскільки в архаїчному та традиційному суспільствах дуже високо цінувалася чоловіча сила, спритність і витривалість, на виховання цих якостей у чоловічої молоді і спрямовувалися обряди, що супроводжували її соціалізацію» [8, с. 25].

Аналізуючи ініціації давніх слов'ян, В. Г. Балушок, на жаль, не бере до уваги хореографічний аспект цих ритуалів, а він надзвичайно важливий. Оволодіння складно-технічними рухами бойового танцю не могло не бути складовою частиною ініціацій, у ході яких, проходячи ряд складних випробувань, юнак здобував статус чоловіка. Адже танець із найдавніших часів був не тільки виявом чоловічої сили, спритності, майстерності, а й засобом досягнення цих якостей. Значення танцю як засобу підняття настрою, концентрації фізичної і психічної енергії підкреслює М. Грушевський: «Як птахи і звірі ритмічними колективними рухами (танцями) і колективним гулом, ревом чи співом приводять себе в добрий настрій почуттям своєї спільноти й однодушності, піднімають настрій і дисципліну, так роблять це й люди... – пише М. Грушевський. – Де тільки збиваються вони в більші... групи, громади, там колективний гомін, гук, ритмічний рух, танець, хоровод являються неодмінними прикметами їх збірного пожиття, його досвід дає відчутти добродійні впливи такого колективного владування енергії в різних формах» [68, с. 63].

Ініціації проводились у закритих чоловічих таборах, що розміщалися зазвичай у священному лісі. Під час цих ритуалів юнак переживав символічну смерть, щоб заново народитися після численних випробувань уже соціалізованим членом спільноти. Спершу юнак мовби вмирав у своїй людській іпостасі й перетворювався на тотемного звіра – ведмедя, пса, найчастіше – вовка, стаючи в такий спосіб членом «ведмежого» чи «вовчого» союзу [8, с. 27]. Так розпочинався етап ініціацій, сенс якого полягав у заняттях військовими наскоками, грабінництві з метою продемонструвати силу, спритність, мужність. Юнаки – «звірі» приділяли багато часу військовій і фізичній підготовці, прикладом чого є дружина билинного



богатиря-вовкулаки Волха Всеславовича: «Його дружинники, які мають вік ініціантів – “по п’ятнадцять років”, проходять навчання “премудростям”, що зводяться до мисливської та військової науки й фізичних вправ» [8, с. 29]. В. Г. Балушок робить припущення, що далеким пережитком випробувань сили «в’юнаків» є українська дитяча гра «Загинати сухого вовка», сенс якої полягав у тому, що кілька хлопчаків накидалися на одного, намагаючись примусити його зігнути ноги [8, с. 29]. У ряду рухливих дитячих ігор, пов’язаних із вовком, можна ще назвати «У залізного ключа, або У вовка», «Вовк і хорт», «Вовк і кози», «Сірий вовк». Ці та інші дитячі рухливі ігри досі використовуються у виховному процесі для розвитку сили, швидкості, швидко-силових здатностей, витривалості [226]. Так, у збірнику А. Цьося «Українські народні ігри та забави» знаходимо наступний опис гри «У залізного ключа, або У вовка»: «Узявшись за руки, хлопці утворюють коло, посередині якого залишається один гравець, котрий намагається прорватися за межі кола. Його запитують: “Який ключ?”. Відповідає: “Залізний!”. Розчепивши чийсь руки, вовк виривається з кола і втікає, а всі його доганяють. Хто впіймає, стає вовком, і гра починається спочатку» [226, с. 43–44].

На дитячому ігровому матеріалі не надто складно реконструювати динамічну гру прадавніх юних воїнів-«вовків». Під «залізним ключем», яким умовно розривається коло, очевидно, слід розуміти меч. Маємо варіант динамічної гри, котра розпочинається повільним ритмічним рухом по колу з подальшим відповідно до інтенсивності намагань «вовка» прорвати коло прискоренням темпу до шаленого. Імітація поведінки «вовка» дозволяє використовувати високі стрибки, потужні кидки, а згадка про «ключ», яким розмикається коло, дозволяє припускати, що варіантом гри було змагання зі зброєю. У такому випадку учасники гри вже не трималися за руки, а, рухаючись по колу в ритмі танцеспіву, відбивали атаки оточеного ними «вовка».

Дитяча гра-забава «У залізного ключа, або У вовка» може мати сучасну сценічну реконструкцію – як бойовий слов'янський танець в обох варіантах – без зброї та зі зброєю (з мечами, кинджалами, булавами, списами). У тому й другому варіанті виконання бойового танцю вимагає використання віртуозних рухів.

Матеріали українського фольклору містять сотні записів прадавніх чоловічих ігор, на основі яких можна реконструювати архаїчні бойові танці наших предків, що значно збагатить сучасне народно-хореографічне мистецтво й поглибить наші знання про еволюцію віртуозних рухів.

У середовищі молодих воїнів, які проходили ритуали ініціації, виокремлювались «солісти» – найкращі одинаки-виконавці бойових танців, фізичні дані яких дозволяли виконувати віртуозні рухи. Войовничі танці виконували перед полюванням, перед боєм, під час тризн тощо. Характерною прикметою цих чоловічих танців, які виконувалися переважно в колі, є те, що вони починалися в повільному темпі, а далі темпоритм прискорювався, досягаючи апогею у фіналі. При цьому складно-технічні, віртуозні рухи – стрибки, присядки тощо – слугували своєрідними прискорювачами руху, з особливою силою виступаючи в кульмінації танцю. Така темпоритмічна модель була характерна і для оргіастичних танців, які виконували під час різних, зокрема купальських свят, а також у весільних обрядах, пов'язаних з оргіастичною частиною народної шлюбної драми. Повільне прискорення темпоритму характерне і для таких старовинних українських танців, як «Козак», «Гопак», «Аркан», «Волох», «Метелиця» (останній можна віднести до найдавніших військових танців), «Коломийка» тощо. Так, О. Кольберг, відзначивши, що найпоширенішим на Покутті танцем є «Коломийка», подає його опис, що складається з трьох частин: «...Коли вже кожен танцюрист вибрав собі пару, жінки стають навпроти чоловіків і тоді починають танцювати в наростаючому темпі. (...) У Коломийці пари рухаються на місці, не дуже швидко або мало просуваються вперед. (...) Так танцюють, поки

скрипка не перестане грати. (...) Це і є власне Коломийка – перша складова частина більшого танцю (...).

Потім розпочинається друга частина танцю, яка називається *Передок*. Спочатку виконавці танцюють не дуже швидко, інколи навіть і повільно, але згодом пришвидшують темп. (...) Закінчується ця частина танцю гірською фігурою: *дрібненько*.

Третя частина з *гори* є найшвидшою. Починають танцювати чоловіки повільно, потім беруть своїх партнерок і рухаються як у першій частині, але вже не на одному місці, а крутяться в коло і щоразу швидше. Збільшення темпу цієї частини танцю стало причиною називати його з *гори*, (...) а часом *гора*» [252, с. 2–4].

В українських ритуалах календарного й родинного циклів, що включають хореографічну та ігрову складові, чітко означений гендерний розподіл ролей. Чоловіча активність «акумулюється в тих фазах, які передбачають *деструктивні ритуальні дії* – бешкети, перешкоди, перепони, переймання, сороміцькі ігрища», – відзначає М. Маєрчик [141, с. 66]. Так, на поштовій листівці початку ХХ ст., що ілюструє великоднє гуляння в українському селі, зображено гурт дівчат, які водять танок, і хлопців, котрі спостерігають за ними, борюкаються, однак участі в обряді не беруть [141, с. 67]. Описуючи гаївки, О. Кольберг також відзначав, що «дівчата, наспівуючи пісні, бавилися танцями коловими, а хлопці бавилися у свої ігри: *вежа, джерельце, бик* і т. ін. [252, с. 153]. Про те, що весняні ритуальні танці виконують лише дівчата, а хлопці намагаються заважати їм, свідчив М. Максимович [144, с. 36].

На відміну від чоловічих войовничих танців, наростаючий темпоритм яких сприяв нагромадженню агресивної енергії, що вибухала в шалено-віртуозному фіналі (а також на відміну від оргіастичних танців), дівочі весняні хороводи, як правило, відзначаються спокійним, урівноваженим темпом. Однак окремі дівочі ігрові хороводи мають значний руховий потенціал, що може по-різному розкриватися в залежності від настрою, віку,

спритності й сили виконавиць. Так, своєрідним гендерним відповідником чоловічої гри «У залізного ключа, або У вовка», на нашу думку, можна з певними застереженнями вважати дівочий ігровий хоровод «Заїнько». «У “Заюшку” у нас на узбережжі грають так, – повідомляє М. Максимович. – Дівчина в колі стрибає, намагаючись вискочити під руками товарок, але її не випускають; наприкінці пісні вона вклоняється одній із них, і та стає на її місце, і так далі...» [144, с. 38]. Відмінність чоловічої гри «У вовка» й дівочого хороводу очевидна: в першому випадку вовк прориває коло чи перескакує через нього й тікає, після чого його ловлять, у другому – солістки змінюються, уклонившись котрійсь з учасниць. Для того щоб визволитись, «заїнькові» треба не «гордитися», а котрій панні поклонитися:

«Заюшка сіресенький,  
 Заюшка білесенький,  
 Заюшка скоком-боком  
 Перед моїм карим оком!  
 Да нікуди заюшці ані вискочити,  
 Да нікуди заюшці ані виплигнути;  
 Що в нас городи все турецькії,  
 Що в нас замки все німецькії,  
 Позаціповані, позамиковані,  
 Жовтим піском позасиповані.  
 Заюшка не гордися,  
 Котрій панні поклонися,  
 Хоч старій, хоч малій,  
 Хоч мені, молодій!» [144, с. 38].

Вирішальним рухом у цій грі є етикетний жест ввічливості – поклон, що надає грі морального змісту й зумовлює її естетизм. Імітуючи «скакання» і «плигання», дівчина-солістка може демонструвати елементи віртуозної техніки. Це залежить від рівня фізичної підготовки конкретної солістки й місцевої традиції виконання хороводу. Виокремлення у хороводах та рухливих іграх солістів, які виконували технічно складнішу хореографічну партію, створювало передумови для вдосконалення віртуозних рухів у їхньому виконанні. Витоки сольного виконавства – у хореографії хороводів.

На матеріалі хороводів можна побачити й зародкові форми дуетного танцю, танцю-діалогу чи танцю-змагання.

Подібно до М. Максимовича характеризують танце-гру «Зайчик» і українські мистецтвознавці, атрибутуючи як дівочий зооморфний весняний хоровод (К. Василенко, Є. Зайцев та ін.). Насправді, відзначає О. Курочкін, побутування танце-гри фіксується на Наддніпрянщині й Поділлі не лише у весняних календарних святах, а й у новорічній «Маланці», молодіжних вуличних зібраннях, родинно-побутових святах, зокрема в ритуалах українського весілля [130, 164]. «Можна думати, що ритуальний танець “Зайчик”, як і інші хореографічні малюнки подібного ряду, первісно імітував поведінку і рухи відповідної тварини, – відзначає дослідник. – Але з часом буквальні наслідувальні жести ускладнилися і трансформувалися за рахунок нових символічних значень. Істотну роль при цьому відігравав характерний для фольклорної творчості процес антропоморфізації фольклорних персонажів» [130, с. 164]. Образ зайця в народній свідомості символізував чоловічу сексуальність і гіпертрофовану жіночу хтивість, у ряді варіантів танцю цей мотив співвідноситься з любовно-шлюбною тематикою, еротичною (фалічною) символікою та демонічним світом; образ зайця в міфологічному світогляді слов'ян був амбівалентним, включаючи еротичний аспект й аспект аграрної магії [130, с. 165–166].

Обрядовий танець «Зайчик», що побутував на Середньому Подніпров'ї, належав до архаїчних елементів українського весілля, виконувався переважно у весільний понеділок, містив життєствердні оргіастичні мотиви. Одружені виконавці – чоловіки й жінки – високо й кумедно підстрибували, зводячи й розводячи ноги над двома схрещеними рогачами, що лежали на підлозі. Це веселе ігрове випробування і змагання (хто вище підскочить) мало сприяти сексуальній потенції молодого й забезпечити новостворену сім'ю дітьми [130, с. 162–163]. Висота стрибка прямо співвідносились із його символікою.

Особливої уваги потребують дівочі ігрища під час Русалій. Стійкі народні уявлення про те, що під час «русального тижня» водяні й лісові діви нападають на парубків, дають підстави припускати, що перевтілення в русалок було складовою частиною жіночих ініціацій, подібно до перевтілення хлопців у вовків та ведмедів.

Дівочі ініціації – невід’ємний елемент архаїчної і традиційної культур. Вони, як і чоловічі, відбувалися в закритих таборах, у священних лісах чи гаях під орудою жриць. Готуючись до майбутнього дорослого життя, дівчата опановували той комплекс знань і навичок, які відносяться до так званої «жіночої культури», включно з таємницями жіночої магії, співами, танцями. Можна також припускати, що в часи, коли досягнення певного рівня фізичного розвитку мотивувалося самим способом життя, недосконалістю технічних засобів, постійними загрозами з боку ворогів і руйнівних сил природи, дівчата опановували під час ініціацій і традиційні «техніки тіла». Певні навички рухової культури шліфувалися в танках та рухливих іграх. Найбільш тямущі і спритні дівчата виокремлювались і після якихось особливих випробувань поповнювали склад жриць, яких після прийняття християнства стали називати відьмами. Жриць відзначало не тільки володіння таємними знаннями, а й надзвичайні фізичні здатності. Згідно з матеріалами фольклору, відьми могли перетворюватись на звірів, птахів, змінювати свій образ, ставати невидимими. Таємний ритуал перетворення («перекидання») у відьму, за свідченням П. Іванова, передбачав виконання акробатичного перевороту через голову над ножем, встромленим у землю лезом догори. Це потребувало попередніх тренувань. Жінка, яка звернулася до відьми з метою посвячення, побачила у неї в хаті натягнуті канати, які слугували для відповідної акробатичної підготовки [213, с. 442].

Традиційний український жіночий одяг, на відміну від чоловічого, дещо обмежує свободу рухів. Однак ми не повинні забувати, що таємні ритуали, до участі в яких не допускалися чоловіки під загрозою покарання, здійснювалися жінками в оголеному вигляді: «...У межах міфопоетичного

мислення, в контексті української (і загалом слов'янської) традиційної культури вбрання важить не тільки як оздоба, не тільки як зігрівання тіла і не тільки як його захист, – відзначає М. Маєрчик. – *Одяг і був самим тілом, символічним тілом, тілом на рівні культури...*» [141, с. 141]. Оголене тіло «уявляли “диким”, інфернальним» [141, с. 141]. А тому відьми під час шабашу чи магічних дій, русалки, мавки та інші демонічні жіночі персонажі постають оголеними. Так само жінки під час весняних обрядів (похорон зозулі, шуліки), інших таємних магічних дійств. Оголеність забезпечувала максимальну свободу рухів у ритуальних екстатичних танцях, що були незмінною складовою цих дійств.

Якщо дівочі весняні хороводи відзначалися стриманістю, цнотливістю, естетичною довершеністю ліній танцю, рухів, жестів, поз, міміки, то шалені танці дорослих жінок, ігрища на Мавський Великдень вражали вираженою в ритморухах силою пристрасті, бурхливими виявами радісного буяння плоті. На «гульбищах», де збиралися дорослі жінки й чоловіки, домінували стрімкі танці, хороводи, у яких виконувалися відверті жіночі «кивання», «вихляння», «хитання», найчастіше згадувані в інвективах церковників, високі стрибки, які засвідчували силу чоловіків. Це були свята розкутої зрілої фемінної і маскулінної плоті, спраглої до поєднання. Не випадково неодружені дівчата і хлопці не брали участі у подібних обрядових шаленствах, навіть не виходили на Мавський Великдень із села, хоч нічого в цей день не робили, празникували [102, с. 373]. Відтворюючись з року в рік у виконавській діяльності незліченних поколінь, оргіастичні танці сформували, очевидно, традиційний комплекс рухів, котрі мали регіональні відмінності. Ці рухи, серед яких були ускладнені, віртуозні, виконання яких досягалося тривалим тренуванням, були під силу не всім. Імовірно, що в ході еволюції екстатичних танців сформувалися ті повітряні стрибки та інші елементи, які визначають особливості української народної хореографічної культури.

Сакральні екстатичні танці, зокрема жіночі, виконувалися у колі, були своєрідними різновидами хороводів, на жаль, мало дослідженими. Це значно

ускладнює їх можливу реконструкцію в постановці балетмейстера, який зуміє переплавити елементи натуралізму й надто відвертого еротизму в пластику художнього образу, зберігши архаїчні коди й розкривши символічний зміст, особливості ритмопластичної мови екстатичного танцю. На нашу думку, поняття «хоровод», якщо розуміти під ним не лише весняні дівочі танце-ігри, а ширше – ритуальний танець-коло, потребує подальшого осмислення як у теорії хореографічного мистецтвознавства, так і в художній практиці балетмейстерів-постановників.

Елементи складно-технічних рухів подекуди виявляються і у весняних хороводах східних і західних областей України, що мають певні відмінності. Так, за свідченням М. Максимовича, весняні дівочі «танки» Наддніпрянщини «належали тільки дівчатам і весні» і виконувались від Великодня до Зеленої неділі [144, с. 36], а гаївки західного регіону – лише на Великдень і в окремих випадках допускали присутність чоловіків.

Розглянемо танцювальну складову гаївок на матеріалі записів В. Гнатюка крізь призму присутності чоловіків. В одному з варіантів гаївки «Мости» зазначається:

«Два парубки беруть ся за руки, а дівчата постають за ними і співають:

*Дівки:* 1. Пустіте нас, пустіте нас

2. На двір воювати!

*Парубки:* 3. Не пустимо вас, не пустимо вас

4. Мости поламати.

*Дівки:* 5. Як ми мости поламаєм

6. Талярами закладаєм,

Пустіте нас!

Тогди парубки підносять руки, дівчата проходять, а перед остаточною спускають руки і питають ся, кого вона любить, і аж як покаже кого, тогди підносять руки і пускають її» [50, с. 21]. Парубкам у цьому варіанті гаївки «Мости» віддано головну рухову партію, вони мовби відіграють роль ведучих.



У ремарці В. Гнатюка до гаївки «Цінність дівчат», записаній у 1904 р. в селі Ушні Золочівського повіту, зазначено, що в коло під час її виконання стають не тільки дівчата, а й хлопці [50, с. 24].

У гаївці «Білоданчик», записаній у селі Біличі Долішні Старосамбірського повіту, провідна роль належить дівчатам, але після співу «дівчина обирає собі хлопця» [50, с. 32].

Не виключена участь хлопців і в гаївці «Воротар». На це вказує ремарка В. Гнатюка: «Молодь біжить селом і співає» [50, с. 40]. Так само – в гаївках «Закуповане одягів жінці» (тут «молодіж стає в колесо») [50, с. 119] й «Лихий муж» («молодіж творить колесо») [50, с. 120].

Вже й назва гаївки «Качур» свідчить про участь у дійстві чоловіків. Утім, бачимо це лише у варіанті, записаному В. Гнатюком у селі Текліївка Борщівського повіту:

«Всі уставляють ся в колесо, а оден хлопець ходить по середині. Всі співають: Гуляй, гуляй, качурику,

Горохляний вінку,  
Вибирай си, качурику,  
Що найкращу жінку.

Хлопець вибирає собі дівчину і стає з нею в колесо. Виходить знов другий хлопець, і всі знов співають так само» [50, с. 57]. «Качурику» притаманна хороводна структура, як більшості гаївок, однак атиповою для хороводів є провідна роль хлопця.

У двох із трьох записаних В. Гнатюком варіантах гаївок «Побут у Львові» хлопець відіграє роль ведучого. Виконавці гаївки утворюють коло, в середину входить хлопець. Усі, хто в колі, співають:

«Вінку мій ружовий,  
Десь був? У Львові.  
Що за тя давали?  
Сто левів червоних,  
А по столу сокіл брень, сокіл брень!  
А мій милий Тимку,  
Вибирай си дівку,  
Котру хоч,

Ще підскоч!» [50, с. 58].

Хлопець обирає собі з кола дівчину, яка йде до середини, а він до кола, туди, де вона стояла, і починають знову співати. Дівчина обирає собі хлопця не того, якого хоче, а наступного за тим, хто був усередині кола. І так продовжують, поки не втомляться. Відносно докладний опис рухової компоненти при тексті цієї гаївки дає можливість уявити загальну композиційну структуру, що, на жаль, є скоріше винятком у збірнику В. Гнатюка. У переважній більшості гаївок за наявності чоловічої ролі («Жінка на торзі», «Чому дідусь не женить ся», «Слабий дідусь», «Самітний», «Любка» та ін.) чоловічу роль виконують дівчата.

Відома гаївка «Жучок» виконувалась як самими дівчатами, так і за участі хлопців. У селі Сапогові Борщівського повіту В. Гнатюк записав у 1888 р. варіант «Жучка», де дівчата і хлопці стають у два ряди один напроти другого і тримаються за руки по парах. Маленька дівчинка або хлопчик, якого називають «жучком», іде по руках ряду від одного кінця до другого. Ті дівчата і хлопці, по чиїх руках «жучок» вже пройшов, перебігають і стають перед рядом, щоб він пройшов знову. Під час дійства всі співають «Ой, ходить жучок по жучині...» [50, с. 128]. В іншому варіанті «Жучка», записаному в селі Кудобинці Зборівського повіту, двоє хлопців беруть дитину на руки, складені навхрест, і носять її, а дівчата співають. А в селі Текліївці Скалатського повіту двоє хлопців беруть третього на руки і носять його під спів [50, с. 129].

Інформація про те, що на руках, складених навхрест, несуть не маленького хлопця, а парубка, цікава тим, що може трактуватися як вказівка про виконання якихось віртуозних акробатичних рухів, органічно вписаних у канву гаївки: хлопець може не сидіти, а стояти на руках двох інших учасників, балансує, може виконувати певні рухи, може, демонструючи свою майстерність, зробити повітряний кульбіт, наслідуючи політ жучка, тощо. Реконструюючи рухову складову гаївок, ми повинні враховувати, що у своїх первинних формах вони виконувались як рухливі ігри молоддю, а не

дітьми, й мали ширший діапазон ритморухів, у тому числі складно-технічних.

Гаївка-гра «Кіт і миші», записана В. Гнатюком у селі Сапогові, може виконуватися і в колі дівчат, і в колі хлопців. Учасники обирають одного з посеред себе за «кота», а дівчину – за «мишку» [50, с. 133–134]. Отже, попри усталене сприйняття гаївок як виключно жіночих творів, виявлено чимало зразків, де чоловіки відіграють провідну партію або беруть участь нарівні з дівчатами.

Вивчення синкретичних форм українського фольклору, в яких у нерозривній єдності постають спів і пластика тіла, сприяє розумінню витоків більш пізніх хореографічних форм та їх художнього відтворення в народно-сценічній хореографії. На жаль, записи фольклористів та етнографів містять, як правило, дуже скупі відомості про рухову хореографічну компоненту весняних хороводів та інших народних ігор. Але й ці скупі відомості безцінні: вони допомагають реконструювати певні ігрові епізоди, відтворити на рівні мотивованих припущень рухову компоненту старовинних ритуальних танців. Наприклад, участь чоловіків-виконавців у гаївках є свідченням про збагачення рухової компоненти у процесі еволюції хороводу. Елементи складно-технічних рухів, зокрема, з арсеналу так званої «малої акробатики», мають бути проаналізовані дослідниками з метою їх сценічної реконструкції, оскільки вони містять багатий, ще недостатньо осмислений мистецтвознавцями й балетмейстерами матеріал. Так, на Зелені свята в деяких місцевостях України, особливо на Полтавщині, замість обряду завивання берези проводять значно складніший для виконання обряд, у якому «водять тополю»: якщо в першому випадку обряд зводиться до спільного частування дівчат і хлопців з музикою і танцями, до завивання дівчатами вінків із тоненьких березових гілочок і пускання їх на воду [102, с. 365], то в обряді «водіння тополі» наявні елементи, які перетворюють його на рухливу гру. «Під час гри чи хороводів, – повідомляє С. Килимник, – вирізняли найжвавішу дівчину, яка найкраще відзначилася в

іграх... Її обступали дівчата й піднімали вгору з вигуком: “Тополя! Тополя!”. У цей час збігалися хлопці, які близько чатували цього менті, підхоплювали обрану дівчину на руки й деякий час носили, а дівчата намагалися відібрати й поставити на ноги. Покиль проходить ця рухома гра, кілька дівчат відшуковують гарні гілки зеленого дерева, дві рівні палки, різнокольорові стрічки збирають з-поміж себе, хустки, намисто, збирають квіти... Врешті “дівчата перемагають хлопців” і ставлять «тополю» на ноги. Уся молодь береться за руки й утворює коло. Коло починає рухатись за сонцем, і всі протяжно співають «тополі»:

...Стояла тополя край чистого поля:  
 Стій, тополенько, не розвивайся,  
 Буйному вітроньку не піддавайся...

По цьому “тополя” піднімає догори руки, дівчата прив’язують руки до двох рівних дрючків стрічками, хустками та зіллям, увішують “тополю” стрічками, намистом, уквітчують лісовими квітами, липовими гілками, очі зав’язують і з гучними піснями водять з одного краю села до другого» [102, с. 366].

Як видно з тексту, спершу дівчата, потім хлопці піднімають «тополю» над землею. Вертикаль у цьому випадку мотивована тим, що тополя висока. Піднімаючи руки вгору, дівчина-«тополя» продовжує вертикаль. На жаль, С. Килимник не дає опису того, як саме дівчата «піднімають вгору» «тополю» і як саме хлопці «підхоплюють обрану дівчину на руки». В цьому випадку дівчина виконувала досить складну фігуру, що потребувала вміння балансувати. Інформація про те, що на виконання ролі «тополі» вибирали «найжвавішу», тобто найбільш фізично підготовлену дівчину, підтверджує наше припущення про те, що обряд міг містити й інші складно-технічні рухи. Завершуючи опис цієї обрядової гри, С. Килимник пише: «“Тополю” супроводжувала майже вся молодь села і малі діти. Коли проходить “тополя”, всі вулиці уставлені спостерігаючими людьми, чоловіками й жінками» [102, с. 36–367]. Отже, обряд «водити тополю», на відміну від ряду інших, передбачав аспект видовищності.

В українських дівочих хороводах яскраво виявляється естетизм, властивий народній культурі. Поетика дівочих пластичних рухів є аналогом пісенних образів, які характеризують дівчину, порівнюючи з квіткою та підкреслюючи здоров'я, красу, стрункість, гнучкість, жвавість, спритність, цнотливість, граціозність тощо. Водночас рухи в українських дівочих хороводах позбавлені тієї скутості, яка властива аналогічним російським танцям і значною мірою визначає характерні особливості останніх. Аналізуючи типові риси російських хороводів, В. О. Шкоріненко відзначає: «Дівчата рухаються повільними кроками, щоб ноги не торкалися сарафана, який не повинен і поворухнутись. В руках дівчата тримають білі мережані хустки, а в Мезенському районі, де поширений хоровод “Ходячі”, – обома руками, зігнутими в ліктях, що не торкаються до корпусу, тримають кінці шовкових або вовняних шалей» [241, с. 9]. В. О. Шкоріненко відзначає також відсутність підстрибувань у чоловіків і жінок у другій, динамічній частині ігрових хороводів у Рязанській, Московській, Володимирській і Тульській областях, хоч цим хороводам властиві «припляси» – притопи на слабку й сильну долі такту, по черзі правою і лівою ногами або ж однією ногою [241, с. 16]. Український хоровод включає значно ширший діапазон пластичних рухів, у тому числі підстрибування та високі стрибки виконавців, які виконують провідні ролі.

Скарбниця української ігрової культури надзвичайно багата й нараховує понад 600 ігор, записаних фольклористами. На основі ігрового й танцювального матеріалу можлива реконструкція тих складних архаїчних ритморухів, які були джерелом віртуозної лексики українського чоловічого й жіночого танцю. Однак, наголошує О. Курочкін, «через різні обставини маємо ситуацію, коли традиційний ігровий тезаурус українців краще вивчений у спектрі дитячих і молодіжних забав і дуже поверхово стосовно дорослого населення» [130, с. 171].

У праці «Весілля від слова весело» О. Курочкін розкриває хореографічний аспект другої частини весільного дійства, зосереджуючи

увагу на оргіастичних весільних танцях і танце-іграх, зокрема акцентуючи поняття «скакати», яке в українській мові часто вживається як синонім поняття «танцювати». Слід підкреслити, що широкий набір дієслів, який містить українська мова на означення танцювання – гарцювати, гопцювати, гопкати, гопати, скакати, стрибати тощо, – може вживатися й на означення виконання складно-технічних рухів.

На особливу увагу мистецтвознавців заслуговує розвідка О. Курочкіна «Ритуальні слов'янські танці – “скоки”», в якій розглядаються високі весільні танцювальні стрибки українців та білорусів як лексеми хореографічної шлюбної магії. Символіка весільних танців-«скоків» перегукується з символікою колядницьких ритуальних танців, які виконували для забезпечення майбутнього врожаю. «Семантична тотожність весільних і новорічних обрядових танців-“скоків” цілком очевидна», – стверджує О. Курочкін [130, с. 217]. Дослідник також детально аналізує ритуальні екстатичні танці коровайниць під час випікання короваю, весільний танець «Сорока», який дорослі гості, зокрема свахи, виконували, стрибаючи на лавах. Ці пласти весільної хореографії, у яких розкриваються грані народного танцю, пов'язані з виконанням ускладнених рухів, високих стрибків, через ряд причин не осмислені в українській народно-сценічній хореографії.

Найбільш яскравою, складною і змістовною в хореографічному аспекті складовою української обрядовості родинного циклу є весілля. У численних описах народної весільної драми знаходимо інформацію про виконання значної кількості танців, поширених у тому чи іншому регіоні. Краса і складність ритуального весільного танцю з хустками в селі Лолин Стрийського повіту (тепер Калуського району Івано-Франківської обл.), записаному наприкінці 1880-х років, дає підстави Ользі Рошкевич порівняти його з балетом. Танець виконують під час обряду плетіння вінків: «...Починають вимахувати хустками і робити рухи, цілком подібні до балету...», – повідомляє дослідниця [37, с. 79]. О. Рошкевич залишила докладний опис і графічну схему танцю. Злагодженість і надзвичайно

швидкий темп, у якому виконують дві пари танцюючих (парубки-дружки й дівчата, яких вони вибирають за столом), дозволяють говорити про наявність у цьому старовинному ритуальному танці елементів віртуозності [37, с. 79].

Значну кількість весільних танців («Козак», «Козачок», «Голубець», «Вертак», «Швець», «Заєць», «Лежуха») записав у 1922–1927 рр. Іван Чабан на Львівщині в селах Тудорковичі, Угринів, Нісмичі, Ниновичі, Хоробрів, Старгород, Пецикорів, Городовичі. Наведемо описи тих танців, які І. Чабан називає «чудернацькими», – «Швець», «Заєць» і «Лежуха»:

*«Швець.* Скільки можна, якнайбільше хлопців-сватів танцюють у колесо козака, і від часу до часу переривають його, удаючи роботу шевця, наприклад, прикуцнувши на ногах, наслідують шиття чобота... а відтак знову козачка танцюють і знову пристають, прикуцнувши, наслідують забивання кілків до підошов і т. п.

*Заєць.* Так само в колесо танцюють козачка. Тільки якоїсь хвилі виходять до сіней, там кожний бере в зуби довгі стебла соломи, що має нагадувати довгі вуса зайця. Один за одним входять до хати і продовжують танцювати...» [36, с. 142].

В описах цих танців до певної міри розкривається процес народного танцетворення: парадигма «Козачка» є спільною основою і для ремісничого хороводу «Швець», і для зооморфного хороводу «Заєць». Танець «Лежуха», побудований на тій же основі, містить елементи віртуозної техніки.

«...Танцюють той же козачок; потім один, зігнувшись, стає на ногах і руках, а другий вхопить двома руками за ремінь і переверне на його спині козла і стає на ноги, відтак згинається і стає, як і перший, на ногах і руках, а той хапається двома руками за його ремінь і вивертає козла, і в той спосіб на переміну цей встає, а той перевертається і т. д.» [36, с. 143]. Ці елементи танцю нагадують гру «В довгої лози», однак ігровий елемент «Лежухи» гармонійно вписується у весільний танець: «...Це завжди до ритму музики...», – повідомляє І. Чабан. Танець супроводжується приспівуванням:

«Ой я собі козачок,

Ані ні гусей, ні качок,  
Ні сорочки, ні штанів –  
Рівняюся до панів, до панів» [36, с. 143].

Після розділу короваю і вечері весільні гості, за знаком «хорунжого» – розпорядника дійства, виходять з-за столу й починають танцювати «Танець», що складається з трьох частин. І. Чабан пише, що цей весільний танець нагадує польський полонез, однак відзначає і специфічні риси: «Мабуть, був взятий із польського “Полонеса”, бо і “полонеса” поляки танцювали, ходячи при ріжних міміках бундючності. Український народ свого “танця” танцював також ходячи, але не як поляки – парами одно коло одного, тільки парами одно за одним; і не так, як поляки, ходили всюди по покоях, по подвір’ї, по саду, а відтак вертали до хати і далі танцювали, тільки ходили – таки у хаті – у колесо, притупуючи ногами, виспівуючи і вигукуючи, себто з більшим життям, ніж поляки» [36, с. 150].

У фінальній третій частині весільного «Танцю», що мала назву «Козак», танцюють у швидкому темпі, пара за парою по чергово виступають у ролі солістів: «...Перша скраю пара (хлопець і дівчина) приступають козачком один до одного, наставляючи від себе обидві руки, а як зйдуться, ловляться правими руками і танцюють на середині козачка, причому хлопець танцює різними фігурами; відтак, перекутившись в один і другий бік, стають на свої місця, потім іде друга пара, третя і т. д.» [36, с. 152]. Під «різними фігурами», які танцює хлопець, І. Чабан розуміє виконання присядок, стрибків та інших складно-технічних рухів, які при швидкому темпі потребували віртуозної техніки тією мірою, яка була доступна конкретному танцюристові.

Окрема роль у весіллі, описаному І. Чабаном, відводилась «запорожцям» – тій частині весільних гостей, у чиї функції входило ритуальне перешкоджання танцям і викрадення котроїсь жінки з числа танцюючих гостей. Викрадення жінки «запорожцями» знаменувало закінчення танців або й усього весілля: «Однак траплялося, – повідомляє І. Чабан, – що весілля продовжувалось мимохіть по тій причині, що ніхто із



запорожців не міг украсти жодної із танцюючих гостей, бо гості добре берегли танцюючих і запорожців до них не допускали, а хорунжий навмисне другий і третій удари об бельок хати («хорунжий» мав ударити тричі через певні проміжки часу. – *А. М.*) проволікав для того, щоб жінок танцями і піснями помучити... Кінець кінцем хто-небудь із запорожців таки викраде із танцю одну жінку, і весілля закінчувалось» [36, с. 182].

Варте уваги повідомлення І. Чабана про тривалість весільних та інших танців й особливий вид змагальності, поширений в українській традиційній культурі, – між танцюристами й музикантами:

«Танцюристи могли танцювати без перерви цілими годинами і при цьому ще показувати найрізномірніші комедії (під «комедіями» І. Чабан розуміє жартівливі пантоміми, віртуозні «па», акробатичні трюки тощо. – *А. М.*).

Траплялося, що танцюристи йшли о заклад з музикантами, хто кого перемаже, а саме: що музикант не потрапить так довго грати, як довго той зможе танцювати.

І заклад виконували: один одного не міг перемогти; той грав безперестанку не раз і дві години, а другий танцював безперестанку увесь цей час. Бувало, роздягнеться аж до сорочки або ще й роззувався, і танцював босий, щоби тільки було йому легше танцювати...» [36, с. 128].

Змагання між танцюристами й музикантами включали не лише аспект витривалості, а й віртуозності. Звичай закладу між танцюристами й музикантами засвідчує тісну взаємодію музики й танцю в народній художній культурі, що стимулювала динаміку розвитку віртуозних рухів.

## **2.2. Роль професійних танцівників у розвитку віртуозної лексики народного танцю**

Як відомо, танцювальний рух відрізняється від будь-якого іншого руху людського тіла тим, що породжує образ, специфічні ознаки котрого визначаються особливостями національного художнього мислення.

«Модифікація художнього мислення, – відзначає О. Бойко, – детермінується, у свою чергу, рядом факторів: зміною економічних, історичних умов життя і взаємозв'язків з іншими народами, трансформацією соціального змісту і національного характеру» [24, с. 8]. Ритмопластична мова народного танцю з часом модифікується, однак при цьому незмінною залишається внутрішня форма архетипів [105, с. 15].

Танець узвичаєно вважається яскравим виразником національного характеру, душі народу. При цьому не завжди наголошується, що в ритмопластичній мові танцю відбиваються архетипні, сформовані в язичницькому минулому уявлення про душу.

На відміну від християнського вчення, у якому душа протиставляється тілу, в народних уявленнях тіло й душа взаємопов'язані в той спосіб, що тілесна краса відбиває духовну. За свідченням П. Іванова, людина традиційної культури й на межі XIX–XX століть уявляла душу від народження в обрисах людського тіла, отже, дії, спрямовані на фізичне вдосконалення, сприяли вдосконаленню душі [89, с. 2, 12].

Ідеалом і джерелом краси у традиційній культурі є жива природа, що яскраво виявляється в паралелізмі вербальних фольклорних текстів: дівчина порівнюється із квітами, козак – з орлом, соколом тощо. Так само й танець, слугуючи не лише засобом гармонізації стосунків із природою, а й засобом втілення у пластичному образі краси доквілля. «Груба фізична сила ніколи не була пріоритетом національного виховання серед українців, – наголошує Є. Н. Приступа. – Фізична сила завжди розглядалась у тісному зв'язку з певними естетичними моделями краси людського тіла, відображеними у народних уявленнях про цей бік людської природи» [177, с. 136]. У процесі еволюції хаотичний рух первісного танцю естетизувався, тілесна виразність танцюриста сприймалась носіями традиційної культури як вияв фізичної і духовної краси.

Прийняття християнства призвело до кардинальних змін в етиці й естетиці Київської Русі: протиставляючи духовне (нетлінне, божественне,

святе, істинне) тілесному (тілному, гріховному), християнські проповідники вважали танок найяскравішим виявом тілесності в естетиці язичницької культури, бісівським дійством. У сказанні про Русалії, авторство якого приписується святому Нифонту (рукопис XIV ст.), знаходимо відповідну характеристику танцювальної музики й народного танцю: «Якоже труба гласящі собираеть вои, молитва же творима совокупляет ангелы божи; а спели, гусли, песни неприязньскы, плясанье, плесканья собирают около себе студныя бесы; держай же сопелника, в сласть любляе гусли и пенья, плесканья и плясанья, чтить темного беса» [4, с. 172]. Нифонт не тільки вважав танець догодженням бісові, а й «бачив» самого біса, котрий витанцьовував під час русалій разом із людьми.

У свідомості наших предків картина світу розгорталася в образах танцю: щорічно здійснювався сонцеворот, знайшовши відбиття в календарній обрядовості, канву якої створювали хороводи, танцеспіви. На Великдень «грало», тобто «танцювало» сонце; танцювали чи не всі стихійні духи – лісові мавки, русалки, лісовики, польовики, водяники, перелесники, чугайстри та інші представники народної демонології; танцювали в загальновідомій жартівливій пісні риби, раки, рослини: «Танцювала риба з раком, / А петрушка з пастернаком...». Танцювали смерть і мороз: «Смерть з морозом танцювала, – Танцювала і співала...» [68, с. 135]. Танцювали духи предків. «Стихія магічної колективної дії» [68, с. 136] мала чітку ритморохову організацію, що виявлялася насамперед у невербальній структурі календарних і родинних ритуалів.

Повсюдність танцю в народній культурі, його яскраво виражена тілесність й еротичність сприймалися християнськими критиками як «вездесущность дьявола», вияв гріховності язичницького соціуму. Особливу ненависть церковників викликало споглядання жіночих танців. О. М. Афанасьєв наводить цілий ряд текстів, що ілюструють цю думку. Найбільший інтерес для нас становлять ті з них, у яких, окрім осудливих слів і проклять, знаходимо нечисленні, скупі й неконкретні визначення окремих

жіночих танцювальних рухів. Так, у посланні Панфила, ігумена Єлезарова монастиря, псковському наміснику (1505 р.) міститься наступна інформація про «беззаконное богомерзкое празднование» Різдва Предтечі, тобто про ігрища й танці на Івана Купала: «...Егда бо приходит велий праздник день Рождества Предтечева, а тогда во святую ту ночь мало не весь град взмется и взбесится бубны и сопели, и гудением струнным, и всякими неподобными играми сотонинскими плесканием и плясанием... встучит бо град сей и возгремят в нем людие си беззаконием и погибелью лютою, злым прельщением пред Богом, стучать бубны и глас сопелей и гудут струны, женам же и девам плескание... и плясание и главам их накивание, устам их неприязнен кличь и вопль, всескверненные песни, бесовские угодия свершахуся, и хребтом их вихляние и ногам их скакание и топтание» [цит. за: 4, с. 173]. Інший проповідник пише про жіночий танець на Івана Купала: «...О злое проклятое плясание! о лукавое жены многовертимое плясание! плящущи бо жена – любодейница диавола, супруга адова, невеста сатанина...» [цит. за: 4, с. 175]. До згаданих рухів – плескання в долоні, хитання головою, «вихляння» корпусом, «скакання», «топтання» і «кружляння» («многовертимое плясание») загалом зводиться набір танцювальних рухів, які згадують автори пам'яток давньої писемності. У наведених текстах ідеться про оргіастичні, екстатичні жіночі танці під час купальських ігрищ, відверті, розкуті рухи яких, на думку О. М. Афанасьєва, не завжди були «граціозні», тобто естетично довершені, що дослідник пояснював еротичним змістом самого свята. На особливу увагу заслуговує вказівка на жіноче «многовертимое плясание». Його можна тлумачити і як хороводний рух по колу, і як танець окремої жінки з метою досягнення екстатичного стану. Як відомо, саме з такою метою кружляння практикують індійські йоги, дервіші, сибірські шамани, представники окремих релігійних сект («хлисти»). В обрядовому жіночому кружлянні сучасний хореограф міг би розрізнити прообрази різнорідних поворотів та обертів, які К. Василенко виділяє в окрему групу.

Хореографічний матеріал, який зберігся до наших днів у записах фольклористів та етнографів, свідчить про досить широкий арсенал танцювальних рухів, які з часом могли перетворитися на віртуозні.

Візантія імпортувала до язичницької Київської Русі не тільки високу християнську культуру (писемність, священну книжну мову, мистецтво храмової архітектури та розпису, мистецтво хорового церковного співу тощо), а й низову культуру, носіями котрої були мандрівні професійні артисти-скоморохи – спадкоємці танцюристів-віртуозів античної доби.

Згадуючи тривалу дискусію про походження скоморохів, яка точилася в історичній науці й мистецтвознавстві, О. Курочкін зазначає, що на сьогодні автохтонна точка зору вважається більш переконливою, що не суперечить можливості запозичення і переймання артистичного досвіду: «...Це низове мистецтво вже з раннього середньовіччя розвивалося в широкому міжнародному діапазоні, – відзначає дослідник. – Мандрівні ватаги візантійських та західноєвропейських мимів-гістріонів заходили на терени Русі й навпаки – руські лицедії веселили публіку в країнах Центральної і Західної Європи» [130, с. 81]. Небезпідставним вважає О. Курочкін і погляд на скоморохів не лише як на носіїв європейської розважально-сміхової карнавальної культури, а й як на «спадкоємців язичницьких традицій жерців-волхвів, цілителів і ворожбитів». На думку дослідника, до когорти цих давньоруських митців-волхвів належали і віщий піснетворець Боян, і «славутий співець» Митуса [130, с. 80].

Скоморохи відіграли важливу роль в еволюції народного хореографічного мистецтва загалом і віртуозних рухів зокрема. Якщо книжна мова спричинила стрімкий розвиток високої культури Київської Русі, то віртуозна «мова тіла» скоморошого танцю збагатила «низову» народну хореографію, що базувалася на пантеїстичній ідеології. «...З хороводів беруть початки всі види народної хореографії, – відзначає Л. Барабан у передмові до праці В. Купленника «Нариси до історії українського народного

танцю», – а з часів скоморохів танець існує як особний жанр мистецтва» [126, с. 2].

Скоморохи принесли в Київську Русь професійний танець, усталеною ознакою котрого була віртуозність виконання, професіоналізм виконавця. Аналізуючи проблему творчості і професіоналізму в естетиці Арістотеля, О. Ф. Лосєв, зокрема, зазначає: «Арістотель – суворий і послідовний ідеолог рабовласницького суспільства. Будь-яка низька чорна і реміснича праця, з його точки зору, зовсім не годиться для тих, кого він називає вільнонародженими. Це – справа рабів. Тому й у музиці Арістотель засуджує будь-який однобічний професіоналізм, коли виконавець тільки й зайнятий тим, що виконує фізичну роботу, необхідну для гри на інструментах чи для співу» [138, с. 560]. Як відомо, давні греки були вправні в багатьох мистецтвах, однак не лише в часи Арістотеля існувала та грань, яка відділяла майстерність вільного громадянина, котрий співав чи танцював у часи святкового дозвілля, насолоджуючись мистецтвом і використовуючи його як інструмент самовдосконалення, – і ремісником, котрий доводив свою майстерність до рівня віртуозності з метою одержання матеріальної винагороди, перемоги під час якихось мистецьких змагань тощо. В античному світі мистецтвом танцю володіли всі, але мистецтво віртуозного танцю належало тільки професіоналам. Антична філософія, котра утверджувала ідеал гармонійно розвиненої людини, вважала принцип вузької спеціалізації неприйнятним для вільного громадянина, оскільки спеціалізація в тому чи іншому виді мистецтва перетворювала його на ремісника.

Аналізуючи античні тексти Гомера, Апулея, Ксенофонта й такі артефакти, як розписи на вазах тощо, Л. Д. Блок приходить до висновку, що саме віртуозні рухи вирізняли пластику професіоналів навіть у таких поширених танцях, як «Пірриха». Дослідниця зосереджується на акробатичних танцях, представлених багатьма зображеннями вазового розпису, котрі, на її думку, пов'язують танцівників-віртуозів класичної епохи з їх далекими попередниками крито-мікенської доби. В античній традиції

вирізняються танцюристки-«кубістетери». «Кубістика – пляска на руках у найрізноманітніших позах і комбінаціях рухів, – пише Л. Д. Блок. – Іноді кубістетери зображені в момент перекидання через голову; вони впираються руками в землю, тобто роблять акробатичний фордершпрунг чи фліп-фляп; іноді вони у «стійці» на руках; чи, прийнявши більш урівноважену позу, впираються в землю верхньою частиною корпуса чи плечовою чи тільки ліктевою частиною рук, проробляють ногами різні трюки: стріляють із лука, черпають вино чи наслідують рухи хіротомії» [20, с. 65–66]. Грецькі танцюристки-акробатки виконували різні, часто небезпечні трюки: кидок на руки в коло, утворене з мечів, поставлених вертикально лезом угору і т. п. Мистецтвом віртуозного танцю володіли гетери. Танці були невіддільним елементом давньогрецьких бенкетів, де танцювали всі, однак найскладніші віртуозні рухи демонстрували запрошені професіонали.

У театральній культурі античної Греції існували дві танцювальні традиції. Першу реалізували у своїй балетмейстерській практиці поважні «орхеостодидаскали», ставлячи танці у трагедіях, під час державних урочистостей, міських свят тощо. Така спеціалізація не передбачала використання віртуозних рухів [20, с. 70]. Видовищна техніка могла розвинути, на думку Л. Д. Блок, лише в середовищі професіоналів, яких називали мімами. Дослідниця відзначає основні риси віртуозного танцю мімів: «Техніка побудована на виворітності ніг; часто зустрічається великий батман... практикуються заноски, танець на пуантах і різноманітні стрибки; зустрічаються повороти на великому пліє та інші характерні рухи. Здається улюбленою манера різкого повороту корпуса в перпендикулярну ногам площину; для танцівниць типові танці на руках – кубістика – й віртуозна пірриха; для танцівників і танцівниць – танець із балансуванням на руках і голові кубками, корзинами» [20, с. 71–72].

Мистецтво мімів розквітло в Римі часів імперії. Воно було виключно розважальним, розрахованим на смаки низових прошарків населення. «Весь багатий арсенал художніх і технічних засобів у мімі (мім – назва не тільки

артиста, а й жанру вистави. – *А. М.*) був спрямований виключно на розвагу багатомовного й різноплеменного населення імперії, – відзначає В. В. Бичков. – Мім був своєрідною індустрією давнього «кітч», який захопив у період імперії всю античну культуру, відтіснивши чи зовсім заглушивши майже всі види й жанри “серйозного”, нерозважального мистецтва» [17, с. 189]. Виступ міма був яскравим виявом народної сміхової культури, основувався на її багатовікових традиціях, приваблював відвертими сценами, грубим еротизмом, а водночас довершеною пластикою віртуозного танцю.

Великою популярністю користувалося мистецтво мимів у Візантії у ті часи, коли Київська Русь, прийнявши християнство, розпочала нову епоху своєї історії вже під впливом візантійської культури.

У лоні візантійської культури впродовж багатьох віків здійснювався процес християнізації язичницьких обрядів. Так обрядовість оргіастичних грецьких діонісій і римських вакханалій була перетворена на освячене церквою свято збору винограду: «Святкування цієї події ще багато в чому нагадувало стародавні вакханалії, і сам танець, який імітував збір і віджимання винограду, нічим не відрізнявся від діонісій, однак найважливішою частиною урочистостей стало благословення винограду» [227, с. 610]. З часом виноградне гроно – символ діонісій і вакханалій – було переосмислене, ставши символом християнського свята Успіння.

Церква поступово християнізувала й таке античне свято, як календи. У ранньовізантійську епоху календи відзначалися, як і в Римі, з 1 по 5 січня. Зі зростанням християнізації старовинне народне свято було приурочене до одного з найважливіших свят християнського календаря – Різдва Христового (25 грудня), ставши дванадесятим. Однак святкували календи багато в чому по-язичницькому: влаштовували гучні учти, співали й танцювали, одягали костюми й маски, що зображували диких тварин, сатирів і монахів. Зокрема, в монахів любили перевдягатися візантійські повії. Веселі гурти людей ходили від дому до дому, вітаючи й розважаючи хазяїв і вимагаючи за це



подарунки [227, с. 610]. Усе це дуже нагадує українські колядки. Характер візантійського свята вказує на активну участь мимів, в українському активну участь брали скоморохи.

Об'єктом християнізації були різні аспекти античної культури, зокрема музика і танець. Так, скориставшись любов'ю народу до співу й вишуканих рухів традиційного танцю, церква ввела їх у свою обрядовість, поставивши на службу релігії. Мелодії різних, зокрема давніх народних пісень, а також певні танцювальні рухи, жести, пози, вироблені античною хореографією, завдяки словесному культовому супроводу наповнювалися новим релігійним змістом. Церковні служби ритмізувалися, з огляду на зміст християнського вчення, давні мелодії, жести, рухи сповільнювалися, набували більшої врочистості. Загалом, як релігійні, так і світські свята Візантії IX–XII століть – періоду інтенсивного впливу на «новонавернену» Київську Русь, «багато в чому нагадували Олімпійські ігри, де співу, танцям, музичним змаганням, бенкетуванням і нічним виставам відводилась не менша роль, ніж спортивним змаганням» [227, с. 614]. Однак візантійським видовищам була притаманна більша врочистість, помпезність, заповільненість, що уподібнювало офіційні державні церемонії церковним. Своєрідною візантійською трансформацією ритуального язичницького танцю був танець зі свічками, який виконували запрошені до імператорського палацу державні сановники під час святкування «брумалій».

Візантійські можновладці не гребували й мистецтвом мимів, незважаючи на негативне ставлення до нього з боку церкви. Імператори, представники владної верхівки утримували гурти мимів у своїх палацах. Те ж саме, наслідуючи культурні традиції Візантії, робили давньоруські князі після прийняття християнства. Зображення скоморохів на фресці Софії Київської поряд із зображенням родини Ярослава Мудрого свідчить про те, що давньоруські володарі толерували їхнє мистецтво. Ці веселі люди професійно грали на органах, флейтах, пандурах, бубнах, цитрах і виконували віртуозні танці, пластична мова яких була зрозуміла всім

верствам давньоруського соціуму, викликаючи осуд лише у церковників, особливо у монастирських аскетів.

Мистецтво скоморохів стало складовою святково-дозвіллевої культури Київської Русі. «Веселі люди» давали свої вистави на багатоденних княжих «бенкетах», під час календарних свят й інших урочистостей, органічно вписавшись у традиційну «карнавальну культуру» і збагативши її.

На відміну від народних виконавців, для котрих танець був магічним актом – виявом релігійного почуття, символічним способом відображення реальності, формою символічної комунікації, невербальним засобом передачі інформації, маніфестацією естетичного ідеалу, методом психофізичного самовдосконалення, професійні артисти-скоморохи практикували танець як базову складову вистави, котру грали перед глядачами для заробітку. Це був принципово інший, професійний підхід до танцю порівняно з народним, у якому не існувало чіткого розподілу на виконавців і глядачів. У своїх танцях скоморохи демонстрували віртуозні рухи, акробатичні трюки, які надавали виставі видовищності й подобались публіці.

Наводячи інвективи церковників, спрямовані проти «злого проклятого плясання» скоморохів, О. М. Афанасьєв писав: «Такий суворий погляд почасти підтримувався самим характером старовинного скоморошества. Викликане культом Перуна-заплідника, який гвалтує небесних дів і щедро розсипає сім'я дощу, воно не відзначалося особливою скромністю і вимагало від плясок хтивих пристрасних рухів. Ці «глуми», при грубості норівів старого часу й розгулі святого похмілля... бували надто відвертими... однак вони подобались нерозвинутому натовпу, а тому продовжували триматися і тоді, коли давним-давно була забута та міфічна основа, на якій виникли ці нецнотливі ігрища» [4, с. 175]. Теза О. М. Афанасьєва про те, що скоморошество було викликане давньоруським культом Перуна, потребує уточнення. Безперечно пов'язане з дохристиянським язичництвом, скоморошество було все ж насамперед професією. Це означає, що віра в «поганські» культури була не обов'язковою ознакою представників

скомороших громад. У скоморохів питання особистої віри й мистецтва могли бути розділені, що відрізняло їх від учасників річних і родинних народних свят, котрі здебільшого залишались язичниками. Як професійний виконавець скоморох прагнув якнайкраще задовольнити вимоги тих, кому слугувало його мистецтво. Виступаючи каталізаторами язичницької святковості, скоморохи як професійні артисти могли бути більшою чи меншою мірою відчужені від її культових засад. Про те, що скоморохи, принаймні формально, були християнами, свідчать послання церковників, у яких їм наказують припинити свою діяльність, погрожуючи «великим смиренням» (тюрмою) і відлученням від церкви, як то видно з послання ростовського митрополита Іони (1657 р.) [4, с. 174]. Якщо врахувати той факт, що офіційною вірою в Київській Русі з часів князя Володимира Великого було християнство, можна зробити висновок, що скоморохи були християнами, які поширювали мистецтво, неприйнятне з позицій нової віри.

Вплив скоморохів не варто шукати в дівочих веснянках та інших урочистих громадських хороводах. Найчастіше згадки про скоморохів пов'язані з русаліями – оргіастичними ігрищами на могилах на честь культу предків, купальськими обрядами, новорічно-різдвяними святами та іншими ігрищами, що зберігали енергетику дохристиянської культури, відверті, часом грубо-тілесні ритуали, зміст яких розкривався у відповідних пластичних рухах, жестах, позах танцюристів. Скоморохи були учасниками тих складових частин весільної драми, коли після величальних і очисних обрядів надходив час нестримних веселоців захмелілих гостей (обряди шлюбної ночі, «перезви» тощо).

М. Грушевський вбачав вплив професійних організацій скоморохів і в структурі колядницьких таборів, і в спільному завданні «звеселити дім», причому, підкреслював він, веселість у колядників і в скоморохів має «глумливий і навіть масний» характер [68, с. 186]. Учений зауважує «веселі, себто сміхунські, клоунські і масні елементи» і в «прошацьких нотах», сполучених із жартівливими погрозами [68, с. 189].

Віртуозні рухи з елементами акробатики, пантоміми притаманні танцям «кози» в українському обряді водіння кози, що перегукується з діонісійськими танцями. Як відомо, основою ритуальної дії цього обряду був танець, що складався із двох частин: «умирання кози» й «воскресіння кози». Магічний зміст цього танцю символізує циклічність природи. Характер танцю передбачає використання віртуозних рухів – високих стрибків, присядок тощо. Окрім Кози, комічним персонажем новорічних щедрувань була ряджена Маланка, роль якої включала виконання жартівливих танців.

Молодіжні гурти щедрувальників, які ходили напередодні нового року, називалися «співочими ватагами», однак до їхнього складу, окрім ватажка, заспівувача, музикантів (найчастіше троїстих музик), входили й танцюристи [92, с. 1155]. Міхоноша чи Кінь у складі «співочих ватаг» також виконували різні танці. В обряді «Коза», окрім центрального персонажа, О. Воропай називає ще й Кота, який погрожує Козі в пантомімі й танцях, зокрема приказуючи: «Мяу, мяу... Сала, сала, щоб Коза встала!», «Мяу, мяу... Щоб Коза брикала!» [45, с. 98].

В обряді «Маланка» головна героїня (перевдягнутий жінкою парубок) ходить із веселим «почотом», що складається з Циганки, яка пристає ворожити, Цигана, Ведмедя, котрий танцює, Кози, яка грає на скрипку, й Журавля – найвищого парубка, який вибиває в бубон. У цьому обряді найбільше танців виконує Коза, викидаючи віртуозні колінця під спів:

«...Тут коза впала, нежива стала,  
А міхоноша бере дудочку:  
Надулась ожила, коза ожила  
Та й пішла коза, та й стрибаючи,  
Та стрибаючи, гасаючи...» [45, с. 160].

Після танцю Кози в парубоцькій «Маланці», записаній О. Воропаєм, зі своїми танцями виступають інші персонажі – Орач, Ведмідь, Журавель і, нарешті, Чорт із рогами. Кожен парубок, представляючи свого персонажа, намагався продемонструвати майстерність у танці, вразити глядачів якимось складним віртуозним рухом у контексті веселого карнавального дійства.

Коза, Маланка, Кінь та інші персонажі новорічно-різдвяних обходів виступають своєрідними солістами, їм відведені найскладніші ролі з виконанням хореографічних партій, у які включалися віртуозні рухи, елементи акробатики.

Окрім карнавальної складової, що підпорядковувалась ідеї «звеселення дому» і відзначалася використанням складно-технічних рухів, в українських обрядах новорічно-різдвяного циклу мали місце серйозні танці. Такий реліктовий «колядний пляс» зберігся у гуцулів. Наведемо опис цього «плясу», який завершує ритуал колядування:

«Як скінчать коляди, насходиться сусід цікавих, нагуляються доста (забава в одній хаті триває й цілий день, як піде добре), тоді бере береза дзвіночок у праву руку ід горі ртом (отвором), обертає легенько ним, покиває ним в один бік то в другий, так дзвіночок подзвонює, а сам береза починає легенько уклонятися газді і промовляти повільно:

Ми до вас, до вас, до вашої хати:

Чи дозволити нам тут плясовати?

Коли газда забороняє пляс через малі діти, аби не полякались, або через слабість, або як був мерлець у хаті, то береза сідає на лавицю і наказує плясакам пляс» [238, с. 29–30].

Як бачимо, танцеві передує етикетна церемонія: «береза» питає про дозвіл, що не завжди робили веселі колядницькі гурти молоді й, мабуть, узагалі не робили скоморохи. Описаний П. Шекириком-Дониківом гуцульський пляс особливий: він є складовою чоловічої коляди, яку виконують поважні літні газди. Далі за текстом: «...Як газда скаже: “Прошу, можна сподвилно”, – тоді плясаки встають і стають по два до купи з дзвінками в руках, відчиняють хатні двері і зачинають всі разом – “ніби це звуть за честь” – плясати, йдучи дрібними кроками і похитуючися то в один бік, то в другий, то в хороми від стола, то... до столу, і приспівуючи разом, цьоркаючи дзвіночками, а скрипник пригравляє їм. При певнім слові разом всі викручуються на лівій нозі “гайдука” наоколо себе; викрикнувши слово і

сильно “грянувши” дзвінками, знов відразу затихають і пляшуть, як попереду, приспівуючи. При імені того члена родини, котрому пляшуть, приступають до нього, присідаючи “*гайдука*”, посміхаючись і клонячи голови. І потім далі, під кінець, остріше добирають співу до кінця коляди.

Коли по скінченню коляди величаний (господар. – *А. М.*) не дав до дзвінка нічого, то плясаки пляшуть далі, приспівуючи різних плясанок» [238, с. 29–30].

М. Грушевський вважає збережені ще на початку ХХ століття «плясові коляди» гуцулів реліктовими «останками скоморошества» [68, с. 189].

В описі плясової коляди згадуються такі елементи танцю, як танцювальний крок – «здрібна приступаючи», стрибки на одній нозі, рухи плечима, повороти на одній нозі («викручування на одній нозі “*гайдука*” наоколо себе»), напівприсядки. Довкола окремих членів родини утворюється «колесо», «кругляк», що сприяло концентрації енергії. Під час виконання ритуального танцю на пасіці колядники, утворивши коло, використовували «упадання на коліна», при цьому клали на землю топірці держаками до себе й накривали їх шапками. Важлива деталь «плясової коляди»: виконавці починають свій танок здалеку, на підході до оселі, мовби «розганяючись» і нагромаджуючи енергію, а попрощавшись, також пританцювуючи, відходять від дому на 100–200 кроків, немовби знімаючи енергетичну напругу. Знавець гуцульської культури В. Шухевич, аналізуючи колядницький пляс «сивоголових газдів», назвав його релігійним, призначеним ушанувати свого Бога [248, с. 35]. М. Грушевський уточнює: «Почуття сакрального характеру сього танцю, очевидно, живе (я підношу сей момент, що колядники підходять плясом до хати, очевидно, розвиваючи тим способом в собі магичну силу), – тільки що ся сакральність не мала характер богослужіння, як думалось дослідникові (В. Шухевичу. – *А. М.*), а магичної дії, котра не “служить”, а “повеліває”» [68, с. 190].

Етнографи М. Грушевський, А. Онищук, П. Шекирик-Доників, В. Шухевич та ін. підкреслюють роль греко-католицьких священиків у

руйнуванні прадавніх традицій колядного танцю на Західній Україні: внаслідок їхнього втручання в окремих випадках ці традиції взагалі обривалися, в інших випадках колядний обряд секуляризувався, ставав «козацьким» [238, с. 51].

Місце скомороха як культурного героя в барокову епоху зайняли «мандрівні дяки», цехові й позацехові музиканти, зокрема, бандуристи. Процес витиснення скоморохів був досить тривалим: «Такі факти, як назва села Скоморохи в Сокальському повіті в Галичині, говорять за тим, що у нас сей тип забавників народних ще в досить пізніх часах був популярний» [222, с. 210].

М. Возняк аналізує «скомороші вірші якогось українця духовного походження», у яких типовий український студент козацької доби, примандрувавши до Московщини, постає в образі скомороха. На жаль, М. Возняк не наводить оригінального тексту віршів, обмежуючись їх переказом. Автор «скомороших віршів» хвалиться: «В усій Москві не знайдеться такий другий юнак. Він займається й торгівлею, але дуже вдатно, хоч терпить за це побої. Невдоволений міськими мешканцями, ставить вище сільську простоту та збирається йти на війну: пироги й таке інше покоряється йому, а вино вмирає зо страху перед ним. Він здатний і на героя, бо вміє обдурити, вкрати й виторгувати» [43, с. 269].

Коментуючи текст «скомороших віршів», М. Возняк відзначає, що українські студенти «принесли й на Московщину звичай виголошувати» жартівливі різдвяні й великодні вірші, яким властиве «не тільки вільне, гумористичне трактування всяких речей, навіть святощів, але й живий політично-соціальний інтерес, нерідко з сатиричним забарвленням» [43, с. 269].

Особливий інтерес для нас становить самохарактеристика скомороха з України: «Автор... рекомендує себе філософом, богословом і співаком, що може й партеси заспівати, й подиспутовати, а також і затанцювати по-італійськи, по-французьки, по-козацьки й по-циганськи» [43, с. 269]. Це

досить рідкісна й цінна інформація про танцювальну майстерність скомороха, володіння різними техніками українського та європейського танцю, що дозволяє трактувати його багатогранну постать як постать професійного танцюриста-віртуоза.

Тексти різдвяних і великодніх віршів, які створювали й розносили по всій Україні та за її межі, насамперед на територію Білорусі і Московії, українські студенти – «мандрівні дяки» чи «дяки-пиворізи», свідчать, що танець посідав у їхній субкультурі одне з пріоритетних місць. Так, у жартівливій різдвяній коляді загальна радість із приводу народження Ісуса Христа зображена як масова гулянка з танцями. Діставши звістку про народження Спасителя, танцюють Адам, Єва, пророк Давид та інші праведники, які після гріхопадіння інших людей опинилися в пеклі:

«І увесь тут загудів люд, мов літом бджоли:  
беруть жінок, ведуть в танок, затикавши поли;  
тої бичка, ті козачка, ті горлицю скачуть...» [43, с. 274].

З приводу Різдва Христового всі бенкетують і на землі:

«...Для сих родин всяк християнин вминає ковбаси.  
Баби, діди, пиво, меди, горілку варену  
Кухликами п'ють, з книшами труть свинину печену.  
Хлопці, дівки навпередки бігають під хатки  
і, як вовки або свинки, скиргичуть колядки.  
Пани, купці, славні кравці, шинкарство, міщани  
обсім Різдві усі в нові убрались жупани.  
Мати земля уся гуля і, взявшись у боки,  
пісні гука, б'є гопака в підківки широкі» [43, с. 274].

У цій різдвяній вірші згадуються найпопулярніші танці і способи їх виконання: «Бичка», «Козачка» й «Горлицю» «скачуть», а «Гопака» мати-земля «б'є», взявшись у боки.

У великодніх віршах змальовується переміщення праведників із пекла на небо та їхній бенкет у небі з нагоди Воскресіння Христа. Модель людської гулянки з танцями переноситься на небо:

«...Подали їм хліб і сіль  
кожному по чарці пива.



Тут Давид наробив дива:  
 приударив в гусла так,  
 що скакати хотів усяк.  
 Сарра кинула і ложку,  
 піднімала ножку,  
 а за нею і Рахіль.  
 Лія кинула костиль;  
 і Ревекка вийшла з мочи  
 протирає хусткою очі,  
 понеслася гопака.  
 Тут Сусанна із садка  
 на Данила погляділа  
 і у танець полетіла,  
 а пригожая Есфирь  
 красну вийняла Псалтирь,  
 пред Давидом розгорнула  
 та й іграє його наткнула  
 аж до олтаревих рог:  
 засміявся тут і Бог.  
 Тут і бабки, тут і внучки  
 всі побралися за ручки  
 і пішли у хоровод» [43, с. 278].

Цей текст цікавий тим, що описує виключно жіночі танці старозавітних персонажів, зокрема, називаючи «Гопак» та хоровод. До танцю грає на гуслах псалміст Давид, службу якого перед скинією з гуслеми, тимпанамми, співом і танцями описано у Старому Заповіті. «...Він (Давид. – А. М.) малюється на церковних іконах із гуслеми, а наш народ в'яже гру з танцями», – підкреслює М. Возняк [40, с. 278]. Танці під гру гусел описано в іншій великодній вірші, у котрій, як і в попередній, змальовується бенкет біблійних персонажів, звільнених воскреслим Христом із пекла:

«Хлопці, дівки аж раділи,  
 що гулять приходить час.  
 Тут Давид гусла підстроїв,  
 козацької як дернув,  
 так уже ніхто не встояв  
 і неживий би скакнув.  
 Як тільки вчув святий Афет,  
 що вже гусельки бриньчать,  
 як схопився, як махнець!  
 А за ним другії встали,

всяк пару собі прибрав,  
ставши в танець, та й прохали,  
щоб запорозької грав...» [43, с. 279].

У цьому тексті важливо те, що автор розділяє «козацьку» і «запорозьку» музику до танцю: Давид починає з першої, а після того, як усі «скакнули» під «козацьку» музику, його просять заграти «запорозьку». Танцюристи стають парами й починають шалений танок:

«...Всі ж тут оддернули  
за свій даль парубки,  
нічого тут не забули  
молодиці і дівки...» [43, с. 279].

Слова автора вірші «нічого не забули» свідчать про те, що танці, які виконували персонажі віршів, мали вироблену, чітку структуру рухів, виконувались у певній послідовності:

«...Перше навприсядки брали,  
потім били тропака,  
а дівчата забивали  
підківками гопака;  
як же взяли молодиці  
по-своєму бушувать,  
аж погубили спідниці,  
так взяло їх розбирать...» [43, с. 279].

Отже, спершу хлопці танцюють навприсядки, дівчата «б'ють» «Тропака» й «забивають» «Гопака», а кульмінацією загального танцю є шалений фінальний вихід молодиць.

Посилаючись на приклад біблійних персонажів, котрі бенкетують і танцюють скрізь – у пеклі, по дорозі з пекла на небо й на небі, як в останньому тексті, автори різдвяних і великодніх віршів уславлюють радість життя й танець як невід'ємну складову народного свята.

У віршованій версії легенди про пекельного Марка, що має спільні мотиви з різдвяними й великодніми віршами, змальовується танець чортів у пеклі під час бенкету Марка в Люципера:

«...Де взялась музика, загуділи бубни,  
чорти ж за роги брались  
та в драбунець пускались.

А Марко сів на покуті ще вище  
та, знай, горілку з Люципером хлище...» [43, с. 283].

Люципер переконує Марка, що чорти роблять для юдей багато добродійств, зокрема, навчили їх танцювати:

«...Як би чорти людей не звеселяли,  
то вони досі усі б пропали.  
Як би не чорти, чи була б у вас горілка  
і цимбали, бубни та сопілка?  
Чи ви вміли б танцювати,  
весілля гаразд справляти?...» [43, с. 282].

Характер багатогранної творчості «мандрівних дяків» – авторів жартівливих текстів, музикантів і танцюристів свідчить про вплив мистецтва скоморохів. Спадкоємцями скоморохів були й українські бандуристи козацької доби. Бандурист-віртуоз був водночас і майстром танцювання. М. Возняк наводить із цього приводу у власному перекладі свідчення саксонця Я. Штеліна, котрий у 1760-х рр. жив у Росії і став істориком російського театру: «Ці українські бандуристи у більшості дуже веселі й рухливі пташки, вміють при співі пісень дуже жваво висловлювати пристрасті мімікою й жестами та взагалі доволі пустувати. Я знав кількох знаменитих бандуристів, що вміли при співі та грі під звук своїх мелодій прегарно танцювати по кімнаті по-українськи й, не перериваючи гри, підносити до уст і випивати поставлену на бандурі повну шклянку вина» [43, с. 447].

Аналізуючи літературні джерела, В. Купленник відзначає, що багато описів віртуозного танцювання містять повісті М. Гоголя, зокрема, подає (у власному переклад) уривок із повісті «Тарас Бульба», в якому змальовано танцюючого козака, котрий, «потягуючи люльку та приспівуючи з чаркою на голові, пуститься старчина навприсядки» [126, с. 22]. Як і в описі Я. Штеліна, перед нами постає бандурист – виконавець віртуозного танцю.

Ми не володіємо документальними свідченнями про віртуозні танці членів музичних цехів, однак зрозуміло, що, дбаючи про видовищність своїх

виступів, цехові музиканти-професіонали використовували складно-технічні танцювальні рухи.

Характеризуючи роль і значення скоморохів у мистецькому житті східних слов'ян, О. С. Фамінцин писав: «Скоморох як такий зникає, але його культурні досягнення продовжують жити. Зрештою скоморох-співак перетворюється на півночі у сказителя билин, на півдні – у кобзаря-бандуриста, а пізніше – в концертного співака й оперного артиста; скоморох-гудець – в музиканта. Гусла замінюються скрипкою, балалайкою, гармонікою, а пізніше – сучасними музичними інструментами. Скоморох-танцюрист перетворюється на балетного танцюриста, скоморох-виконавець “позорищ” (різноманітних сцен) – на театрального актора» [218, с. 188–189]. Цей текст потребує уточнення з позицій української культури, адже в постаті кобзаря-бандуриста акумулювалися різні аспекти діяльності скомороха – спів, музичне виконавство і професійне танцювання. «...Бандуристи багато запозичили і засвоїли з творчої і виконавської діяльності скоморохів, – відзначає А. Гуменюк. – У першу чергу – це уміння грати, співати, танцювати, жартувати, імпровізувати веселі, сповнені гумору сценки» [70, с. 72]. Спадкоємцями мистецьких традицій скоморохів були, на нашу думку, й українські цехові музиканти. «Писемні джерела XVI–XVII століть фіксують присутність скоморохів як представників окремого ремесла і платників податків у феодальних містах України, – відзначає О. Курочкін. – Тут, як і на Заході, існували своєрідні станові корпорації (гільдії, цехи), котрі об'єднували скоморохів і музикантів» [130, с. 82]. На підтвердження цієї тези О. Курочкін посилається на дослідження «Поборових реєстрів» давнього Дрогобича, здійснене Я. Ісаєвичем. Поряд із цеховими ремісниками – бондарями, ковалями, шевцями, кушнірами, зброярами та ін. серед платників податків у 1589, 1635, 1640, 1652, 1658 і 1663 роках в одній графі з водоносами зазначались і скоморохи [130, с. 82].

Еволюція українського скоморошества, маючи певні особливості, зумовлені історичними обставинами, типологічно споріднена з еволюцією

західноєвропейського жонглерства. Наприкінці XIII ст. жонглери починають осідати в містах, внаслідок чого започатковується процес їх розподілу за різними спеціалізаціями. Так, в означений період у Парижі вже існувала вулиця Жонглерів, мешканцями якої були не тільки виконавці, а й майстри, які виготовляли музичні інструменти, зокрема, скрипки. Саме ці майстри організували в 1297 р. перший ремісничий музичний цех. У 1321 р. свій цех організували музиканти-інструменталісти (цеховий статут підписали 37 жонглерів і жонглерес). У 1338 р. був сформований цех менестрелів, котрі, відмежувавшись від низового жонглерства, обрали «короля менестрелів Франції» в особі Роберта Каверона [20, с. 94]. На початку XV ст. колись цілісне жонглерство постає вже чітко диференційованим на чотири «розряди». До першого, найвищого, належав цех інструменталістів і майстрів танцю, котрі утримували танцювальні зали й виступали в ролі вчителів танців для всіх суспільних верств. Вони здійснювали свою діяльність і при королівському дворі, дістаючи відзнаки й привілеї, користувалися загальною повагою. До другої категорії належали актори, професія яких вважалася у Франції менш поважною. До третьої категорії Л. Д. Блок відносить танцюристів, а до четвертої, найбільш упослідженої, – бетелерів (beteleurs) – «ярмаркових скоморохів» [20, с. 94–95].

На ґрунті української культури не відбулося такої чіткої, як на Заході, диференціації скоморошества. Однак, за нашою гіпотезою, зі стародавнім скоморошеством пов'язана історія музичних цехів, котрі утворилися й набули поширення в українських містах у другій половині XVII – першій половині XVIII ст.

Архівні матеріали і друкована література містять згадки про існування музичних цехів: у Кам'янці-Подільському (1578 р.), у Львові (1580 р.), у містечку Степань на Волині (1614 р.), у Києві (1672 р.), на Лівобережній Україні та Задніпров'ї (1672 р.), у Прилуках на Полтавщині (1686 р.), Стародубі (1705 р.), Ніжині (1729 р.), Чернігові (1734 р.), у містечку Літки на Чернігівщині (1765 р.), у Харкові й різних містечках на

Харківщині [219, с. 33]. Наведений перелік не вичерпує список усіх існуючих в Україні музичних цехів, оскільки документальні свідчення про їх існування збереглися не завжди.

Корпоративні об'єднання музикантів забезпечували музичне оформлення міських урочистостей, календарних і родинних свят різних верств населення. На Лівобережній Україні функціонували козацькі полкові музичні цехи [92, с. 984]. Граючи танцювальну музику, професійні музиканти були і професійними виконавцями народних та інших танців, сприяючи розвитку віртуозних рухів. Хореографічний аспект діяльності музичних цехів поки що не висвітлений в українському мистецтвознавстві й потребує спеціальних досліджень, надто ж зважаючи на те, що в їхньому середовищі формувалися певні риси міського народного танцю українців, особливості його техніки.

Свідченням того, що хореографічне мистецтво було важливою складовою святково-обрядової і святково-дозвіллевої культури українських цехових ремісників, є відомі хороводи: «Ковалі», «Шевці», «Бондарі», «Гончарі» та ін., адже міські ремісничі цехи мали розвинену ритуалістику, нерозривно пов'язану з обрядовістю календарних і родинних народних свят і водночас позначену специфічними рисами – як характерними для всіх корпоративних середньовічних об'єднань, так і пов'язаними з особливостями тієї чи іншої ремісничої професії. «Важливою складовою частиною життєвого обрядового циклу українських цехових ремісників були обряди і звичаї соціалізації, – відзначає В. Балушок. – Вони відігравали важливу роль у соціальному і професійному становленні ремісника, перетворенні його на повноправного і соціально повноцінного члена суспільства, в передачі новим поколінням майстрів уявлень, норм поведінки, ідей та моральних цінностей, породжених цеховим станом-професійним мікрокосмом» [7, с. 65]. Обряди соціалізації, що проводились у ремісничих цехах, відзначалися типологічною схожістю з ініціаційною обрядовістю архаїчної і традиційної культури, що виявлялося як у їхній структурі, так і в функціях [7, с. 65]. Ініціаційні обряди

проводились у формі випробувань, під час яких реміснича молодь немовби переживала ритуальну смерть і заново народжувалась вже в новому образі – не учня, а підмайстра чи майстра. «У процесі соціалізації молоді, в ході ритуальних дій і взагалі в міжлюдській комунікації в ремісничих об'єднаннях старші майстри виступали “культурно-компетентними”, – зауважує В. Балушок, – передаючи вироблену цеховим способом життя культурну, в тому числі й етнічну інформацію молодим ремісникам» [7, с. 18–19]. Одним із важливих аспектів культурної інформації були традиційні урочистості у формі бенкетів, що супроводжувались піснями й танцями, частина з яких відіграла роль своєрідного корпоративного маркера поряд із цеховими піснями, прапорами, «цішками», одягом тощо. Знаковий цеховий танець ремісників міг мати дуже давні витoki. Так, «Пірриху» – військовий танець спартанців – у візантійську добу виконували під час великодніх свят винятково м'ясники, тому що тільки їм було дозволено носити довгі ножі. М'ясники маніпулювали ножами під час танцю, «котрий надовго пережив Візантію, і ще у XVIII столітті його виконували на тому ж самому константинопольському іподромі представники корпорації македонських м'ясників» [227, с. 611].

Дослідження звичаїв, обрядів і пов'язаних із ними світоглядних уявлень середньовічних цехових ремісників спонукає до переосмислення змісту, ролі і значення так званих виробничих танців в історії української народної хореографії. Характеризуючи цю групу танців, К. Василенко відзначає, що вони «дуже гарні й навіть можуть викликати зацікавлення в глядача, проте ненадовго, бо мають виключно ілюстративний характер і не містять глибоких ідей... вічних тем, відтворюючи лише технічні прийоми та професійні навички того чи іншого ремесла» [31, с. 175]. Згідно з таким підходом, дослідник тлумачить і «професіоналізми» в хореографічному лексиконі. Відзначивши, що професіоналізми – це імітаційні рухи, пов'язані з тим чи іншим видом виробничої діяльності, К. Василенко пише: «Кожна професія накладає свій відбиток на характер людини. У “Шевчиках” це –

здібнені жваві рухи; в “Косарях” – широкі, розлогі... Те ж бачимо і в сучасних танцях, де використовуються професіоналізми. Рухи, котрими виконавець імітує роботу відбійного молотка в шахтарському танці, не схожі з рухами металургів, які розміреними ударами жигала пробивають льотку...» [31, с. 175]. Відзначивши, що професіоналізми – «важливий компонент і в побутових танцях, навіть із сюжетною основою» («Бондарі», «Ковалі», «Косарі», «Лісоруби», «Льон», «Шевчики»), К. Василенко констатує «кількісне зростання професіоналізмів у зв’язку з появою нових технологій (у ”Лісорубах” з’явилися рухи, що імітують роботу бензопили, тощо)» [31, с. 174]. Таким чином зміст професійного танцю, на думку дослідника, вичерпується імітацією певного трудового процесу – примітивного у найдавніших хороводах «А ми просо сіяли», «Мак», «Льон», що увійшли у фольклорну скарбницю, і складнішого у виробничих танцях радянської доби. Такий підхід, поширений у радянському мистецтвознавстві, не враховує особливостей світоглядних уявлень середньовічних цехових ремісників – творців знакових цехових танців, символіка яких розкриває міфологічний зміст тих чи інших професій, звеличує ремісника як активного учасника процесу життєтворення.

«...У середні віки продовжували побутувати прадавні уявлення, – відзначає В. Балушок, – у відповідності з якими ритуальні аспекти технології виступали ніби своєрідним продовженням операцій по символічному впорядкуванню первісного хаосу і створенню й відтворенню всесвіту» [7, с. 46]. Майстер-ремісник уявлявся деміургом, котрий творить речі, подібно до Бога. Не випадково вироби ремісників різних професій уподібнювались людському тілу й тілу тварин. Так, вироби гончарів мали антропоморфні назви – «близнюки», «куманці», «баришня». Горщики уподібнювались особам чоловічої статі, могли уявлятися татом, дідом, дядьком, паном. З панною чи бабою ототожнювалась ринка [7, с. 46]. Уявлення про майстра як деміурга стосувалося не лише гончарів, а й представників інших професій. Так, ковалі були творцями «всього», бо коваль «може викувати чисто все»,



зокрема, якусь частину людського тіла тощо. У ритуалах теслярів, пов'язаних із будівництвом житла, будинок також уподібнювався тілу людини чи космосу, так само – у ритуалах представників деревообробних професій, котрі вміли перетворювати безформний матеріал на той чи інший корисний предмет, вписуючи його в мікрокосм людського життя [7, с. 46–47]. Назви частин тіла переносяться на меблі, зроблені теслею. Про уподібнення людського тіла й виробу свідчать узвичаєні в гончарному ремеслі назви частин глечика (горло, шийка, ручка), узвичаєні у столярному ремеслі назви (ніжки, спинки тощо).

Стабільна співвіднесеність між виробом гончара, коваля, золотаря, теслі, бондаря, різьбяра тощо й людським тілом та макро- і мікрокосмом, що доводить однобічність інтерпретації виробничих танців як примітивних імітацій виробничого процесу. У символічній поведінці виконавців таких танців, як «Ковалі», «Бондарі», «Шевці» та ін., розкривався міфологічний зміст роботи майстрів. Спрощена концепція ремісничих танців, поширена в хореографічному мистецтві доби соціалістичного реалізму, виявила свою контрпродуктивність. Окрім уславлених «Шевчиків» П. Вірського, не було здійснено жодної успішної спроби по-новому осмислити світ танцювальних образів українських ремісників. Таке амбітне завдання стоїть перед сучасними хореознавцями й балетмейстерами-практиками. Звичайно, реконструкція ритуальних танців цехових ремісників можлива лише за умови принципової зміни концептуального підходу. Використання нового підходу відкриває широкий простір для творчої фантазії балетмейстера. Доцільність використання віртуозних рухів у ремісничому танці обумовлена характером праці ремісника, адже віртуозна майстерність у ремісничій професії знаходила відбиття у віртуозних рухах танцю. На особливу увагу заслуговують ініціаційні танці ремісників, оскільки саме під час випробувань ініціант мав проявити не лише професійну підготовку, знання цехових звичаїв, а й майстерність у виконанні віртуозних «колінець» знакового цехового танцю.

Конкуренція між цехами стимулювала розвиток корпоративної змагальності. Кожне ремісниче об'єднання виступало під час різномірних цехових і загальноміських свят як своєрідний самодіяльний ансамбль пісні й танцю. І. Нечуй-Левицький у комедії «На Кожум'яках» змальовує змагання двох цехів київських шевців. Розмістившись на горах Киселівці і Старогородській, подільські й старогородські шевці змагаються, прагнучи переспівати одні одних [159, с. 553–555]. Можна припускати, що представники різних цехів прагнули й перетанцювати конкурентів. Такі корпоративні змагання сприяли розвитку віртуозної техніки народного танцю.

### **2.3. Трансформація віртуозних рухів у козацьких танцях**

Величезну роль у розвитку української культури відіграло запорозьке козацтво. Поняття «козак» стало синонімом українця, поняття «козацьке» – всього українського, широко вживаними в науці й побуті стали словосполучення «Козацька епоха», «Козацька держава», «Козацька земля», «козацький характер», «козацький одяг» тощо. Знаковими в українській народній хореографії стали козацькі танці.

«Запоріжжя виділяється як історичний край XVI–XVIII ст., територія Війська запорозького низового, що обіймає середню частину степової України обабіч зони Дніпрових порогів із козацькою організацією життя і його осердям Запорозькою Січчю, – відзначає Р. Кирчів. – Правомірність виділення цього краю як окремого фольклорного регіону мотивується передусім його надзвичайною значущістю в розвитку української фольклорної традиції, зокрема її об'ємного козацького пласта, а також наявною в літературі зосередженістю фольклористичного вивчення цього краю, особливо в працях О. Афанасьєва-Чужбинського, В. Антоновича, М. Драгоманова, Я. Новицького, Д. Яворницького, П. Мартиновича та ін.» [104, с. 28–29].

Запорозька Січ, котра «історично постала як специфічне соціальне утворення, що поєднувало в собі риси військової спільноти, політичного та соціального інститутів», було організацією якісно нового характеру, що мала потужний націєтворчий, державотворчий і культуротворчий потенціал [92, с. 134–135]. Культурний досвід Запорозької Січі як багатофункціональної демократичної організації, здатної до саморозвитку, більшою чи меншою мірою поширився на всю територію України, що зумовило популярність козацького фольклору, зокрема козацьких танців, і в Карпатському регіоні.

У XVII–XVIII ст. словом «козак» визначалася національна тотожність українців [92, с. 410]. Здається обґрунтованою теза В. Купленника про те, що назву «Козак» мав знаковий танець запорожців. Однак, на думку дослідника, «цей надзвичайно популярний у минулому танець у радянські часи зазнав остракізму і за короткий час став майже забутим. Не згадували про нього й мистецтвознавці, він зник зі сторінок енциклопедичних видань, не використовувався ні професійними, ні самодіяльними колективами на сценічних майданчиках» [126, с. 3].

Справді, навіть у ґрунтовній праці К. Василенка, яка побачила світ вже в пострадянську добу («Український народний танець»), «Козак» згадується переважно в минулому часі. К. Василенко відзначає, що його танцювали насамперед на Катеринославщині разом із такими танцями, як «Гонта», «На герць» та ін., пов'язаними із Запорозькою Січчю, а також у західному регіоні разом із такими героїчними танцями, як «Опришки», «Довбуш», «Аркан» [31, с. 101]. Найпопулярнішим із традиційних українських танців, «візитною карткою української народної хореографії» К. Василенко вважає «Гопак» [31, с. 39].

В. Купленник, полемізуючи із Т. Ткаченко, авторкою відомої праці «Украинский танец», котра визначає «Гопак» як танець «спритного юнака-підлітка», а також із А. Гуменюком, автором праці «Народне хореографічне мистецтво України», котрий стверджував, що «Гопак» завжди відзначається

героїчним забарвленням, пише: «...Не міг зрозуміти, як у суворих умовах Запорозької Січі могли створюватись танці для підлітків, і не усвідомлював, не відчував героїки у веселому парубоцькому танці гопаку» [126, с. 3]. На думку В. Купленника, у побутовому варіанті козацького танцю, котрий набув поширення в XVII–XVIII ст. і виконувався або в суто парубоцькому середовищі, або як парний під козацьку музику, «не було ні героїчного забарвлення, ні досконало вироблених танцювальних комбінацій-колінець і, звичайно, не було найголовнішого козацького характеру» [126, с. 5].

Важливо підкреслити, що бойовий танець, створений на Запорозькій Січі, був виразником не лише характеру, а й світоглядних установок козацтва, самоусвідомлення січовиків як лицарського стану, що відбилося навіть у прислів'ї: «Козака мати родыла, а мужика жонка, а чернца пыниматка» [92, с. 409]. Усвідомлення свого окремого соціального статусу, що спирався на відповідні права і свободи, кодекс честі, посідало пріоритетне місце в системі козацьких цінностей, «віддзеркалювало в їхньому середовищі орієнтацію на зрівняння у правах і свободах із шляхетством, – відзначає П. Сас. – Загалом поняття лицарства і козацького товариства і пов'язані з ними ціннісні установки й категорії були одними з найшанованіших і сталих громадянських цінностей запорожців» [92, с. 401]. Українському козакові було органічно властиве почуття власної гідності, що зумовлювалось статусом вільної людини, професійного воїна – захисника Вітчизни, звитяжця і сміливця, фізична підготовка якого значно перевищує можливості пересічної людини. Мужність і військову майстерність виявляв козак у бою, а в перервах між боями демонстрував свої виняткові можливості, зокрема, у віртуозному танці.

Народна уява наділяла запорожця надприродними здібностями: козак-характерник був невразливий для кулі й шаблі, міг убити ворога одним поглядом чи помахом зброї на відстані, звільнитися від кайданів, упродовж тривалого часу жити без їжі й води, впливати на природні явища і т. п.

Колоритна, мужня постать запорожця знаходила свій яскравий вияв у козацькому танці, що мав переважно змагальний характер, імітуючи двобій.

Основу віртуозної лексики українського козацького танцю становлять високі стрибки, присядки, крутки та повороти, підсічки, закладки, повзунці [31, с. 40]. Властива танцю імпровізаційність стимулювала також використання різноманітних трюків, елементів акробатики, складних лексичних конструкцій: танець із різними видами зброї (зі списками, що переконливо відтворив П. Вірський у хореографічній картині «Запорожці»), із шаблями, кинджалами, пістолями, мушкетами, улюбленими музичними інструментами кобзою та бандурою.

На відміну від К. Василенка, який вважав, що «Гопак» був створений на Запорозькій Січі, В. Купленник стверджує, що «Гопак» є дуже давнім народним танцем – предтечею «Козака». Віртуозні рухи прадавнього «Гопака», насамперед присядки й великі стрибки, за версією В. Купленника, були інтегровані танцем «Козак», як і елементи різних регіональних і локальних українських танців і танців інших народів, що їх принесли на Січ молдавани, серби, росіяни, білоруси та ін. Козацький танець створювався поступово: «У ньому “розчинялися” прості односкладові танці, які мали назви від одного руху: голубець, тропак, гайдук, гопак, півторак» [126, с. 4].

Поряд зі специфічним одягом, зброєю, кобзою та бандурою тощо, танець служив своєрідним маркером – засобом атрибузації запорожця. Головним критерієм відбору пластичних рухів козацького танцю була їх яскраво виражена чи потенційна віртуозність, що дозволяла виявляти характер, рід занять і надзвичайні виконавські можливості тренуваних запорожців. Особливістю січових танців було те, що вони мали «значний елемент професіоналізму та вишколу» [126, с. 5]. Оволодіння віртуозними рухами козацького танцю було одним із аспектів системи січового вишколу. Професіоналізм у танці здобувався шляхом довготривалих тренувань. Так, посвяченню в козаки передувало багаторічний підготовчий період, що мав

характер ініціацій, котрі включали комплекс спеціальних випробувань, зокрема й володіння знаковим козацьким танцем.

Серед інших козацьких звичаїв, що засвоював ініціант, була й «низка танцювальних звичаїв» [126, с. 5]. Серед них – звичай танцювати «на заклад» – хто кого перетанцює, а також звичай танцювати, найнявши музикантів, на Січі або на ярмарках. Один із таких танців змальовує М. Гоголь у повісті «Тарас Бульба». Письменник подає козацький танець як своєрідну візитівку Запорозької Січі, що мовби узагальнює враження героїв повісті Остапа й Андрія, котрі, вперше побачивши козацьку вольницю, думали: «Так ось вона, Січ! Ось те гніздо, звідки вилітають всі ті горді й міцні, як леви! Ось звідки розливається воля і козацтво на всю Україну!» [57, с. 24]. Наступний абзац повісті М. Гоголя розпочинається славнозвісним описом танцю, який виконують четверо старих запорожців і молодий козак: «Біля молодого запорожця четверо старих виробляли досить дрібно ногами, кидалися, як вихор, убік, мало не на голову музикам, і раптом, присівши, неслися навприсядки і били круто і міцно своїми срібними підковами твердо вбиту землю. Земля глухо гуділа на всю околицю, і в повітрі далеко відлунювали гопаки і тропакі, які вибивали дзвінкими підковами чобіт. Але один жвавіше від усіх вигукував і летів слідом за іншими в танці. (...) Натовп ріс; до танцюючих приставали інші, і не можна було бачити без внутрішнього зворушення, як усе вибивало танець, найвільніший, найнесамовитіший, який тільки бачив коли-небудь світ, і який за його могутніми творцями названо козачком» [57, с. 124–125].

Назву танцю – «Козачок», що міститься в автентичному російському тексті повісті, В. КуПЛенник замінює у своєму перекладі на «Козак». У статтях, що увійшли до його збірника «Нариси до історії українського народного танцю», дослідник аргументовано доводить, що автентичний запорозький танець мав назву «Козак», а не похідну від цього слова, здрібнілу назву «Козачок». На користь версії В. КуПЛенника про те, що запорозький «Козак» увібрав у себе різні віртуозні односкладові рухи,

свідчить те, що в описі знавця українського фольклору М. Гоголя гопакі і тропакі, які вибивають старі запорожці, є окремими елементами, що входять в структуру «Козака».

У статті «О малороссийских песнях», пишучи про танцювальну музику, М. Гоголь подає враження від «Гопака» і ще якогось, не названого ним танцю: «...Іноді її (танцювальної музики. – *А. М.*) звуки набирають мужнього характеру і стають сильними, могутніми, міцними: стопи важко б'ють у землю, і здається, начебто під них можна танцювати самого тільки гопака» (переклад В. Купленника; цит. за: 126, с. 22). Далі йде опис музики до іншого, ще більш віртуозного танцю, який «перетворює танцюриста на велета, що мовби розчиняється в безмежному космосі». М. Гоголь описує і музику, і власне танець, передаючи музичне враження в зорових пластичних образах: «Іноді ж звуки (...) стають надзвичайно вільними, широкими, замахи гігантськими, силкуючись охопити безмір простору і вслухаючись в них, танцюрист почуває себе велетнем: душа його і вся істота росте, розширюється безмежно. Він відривається раптом від землі, щоб сильніше вдарити в неї блискучими підковами і знятися знову вгору» (переклад В. Купленника; цит. за: 126, с. 22). До танцю, описаного М. Гоголем, справді пасує назва «Козак», а не «Козачок».

Запорожці – творці й найкращі виконавці козацького танцю – володіли всім арсеналом віртуозних рухів, відомих в українському народному хореографічному мистецтві. Це дозволяло їм створювати найрізноманітніші комбінації пластичних образів і відкривало широкі можливості для імпровізування, котре, втім, завжди було підпорядковане стилеві козацького танцю. У запорізькому танцюванні, як і в «кружанні оковитої», про яке згадує О. Курочкін, та інших звичаях було багато показного, артистичного [130, с. 247]. Загалом театральність, властива українському бароко, значною мірою позначилася на козацькому танці, стимулюючи розвиток віртуозної техніки.

Варто звернути увагу на ще одну особливість козацького танцювання, котру підкреслюють фольклористи, етнографи й письменники: його тривалість у часі. М. Гоголь не визначає тривалість танцю запорожців у наведеному вище тексті повісті «Тарас Бульба», однак із опису зрозуміло, що вони почали танцювати задовго до прибуття на Січ Остапа й Андрія й не збирались зупинятися, адже до танцю приєднувались нові й нові виконавці. У вірші Т. Шевченка «Чернець» розповідається, що запорожець Семен Палій, прощаючись зі світом, протанцював із київського Подолу до Межигірського монастиря, тобто близько 20 кілометрів:

«...Аж до Межигірського Спаса  
Протанцював сивий.  
А за ним і товариство,  
І ввесь святий Київ...» [236, с. 324].

Отже, козацький танець тривав дуже довго й безперервно. Найнявши музикантів, запорожець міг протанцювати цілий день – і на Січі, і на ярмарку, і в місті. Сила й витривалість, володіння великим арсеналом пластичних рухів, а також органічно властива козацькому танцю імпровізаційність дозволяли, на нашу думку, перетворювати цей танець на невербальний монолог, хореографічну баладу чи поему. Тут ідеться, звичайно, не про сюжетність козацького танцю в тому сенсі, як її розуміють сучасні балетмейстери і мистецтвознавці, а саме про хореографічний монолог, у якому лексикою танцю, зрозумілою для народу, козак розповідав про пережите. Для того, щоб виявлявся змагальний характер козацького танцю, була не обов'язковою участь партнера: танцюючи й сам, козак міг імітувати двобій-змагання й за відсутності партнера (у боксі це має назву «бій із тінню»).

До козацького танцю могла приєднуватись необмежена кількість людей, але головною була постать соліста чи солістів.

Д. Донцов у статті «Правда козацька у М. Гоголя», аналізуючи історичні твори письменника, писав: «...Бачимо два основні типи психічні, з яких – за Гоголем – і складалося і в XVI, і в XVII, і у його віці... населення



України. Тип войовника, одчайдуха, мандрівного лицаря, нового варяга, будівника держави, який тоді втілювався в типі козака, і – другий, отих “мирних слов’ян”, мирної людности, яка орала землю, плодилася, розмальовувала глечики, співала пісні і так чи інакше пристосовувалася до кожної правлячої верстви, чужої чи своєї, яку їй посилала історія. Іноді душевні первні обох цих типів мішаються в одній людині, з перевагою одного первня, чи другого; іноді – виступають у своїх чистих первнях» [76, с. 423]. Вияв обох згаданих Д. Донцовим первнів М. Гоголь знаходить в українській народній музиці, піснях і танцях. Письменник розрізняє козацьке і хліборобське, маскулінне й фемінне начало в народному характері й ментальності. Стосовно жіночого начала, охарактеризованого М. Гоголем у художніх та публіцистичних творах, варто брати до уваги зауваження І. Каманіна «Научные и литературные произведения Гоголя по истории Малороссии», який відзначав, що в XVI–XVIII ст. «становище жінки не було таким залежним у шлюбі і сама жінка не була настільки далека від інтересів суспільних, як у XIX ст.» [57, с. 420]. Посилаючись на розвідки О. Левицького й О. Фотинського та зібрані ним самим акти з часів національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького, І. Каманін підкреслює: «Зустрічається більше десятка імен жінок, які чи то брали участь у рядах воюючих, чи керували загонами селян; серед цих імен немає жодного шляхетського; все це войовничі жінки-селянки» [57, с. 420]. І. Каманін припускає, що Гоголю «не були відомі й народні пісні про дівчат-козаків. Інакше він не зобразив би (у повісті «Тарас Бульба» та інших творах. – А. М.) тільки ніжну матір, віддану й кохану дружину, що цілком поглинута турботами про сім’ю і господарство» [57, с. 420]. Застереження І. Каманіна важливе для розуміння еволюції українського народного хореографічного мистецтва: Козацька доба змінила характер української жінки і танець, який був виразником жіночого характеру – жіночому танцеві додалося розкутості, сміливості, завзяття. З’явився танець української жінки-козачки. Це –

«Козачок», який у жіночому виконанні можна, за аналогією до чоловічого «Козака», назвати «Козачкою».

Танець, віртуозні рухи котрого кристалізувалися в Запорозькій Січі, залишаючись одним із маркерів січового товариства, вже у XVI–XVII ст. трансформувався в різноманітні варіанти побутового танцю. «Руки козацького танцю пристосувалися до танцю у парі й виглядали на кшталт існуючих розважальних танців, – відзначає В. Купленник. – Особливою популярністю користувалася друга частина козака – швидка, моторна... Її називали «козачком» (здрібніла форма від «козак»)» [126, с. 5].

Цілком очевидно, що сільські й міські парубки не могли виконувати віртуозні рухи «Козака» так, як це робили запорожці. Популяризуючись, танець втрачав свою надскладну викінчену віртуозність. Природно втрачався в молодіжному середовищі й героїчний характер танцю запорожців. Наприклад, козацькі танці згадуються в жартівливому контексті пісні, записаної Осипом та Федором Бодяньськими:

«Заграйте, музики, в неділю вранці,  
Нехай люди побачать козацькі танці.  
Заграйте, музики, од двору до двору,  
Нехай люди побачать козацького бору.  
Заграйте, музики, од шинку до хати,  
Нехай ляжу просплюся, з вами розплачуся!» [214, с. 245].

В іншій жартівливій пісні, також зафіксованій братами Бодяньськими, оповідається про веселу бабу, яка «вдарилася гопака»:

«Посадила вража баба  
На трьох яйцях гусака,  
Сама вийшла із двора  
Да вдарилася гопака...» [214, с. 286].

Козацькі чи козачкові танці увійшли в хореографічний побут навіть географічно віддалених від Наддніпрянщини галичан, волинян, гуцулів, бойків, лемків. Стрімкий «Козачок», який став парним танцем, залюбки танцювали дівчата, взявшись за плечі або поклавши руки на талію одна одній, а коли танцювали парубок і дівчина, то хлопець виконував складно-технічні рухи окремо від партнерки: присядки, стрибки, голубці, комбінації

бігунців, падебасків, доріжок. Техніка «Козачка» значно простіша за техніку чоловічого танцю, однак у дівочому сольному виконанні може ускладнюватися, включаючи дрібушки, обертання тощо.

Трансформація віртуозного танцю запорожців у чомусь нагадує еволюцію танцю скоморохів. Однак є й суттєві відмінності. Якщо віртуозний професійний танець скоморохів зникає як специфічний культурний феномен разом із його творцями як культурними героями певної епохи, то парадигма запорозького танцю виявляє свою життєздатність і після ліквідації козацтва як окремої суспільної верстви, кристалізується у формах народного і народно-сценічного «Гопака», «Козака», «Козачка» і, розійшовшись у регіональних і локальних версіях, досі засвідчує свій невичерпний художній потенціал.

## Висновки до другого розділу

Донині малодослідженими в українському мистецтвознавстві залишаються витoki народного хореографічного мистецтва, зокрема архаїчні пласти бойових чоловічих і магічних жіночих танців. Як свідчать новітні культурологічні дослідження, оволодіння технікою цих танців здійснювалось під час юнацьких і дівочих ініціацій у закритих таборах, пов'язаних з інтенсивними тренуваннями й суворими випробуваннями. Пластична символіка бойових танців слов'ян та інших європейських народів у ході еволюції трансформувалася в символіку, пов'язану з магією родючості і плодючості. Однак в українській хореографії збереглися реліктові елементи чоловічих бойових танців, котрі у специфічних умовах Запорозької Січі стали основою козацьких. Слід розрізняти весняні дівочі хороводні танці, кругові танці й танце-ігри старих вікових груп. На відміну від дівочих хороводів, характерними рисами котрих є ліризм, м'якість рухів, цнотливість, оргіастичні кругові ритуальні танці одружених жінок вражають розкутістю, силою пристрасті, відверто вираженої в ритморухах. Архаїчні коди хороводних танце-ігор («Зайка», «Журавель» та ін.) зумовили їх входження в репертуар не лише весняних, а й інших календарних та родинних свят українців. Символіка пластичних рухів мотивувала виконання високих чоловічих стрибків (чим вищий стрибок, тим вище виросте жито або коноплі в гуцульському різдвяному чоловічому круговому танці), а також розкутість, ускладненість жіночої пластики.

У глибинах архаїчного танцю сформувалися риси змагальності, що сприяла розвитку складно-технічних рухів. Своєрідним різновидом змагання в українській хореографічній культурі було змагання між віртуозом-музикантом і віртуозом-танцівником. Таким чином, пластика українського народного танцю трансформувалася, еволюціонувала в контексті ритуальних, зокрема бойових чоловічих танців й оргіастичних, екстатичних (чоловічих і жіночих) танців і танце-ігор.

Важливу роль в еволюції техніки народного танцю відіграли скоморохи, значною мірою збагативши арсенал віртуозних рухів переважно чоловічого танцю. Скоморохи (зайшли з Візантії та країн Західної Європи) були спадкоємцями віртуозного танцю античних мімів, сформовані на місцевому ґрунті – спадкоємцями язичницьких традицій волхвів, котрі включали й хореографічну складову – особливе мистецтво ритуального віртуозного танцю. Скоморохи були носіями карнавальної культури, заснованої на язичницьких традиціях, а тому неприйнятної для християнських проповідників. Згадки про скоморохів у літературі найчастіше пов'язані з оргіастичними ігрищами – русаліями, купальськими й новорічно-різдвяними святками та іншими ігрищами, грубо-тілесними ритуалами, символічний зміст яких розкривався у пластиці «танцювального шаленства».

Хореографічні та інші мистецькі традиції скоморохів успадкували українські бандуристи й кобзарі, цехові й позацехові музиканти, а також «мандрівні дяки». Вартий уваги мистецтвознавецький текст «Скоморошого вірша», написаного київським студентом, у якому автор рекомендує себе як філософа, богослова, співака й танцюриста, котрий володіє різними техніками танцю (вміє танцювати по-італійськи, по-французьки, по-козацьки й по-циганськи). Тексти великодніх і різдвяних жартівливих віршів, написаних студентами, дають цінну інформацію про номенклатуру, манеру виконання танців барокової доби, містять згадки про окремі, зокрема складно-технічні рухи, характерні для чоловічої і жіночої лексики.

Недостатньо дослідженим є хореографічний аспект діяльності музичних та інших ремісничих цехів у феодальних містах України. Основуючись на розробках сучасних культурологів, можна припускати, що хороводи «Ковалі», «Шевці», «Бондарі», «Гончарі» та інші були знаковими танцями цехових ремісників, у ритмопластичній мові яких розкривався міфологічний зміст їхньої професійної діяльності. Під час корпоративних цехових і загальноміських свят кожне ремісниче об'єднання виступало як згуртований самодіяльний «ансамбль пісні і танцю», котрий прагнув

переспівати й перетанцювати конкурентів. Змагальність на цьому корпоративному рівні також стимулювала розвиток техніки народного міського танцю, мотивувала пошук нових технічних рішень, ускладнення лексики.

В еволюції віртуозних рухів народного танцю важливу роль відіграло хореографічне мистецтво запорозьких козаків, котре стало загальнонародним надбанням, адже в козацьких танцях сформувалися ті елементи складно-технічної лексики, які є характерною особливістю національної хореографії українців. Віртуозний танець, якому органічно властива змагальність, був одним із маркерів козака-запорожця. Володіння значним арсеналом віртуозних рухів дозволяло козакові створювати тривалі в часі імпровізаційні комбінації пластичних образів, завжди підпорядкованих стилеві бойового танцю. У козацьку добу трансформувалася пластика жіночого танцю – додалося розкутості, сміливості, завзяття як відображення української козачки. Жіночий «Козачок» ускладнився, збагатився елементами віртуозної лексики. Складно-технічні рухи козацьких танців стали загальноновживаними, увійшли в хореографічний побут не лише Наддніпрянщини, а й інших регіонів України, суттєво піднявши загальний рівень техніки народного танцю.

## РОЗДІЛ 3

### ТЕХНІКА ТА СТИЛІСТИКА ВІРТУОЗНИХ РУХІВ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ

#### **3.1. Вплив сценізації народного танцю на розвиток складно-технічних рухів**

Календарні й родинні театралізовані ритуали з піснями й танцями, що визначали їх ритм і характер, відбувалися в Україні з найдавніших часів, однак не трансформувалися в театр у власному розуміння слова. «З ряду специфічних обставин для української театральної культури характерним був «принцип самообслуговування» – від театралізованих ігор і видовищ типу «Кози», «Маланки», «Царя Максиміліана», вертепних різдвяних дійств, весільного обряду, веснянок, гаївок і аж до широкого розповсюдження аматорських, просвітянських самодіяльних гуртків, – відзначає О. Мірошніченко. – Саме в цьому масиві формуються й естетичні запити української публіки, і характерні виражальні засоби» [146, с. 655–656].

Як уже зазначалося, історію сценізації українського народного танцю започаткували скоморохи. Мандруючи від міста до міста великими, часом до сотні та більше осіб, ватагами, ці професійні артисти завжди мали у своєму репертуарі хореографічні номери, що їх, дбаючи про ефектність вистави, намагалися наповнити складно-технічними рухами. На думку О. Фамінцева, весь період історії світської музики на Русі від XI до середини XVII ст. можна назвати добою скоморохів [218, с. 27]. В Україні, на відміну від Московії, «доба скоморохів» була менш тривалою, однак ці артисти залишили глибокий слід в історії танцювальної музики й народної хореографії, вперше представивши танець у комедійних дійствах як вид сценічного мистецтва.

Народження і розвиток українського театру дослідники (Д. Антонович, І. Франко та ін.) пов'язують не з жартівливими, часто грубими, вульгарними сценками, які представляли скоморохи для звеселення публіки, а із серйозною релігійною драмою, котру ставили на сцені шкільного театру в XVII–XVIII ст. М. Сулима наголошує на принципову відмінність українського шкільного театру від європейського, котрий увібрав певною мірою традиції низової театральної культури. «...Українська шкільна драма (і театр) не йде в жодні порівняння з європейською драмою (і театром) XVI–XVII ст., – відзначає М. Сулима, – бо українська драма виключно релігійна, а європейська – світська (щоправда, не в усіх країнах Європи)» [199, с. 172].

Ця відмінність українського театру від європейського значною мірою гальмувала процес сценізації народного танцю. Адже релігійна драма була генетично пов'язана з церковними богослужіннями, у яких «з театрального, сценічного боку... ми вже не маємо першого основного театрального елементу: мистецького вияву тіла (...), залишилися тільки жести, – відзначає Г. Лужницький. – Значить, літургійна дія обмежила міміку, цілковито усунула танок (в нашому обряді; в коптійському обряді процесії відбуваються при танках), але піднесла до найвищого ступеня той елемент, який у модерному театрі став головним, основним: слово» [цит. за: 199, с. 303].

Український шкільний театр був досить консервативним, у ньому багато місця займали монологи-декламації та діалоги. Згідно з вимогами поетик означеного періоду, ці тексти слід було виголошувати виразно, супроводжуючи пристойними рухами. Театрального характеру надавало декламаціям те, що їх послідовне читання поєднувалось із віршованим словом, як у «Віршах на Рожество» Памви Беринди, переривалося музичними вставками у виконанні хору, а також ілюструвалося нескладними сценічними рухами. Наприклад, алегорії Душі й Тіла могли ставати на коліна тощо, «у цьому виявлялася тенденція до перетворення “орації” у “видовище”, яке б захоплювало уяву і слух» [187, с. 112–113]. Тенденція до перетворення



тексту моралізаторського змісту на театральне видовище яскравіше виявлялася у постановках п'єс. Тут, окрім музики, декорацій, ілюстративних сценічних рухів, жестів і поз, знаходиться місце і для танців. В одній з інтермедій Диявол, що з'являється в личині музиканта, змушує танцювати під свою диявольську музику діда з бабою, котрі після цього потрапляють до пекла. Необачні дід із бабою не впізнали під личиною «веселого чоловіка» (скомороха) нечисту силу, хоч в інтермедії виразно натякалося, що «Бог сотворив попа, а біс – скомороха» [187, с. 116].

У повнометражній п'єсі Феофана Прокоповича «Владимир», підкреслюючи свою ворожу християнству сутність, танцюють язичницькі жерці. В інтермедії «Играение свадьбы» з драми «Алексій человек божій» запрошені на весілля селяни спочатку п'ють горілку з цебра, а потім починають танцювати; сцена завершується бійкою [196, с. 276–277]. Таким чином, на подіумі шкільного театру були представлені видовища, у яких синтезувалися стилі серйозної вченої релігійної драми й низового театру. Одним із важливих засобів сценізації та фольклоризації вистав був народний танець, котрий виступав поки що епізодично, але як важливий, потенційно креативний елемент вистави.

Характеризуючи інтермедії як перші зразки демократичного театру в Україні, Р. Пилипчук відзначає, що за своєю природою вони були близькі до низового імпровізаційного театру різних народів – від грецького міма до італійської комедії масок, використовували як засоби комічні шарж, гротеск, бурлеск [92, с. 1017]. Це зумовлювало й характер типових персонажів інтермедій: українських селян, козаків, циган, євреїв-корчмарів, студентів.

На сцені українського шкільного театру гастролювали й іноземні артисти. Так, у листі до Івана Мазепи заїжджі актори писали в 1695 р.: «Ми родом прусси, але тут зупинилися; досі були ми на Москві у певних осіб, котрі нас завели з собою з нашої вітчизни і обіцяли за наші труди велику винагороду, але в обітницях своїх нітрохи не були постійні; тож, виходячи на війну, відпустили нас без заплати. І були ми напризволяще залишені і не

знайшли жодного іншого пристановиська, тільки біля тебе, сіятельний, і сюди до вас приходимо, притягнені нічим іншим, тільки прославленою твоєю милістю: зволь прийняти милостиво нас, твоїх всемирних клієнтів. Ми ж, коли зможемо віддячити трудами своїми, завжди ретельно трудитимемось...» [34, с. 516]. Актори з Пруссії перераховують свої уміння: «...На інструментах грати, комедії виправляти...» тощо, а також пишуть: «...Один із нас добре вміє танцювати різні танці й перекидатися» [34, с. 517]. Отже, ідеться про наявність у трупі мандрівного театру професійного танцюриста-віртуоза, виступи якого надавали динаміки сценічному видовищу. Гастролі зарубіжних мандрівних артистів, що мали у своєму складі професійних танцюристів, були непоодиноким явищем у XVII–XVIII ст., сприяючи вкоріненню елементів хореографії й на сцені українського шкільного театру.

Діяльність шкільного театру була важливим етапом в еволюції українського народно-сценічного танцю. Наступний етап пов'язаний із виникненням професійного театру і творчістю І. Котляревського. «У справжній своїй красі український танець вперше з'явився на сцені в п'єсі І. Котляревського “Наталка Полтавка”... – відзначає М. Вантух. – Творці національного класичного театру М. Кропивницький, М. Садовський, М. Старицький продовжували розвивати основи, закладені І. Котляревським» [20, с. 16].

Про те, що І. Котляревський був знавцем народного хореографічного мистецтва, свідчать описи танців у поемі «Енеїда». Зіставляючи дві редакції поеми – 1798 і 1808 рр. – та 30-х рр. XIX ст., В. Купленник відзначає, що в останній редакції І. Котляревський переробив строфу, в якій описано танець Енея і Дідони: «До скочного й швидкого козацького танцю автор в останній редакції ставить до пари Енею не огрядну Дідону, а її молодшу сестру Гандзю, – пише В. Купленник. – Автор врахував і ту особливість, що танці козаків принципово відрізнялись від знайомих дівчатам і парубкам розважальних танців» [126, с. 15]. Ідеться про те, що в ранніх редакціях Еней і Дідона танцювали, взявшись за руки, в останній Еней і Гандзя танцюють

окремо. Це дає можливість вільного танцювання і демонстрації віртуозної майстерності. Наведемо опис танців на бенкеті Енея і Дідони:

«...Бандура *горлиці* бриньчала,  
Сопілка *зуба* затинала,  
А дудка грала *по балках*;  
*Санжарівки* на скрипці грали,  
Кругом дівчата танцювали  
В дробушках, в чоботях, в свитках...» [122, с. 42].

Кульмінацією бенкету був віртуозний козацький танець у виконанні пари солістів – Енея і Гандзі:

«...Тут танцювала (Гандзя. – *А. М.*) викрутасом  
І пред Енеєм вихилясом  
Під дудку била гопака.  
Еней і сам так розходився,  
Як на аркані жеребець,  
Що трохи не увередився,  
Пішовши з Гандзею в танець.  
В обох підківки забряжчали,  
Жижки од танців задрижали,  
Вистрибовавши гопака.  
Еней, матню в кулак прибравши  
І *не до сили* примовлявши,  
Садив крутенько гайдука» [122, с. 43].

І. Котляревський не вказує назву танцю, якого виконували Еней і Гандзя. В. Купленник приходиться до висновку, що в танці зосереджено надто багато рухів – гайдуки, гоцаки, гопаки, тропакі, вихилясники, причому це переважно складно-технічні рухи, виконання котрих потребувало хисту, майстерності й сили [126, с. 13]. Дослідник констатує: «Всі ці рухи, що колись були в ужитку окремих парубоцьких танців, були поєднані разом в одному новому захоплюючому, модному танці козаку» [126, с. 13]. Назви танців й окремих танцювальних рухів у тексті «Енеїди» дають підстави говорити про трансформаційні процеси перетворення танцю в окремий танцювальний рух – і навпаки. У словнику до поеми «Енеїда» подано слова «Горлиця», «Журавель», «Дудочка» як назви танців, а «Гайдук» і «Гоцак» І. Котляревський танцями не називає, очевидно, вважаючи їх окремими танцювальними рухами: «Перший означає – танцювати навприсядки, другий

– вистрибувати або (як у ранніх редакціях) вибивати *гоцака*, додаючи, що гоцак лише вид танцю, – відзначає В. Купленник. – На основі цього можна зробити припущення, що наприкінці XVIII ст. танець *гоцак* не був ще популярним, а лише використовувався як танцювальний рух у козацьких танцях, а відомий нам у XVI ст. *гайдук* втратив свою первісну визначеність і перейшов із категорії танцю до ряду назв окремих танцювальних рухів» [126, с. 13].

Різні редакції описів танців у тексті «Енеїди» свідчать про те, що І. Котляревський не тільки дбав про точність опису танцю, а й розумів танцювання як творчий процес. Такому розумінню сприяло і споглядання танців чорноморських козаків у 1806–1807 рр., коли І. Котляревський у складі Сіверського полку брав участь у російсько-турецькій війні, і спостереження за розвагами сільської молоді під час так званих вулиць чи хороводів, де учасники виконували різні традиційні танці. «Найпоширеніші з них (гопак, козачок, тропак, чумак, голубець, гандзя, горлиця, в три ноги, рибка, бички, журавель, щевчик та ін.) характерні тим, що вони давали можливість для вияву індивідуальної творчості кожного учасника, – відзначає А. Пономарьов. – Адже багато українських танців відзначалися різноманітністю рухів, нараховуючи понад 40 па» [92, с. 1132].

У драмі «Наталка Полтавка» І. Котляревський вивів народний танець на театральний подіум, дбаючи про його автентичність і художність. У цьому виявлявся сенс нового підходу до сценізації народного танцю. Адже в інтермедіях, представлених у шкільному театрі, використовували, як правило, танці жартівливого, гротескного характеру. Пародійністю відзначалися й танцювальні номери у водевілях сучасників І. Котляревського російських авторів. Виступаючи проти спотвореного змалювання українського побуту, мови, пісні, танцю, зокрема, у водевілі російського письменника й театального діяча О. Шаховського «Козак-стихотворець», І. Котляревський, який сам виступав режисером своїх п'єс, вимагав точності

в оформленні вистави, доборі одягу, виконанні пісенних і хореографічних партій [122, с. 306].

У 1812 р. директором Харківського театру став Г. Квітка-Основ'яненко, який домігся першої постановки в Харкові «Наталки Полтавки» і, створивши комедії «Сватання на Гончарівці» та «Шельменко-денщик», став продовжувачем традицій І. Котляревського у сценічному мистецтві. І. Франко наводить епіграму, яка натякає на те, що Г. Квітка-Основ'яненко й сам виступав на сцені як актор і танцівник:

«Был монахом, был актером,  
Был поэтом, был танцором» [222, с. 223].

Поява комедії «Сватання на Гончарівці» була зумовлена «потребами розвитку української театральної культури, сценічного реалізму, який вимагав відображення навколишньої дійсності, необхідністю продовжити розпочату Котляревським демократизацію українського театру» [97, с. 528]. Г. Квітка-Основ'яненко брав своїх персонажів із життя, пісні записував від простих харків'ян, у середовищі яких вивчав і народні танці. У його комедіях, як і в драматургічних творах І. Котляревського «Наталка Полтавка» й «Москаль-чарівник», народно-сценічний танець виступає як засіб художнього характеротворення. Так, Одарка, героїня комедії «Сватання на Гончарівці», на початку вистави характеризує себе як добру танцюристку: «Була козир-дівка; чи на вулиці, чи в танцях, чи в дружках, чи у колядці, – усім була голова; на жарти, на скоки, – усім була провідниця» [100, с. 406]. Ці слова героїня, за законами сценічної дії, підтверджує у фіналі «Водевілью» запрошенням до загального танцю:

«Поки добра на світі ждати,  
Так нам отут хіба дрімати?  
Ану! почнем лишень гуляти.  
Горілка є, музика гра.  
Дівчата! Нуते танцювати!..» [100, с. 459].

Авторська ремарка – «Общие танцы» – не регламентує тривалість хореографічного фіналу комедії, в якому головні персонажі демонстрували

свою майстерність, виконуючи народні танці. Комедія «Шельменко-денщик» також завершується загальними танцями. Включення в композицію п'єси хореографічного фіналу – запозичення із європейських комедій. Однак замість балетів, як у комедіях Мольєра, в яких танцювали король та придворні, у творах І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка виконавцями танців були українські селяни й міщани. Слід наголосити: якщо в тексті драматичних творів немає авторських ремарок щодо фінальних танців, то поява таких ремарок у комедіях Г. Квітки-Основ'яненка засвідчує динаміку сценізації українського народного танцю. Значний обсяг інформації про український народний танець міститься в репліках і діалогах драматургічних творів М. Кропивницького. За підрахунками В. Купленника, у 25 із 43 написаних ним п'єс зустрічаємо відомості про танцювання в південноукраїнських селах і містечках. Аналізу цієї інформації В. Купленник присвятив окрему студію «Творчість М. Л. Кропивницького як джерело дослідження українського народного танцю».

Характерною особливістю української культури ХІХ ст. було органічне сплетіння музичних та літературних процесів у їхньому тісному взаємозв'язку з театральним життям. «Знаменний факт, – відзначає М. Загайкевич, – підвалини національної оперної творчості становлять п'єси Івана Котляревського та Григорія Квітки-Основ'яненка, митців, що увійшли в історію як зачинателі нового українського письменства» [93, с. 211]. Згадані діячі української культури заклали й підвалини української народно-сценічної хореографії, спираючись на образний лад, поезику і структурні особливості автентичного народного танцю. Окрім уже згаданих класичних п'єс, музика й танець виступають у нерозривній єдності й у менш відомій «малоросійській опері» Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка». «Примітно, – відзначає М. Загайкевич, – що саме особливості музичних номерів – тексти куплетів, вочевидь складені “під мелодію” народних жартівливо-танцювальних пісень, надали творіві оригінального національного колориту» [93, с. 213]. В операх І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка

зкладаються основи української сценічної хореографії, формується національний стиль виконання народно-сценічного танцю, визначальними рисами якого є максимальна приближеність до автентичних зразків, природність і чистота пластичних образів на протигагу манірності характерного танцю і трюкацтву в низькопробних балаганних постановках.

Утвердження національного стилю на сцені українського демократичного театру відбувалося за несприятливих умов. Однією із загроз стильовій цілісності українського танцю був вплив характерного танцю, який активно розвивався в російському балетному мистецтві другої половини ХІХ – початку ХХ ст. «Головною небезпекою, що підстерігала характерний танець із самого початку, була втрата народного змісту і стилю, – відзначає В. Шкоріненко. – Часом віддаляючись, часом наближаючись до своїх народних джерел, характерний танець потрапляв у певні рамки, де, з одного боку, вимагали симетрії малюнку, впорядкованої розміреності груп і рухів, а з іншого – нудно-солодкуватої манірності, або навпаки – карикатурної грубості форм» [241, с. 15–16]. Характерний танець у російському балеті був прикметний заміною абсолютної виворотності відносною, а насамперед – стилізацією, котра часом набувала форм класичних варіацій тощо. Вплив характерного танцю на розвиток сценічного танцювального мистецтва був суперечливим: з одного боку, характерний танець збагачував запозичене балетне мистецтво фольклорними мотивами, сприяючи розвитку російського балету, а з другого – тенденція до прикрашально-стилізаторського обігрування рухів народного танцю часто призводила до його спотворення. Це викликало критику з боку прогресивної російської інтелігенції – М. Некрасова, М. Погодіна, О. Пушкіна та ін. Так, М. Некрасов із приводу виконання російською балериною Суровщиковою характерного танцю «Мужичок» писав: «...Танцуй же ты “Деву Дуная”, / Но в покое оставь мужика» [цит. за: 241, с. 7].

Матеріалом для характерних танців, які виставлялися на сценах столичних театрів Російської імперії, були не тільки російські, а й українські,

польські, молдавські, черкеські, татарські та інші народні танці, театралізація котрих здійснювалась нерідко з використанням тих прийомів, які не відповідали характеру і стилю фольклорних зразків, породжуючи стильову еkleктику. Так, балетмейстер І. Аблець, прагнучи театралізувати «Семік» – старовинний обряд, присвячений весняному відродженню природи, створив дивертисмент «Семик, или Гулянье в Марьиной роще». Насправді балетна вистава – «пляска на голос русских песен» – складалася з танців на мотиви не тільки російських, а й українських, уральських та інших пісень [241, с. 15]. Еkleктичність пісенного й хореографічного матеріалу та методів його художньої обробки не сприяла розкриттю характеру російського народного танцю.

Арсенал рухів характерного танцівника включав і віртуозні рухи, які використовувались лише з метою надання танцю більшої видовищності, не завжди дбаючи про доречність використання таких рухів. Внаслідок цього створювались ті хореографічні стереотипи, які ставали зразками для наслідування не лише в балетах, а й у малохудожніх драматичних виставах, зокрема українських театральних труп. Виходячи з поширеного в Російській імперії розуміння української культури як «малоросійської», тобто екзотичної периферійної складової великоросійської, постановники дивертисментів і балетів активно використовували й віртуозні рухи з арсеналу українського народного хореографічного мистецтва в постановках російських танців, яким ці рухи були невластиві.

Насиченості характерного танцю віртуозними рухами, трюковою технікою певною мірою посприяла мода на віртуозність, яка домінувала в європейському й російському балеті у другій половині XIX ст. Із критикою віртуозності як беззмістовного технічного замітника пластичного образу виступали російські театрознавці: «Віртуозність на балетній сцені досягла в останні часи крайніх меж, художність у сучасних танцях, тобто грація, пластика, міміка, гармонія і картинність у групах відсунуті на задній план, – писав один із тогочасних критиків. – Справді, танцівниці виїжджають нині на



техніці, на ефектах, хореографи – на декораціях, фонтанах, панорамах, намагаючись вигадувати для танцівниць всілякі труднощі» [цит. за: 20, с. 296]. Ще більш нищівну оцінку дав моді на віртуозність авторитетний театральний критик М. Раппопорт: «...Домінуюча в усьому віртуозність, доведена до крайнього ступеня акробатизму, зіпсувала в масах, в усякому разі, паралізувала будь-яке витончене почуття, і маси почали підтримувати акробатів... Храми Талії, Мельпомени перетворились на розкішні балагани, в яких трудяться всілякі фокусники, жартівники, відтісняючи на задній план чесних, гідних рушіїв мистецтва. (...) Балети перетворилися на нескінченні дивертисменти, безглузді казки, поезію замінила жалюгідна проза. Таким чином, хореографічне мистецтво обмежилось усілякими піруетами, подвигами на носках, бракує лише каната...» [цит. за: 20, с. 297].

Наводячи ці відгуки, вміщені в російській театральній пресі, Л. Блок прагнула не лише розкрити «картину балетного танцю» 60–80-х років XIX ст., а й наголосити, як згубно вплинула мода на віртуозність та смаки широкої публіки. Глядачі хотіли бачити в характерному танці все більше віртуозних рухів, акробатики, трюкової техніки.

Мода на віртуозність, яка певний час панувала на сценах столичних театрів Російської імперії, не оминула і провінційні балетні театри Києва, Харкова, Одеси, у яких постійно гастролювали артисти з Петербурга й Москви. Завдяки діяльності представників польської та російської балетних шкіл феномен віртуозності став фактором еволюції українського сценічного танцю. Так, відомий балетмейстер Х. Ніжинський здійснив постановку танцю «Козак» в опері М. Аркаса «Катерина», у якій «національний фольклор... був уперше розчинений елементами віртуозної класики» [233, с. 267]. Поширенню віртуозних елементів у виконавстві українських танців значно сприяла і діяльність учня Х. Ніжинського М. Соболя – талановитого балетмейстера, віртуозного характерного танцівника, котрий був «одним із найактивніших пропагандистів принципів театралізації хореографічного фольклору» [233, с. 267]. Нова тенденція,

пов'язана з ускладненням техніки сценічного танцю, що утвердилась в українському театральному мистецтві на початку ХХ ст., об'єктивно сприяла розширенню арсеналу пластичних рухів української сценічної хореографії, збагаченню виражальних засобів і посиленню видовищності дивертисментів. Водночас стилізація і надто вільне поводження з фольклорним матеріалом на догоду видовищності, віртуозність, що часто ставала самоціллю, суперечили традиціям сценізації українського народного танцю, що їх відстоював театр корифеїв. Сенс цієї традиції полягав у збереженні чистоти, національних стильових особливостей і форм танцю. Утвердженню цієї традиції в українському театральному мистецтві вагомо посприяла діяльність етнохореографа В. Верховинця, котрий іще в 1903 р. поставив танцювальні номери в «Різдвяні ночі» М. Лисенка, згодом – хореографічні номери в оперних та музично-драматичних виставах театру М. Садовського: «Гальці» С. Монюшка, «Проданій нареченій» Б. Сметани, «Енеїді» М. Лисенка (1910 р.), «Роксолані» Б. Січинського (1911 р.), «Утоплений» М. Лисенка (1913 р.), «Вії» (за повістю М. Гоголя, 1914 р.) [95, с. 560]. Театр М. Садовського на початку ХХ ст. «ніби сконцентрував у собі творчий досвід й енергію мистецтва корифеїв, став тим художнім осередком, навколо якого, як у полі тяжіння великої планети, перебувала сценічна діяльність інших відомих театральних труп Наддніпрянщини: трупи Д. Гайдамаки (1897–1919), О. Суслова (1898–1909), О. Суходольського (1898–1919), Л. Сабініна (1907–1920) та ін., котрі, хоча й із певними видозмінами, однак опрацьовували той же репертуар, апробовували подібні постановочні прийоми та манеру акторської гри [94, с. 561]. Згадані та інші трупи використовували й поширювали творчий метод В. Верховинця у постановці народних танців.

Корифеї українського класичного театру представляли на сцені високохудожні зразки народного танцю, розвиваючи традиції, закладені попередниками. С. Єфремов назвав М. Кропивницького «справжнім батьком українського театру»: «Сильний сценічний талант, оригінальний і глибокий артист, Кропивницький знайшов природжену свою дорогу в сценічній

діяльності, – відзначає С. Єфремов, – де разом зі своїми славними товаришами (Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, Карпенко-Карий, Садовський, Саксаганський) витворив цілу школу театральну й поклав у 80-х роках міцні підвалини під оновлений український театр» [78, с. 474]. Це стосувалося і сценізації українського народного танцю, оскільки М. Кропивницький був знавцем хореографічного фольклору і його тонким інтерпретатором. Він був також майстерним танцюристом, який вміло виконував складні рухи народного танцю навіть у похилому віці. Так, за рік до смерті, у липні 1909 р., під час свого останнього виступу в Києві М. Кропивницький блискуче виконав козацький танець. Про це як про театральну подію повідомляла міська преса: «...З великими нетерпінням чекали глядачі фіналу третьої дії “Запорожця за Дунаєм”, де Карась мав танцювати. Кропивницький-Карась довго дивився, трохи посміхаючись, на молодих танцюристів, ніби думав: “Нехай танцюють, куди вже нам...”. Та от глянув на Оксану, яка притулилася до Андрія, потім на свою веселу Одарку, підморгнув їй, повагом, спокійно вийшов на середину сцени, став. Оркестр замовк. Карась під загальний сміх вигукнув: “Грай, хлопці” – й почав хвацько танцювати» [143, с. 633].

Характеризуючи гру М. Заньковецької під час гастролей у Петербурзі, М. Садовський писав у своїх мемуарах, що вона «розгорнула перед публікою такі дивні риси простоти й мистецтва, в яких ця столична публіка, звикла до штучного і через те блискучого виконання, потонула в тій божественній, художній простоті гри артистки» [81, с. 35]. Пластичне мистецтво М. Заньковецької, що базувалося на досконалому володінні технікою народного танцю, також характеризували природність і художня простота виконання. Російський театральний критик О. Амфітеатров відзначав її досконале володіння мімікою, жестом, пластикою, що допомагало розкривати зміст твору, адже «п'єси, написані на теми українських пісень і дум, а таких було немало, – раз у раз переходили в пантоміми, сполучаючи драму з балетом» [2, с. 10]. Порівнюючи М. Заньковецьку з видатною

російською артисткою Поліною Стрепетовою, О. Амфітеатров наголошував на її природній грації, розкутості жестів і пластичності рухів, тоді як П. Стрепетова була «незграбна в рухах, – вузький, несвобідний, зв'язаний, як у більшості російських акторок, жест» [2, с. 8].

Талант Євфросинії Зарницької – професійної вокалістки і прекрасної танцівниці, як і талант М. Заньковецької, цілком відповідав характеру українського музично-драматичного театру. Сценічний танець Є. Зарницької був простим і граціозним, пройнятим художністю. «Роль “української Кармен” – циганки Ази у мелодрамі “Циганка Аза” М. Старицького Є. Зарницька наповнювала вокальним матеріалом, чим підкреслювала ліризм і поетичність душі героїні, – відзначає Т. Кінзерська. – У манері говорити і співати, у “надзвичайно пластичних і гнучких рухах”, “тонкій грації, витонченості і пориві у танцях” актриса відтворювала національний колорит» [106, с. 27]. Є. Зарницька, яка була ученицею М. Кропивницького, стала провідною актрисою однієї з найкращих театральних труп; за 40 років своєї діяльності вона зіграла 125 ролей українського репертуару, насичених хореографічним матеріалом [102, с. 27]. Сучасники цінували «великий і віртуозний» [106, с. 27] талант Є. Зарницької, котра, як і М. Заньковецька, досконало володіла мистецтвом віртуозного співу й танцю.

Численні обмеження й заборони, які гальмували природний розвиток високопрофесійного українського театального мистецтва у Російській імперії, водночас відкривали шлях для низькопробної продукції «драморобів». Внаслідок цього поряд із демократичним українським театром, який розкривав глибини народного життя, сформувався псевдонародний «напрямок», у якому знайшов спотворене відбиття той синкретизм українського театального мистецтва, що відрізняв його від російського. На думку С. Єфремова, поширенню певного шаблону в українському сценічному мистецтві певною мірою сприяла діяльність М. Старицького, котрий «...не мав сили визволитися з-під шаблону й рутини в драмі; традиційних аксесуарів старої української драми, як співи, танці,

горілка і взагалі поверховий етнографізм, повно в його драматичних творах, та не хто ж і сприяв найбільше тому, що той шаблон запанував був в українській драмі» [78, с. 474].

Особливістю численних водевілів на малоросійські теми була обов'язкова присутність «комічного елемента», репрезентованого п'яними персонажами, які багато співали й танцювали. «Присутність на сцені... п'яних лицедіїв і чарки тягли до себе в компанію “і співи, і танці, і музику”, – відзначає К. Стеценко. – І довгий час цей “тріумвірат” являє собою обов'язковий атрибут трохи не всякої укр[аїнської] театральної п'єси» [196, с. 278]. К. Стеценко також наголошує, що фальшивий образ, створений «лицедіями», з театру переносився на життя, формуючи викривлене уявлення про українців та їхню культуру.

У статті К. Стеценка «Музика на українській сцені» проблема музичного оформлення спектаклів розглядається разом із проблемою сценічної хореографії. Аналізуючи процес «фабрикації» музики для українських вистав дилетантами й випадковими людьми, К. Стеценко робить висновок: «Музичне питання на українській сцені не є тільки спеціальне питання, а громадське, суспільне, національне» [196, с. 278]. Цей висновок стосувався і українського танцю, невід'ємного від музики як в автентичному, так і в сценічному варіантах. К. Стеценко наголошує, що музичний текст формує образ танцю. Музичний текст, нашвидкуруч скомпонований випадковим автором із мелодій «заспіваних» пісень і власної «малоросійської музики» до літературного тексту, створеного самим автором, призводив до появи на сцені танців, які К. Стеценко називає такими ж «режисерськими фокусами», як і «лазіння акторів по сцені раком» та інші подібні «трюки» [196, с. 296].

У циклі театрознавчих і музикознавчих статей, написаних у 1909 р. для газети «Рада», К. Стеценко виступає і з гострою критикою хореографічної складової київських вистав трупи Д. Колесниченка. Визначний український композитор іронічно відгукнувся на хореографічний фінал концерту, який

давала в Києві ця трупа: «...Закінчили концерт... танцями. Адміністрація трупи зробила велике придбання: закликала ще четвертого “плясуна”» [196, с. 246]. В іншій рецензії на виставу трупи Д. Колесниченка К. Стеценко характеризує акторську гру танцюриста І. Сагайдачного, котрий виконував епізодичну роль в опері «Запорожець за Дунаєм», використовуючи арсенал стандартних рухів, жестів, пантоміми та інших артистичних прийомів, якими звик користуватися як танцівник: «...Погане, бридке враження робить “лицездирство” цього добродія, та й ще з якою вільністю він поводить на сцені. Зробити, як це зробив д. Сагайдачний... з епізодичної, цілком конкретної ролі султанського слуги... чортбатьказна-що; наперти в неї всякої непотрібності й самої низькопробної балаганної “отсебятини”... поводитись на сцені з манерою найпоганішого циркового клоуна – це гидота, брудний цинізм! Та й що казати? Хіба всякі д-дії Сагайдачні, ці наслідки школи Суходольських та Шатковських, можуть зрозуміти ганебність своїх клоунад?.. Завдання штуки для них, темних, неінтелігентних людей, – то terra incognita... (...) Ох, великого помела потрібно для очистки українського театру!» [196, с. 247–248].

У ще одній рецензії на виступ трупи Д. Колесниченка К. Стеценко пише, як спотворюються національні танці у виконанні І. Сагайдачного, котрий використовував віртуозні рухи і трюки: «...Українська трупа... українські танці... Але ж які танці показують в театрі Купецького зібрання? Хіба несамовите гасання і “валяння дурня” на сцені д-ія Сагайдачного, який... у трупі Колесниченка... і танцюрист, і співець, і актор-комік, і видобувач у циганських хорах якихось дивовижних “мартівських” звуків... хіба підскакування під стелю, якісь клоунські фокуси з шапкою, сидання на землю зо всього розмаху – хіба це все можна назвати *українськими* танцями? Хіба всі ці рухи без пластичності, без будь-якої художньої норми і краси достойні української штуки, сцени? Ні, цілком ні. Танцюристи не зрозуміли, видно, свого хисту, що попали замість циркової арени на українську

сцену...» [196, с. 241]. У цій же рецензії К. Стеценко з обуренням пише, що в дивертисментах танцюють під яку завгодно, тільки не українську музику.

Невмотивоване художньо використання в українських виставах віртуозних рухів, трюкової техніки, що призводило до спотворення народного танцю, зумовило переважно негативне ставлення визначних діячів української культури до віртуозності. Показовими в цьому плані були наведені вище тексти К. Стеценка. Об'єктом гострої критики з боку театральних діячів, письменників, композиторів були насамперед низькопробні сценічні інтерпретації «Гопака», перетвореного окремими недолугими хореографами й виконавцями на «циркову еквілібристику в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка» (В. Верховинець) [36, с. 23]. У типовій моделі водевільних «горілчано-гопачних» вистав «Гопак» обов'язково танцювали в фіналі. Іронізуючи з цього, К. Стеценко писав: «...А хор мішаний у кінці III акту можна закінчити гопакком... Вийде чудовий фінал! У нас же, знаєте, попихач Сагайдачний добре таки утинає гопака. Можна буде попросити його потанцювати в цьому місці ногами вгору, на руках. О, він майстер на це! Буде надзвичайно ефектно. П'єса здобуде слави і буде давати добрі збори...» [196, с. 294].

Популярність «Гопака» на початку ХХ ст. призвела до появи культу «Гопака» – своєрідного й неоднозначного зразка української хореографічної культури [136, с. 249]. Проблема культу «Гопака» загострила більш широку проблему пошуку нових шляхів розвитку сценічного танцю, зокрема використання віртуозних рухів. Народне хореографічне мистецтво потребувало теоретичного осмислення, протидія псевдонародним інтерпретаціям потребувала системності. Відповіддю на виклики початку ХХ ст. стала праця талановитого українського хореографа В. Верховинця «Теорія українського народного танцю».

Очевидна контрверсійність теорії українського народного танцю щодо моди на віртуозність. В. Верховинець чітко означає свою мистецьку позицію, закликаючи до збереження українського танцювального мистецтва й

очищення танцю від усього, що було йому не властиве. Хореограф закликав до художньо осмисленої сценізації народного танцю і представив її зразки у вже згаданих нами власних постановках. На відміну від В. Верховинця, котрий володів художнім чуттям і розумів закони сценізації, хореографи численних провінційних театрів, що залишилися на рівні так званого етнографічного театру, часто вдавалися до механічного перенесення на театральну сцену сирого фольклорного матеріалу, не дбаючи про те, наскільки відповідають фольклорні цитати загальному змісту твору.

На думку О. Шабаліної, у строкатій творчості балетмейстерів кінця XIX – початку XX ст., що визначали процес становлення стильових особливостей і форм сценічної хореографії, тобто балетмейстерів, які працювали у трупях М. Старицького, М. Садовського, М. Кропивницького, П. Саксаганського, М. Васильєва-Святошенка, О. Сулова, К. Ванченка-Писанецького, О. Суходольського, М. Пономаренка, В. Грицяя, Ю. Косиненка, Л. Манька та ін., виразно окреслилися дві тенденції. Перша була пов'язана з іменами Х. Ніжинського й М. Соболя, відзначалася вільним ставленням до сценічної інтерпретації фольклорних зразків, намаганням яскраво театралізувати народний танець, подати його технічно ускладнений варіант. Друга, що виявлялася у роботах В. Верховинця, «передбачала дбайливе перенесення на театральну сцену незмінних зразків української народної хореографії, збереження малюнка та манери виконання кожного танцю» [233, с. 266–267].

На нашу думку, виокремлення лише двох названих тенденцій дещо спрощує справді строкату картину творчості балетмейстерів означеного періоду. Окрім згаданих, чітко визначилась і негативна тенденція до спотворення українського танцю в низькопробних виставах, які, втім, користувалися популярністю. Ще однією негативною тенденцією, як зазначалося, був і нудний етнографізм окремих аматорських труп.

Аналізуючи складний процес сценізації українського народного танцю на зламі століть, не варто забувати і про те, що учасниками цього процесу



були не тільки українські, а й російські та польські балетмейстери. Адже українські танці більшою чи меншою мірою були представлені в операх російських композиторів «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, «Майська ніч» М. Римського-Корсакова, «Мазепа» П. Чайковського. Український танець використовували постановники російських балетів. Зокрема, М. Петіпа у 1895 р. поставив український танець у балеті «Горбоконики» Ц. Пуні. Відомі також спроби створення українського балету. Так, керівник київської балетної трупи скомпонував на українському хореографічному матеріалі одноактні вистави «Жатва в Малороссии» і «Малороссийский балет» [233, с. 266]. Мабуть, не варто недооцінювати вплив цих та інших вистав на процес сценізації українського народного танцю, якщо розуміти його у широкому мистецькому контексті.

### **3.2. Тенденції використання віртуозної техніки в радянську добу**

Більшовицькі перетворення в Україні були від початку спрямовані на системний злам традиційної культури. «...Місце гуманітарної культури зайняла марксистсько-ленінська теорія в тому канонізованому і догматизованому вигляді, в якому вона найбільше годилася для ролі політичної релігії і знаряддя політичної інквізиції, – відзначає М. Попович. – Руйнація продуктивних сил села і традицій селянської культури з її моральним потенціалом нищили фундамент національної культури в цілому» [95, с. 180].

Впровадження радянської святковості «червоного календаря» супроводжувалось заборонами навіть значення традиційних свят річного циклу. Це вкрай негативно позначилось на функціонуванні календарної обрядовості і народній побутовій культурі, що включала й хореографічну складову, а також на процесі сценізації українського обрядового танцю. Боротьба з «пережитками» не оминула і традиційні обряди родинного циклу. Зокрема, повсюдно насаджувалась модель «комсомольського весілля». Однак про те, що народ і в цих обставинах намагався дотримуватись традицій,

свідчить запис весілля в селі Михайлівка Бершадського району на Вінниччині, здійснений у 1930-х роках Р. Скалецьким. Важливим епізодом цього весілля є виконання старовинного танцю «Дудка». Цей танець під дещо іншою назвою – «Дудочка» – згадується в «Енеїді» І. Котляревського, у примітках до якої зазначено: «“Дудочка” – український народний сюжетний танець» [122, с. 314].

За свідченням Скалецького, «Дудку» виконували в понеділок, на третій день весілля. Поряд із нотним матеріалом фольклорист подає наступний текст: «Не витримав якийсь старенький сват і до музиків: “Ану, музики, заграйте-но мені «Дудку»!”. Музики грають. (...) А старий, взявшись у боки, вже танцює, за ним – інші, і пішли по хаті навприсядки та в долоні плещуть...» [38, с. 345–346]. Отже, «Дудка» – динамічний танець, у якому використовувались такі елементи, як присядки.

Р. Скалецький подає ще один цікавий опис весільного пісне-танцю, який виконувався на четвертий день весілля без оркестру: «Тепер править повна самодіяльність усіх сватів: адже музиків немає, то вони самі організовують “оркестр” із ложок, ополоника, затули з печі, макогона й інших хатніх речей. Стукання ополоником по затулі, макогоном по лаві, ложками об тарілки забезпечує ритмічний порядок пісне-танцю.

Свашка, тримаючи чарку, пританцьовує і співає:  
 Бігла, бігла та кізочка льодком,  
 Добра, добра горілочка з медком,  
 Бігла кізка топитися, а цапок дивитися,  
 А кізочка в ополонку, а цапочок за головку – лиг!  
 – і на слові “лиг!” випиває горілку...» [38, с. 347].

Характерною рисою цього жартівливого пісне-танцю є поєднання танцю з фінальним жестом виконавиці – випиванням горілки. Р. Скалецький подає ще ряд мелодій до танців: «Полька» (три мелодії), «Мазурка», «Булгарка», «Метелиця», «Козачок» [38, с. 311–313].

Наведені приклади свідчать, що в Україні й у 1930-ті роки ще справляли народне весілля, використовуючи традиційні обряди з досить широким танцювальним репертуаром. Хореографічний фольклор був живим,

однак сфера його функціонування неухильно звужувалась. Адміністративний вплив і прямі заборони, включно з репресіями, обмежували природне функціонування хореографічного фольклору, про який як про «невичерпне джерело» народно-сценічної хореографії не втомлювались писати радянські мистецтвознавці та балетмейстери.

Тоталітарний більшовицький режим створив новий тип культури з новою роллю промислового міста в цілісній культурній системі [95, с. 180]. На кінець історії вийшов новий культурний герой – революціонер, комуніст, комсомолец, робітник, колгоспник, боєць Червоної армії. Першочерговим завданням, яке поставила комуністична партія перед діячами радянського мистецтва й літератури, було створення образу нового героя. Цей процес, а також створення радянської художньої культури на засадах більшовицької ідеології передбачав не тільки відкидання цінностей традиційної культури, а й використання її мистецьких надбань як своєрідного «будівельного матеріалу» для культури нового типу.

Після поразки національно-визвольних змагань переважна більшість українських митців залишилася в Україні, стимулюючи своєю діяльністю процес національно-культурного відродження 1920-х років. Інша частина, в тому числі й молодий танцівник, поручник армії УНР Василь Авраменко, була змушена полишити Батьківщину.

В. Авраменко теоретично обґрунтував і реалізував у практичній діяльності віртуозного танцівника й хореографа нову концепцію українського народно-сценічного танцю, що логічно випливала з ідеологічних підвалин національної революції і кристалізувалася в його художньому кредо: «Український танець – не пустощі, він – основний вид нашої культури, це – національна зброя» [162].

Опинившись у Калішському (Польща) таборі для військовополонених українських бійців, В. Авраменко розгорнув активну діяльність по організації танцювальної школи, через яку пройшло близько 1200 осіб [162]. Заняття у школі піднімали бойовий дух вояків, мобілізували на подальшу боротьбу.

Це й спричинило до закриття школи польською владою. Згодом, перебуваючи на Волині та в Галичині, В. Авраменко відкрив десятки танцювальних шкіл, у яких, залучаючи нових учнів до занять народним хореографічним мистецтвом, прищеплював їм уявлення про героїчний козацький танець, ідею національного визволення, відбиту в пластичному образі. Властива козацьким танцям змагальність трактувалася В. Авраменком не як парубоцька розвага, а як художнє відображення боротьби за волю України.

Виступаючи разом з учнями своєї школи в Галичині, В. Авраменко розкривав героїку бойового танцю запорожців. Чіткі ритми напружених пластичних образів танцю відтворювали драматизм боротьби, були мобілізаційним чинником вияву солідарної волі виконавців. Відгуки в місцевій пресі свідчать, що таке трактування, зокрема «Гопака», було новим для галицької публіки, формувало адекватну рефлексію українського сценічного танцю, руйнуючи старі стереотипи. Характерний відгук на концерти В. Авраменка у 1923 р.: «Ми чули про український танок як гопак із горілкою, а скільки було зачарування, коли побачили танці учнів Василя Авраменка» [162].

У Галичині В. Авраменко знайомиться з діячами українського національно-спортивного руху, зокрема, з І. Боберським, який присвятив йому статтю «Два вечори Авраменка» [21]. Їх зближувало однакове розуміння національної мети, трактування танцю і спорту як потужних засобів національного виховання. Творче спілкування В. Авраменка й діячів спортивного руху, з одного боку, збагатило галичан усвідомленням особливої ролі танцю в українській культурі, а з другого – мотивувало хореографа й віртуозного танцівника до пошуку нових комбінацій складно-технічних рухів, активнішого використання окремих рухів з арсеналу гімнастики, акробатики тощо. Так чи не вперше в Україні відбулися взаємозближення і реальна взаємодія хореографа і діячів спортивного руху.

Концерти В. Авраменка, які відзначалися життєствердним пафосом, національною спрямованістю, відразу потрапили в поле зору польської жандармерії. Постійні переслідування, що завершилися трьома арештами, змусили В. Авраменка переїхати у Подєбради (Чехословаччина), де, не відчуваючи утисків з боку влади, розгорнула свою національну культурну діяльність українська еміграція. 1925-го року В. Авраменко емігрував на Американський континент.

Вірний своїй ідеї щодо відродження українського танцю, В. Авраменко відкриває танцювальні школи у Чикаго, куди він прибув 1928 р., потім у Детройті, а вже 1929-го року – в Нью-Йорку. Він скрізь готує «інструкторів» – учителів українського танцю, разом з учнями своїх шкіл дає звітні концерти перед громадами, виступає з доповідями на тему «Відродження українського танцю». Учні В. Авраменка, роз'їжджаючись по рідних штатах, своєю чергою відкривали власні школи танцю, організовували танцювальні гуртки, поширюючи українське танцювальне мистецтво по всій Америці [117]. Вершиною успіху В. Авраменка як балетмейстера й віртуозного виконавця був виступ на сцені Метрополітен-опера 25 травня 1931 р., організований митцем на відзначення 10-річчя своєї першої танцювальної школи в Україні. Про цей виступ рецензент Генрі Бекет, зокрема, писав у газеті «New-York evening Post» за 25 травня 1931 р.: «Хоч на сцені було понад 600 осіб від 6-літнього дівчатка до 60-літнього дідуса разом із народним оркестром, мішаним хором на 100 голосів та 500 танцюристами – все це, і чудовий вид, і величні досконалі дії, є досягненням однієї людини. Це Василь Авраменко, без сумніву, людина виняткової індивідуальності, високих талантів – можливо, і геній. Йому тільки 35 років... а ось тепер, як творець українського національного балету, він став ідолом української еміграції в Америці» [цит. за: 117]. В. Авраменко вперше вивів український народний танець на світову арену. Той самий рецензент відзначав, що вистава стала «великим показом українського народного

танцю» і підкреслював: В. Авраменко «робить українців гордими українцями» [цит. за: 117].

У 1932 р. ансамбль В. Авраменка і хор О. Кошиця успішно виступили у Вашингтоні на святкуванні 200-річчя з дня народження Джорджа Вашингтона, згодом дали ще 30 концертів у різних містах Америки, з успіхом гастролювали в Канаді, Австралії. В. Авраменко реалізував себе не лише як майстер віртуозного танцю, а й як постановник, сміливо поєднуючи в цілісній драматургічній композиції різні форми народного танцю, балет, хоровий спів і музичний театр. Характеризуючи його художній стиль, О. Кошиць писав: «У Авраменка все суто національне, так конденсовано національне, так сміло й гордо зроблене, що коли дивишся на це, то... за плечима виростають нові крила національної гордості...» [цит. за: 162]. Водночас О. Кошиць підкреслював, що цінність роботи В. Авраменка, балетмейстера і виконавця, полягала «не тільки в самій ідеї, а й у техніці, і щоб цього не втратити, він повинен сам шукати свої шляхи, свої методи, сам від себе вчитися та удосконалюватися...» [цит. за: 162]. Видатний діяч української музичної культури висловлював сподівання, що В. Авраменко «не тільки напише нову сторінку в історії мистецтва, але й підкладе нову підвалину українського ренесансу» [цит. за: 162]. Думки О. Кошиця актуальні в наш час, коли тривають напружені пошуки нових пластичних форм народно-сценічного танцю, співзвучних сьогоденню, нових підходів у контексті осмислення феномену віртуозності.

Спільна концертна діяльність О. Кошиця і В. Авраменка, що представляла шедеври виконавської майстерності, була справжнім проривом української пісні і танцю й забезпечила виконання тієї високої місії, котру покладало на О. Кошиця керівництво Української Народної Республіки, споряджаючи його в закордонне турне для ознайомлення світової громадськості з мистецтвом України, а через мистецтво – з українським народом.

В. Авраменко збагатив українську народно-сценічну хореографію, створивши цілий ряд танців: сольних чоловічих – «Чумак», «Гонта», «Довбуш», «Вільний гуцул», які виконував сам, демонструючи віртуозну майстерність; сольних жіночих – «Катерина» та ін.; а також масових – «Гопак колом», «Гопак парубоцький», «Запорозький герць», «Аркан коломиїський», «Великодня гаївка», «Метелиця», «Журавель весільний» та ін. У творчому доробку В. Авраменка були також балетні вистави (хореографічні картини) – «За Україну», «Чумаки», «Січ отамана Сірка», «Довбушева ніч», «Великдень в Україні», «Русалки». Вже й цей неповний перелік – В. Авраменко створив понад 20 танців та близько десятка балетних вистав [117] – засвідчує, що діяльність балетмейстера охоплювала широкий тематичний діапазон. Осмислюючи різні форми народного танцю – чоловічого й жіночого, сольного, парного, групового, масового, обрядового й побутового, ліричного й героїчного, В. Авраменко особливу увагу приділяв героїчному чоловічому танцю, наснажуючи його ідеєю національно-визвольної боротьби. Віртуозні рухи в таких танцях, як «Гонта», «Запорозький герць» та ін., набували в його трактуванні значення магічних дій. В. Авраменко і вихованці його школи, презентуючи український танець на світовій сцені, не лише розкривали характер народу, багатство і красу його культури, а висловлювали свою активну громадянську позицію, сприяли відродженню вільної України. Пластичному образу героїчного чоловічого танцю ніби повертався первісний символічний сенс. Віртуозна техніка, мужня сила, краса пластичних образів, досконале виконання віртуозних рухів, характер символічної поведінки виконавця підпорядковувались наскрізній ідеї. У сценічному видовищі видатний майстер немовби відродив ритуальний бойовий танець у його автентичному героїчному сенсі – як закликання перемоги. Танець В. Авраменка мобілізував і консолідував енергію виконавців і глядачів, спрямовуючи на подальшу боротьбу. Це було особливістю художньої концепції балетмейстера, і це актуалізує його творчий метод сьогодні.

Характерною рисою багатогранного образу народного танцю, що сформувався на сцені українського театру ХІХ – початку ХХ ст., був прояв тієї веселості, яка становить одну з визначальних рис національного характеру українців. Жартівливі танці часто виконували, співаючи жартівливих пісень, мелодика яких «здебільшого відтворює ритмічну матрицю певних народних танців, наприклад, козака, коломийки, метелиці чи... гопаково-козачкові ритми...» [92, с. 550]. Життєлюбний настрій, оптимізм, іскрометний гумор танців і танцювальних пісень ґрунтуються на традиціях сміхової культури, в яких яскраво виявляється характер народу, особливості його світосприйняття – з іронією, жартом. «Пісні веселого або жартівливого змісту, здається, найчисленніші, – відзначав М. Закревський. – Тут повне привілля для веселошів, іронії й дотепу українця, без яких він не може жити. Ця веселість тим привабливіша й забавніша, що вона не підробна, а природна; а дотепність, неначе іскра, часто з'являється несподівано і з блиском» [80, с. 13]. Якщо веселі, жартівливі танці розкривали цей аспект народного характеру, то інші його грані, насамперед волелюбність, розкривали героїчні танці. У творчості В. Авраменка, що виражала сутність національно-визвольних змагань, кристалізувалося нове, максимально загострене розуміння українського танцю як засобу боротьби, «національної зброї».

За десять років активної роботи на Американському континенті (1925–1935) В. Авраменко здобув заслужену славу як віртуозний виконавець, талановитий постановник і педагог-хореограф, який підготував у танцювальних школах десятки тисяч української молоді. Гірше було із фінансовими ресурсами, необхідними для реалізації хореографічних проектів. Дефіцит коштів став особливо відчутним під час Великої депресії. У другій половині 1930-х рр. бурхлива творча енергія В. Авраменка переключається на кіно. Однак, опановуючи цей новий, прибутковіший, як він сподівався, вид мистецтва, В. Авраменко залишився насамперед танцюристом. Про це свідчить навіть бренд створеного ним у 1935 р.



«Комітету Першої української говорячої (звукової. – А. М.) фільми». У центрі був зображений сам В. Авраменко в образі Гонти – героя славнозвісного танцю. Зверху – тризуб. Назва бренду – «Студія балетна і фільмова артиста балетмейстера Василя Авраменка», напис, який розкривав ставлення майстра до народного танцю, – «Діамант дорогий на дорозі лежав, був потоптаний весь, важким пилом припав. І ніхто не підняв діаманту того, йшло люде і цуралось його» [117].

В. Авраменко поставив два повнометражних фільми – «Наталка Полтавка» (1936 р.) та «Запорожець за Дунаєм» (1938 р.), в якому було задіяно 200 українських танцюристів [117]. Поява на американському екрані фільмових версій найбільш репертуарних п'єс українського театру стала поштовхом для екранізації обох цих творів і в радянській Україні (І. Кавалерідзе, відомий скульптор і кінорежисер, поставив їх на Київській кіностудії). Конкуренція, що мала політичне підґрунтя, переросла у справжню «кінодуель» після того, як уряд США дозволив показ фільмів І. Кавалерідзе в Америці.

Значення здійснених В. Авраменком екранізацій полягає насамперед у тому, що «фільми зафіксували постановки його танців – сольних, групових, масових, його сценографію, участь його самого як танцюриста та виступи талановитих аматорів з українських громад США та Канади» [117].

В. Авраменка називали «генієм українського танцю», «лицарем українського танцю» та «батьком українського танцю». Віртуозність у його танцеві і створених ним хореографічних композиціях, балетних виставах була засобом реалізації концепції танцю як національної зброї, надавши пластичному образу ідейного змісту й підпорядкувавши наріжній ідеї технічний арсенал, зокрема, віртуозну техніку.

В. Авраменко вперше в історії українського хореографічного мистецтва організував цілу мережу танцювальних шкіл на Американському континенті, прилучивши до народного хореографічного мистецтва десятки тисяч українців і наснаживши їх національною ідеєю. Завдяки його діяльності в

галузі кіно український народний танець уперше постав у всій своїй силі та красі на світовому кіноекрані в першому українському звуковому фільмі. Назва документального фільму – «Тріумф українського танцю», знятого на честь 25-ліття діяльності В. Авраменка в Канаді та США, точно характеризує його внесок в історію національного хореографічного мистецтва загалом і розвиток віртуозної лексики зокрема.

Як стверджує Сергій Осика, автор статті «Василь Авраменко: “Танець – це національна зброя”», у Радянському Союзі, попри позірну прихильність до фольклору, показ національної самобутності в творенні мистецтва був дозволений лише на зовнішньому «костюмно-бутафорському», «лубковому» рівні [162]. На нашу думку, це твердження слухне лише до певної міри, оскільки спрощує драматичну історію розвитку народно-сценічного танцю в материковій Україні, адже танцювальне мистецтво утверджувалось на радянській сцені у драматичній боротьбі, активним учасником якої був видатний етнохореограф, автор першої теорії українського народного танцю В. Верховинець.

Життя В. Верховинця, самобутнього діяча національного відродження 20–30-х рр. ХХ ст., склалося трагічніше, ніж життя його найталановитішого учня В. Авраменка. Творчий метод В. Верховинця певною мірою відрізнявся від творчого методу В. Авраменка. Якщо В. Авраменко – непримиренний борець із російським більшовизмом, який міг реалізувати свої художні засоби лише на еміграції, акцентував закладену в танці національну ідею, то професор В. Верховинець, котрий, подібно до багатьох діячів української культури, прийняв радянську владу і став одним із рушіїв культурного відродження, передусім дбав про чистоту лексики і стилю, закликав до максимально можливого збереження автентичного танцю в його сценічній інтерпретації. Такий підхід зумовив більш стримане, порівняно з В. Авраменком, ставлення до віртуозної техніки. Якщо для В. Авраменка віртуозний рух був символічним виявом національної ідеї, то В. Верховинець не поділяв захоплення повітряними турами, присядками і «плазунцями»

(повзунцями), розглядаючи їх переважно як прикрасу до подальших комбінацій [36, с. 19].

У передмові до першого видання «Теорії...» В. Верховинець констатував невизначеність лексики народного танцю: «Крім назв доріжка, присядка, навприсядки, вихиляси, бач як заплів, от завернув, плазунець, не доводилось мені чути інших назв поодиноких рухів» [36, с. 19]. Він здійснив першу спробу «хоч приблизно» розробити термінологічний апарат, відсутність якого дедалі відчутніше гальмувала розвиток народно-сценічної хореографії.

Рішуче відмежувавшись від псевдонародних інтерпретацій українського танцю у стилізованих дивертисментах як проявів «малоросійщини», В. Верховинець обґрунтовує необхідність створення національного балету як вищої форми танцювального мистецтва на основі фольклорного матеріалу, і сам працює над першим українським балетом «Пан Каньовський» (музика М. Вериківського). Ця постановка була важливим етапом у процесі еволюції віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. «...Перед постановниками постало нелегке завдання: необхідно було поєднати здавалось абсолютно несумісні стильові особливості класичного та народного танцю і створити на цій основі український національний балет, – відзначає Я. Верховинець. – На той час такого балету не існувало, проте були цікаві ідеї, подані В. Верховинцем ще в 1920 р.» [36, с. 26]. Справді, український хореографічний фольклор здавна використовувався в дивертисментах, збагачуючи мистецтво російського балету, однак це, як правило, були поверхові стилізації.

Творча співпраця майстра класичної хореографії В. Литвиненка й етнохореографа В. Верховинця, яка розпочалася у 1930 р., забезпечила досягнення нової якості українського сценічного танцю, зробивши його балетним танцем. Про особливості роботи над балетом «Пан Каньовський» так згадувала перша виконавиця ролі Бондарівни, класична балерина Валентина Дуленко: «...Складалось враження, що Литвиненко готував танці

начорно, а Верховинець відпрацьовував їх, доводив до досконалості, тобто здійснював ювелірну, парадну роботу...» [36, с. 25]. Свідчення В. Дуленко надзвичайно цінне для розуміння ставлення В. Верховинця до віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці: він усвідомлював віртуозність не як механічне нагромадження складно-технічних рухів, а як до блиску відшліфоване їх виконання – «ювелірну роботу». У процесі роботи над балетом, пояснюючи характер того чи іншого танцю, показуючи рухи й комбінації рухів, професор В. Верховинець танцював і сам. «У цей час усім здавалося, що перед нами не просто танцююча людина, а сам танець, що ожив і знайшов своє втілення», – згадувала В. Дуленко. Отже, йшлося не про етнографізм. Принципово заперечуючи трактування танцю як набору технічних, надто ж – нагромадження віртуозних елементів, В. Верховинець виходив із того, що танець – «це щось внутрішнє, що живе у виконавці» [36, с. 25]. Розкриття цього внутрішнього потребує досконало відшліфованих рухів, особливо при виконанні віртуозних рухів і трюків.

Прем'єра балету «Пан Каньовський» у 1931 р. засвідчила не тільки технічне збагачення українського народного танцю виражальними засобами балетного мистецтва, а й народження якісно нового народно-сценічного танцю, відкривши перед хореографами необмежені можливості щодо використання віртуозних рухів. Набутий під час роботи над балетом «Пан Каньовський» досвід технічного збагачення фольклорного танцю був згодом використаний українськими балетмейстерами під час постановок таких балетів, як «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Маруся Богуславка» А. Свешнікова та ін.

Переконаливим підтвердженням продуктивності нового концептуального підходу стало і створення В. Верховинцем у співпраці із класичним балетмейстером Л. Жуковим у 1935 р. славнозвісного «Триколіяного гопака». Цей танець підготували для презентації на Першому міжнародному фестивалі народної творчості у Лондоні. До групи виконавців увійшли солісти Київського та Харківського оперних театрів. Першу частину

танцю – «Козачок» – готував В. Верховинець. У ній демонструвалась чоловіча віртуозність за контрастом із вишуканістю, граціозністю виконавиць жіночої партії танцю. Другу, виключно віртуозну частину – «Гопак», підготував Л. Жуков. «Триколійний гопак» здобув у Лондоні першу премію, надовго ставши еталонним зразком українського віртуозного народно-сценічного танцю. Успішним був і показ «Триколійного гопака» на Першій декаді української літератури і мистецтва у Москві (1936 р.), після чого танець, який дістав неофіційну назву «Лондонський гопак», використовували у фіналі опери «Запорожець за Дунаєм» у Київському театрі опери і балету [36, с. 29]. Однак уже наступного року В. Верховинця заарештували, а 11 квітня 1938 р. був підписаний наказ про його розстріл [33, с. 30].

Трагічні події, пов'язані з історією розстріляного відродження, фатально відбилися на розвитку всієї української культури, зокрема хореографічного мистецтва як її важливої складової.

Відомо, що танець відображає характер народу, його історію і правду життя. У більшовицькій імперії, до складу якої після поразки національно-визвольних змагань була включена Україна, перед хореографічним мистецтвом були поставлені інші завдання: танець мав відбивати не національний характер, яким він був насправді, а ідеологічне трактування цього характеру, визначене в засадничих принципах національної політики більшовицької партії; не історію народу, а її шовіністичну радянську версію; не правду життя, а пропагандистський кремлівський міф.

Уже наприкінці 1920-х років стало очевидним, що Україна прогала в боротьбі за незалежність, за можливість власної, культурної в тому числі, ідентифікації. Причини цього, на думку С. Тримбача, розкриває О. Довженко у фільмах «Звенигора» й «Арсенал», де «традиційний представник українства, його рослини («миргородської», коли пригадати Гоголя) гілки просто висміюється», бо «за усіма цими вишиванками, рушниками, варениками і танцями прозирає те саме відстале, архаїчне, що не бажає

зраджувати звичним снам колективного підсвідомого» [96, с. 880]. У контексті згаданих творів О. Довженка народні танці справді виступають як символи «малоросійської ідентичності». По-іншому осмислено танець тракториста Василя у кінофільмі О. Довженка «Земля»: Василь – носій нової моделі культури, здатної підняти українське село, його танець символізує перемогу над відсталістю, пробудження колективного підсвідомого до активного життя.

Характерною рисою молодого радянського мистецтва, особливо його радикально-революційних течій, було проголошення розриву із традиціями (В. Василько в театральному мистецтві, Г. Михайличенко і М. Семенко в літературі та ін.). Гострі дискусії точилися у 1920-ті роки довкруг проблеми взаємодії традицій і новаторства (М. Хвильовий, Л. Курбас). Втручання московської влади поклато край цим дискусіям, а голодомор 1932–1933 рр. і Великий терор придушили опір українського селянства як основного носія національної ідентичності й української інтелігенції як носія національної ідеї. У другій половині 1930-х рр. в УРСР остаточно сформувався тоталітарний режим, «у якому всі громадські прояви життя кожної людини перебувають під державним контролем, кожен дійсний чи уявний відступ від норм нещадно карається терористичними засобами» [95, с. 159].

Під пильним прицілом каральних органів опинилися діячі всіх видів культури і мистецтва. Як відзначає С. Безклубенко, більшовики «здійснили... суцільну колективізацію культури та мистецтва, (загнавши вільних митців у напівдержавні «творчі» організації – спілки письменників, художників, композиторів)...» [9, с. 62–63]. Усі без винятку творчі осередки мали діяти в «єдиному радянському строю», реалізуючи в художній формі ідеологічні настанови. Провідна роль у радянській культуротворчості відводилась російській літературі. Виступаючи на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників у Москві (1934 р.), М. Горький стверджував, що митці Радянського Союзу відрізняються «тільки мовою, живуть і працюють при світлі і під благотворним впливом тієї ж ідеї, що об'єднує весь

роздроблений капіталізмом світ трудящих», внаслідок чого «на всьому просторі Союзу Радянських Соціалістичних Республік швидко розвивається процес відродження всієї маси трудящого народу... до вільної творчості нової історії, до творчості соціалістичної культури» [179, с. 30].

Творення соціалістичної культури насамперед передбачало нещадну боротьбу із «проявами ворожої ідеології» – «українського буржуазного націоналізму», який викорінювали по всій лінії «культурного фронту». Єдиним для представників усіх видів мистецтва був проголошений «метод соціалістичного реалізму». В форматі цього методу були змушені працювати й діячі хореографічного мистецтва. Згідно з засадничими догматами соцреалізму, радянське мистецтво мало бути «національним за формою і соціалістичним за змістом», будуватися за «принципами партійності і народності». У вимірах народно-сценічної хореографії це означало: а) традиційна форма народного танцю відривалася від його традиційного змісту, що перекреслювало узвичаєний – від І. Котляревського до В. Верховинця – підхід до сценізації народного танцю; б) замість засобу збереження національної ідентичності український народно-сценічний танець перетворювався на один з інструментів радянської пропаганди.

Для реалізації партійних настанов щодо правильного використання хореографічного фольклору і творення радянського народно-сценічного танцю на його основі 1937 р. був заснований Ансамбль народного танцю УРСР під керівництвом Павла Вірського. Того ж року розпочав свою діяльність Ансамбль народного танцю СРСР, незмінним керівником якого став І. Моїсєєв. На думку О. Соболя, поштовхом для створення Ансамблю народного танцю УРСР та подібних хореографічних колективів у всіх союзних республіках став грандіозний успіх «Триколіїного гопака» на Першому міжнародному фестивалі народних танців у Лондоні (1935 р.) [36, с. 30]. На нашу думку, мотивом для організації Ансамблю народного танцю УРСР було і прагнення протиставити радянський народний танець хореографічним постановкам В. Авраменка, які тлумачились як буржуазно-

націоналістичні. У сучасній хореографічній літературі й довідкових виданнях досить часто стверджується, що названий ансамбль заснував чи створив П. Вірський у співпраці з М. Болотовим. Насправді рішення приймалося у владних кабінетах на реалізацію культурної політики більшовиків, що передбачала одержавлення всієї сфери радянської культури. «У річищі тодішнього культуртрегерства при клубах та будинках культури створювалися схожі один на одного, неначе краплини води, самодіяльні ансамблі народного танцю (або пісні й танцю), – відзначає О. Різник. – А над ними до кінця 30-х років сформувалася мережа “зразково-показових” професійних народно-хореографічних колективів, що мали не просто демонструвати розквіт національних культур СРСР, а й вказувати власним громадянам, що і як мусить танцювати радянська людина» [180, с. 647–648]. На відміну від В. Авраменка в діаспорі, П. Вірський на своїй землі був змушений творити в умовах суворого контролю, що стримувало творчу ініціативу не тільки в час Великого терору, коли ансамбль було засновано, а й у подальші роки.

В. Литвиненко у статті «Творчість П. П. Вірського в міжнародному інформаційному просторі» наводить ряд відгуків про виступи ансамблю П. Вірського в республіканській і всесоюзній пресі. Так, рецензент А. Посадов, вітаючи перший виступ новоствореного ансамблю, відзначає як складову успіху не тільки «ідейну стилістичну цілеспрямованість», а й те, що «ансамблеві вдалося зняти намул вульгаризму з деяких народних танців, прекрасних за своєю природою, але деякою мірою спаплюжених псевдонародним виконанням різними “липовими” естрадниками» [цит. за: 175]. Оцінка А. Посадова перегукується з оцінкою виступу українських танцюристів на Першій декаді літератури і мистецтва УРСР у Москві, яку дав голова Комітету в справах мистецтва при Раднаркомі СРСР П. Керженцев: «Українські танці полонили глядачів своєю безпосередністю, реалізмом, близькістю до народного танцю. От де вже не було сусальності, пейзажності, підробки під “народ”» [101].



Ці та інші відгуки в партійній пресі нібито свідчать про те, що позиція керівництва цілком збігалася з позицією В. Верховинця, котрий послідовно виступав проти псевдонародних підробок, вульгаризації, стилізації, «пейзанства» тощо. Однак була й суттєва відмінність: партійне та державне керівництво «культурним фронтом» вбачало в народному танцеві засіб утвердження радянськості, а В. Верховинець – українськості, що й спричинило репресивні заходи стосовно першого українського професора-етнохореографа. Радянське керівництво по-своєму дбало про лексичну чистоту, розширення пластичного арсеналу народного танцю за рахунок використання складно-технічних рухів. Однак кардинально відмінними були уявлення про те, які ідеї має утверджувати балетмейстер мовою танцю. Українські митці були переконані, що мова танцю має відбивати характер, звичаї, обряди. Культурна політика більшовицької влади ставила перед народно-сценічною хореографією принципово інші завдання: утверджувати радянські звичаї та обряди, уславлювати «щасливе життя», «нерушиму дружбу» і т. п. Радянська пропаганда доводила, що всі народи СРСР мають спільну історію, започатковану «більшовицькою ерою», спільне устремління і «світле майбутнє», бо всі вони становлять «нову історичну спільність – радянський народ». Не варто доводити, що поняття «радянський народ» у рефлексії світової спільноти ототожнювалось із поняттям «російський народ».

Як і В. Авраменко, творці радянської культурної політики й мистецтвознавці вважали танець «зброєю», але, на відміну від нього, не національною, а більшовицькою, спрямованою проти національної окремішності, національного менталітету.

У 1930-ті роки в СРСР точилася полеміка довкруг балету, що його окремі прибічники радикальних мистецьких течій вважали «буржуазним» і «контрреволюційним» мистецтвом. Партійне керівництво не відкидало балет, але наголошувало на необхідності його підпорядкування принципам партійності й народності. Високу оцінку здобула балетна вистава

П. Вірського «Жовтнева легенда», у якій він, на думку рецензента А. Посадова, не тільки порушив, а й вирішив ряд важливих проблем у створенні балетної вистави, зламавши усталені погляди на можливості й межі народно-сценічної хореографії як жанру мистецтва [175]. Презентація «Жовтневої легенди» під час першого виступу Державного ансамблю народного танцю УРСР (1937 р.) стала культурною подією, засвідчивши талант, майстерність і новаторство балетмейстера, здатного створювати актуальний продукт, що відповідав принципам соціалістичного реалізму. Сьогодні ми усвідомлюємо тенденційність оцінок А. Посадова, адже вони впливали з концепції радянської культури, насаженої комуністичною ідеологією. Використання лексики, образності українського народного танцю як матеріалу для створення хореографічної вистави про перемогу більшовицького перевороту, антиукраїнського за своєю суттю, сьогодні, на нашу думку, слід трактувати не як розширення меж жанру, а як експеримент, що суперечив природі і традиціям українського народного хореографічного мистецтва. Зрозуміло також, що постановки подібних вистав на актуальні теми радянської історії і сучасності були для балетмейстерів необхідною умовою перебування у професії, забезпечували громадянський імунітет. «Під прикриттям» постановок на революційну, оборонну, колгоспну, робітничу тематики українські балетмейстери радянської доби створювали справжні зразки народно-сценічного танцю.

Творчість П. Вірського стала епохою в розвитку українського сценічного танцю. Інтегрувавши творчий досвід попередників – В. Верховинця, М. Соболя та інших, він, за визначенням М. Вантуха, створив «якісно нову танцювальну мову – лексику сучасної української народно-сценічної хореографії» [30, с. 19]. Вагоме місце у створеній П. Вірським новій танцювальній мові відводиться віртуозним рухам, трюковій техніці. Творчий метод балетмейстера, як відомо, базувався на поєднанні техніки народного танцю і класичного балету. Працюючи з 1928 р. в Одеському театрі опери і балету танцівником-прем'єром, а водночас постановником

таких балетних вистав, як «Лебедине озеро», «Дон Кіхот», «Корсар», «Червоний мак» та ін. [30, с. 47], П. Вірський блискуче оволодів мовою класичного балету, розкрив для себе глибинні основи драматургії великої балетної вистави. Цей досвід значною мірою посприяв новому баченню можливостей театралізації народного танцю. Характеризуючи особливості підходу П. Вірського до фольклорного матеріалу, М. Вантух відзначає: «З українського танцювального фольклору, що завжди був животворним джерелом творчості балетмейстера, він черпав лише окремі рухи й композиції, лише так звану коротку танцювальну тему, тобто своєрідну пластичну мелодію, і, відштовхуючись від цього, створював широке і вражаюче хореографічне полотно, неперевершену і самобутню симфонію народного танцю» [30, с. 19].

Аналогічним чином П. Вірський осмислював кожен танцювальний рух: він розширював амплітуду рухів, трансформуючи прості рухи у складно-технічні, створював нові різновиди віртуозних рухів, виявляючи надзвичайну винахідливість і художній такт у використанні трюків. При цьому віртуозність ніколи не була самоціллю балетмейстера. «У хороших традиціях українського танцю такі технічно складні рухи, як “повзунець”, різноманітні присядки, обертання в присядці та в повітрі, стрибки, повороти, – наголошував П. Вірський. – Однак користуватися ними слід так, щоб вони були природною кульмінацією танцю, а не “стороннім тілом”, зовсім не пов’язаним із його розвитком і характером» [39, с. 15].

П. Вірський осмислював танцювальний рух у його еволюційному розвитку, розкриваючи закладений у ньому художній і технічний потенціал. Так, у «повзунці» він побачив матеріал для створення віртуозного, цілісного за стилістикою і технікою виконання танцю «Повзунець». К. Василенко назвав «Повзунець» П. Вірського класичним зразком побудови танцю на трансформації окремого елемента руху [31, с. 147]. Коли врахувати, що «повзунець» як рух уперше описав у «Теорії українського народного танцю» В. Верховинець, завдяки творчому підходу П. Вірського перед нами

відкривається картина еволюції традиційного елемента пластичного мистецтва від фольклорного зразка до віртуозного танцю, в якому «повзунець» використовується у різних ускладнених технічно варіантах. На матеріалі одного фольклорного руху П. Вірський поставив і танець «Плескач», котрий, як і «Повзунець», увійшов до золотого фонду національного хореографічного мистецтва.

Як відомо, унікальною рисою української народної хореографії є велика кількість різноманітних стрибків, повітряних турів. Чимало елементів стрибкової техніки з арсеналу українського чоловічого віртуозного танцю було використано в російських балетах XIX–XX ст. П. Вірський, так би мовити, повернув ці запозичення у фонд української народно-сценічної хореографії, водночас ускладнивши їх новими варіантами. Те ж саме можна сказати про присядки. У поставлених П. Вірським «Гопакові», хореографічних картинах «Запорожці» й «Чумацькі радощі» демонструється цілий каскад віртуозних рухів, художньо вмотивованих характером видовища – виявом неутримної веселості у «Гопакові», героїкою військового побуту в «Запорожцях», світлим, щирим українським гумором у «Чумацьких радощах». Ще В. Верховинець шукав зразки козацьких танців зі зброєю, закликаючи записувачів хореографічного фольклору звертати на них особливу увагу. Розуміючи необхідність сценічної презентації українських танців зі зброєю, П. Вірський показав у «Запорожцях» близько 30 вправ зі списками, що стало справжньою знахідкою, тому що не тільки в народно-сценічній хореографії, а ще й у класичному балеті цей вид холодної зброї, на відміну від мечів, шабель, кинджалів, майже не використовувався при постановці віртуозних танців.

Як відомо, віртуозність притаманна українському чоловічому танцю значно більшою мірою, ніж жіночому, котрий, за всієї розкутості (особливо порівняно з російським жіночим плясом і жіночими танцями народів Кавказу), відзначається стриманістю рухів. П. Вірський збагатив арсенал жіночої пластики, доповнивши її технічно складними рухами, що споріднені

з фольклорним матеріалом. Із надзвичайним художнім тактом і смаком використані елементи віртуозної техніки у мініатюрах «Ляльки», «Рукодільниці», «Подояночка».

Віртуозність у трактуванні П. Вірського була потужним засобом театралізації танцю, посилення видовищності вистави. Невимушене виконання віртуозних рухів і вигадливих трюків у постановках П. Вірського базувалася на високій технічній підготовці всіх учасників очолюваного ним ансамблю. Численні захоплені відгуки у вітчизняній та зарубіжній пресі, зокрема, наведені Г. Боримською у праці «Самоцвіти українського танцю» [25] та В. Литвиненком у статті «Творчість П. П. Вірського у світовому інформаційному просторі», засвідчують, що глядач сприймав віртуозність у постановках майстра як маніфестацію високого рівня української хореографічної культури.

Творчість П. Вірського стала найвищим досягненням української народно-сценічної хореографії радянської доби, зразком для багатьох колективів і визначила провідний напрямок розвитку цього виду мистецтва, окресливши продуктивні методи обробки фольклорного матеріалу. Підходи, знахідки майстра більшою чи меншою мірою вплинули на роботу кожного українського балетмейстера, допомагаючи в пошуках власного стилю, власної пластичної мови, нових рішень у використанні віртуозної техніки з метою розкриття краси народного танцю. Водночас радянські балетмейстери, як і П. Вірський, мірою, допустимою в мистецтві соціалістичного реалізму, черпали з фольклорних джерел.

Знакову тему українського мистецтва – тему запорожців – глибоко розкрили Л. Калінін, В. Михайлов, О. Опанасенко. Завдяки епічній танцювальній картині «На Січі Запорозькій» П. Вірського, «Запорозжці» Л. Калініна та інших в українській народно-сценічній хореографії чітко означився своєрідний жанр бойових танців. Характерною ознакою цих чоловічих танців є насиченість віртуозними рухами, акробатичними елементами, трюковою технікою з використанням зброї тощо. Аналізуючи

хореографічний текст твору П. Вірського «На Січі Запорозькій», К. Василенко пише: «Загалом козаки виконують 20 вправ зі списками, у I дії деякі рухи із шаблями. Друга дія – танець-перепляс старих підпилих козаків. Потім – жарти і цілий каскад віртуозних рухів у запорозькому бойовому танці: повітряні рухи-стрибки, кабріолі, присядки-закладки, стрибки через шаблі, імітування скачки верхи з канчуком у правиці і далі цілий каскад карколомних рухів, що демонструють силу і спритність, хист, надзвичайно високу фізичну підготовку запорожців. Лексика: найрізноманітніші присядки, козацький падебаск, кабріолі, содебаски, закладки, млинок, кубарик, бедуїнське тощо» [31, с. 97].

У 1958 р. в Державному заслуженому академічному народному хорі імені Г. Верьовки була створена вокально-хореографічна композиція «Запорожці» в постановці Л. Калініна. Особливість композиції полягає в тому, що це – жанрова картинка, а не монументальне полотно, як часто вирішували цю тему. Прообразом «Запорожців» був танець «Вільний козак», побудований на фольклорному матеріалі. Цей танець демонстрували в багатьох концертах хору. На пропозицію Г. Верьовки була створена вокально-хореографічна композиція. Після пісні «Гей, літа орел» полковник закликає козаків до танцю. Спочатку – веселі витівки жартівників, змагання між полковником і сотником, а згодом – мужній віртуозний танець «Козак» [114, с. 26–27].

По-іншому, ніж бойовий танець запорожців, виглядає в постановках українських балетмейстерів парубоцький «Гопак». У ньому використовуються ті ж віртуозні елементи, що й у запорозькому «Козакові» – найрізноманітніші стрибки, тинки, присядки, повзунці тощо, однак це інший танець, занурений у стихію веселощів, він демонструє здоров'я, фізичну силу, життєлюбство, невтримний молодечий запал, втілений у складній ритмопластичній образності, що у віртуозних па кульмінаційного моменту досягає свого апогею. Парубоцький «Гопак» позбавлений тієї грізної внутрішньої сили і войовничості, яка властива запорозькому танцеві, адже це

танці представників різних суспільних станів: озброєного українського лицарства – і сільської молоді.

У балетмейстерській практиці радянської доби назва танцю – «Козак» – не використовувалась, вона була замінена назвою «Гопак». Не вступаючи в започатковану В. Купленником полеміку щодо використання назв «Козак» і «Гопак», відзначимо доцільність виокремлення військових українських танців як жанру. До нього, окрім козацьких, належать бойові танці Карпатського регіону, поставлені В. Авраменком («Аркан коломийський», «Довбуш»), В. Петриком («Довбуш»), Я. Чуперчуком («Довбуш», «Опришки», «Аркан») та ін. Характерною особливістю цих танців є віртуозність рухів зі зброєю – гуцульськими топірцями, використання складно-технічних лексичних конструкцій, елементів акробатики, трюкової техніки.

«Білою плямою» в українській народно-сценічній хореографії залишаються бойові танці, зокрема, танці зі зброєю часів Київської Русі, що спонукає сучасних балетмейстерів до пошуків у цьому напрямку.

Віртуозні рухи з предметами (сокирками, палицями, батогами) використано в постановках В. Петрика «Чабан», «Лісоруби», записаному К. Василенком і поставленому Н. Уваровою старовинному пастушому танцю «Коша». У першій частині композиції «Коша», що представляє пастуші ігри, використано підсічку з батогом, присядку-розніжку з батогом, різноманітні підскоки-підсічки з батогом [31, с. 69–70]. Використання емблематичного пастушого знаряддя – батога – урізноманітнює техніку пластичних рухів, підсилює регіональний колорит старовинного пастушого танцю степової України. Із джерел хореографічного фольклору Карпатського регіону черпає пластичні образи К. Балог у композиції «Вівчар на полонині», поставленій у Закарпатському заслуженому народному хорі України. Розвиваючи тему хореографічної картини, К. Балог ускладнює традиційні стрибкові рухи, властиві гуцульському танцю – «гвинт», «свердло», «присядку-“м’ячик”», доречно вводять трюкові елементи – стрибки на руках, перекочування по

колу на спині та ін. Витоки чоловічого карпатського танцю «Гора» («Вежа», «Дзвіниця») губляться у глибині століть. У 1977 р. цей яскравий фольклорний матеріал блискуче, в різних варіантах сценізували К. Балог, М. Вантух, Д. Ластівка і В. Петрик, представивши на концертах зведених мистецьких колективів України. Виконання «двоярусного» танцю, що потребує не тільки віртуозної техніки, а й артистизму (інакше танець може перетворитися на акробатичний номер), стало яскравим свідченням розвитку віртуозної техніки в українському народно-сценічному мистецтві.

Надзвичайно багатий ігровий фольклор українців надихнув А. Кривохижу на створення колоритних хореографічних картин у композиції «Ятранські весняні ігри». Матеріалом для твору послужили записи хореографічного фольклору, зроблені балетмейстером у селі Перегонівка та в інших селах, де він перебував під час польових досліджень. Поєднання парубоцьких розваг, змагань у віртуозному танцюванні з дівочими хороводами створюють насичену, яскраву і правдиву картину зустрічі весни. Перекладаючи ігрові рухи парубків на мову хореографії, А. Кривохижа мотивовано використовує віртуозні рухи, елементи трюкової техніки. Органічне поєднання дівочої (ліричної) і парубоцької (жартівливої, зухвалої, енергійної) сюжетних пластичних ліній створює за контрастом надзвичайно яскраве видовище, що ґрунтується на старовинних народних традиціях. Детальна розробка балетмейстером парубоцької партії була кроком до відродження українських хореографічних традицій в обряді зустрічі весни, адже фольклористи, зокрема В. Гнатюк у праці «Гаївки» й М. Максимович у праці «Дні та місяці українського селянина», звертали увагу переважно на дівочі обрядові хороводи. Ту ж картину бачимо й у сценічних постановках весняних ігрищ, часто – виключно дівочих. Детальна розробка парубоцької сюжетної лінії, що традиційно полягала в ритуальному заважанні дівчатам і різномірних змаганнях, додає обрядові завершеності.

Матеріалом для створення «Українського весільного танцю» послужив К. Василенку запис колгоспного весілля, зроблений ним під час експедиції до



села Аули Криничанського району Дніпропетровської області. У коментарі до твору балетмейстер зазначає: «Це один із небагатьох танців, у якому повністю показано засобами хореографії весільний обряд, із дійовими особами, атрибутами тощо» [31, с. 88]. Слід зауважити, що весільний обряд представлено К. Василенком у скороченому, порівняно з традиційними формами, вигляді: відсутні магічні ритуали, що характерні для широкоформатної української весільної драми і пов'язані з танцюванням. «Весільний танець» привертає увагу не повнотою зображення українського весілля, адже йдеться про колгоспне весілля, а насиченістю складно-технічними рухами, якими балетмейстер прагнув компенсувати дефіцит традиційної весільної обрядовості. За свідченням самого К. Василенка, «у танці було вперше використано на сцені цілий ряд трюкових рухів, комбінацій» [31, с. 88]. Зокрема – це сцена зі сватом, якого піднімають у повітря: четверо юнаків піднімають свата лівими руками, тримаючи за пояс, водночас, тримаючи правими руками за талії чотирьох дівчат, також піднімають їх у повітря. Хлопці рухаються по колу; піднятий угору сват задає ритм танцеві, граючи на гармошці. Окрім традиційних рухів, характерних для Наддніпряни, К. Василенко використав цілий набір віртуозних рухів – «бочівочка», закладка з револьтом, «зайчик», різновиди повзунців, стрибки через пояс та ін.; загалом в «Українському весільному танці» використано 39 віртуозних рухів [31, с. 88]. Твір К. Василенка у виконанні заслуженого самодіяльного ансамблю танцю України «Дніпро» з міста Дніпродзержинськ (нині – Кам'янське) здобув золоту медаль на Шостому всесоюзному фестивалі молоді та студентів у Москві [31, с. 89]. Оцінюючи цей танець, ми повинні враховувати, що він був твором свого часу й загалом правдиво відображав колгоспний побут і радянську обрядовість. Однак окремі художні знахідки балетмейстера, зокрема, в аспекті використання віртуозних рухів, не варто забувати. Можна й надалі нагромаджувати приклади розвитку віртуозної техніки у народно-сценічній хореографії радянської доби при створенні хореографічних композицій,

більшою чи меншою мірою пов'язаних із традиційною основою. Але й наведених прикладів досить, щоб означити ускладнення лексики народно-сценічного танцю як одну з провідних тенденцій хореографічного мистецтва радянської доби. Творчість К. Балог, М. Болотова, М. Вантуха, К. Василенка, В. Верховинця, А. Кривохижі, В. Петрика, М. Соболя, Я. Чуперчука та інших дозволяє говорити про виокремлення феномену віртуозності. У контексті мистецтва соціалістичного реалізму феномен віртуозності мав суперечливу природу: з одного боку, ускладнення традиційних і використання нових віртуозних рухів з арсеналу класичного балету, взаємодія зі спортом засвідчували процес розвитку віртуозної лексики народно-сценічного танцю, збагачення його виражальних засобів; з другого – віртуозність у радянську добу виступає заміником вихолощеного традиційного змісту народного танцю.

### **3.3. Проблеми віртуозності народно-сценічного танцю в незалежній Україні**

Феномен віртуозності можна розглядати в різних аспектах: як вагому складову лексики українського народного танцю, як ознаку виконавської майстерності окремого артиста й хореографічного колективу, як складову фахової підготовки студентів-хореографів тощо. Однак багатогранність феномену віртуозності найповніше розкривається в творчих пошуках, особливостях стилю, художньому мисленні видатних балетмейстерів. Чільне місце у когорті українських балетмейстерів – визначних діячів національної культури – сьогодні по праву належить Мирославу Вантуху. Завдяки його діяльності сучасний ансамбль танцю імені П. Вірського став перлиною української культури. «Створивши трирівневу систему хореографічної освіти “школа – студія – ансамбль”, очоливши кафедру хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва, голова Національної хореографічної спілки України, академік Мирослав Вантух по суті є

головною фігурою у справі збереження і розбудови українського хореографічного мистецтва», – відзначає В. Чернець [29, с. 5].

М. Вантух услід за П. Вірським часто вживає термін «культура танцю», тобто осмислює народний танець у широкому контексті української культури, наголошуючи важливість національної концепції, на якій має ґрунтуватись діяльність балетмейстера і кожного артиста хореографічного ансамблю. Репрезентуючи красу, унікальний художній і технічний потенціал українського танцю, М. Вантух під час зарубіжних гастролей відкриває світові велике мистецтво і високу культуру незалежної України. Захоплені відгуки в зарубіжній пресі засвідчують, яку велику роль у цьому відіграє притаманна очолюваному ним колективу віртуозність. Всесвітньо відомий мистецтвознавець, колишній танцівник французької Гранд-опера Рене Сірвін характеризує трупу М. Вантуха як таку, в якій «поєднана краса, віртуозність і радість життя» [цит. за: 29, с. 5]. В інших відгуках також відзначається «найвища технічна майстерність», «приголомшлива техніка», «чарівність барв», досконалість найскладніших стрибків і досконалість у партерних рухах тощо, а водночас те, що кожна вистава «ні на хвилину не губить зв'язку зі своїми народними коренями», що М. Вантух, «як усі українці... не губить зв'язок з історією свого краю, дуже пишається своєю культурною спадщиною» [цит. за: 29, с. 38–41]. Американська журналістка Ліза Трамер у рецензії на виступ ансамблю імені П. Вірського у престижному концертному залі ім. Джона Кеннеді називає М. Вантуха «експертом із культури танців України», відзначає, що «формула його успіху полягає в пекельній щоденній праці і збереженні традицій П. Вірського», стверджує, що ансамбль «по праву... найкращий у світі». «Такого рівня виконання Вашингтон не бачив, – пише журналістка. – У концерті беруть участь 60 артистів і 15 музикантів. Під час танців артисти просто злітають над сценою, створюючи різноманітні малюнки, орнаменти. Всі рухи доведено до абсолютного рівня виконання, незважаючи на дуже динамічну музику і складність самих рухів, артисти працюють як єдине ціле. Складається таке враження, що на сцені не 60 осіб, а

одна особа, настільки все синхронно. Можна подумати, що вони можуть працювати із закритими очима і робити все ідеально точно й акуратно...» [цит. за: 29, с. 44–45].

Рецепція зарубіжних ЗМІ засвідчує, яке значення має віртуозність у забезпеченні феноменального успіху ансамблю. Засобами досконалої технічної майстерності, віртуозної лексики М. Вантух створює неперевершені хореографічні наративи про Україну та її народ. «У яких країнах ми б не виступали, але коли на сцені йдуть стрибки чи “крутки”, реакція залу завжди однакова – буря аплодисментів, – говорить М. Вантух. – Навіть журналісти свідчать, що артисти танцюють так, ніби вони перебороли земне тяжіння. Зависають, здійнявшись якнайвище, літають у повітрі. Справді це так» [29, с. 96]. Дисонансом, на перший погляд, звучить наступне твердження майстра: «І все ж таки, підкреслю ще раз, на перше місце ми ставимо танцювання...» [29, с. 96]. Чи немає тут протиріччя, чи не треба розуміти М. Вантуха так, що він, ставлячи віртуозність на «друге місце», до певної міри недооцінює роль віртуозних рухів? Насправді ніякого протиріччя немає, балетмейстер лише чітко розмежовує два аспекти феномену віртуозності: як ознаку індивідуальної майстерності артиста і як найвищий рівень майстерності всього хореографічного колективу. Одне неможливе без іншого.

Розуміння цілісності суттєве при осмисленні феномену віртуозності, хоч не завжди береться до уваги в мистецтвознавчій літературі, адже поняття «віртуоз» найчастіше вживається на означення досконалої майстерності окремих артистів. В історії української народно-сценічної хореографії назавжди вписані імена віртуоза-піруетиста А. Князева, виконавців карколомних обертань, стрибків, трюків В. Бобовникова, А. Долгих, В. Засторожного, В. Міщана, Б. Мокроусова, Б. Чорноусова, неперевершених виконавців найрізноманітніших присядок і «повзунців» О. Доріченка і Г. Чапкіса. Однак, згадуючи цих та інших видатних солістів, не слід забувати, що вияв їхніх надзвичайних здібностей був можливий лише в

контексті досконалої майстерності всіх артистів ансамблю ім. П. Вірського, хору ім. Г. Верьовки та інших ушлявлених українських хореографічних колективів.

Підхід М. Вантуха – спадкоємця традицій П. Вірського – характеризується насамперед усвідомленням танцювального колективу як складного, цілісного мистецького формування, здатного реалізувати свій художній потенціал і виконувати соціально-психологічне призначення за двох визначальних умов: по-перше, за умови досконалого володіння технікою танцю, по-друге, за умови формування кожного артиста як особистості, яка має власну естетичну і громадянську позицію [29, с. 63]. Саме такий комплексний підхід забезпечує максимальне розкриття індивідуальної майстерності кожного окремого виконавця і досягнення гармонійної злагодженості у надзвичайно складному композиційно танцюванні. «...На сцені можуть одночасно перебувати до сотні людей, і кожен із них – особистість, індивідуальність, а треба досягти гармонії, – відзначає М. Вантух. – Щоб глядач бачив не сотню людей, а єдиний ансамбль, усі рухи якого вивірені до міліметра. Тому імпровізація в ансамблі народного танцю неможлива, але поряд із цим індивідуальність кожного артиста зберігається відповідно до тексту танцю» [цит. за: 29, с. 63–64]. Балетмейстер визначає композиційні схеми, лексику, манеру виконання тощо, прагнучи досягти максимальної виразності кожного руху, кожного образу, що складаються в цілісний образ танцю.

М. Вантух наголошує важливість точно визначеного амплуа кожного актора: в ансамблі, яким він керує вже понад 30 років, артистів підбирають «під амплуа», аби вони «мали свій “коньок”, вміли його продемонструвати глядачеві» [29, с. 96]. Репетитори й педагоги працюють із кожним артистом, домагаючись максимального вияву його творчої індивідуальності: «щоб кожний артист міг показати те, чого не можуть інші» [29, с. 96]. Вибір амплуа залежить від природних даних артиста: невисоких на зріст визначають як «низовиків», яким найкраще вдаються присядки й «повзунці»,

високі артисти з довгими руками й ногами, яким від природи властива стрибучість і м'якість рухів, найефектніше виконують високі стрибки.

Виховання артиста-віртуоза – складний педагогічний процес, котрий у школі М. Вантуха триває близько 15 років. Підготовка унікальних виконавців – заслуга танцювальної школи, якою майстер пишається: «...Коли в ансамблі є не один, а кілька артистів, які разом однаково віртуозно виконують складні технічні вправи, то це надзвичайно ефектно, – відзначає М. Вантух. – Те, що колись при Вірському в ансамблі міг робити один артист, тепер у нас роблять троє. Приміром, мало в якому колективі є хоча б один артист, який може виконувати подвійні тури, так звані дублі. А у нас цей технічний елемент роблять аж три артисти, і ще на підході четвертий! Це, я вважаю, заслуга школи та студії, де з дитинства вчать наші майбутні артисти» [29, с. 96]. Попри те, що віртуозність – усталена характеристика ансамблю ім. П. Вірського, М. Вантух не втомлюється наголошувати, що на перше місце у творчій практиці ставить танцювальність, загальний рівень виконавства, що засвідчує школу: «Бо трюки йдуть 2–3 хвилини, а танцювати треба 2 години. І ми дбаємо перш за все про танцювальність. Але коли є школа, то які завгодно трюки виглядають елегантно, виконуються легко. І здається глядачеві, що артистові їх дуже просто зробити» [29, с. 9]. М. Вантух називає майстерність і досконалість вищою формою хореографічної культури: «І це не лише чітке виконання технічних елементів, а й створення відповідних образів, характерів, – підкреслює майстер. – Я завжди своїм артистам кажу, що рух – це ще не танець. Цей рух треба надихнути життям, образом, характером. Я маю бачити у них в очах, що саме вони танцюють. Тоді це буде мистецтво» [29, с. 93].

М. Вантух свідчить, що свій шлях у хореографію він розпочав із запитання: «Що таке культура танцю?» [28, с. 6]. Вже й сама постановка питання зобов'язувала шукати відповідь у різних сферах історії національної культури, досліджувати українські традиції, обряди, історію костюмів тощо. Назавжди запам'яталися М. Вантуху уроки П. Вірського, котрий застеріг

його, ще молодого хореографа, від постановки танців на рекомендовані начальством теми праці, комсомолу, війни, радянського патріотизму й порадив працювати над українським народним танцем, розвивати його, піднімати на вищий щабель. «І це буде твоє найвище досягнення», – запевнив майстер [28, с. 8]. Досвід П. Вірського спонукав М. Вантуха бути спостережливим, брати матеріал із життя. «Життя підказує іноді таке, чого сам ніколи не вигадасеш», – каже М. Вантух і згадує історію створення одного з шедеврів П. Вірського – віртуозного «танцю на підлозі» – «Повзунця»: «Як, приміром, Вірський поставив свій знаменитий “Повзунець”? Як це було? А дуже просто. Якось у перерві між виставами, репетиціями артисти, втомившись, посідали на підлогу, як це роблять усі танцівники світу. Сіли собі в коло й сидять. Молодість є молодість, хтось почав жартувати, ногами по підлозі совати, усілякі фігури виробляти. А Вірський саме був поруч, помітив це. “А що ти можеш ногами зробити, не підводячись із підлоги?” – запитує у хлопця. Той відповідає: “Не знаю. Треба подумати”. Вірський тоді, звертаючись до всіх, запропонував кожному подумати та підготувати на наступне заняття свої ідеї “танцю на підлозі”».

Наступного дня всі показали свої вправи. Вірському треба було всього на всього вловити цей момент – і з’явився танець “Повзунець”. За малюнком, за виразністю, за композицією – полотно! Все зроблено незвично і водночас віртуозно та досконало. Це шедевр!» [28, с. 6–7].

Насправді все було не дуже просто. Для того, щоб вихопити із жартівливого вироблення ногами різних фігур під час відпочинку, сидячи на підлозі, матеріал для творення віртуозних рухів «Повзунця» й цілого танцю на їх основі, потрібно було мати гострий зір художника й досконале знання стильових особливостей українського народного танцю. Історія створення «Повзунця» наближає нас до розуміння логічного механізму формування мови народного танцю: побутовий фізичний рух, колись помічений і виокремлений, уніфікувався, удосконалювався, естетизувався і входив у структуру фольклорної танцювальної лексики.

У своїх спогадах М. Вантух часто згадує слова П. Вірського про культуру танцю, вважає головним завданням сучасних балетмейстерів збереження і подальший розвиток цієї культури на основі традицій українського народного хореографічного мистецтва.

Окрім безперечних творчих досягнень у сфері народно-сценічного танцю, пов'язаних з іменами К. Балог, М. Вантуха, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, О. Гомона, М. Гузун, Т. Гузун, Л. Калініна, Г. Клокова, Б. Колногузенка, М. Коломійця, А. Кривохижі, Д. Ластівки, Р. Малиновського, В. Марущака, В. Михайлова, С. Педана, В. Петрика, Я. Чуперчука, радянська доба залишила нам у спадщину ряд серйозних проблем.

Підсумовуючи результати Другого всеукраїнського огляду майстрів мистецтв та народної творчості, присвяченого 10-й річниці Незалежності, М. Вантух, відзначивши загалом високий творчий потенціал української народної хореографічної культури, діагностував її незадовільний стан і закликав боротися за чистоту народного танцю в пострадянській Україні, як закликали до цього В. Верховинець у 1920-ті й П. Вірський у 1960-ті: «Ми, українські хореографи, повинні не тільки берегти український танець, а й боротися за нього» [30, с. 22]. Про згубні наслідки властивого радянському мистецтву масовізму й непрофесіоналізму говорив А. Кривохижа, виступаючи на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку» (2002 р.): «Проблеми народно-сценічного танцю виникли не сьогодні, а саме тоді, коли майже в кожній області з'явилися професійні народні хори з танцювальними групами або ансамблі пісні та танцю, – відзначив А. Кривохижа. – Вже тоді їх кількість переросла потребу, тому виникли кадрові проблеми як із виконавцями, так і з балетмейстерами, яких у той час ніхто не готував» [30, с. 62]. Внаслідок дефіциту професіоналів функції балетмейстерів брали на себе виконавці: «Хтось перетанцьовував роботи своїх колег, хтось намагався працювати під П. Вірського, дехто брався



творити своє, але всі мусили пам'ятати: програма повинна мати ідеологічну спрямованість, тобто оспівувати щасливу сучасність» [30, с. 62]. А. Кривохижа робить висновок: «Національним мистецтвом за формою та соціалістичним за змістом перегодували глядача, і кількість народних колективів так і не перейшла в бажану якість» [30, с. 62].

Типовим явищем у радянському народно-сценічному мистецтві було «міксування», тобто змішування рухів, властивих різним регіонам, а також танцям різних народів, які входили до складу СРСР. Предметом запозичення виступали найчастіше віртуозні рухи, використання котрих, на думку недолугих хореографів, мало надати танцеві ефектності, видовищності, а насправді псувало танець, тому що віртуозні рухи суперечили його характеру і стилістиці. «На жаль, часто і в професійних колективах, і в самодіяльних ансамблях... в козачках вводяться віртуозні чоловічі рухи (стрибки, закладки)...», – відзначає К. Василенко і підкреслює, що типовим явищем для армійських і молодіжних колективів досі є «вихід на 32 такти і нічим не виправдана демонстрація трюків, запозичених у різних народів» [31, с. 135].

Використання віртуозних рухів із різних хореографічних культур у солдатських і матроських танцях, які набули в СРСР статусу окремого жанру завдяки діяльності численних ансамблів Радянської Армії, руйнувало національний колорит віртуозних рухів. Вирвані з контексту українського танцю, «затанцьовані» в солдатських і матроських танцях віртуозні рухи втрачали свою національну ідентичність і неповторність, перетворювались на рутинний елемент пропагандистських постановок на військову тематику. Ці танці виконували під бравурну музику військових оркестрів, часто – в супроводі солдатських пісень. Принагідно відзначимо, що цей жанр радянської пісенності в ряді випадків створювався шляхом накладання російських текстів на український музичний матеріал. Схеми цієї піснетворчості, започаткованої ще в часи громадянської війни, дослідив М. Грінченко [67].

Виступи ансамблів пісні і танцю Радянської Армії були незмінною складовою всіх помпезних урядових концертів, адже Радянський Союз із першого дня свого заснування був державою мілітаристського типу, в якій надавалося особливого значення мистецтву військової чи «оборонної» тематики. Так, у матеріалах Першого з'їзду Спілки радянських композиторів України (1939 р.) відзначалося, що найактивніше з усіх секцій, що входили в структуру новоствореної Спілки, працювала «оборонна» секція (керівник – І. Віленський) [224]. За інформацією, оприлюдненою на з'їзді, українські композитори – члени згаданої секції лише за період із середини 1937 до лютого 1939 р. спродукували понад 300 творів на «оборонну тематику» [224]. Левову частку цієї музичної продукції становили військові марші, пісні, що прославляли подвиги Червоної Армії, й музика до танців і пісне-танців.

Солдатські й матроські танці, як правило, входили до репертуару професійних та самодіяльних хореографічних колективів, котрі услід за ансамблями пісні й танцю Радянської Армії завзято впродовж десятиліть «затанцьовували» в різних «переплясах» віртуозні рухи з лексики українського народно-сценічного танцю.

Проблема взаємодії між хореографічними культурами народів колишнього СРСР, яка вирішувалась у контексті ідеологічних догм і концепції методу соціалістичного реалізму, потребує наукового переосмислення з позицій сучасної української культури. Однобічне й поверхове трактування може призводити до сумнівних висновків. Пошлемося на конкретний приклад. Характеризуючи «Камаринську» як «найважливіший серед швидких російських танців», В. Шкоріненко, зокрема, пише: «...Сила і гіпнотична краса “Камаринської” полягає в тому, що в ньому змішались національні особливості народів, які населяли Росію. Це був продукт справжнього народного натхнення і являв собою калейдоскопічне перетворення хореографії росіян, українців, білорусів, циган, татар, кавказців, молдаван та ін. Виконавець “Камаринської” урізноманітнював і комбінував колінця за своїм смаком залежно від настрою

і уяви. Він підстрибував, як запорізький козак, падав долілиць на землю, як це буває в “Хорумі”, бив у долоні, плескав, як циган, по своїх грудях, п’ятах, колінах, робив усякі “присядки”, “колеса”, “виверти”, “вихиляси”» [241, с. 40]. Наведена характеристика «Камаринської» виглядає необгрунтованою. Якщо виконавцями танцю були, як стверджує В. Шкоріненко, «чоловіки, жінки, діти, старі» [241, с. 40], то чи вони могли виконувати віртуозні повітряні тури – «як запорозький козак»? В. Шкоріненко також стверджує, що танець «Камаринська» «народився серед втікачів на Камаринській дорозі, що вела із Москви через Рязань в Орду» і «відстоювався», очевидно, в Камаринській волості, відомій по «Соляному бунту» [241, с. 40]. Виникає запитання: як опинилися українці, молдаване та всі інші перелічені В. Шкоріненком люди, представники різних народів, на дорозі з Москви в Орду? Неісторичною є і теза В. Шкоріненка про те, що українці «населяли Росію», з якої він розпочинає опис танцю. Українці завжди населяли етнічні українські землі й у територію їх розселення не входила Камаринська дорога з Москви в Орду.

Характеризуючи «Камаринську» як «пам’ятку хореографічної давнини», В. Шкоріненко відзначає: «Більшість його (танцю. – А. М.) віртуозних колінець воскресали для нового життя» [241, с. 40]. Варто зауважити, що віртуозні «колінця» танцю «воскрешали» радянські балетмейстери, активно популяризуючи російську хореографічну культуру на всій території СРСР. Так, «Камаринська» в постановці П. Вірського входила до репертуару ансамблю пісні і танцю Червоної Армії, яким він певний час керував. Можливо, й постановка П. Вірського, поряд з іншими, до певної міри збагатила російський танець віртуозними рухами з лексики українського козацького танцю, а саме стрибками і присядками, які відзначає В. Шкоріненко. Але це тільки припущення. Наведений приклад інтерпретації російського танцю «Камаринська» українським мистецтвознавцем В. Шкоріненком використовуємо лише для того, щоб наголосити необхідність переосмислення тенденційних радянських підходів при аналізі

взаємодії хореографічних культур народів колишнього СРСР. До цього закликає і сам В. Шкоріненко у ґрунтовній праці «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України» [242].

Механізми асиміляції, стандартизації та уніфікації лексики українського народного танцю, як і танців інших народів, активно діяли і на регіональному рівні. «...У гуцульських, лемківських, бойківських, буковинських танцях неправомірно, без переінтонації певної сценічної дії захоплюються... закладками, повітряними турами, повзунцями», – відзначає К. Василенко [31, с. 135].

На необхідності врахування особливостей того чи іншого танцю не лише певного регіону, а й району наголошує К. Балог: «На жаль, часто трапляється, коли у виступах деяких самодіяльних, а також і професійних колективів зустрічається танець із Рахівського району, музичний супровід із Свалявського чи Іршавського районів, а одяг – із Березнянського» [5, с. 70]. Досконале знання історії, регіональних і локальних особливостей надзвичайно потрібне постановникам танців усього західного регіону України, оскільки там, окрім гуцулів, бойків, лемків, віддавна живуть представники інших народів – угорці, румуни, поляки, словаки та ін., що визначає художні особливості місцевих танців, зумовлює їх стильове розмаїття. На думку К. Балог, поверхові постановки окремих балетмейстерів, що стирають грані своєрідності, є реальною загрозою для української хореографічної культури, спричинюють її руйнування. «В одному танку зустрічається такий набір рухів із різних районів і танців, що навіть розібратися важко, звідки береться така фантазія постановників. Такий “вінегрет” вносить у перлину народного мистецтва непотрібні шкідливі елементи, – відзначає балетмейстер-постановник заслуженого Закарпатського народного хору. – Якщо у її мові “балетмейстери” й надалі пропагуватимуть свої дешеві, щодо вартості, постановки, а відповідальні органи підтримуватимуть таких “спеціалістів”, то з часом перлини

хореографічного мистецтва, фольклорні танці зовсім зникнуть, а з ними зникне і вартість народної хореографії» [5, с. 70].

Особливу роль у створення хореографічних «вінегретів» відіграють віртуозні рухи, які використовують постановники для прикрашання своїх беззмістовних композицій, виправдовуючи це тим, що частина цих рухів запозичена народно-сценічним танцем у класичного балету чи акробатики. Такі запозичення справді мають місце, засвідчуючи тісну взаємодію народного сценічного танцю, балету і спорту. Однак видатні українські балетмейстери ніколи не переносили той чи інший рух механічно, а вживлювали його в художню тканину конкретного народно-сценічного танцю, дбаючи про те, щоб підкреслити, а не нівелювати його красу. Вирваний із контексту композиції, віртуозний рух може сприйматися як акробатична вправа, ефектний трюк за межами мистецтва. Спокуса використання віртуозних рухів як ефектних прикрас ставить феномен віртуозності в особливу «зону ризику».

Після Революції Гідності, в умовах гібридної війни з Російською Федерацією, актуалізується визначення народного танцю як національної зброї, сформульоване В. Авраменком: «Сьогодні будь-який концерт вітчизняних колективів перетворюється на акцію проголошення патріотичної позиції, сприймається як своєрідна складова національної боротьби за якнайшвидше утвердження права України на самостійність, – відзначає А. Підлипська у статті «Хореографічне мистецтво в ситуації національно-патріотичного підйому кінця 2013 – початку 2016 року». – І виступи провідних творчих колективів України, попри регулярність їхніх концертів саме в 2014 – на початку 2016 р., перетворилися на щось значно більше, ніж традиційний концерт» [169, с. 23].

Конкретним відгуком на події Революції Гідності стала хореографічна сюїта «Український майдан», створена балетмейстерами Житомирського академічного ансамблю «Сонечко» Михайлом і Тетяною Гузун (2014 р.). Патріотичні мотиви значною мірою посилені в оновленій версії опери

«Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (2015 р.). Аналізуючи розгорнуту танцювальну картину другої дії, поставлену на лексичі українського народно-сценічного танцю балетмейстером А. Рехвіашвілі з використанням віртуозних рухів, А. Підлипська відзначає: «...Незважаючи на деяку стилістичну невідповідність духу українського народного танцю (попри високий рівень хореографічної підготовки порівняно з танцівниками ансамблів народного танцю, артистам класичного балету досить складно відтворити стилістику саме народного танцю), завдяки відвертості виконання та майстерності балетмейстера ці сцени значно оживили дію опери, загострили сприйняття твору як національного надбання, а не лише продукту академічного мистецтва XIX ст.» [169, с. 23].

За роки незалежності поповнилась українська гоголіана творами на музику Є. Станковича: у Національній опері поставлено балет «Ніч перед Різдвом» (балетмейстер В. Литвинов, 1993 р.), Київським муніципальним академічним театром опери та балету була презентована оновлена версія фольк-балету «Майська ніч» (балетмейстер А. Рубіна, 1997 р.). Сміливу спробу перекласти мову комедії М. Старицького «За двома зайцями» на мову пластики здійснила балетна трупа Національного театру опери і балету України ім. Т. Шевченка. Ідея постановки однойменного балету належить солістці театру Тетяні Андрєєвій, котра також написала лібрето, стала продюсером вистави й виконавицею ролі Проні Прокопівни. Важливо відзначити, що балетмейстеру В. Литвинову й виконавцям ролі Голохвостого (М. Сухоруков і Я. Ткачук) вдалося мовою пластичного мистецтва розкрити нові, порівняно з драмою і кінофільмом, грані характеру Свирида Петровича: «Перед глядачами постає Голохвостий як дуже талановита людина, яка щиро закохується і в Проню, і в Галю, – відзначає рецензент Е. Овчаренко. – Це стрижень вистави, людина-свято, людина-феєрверк. У цьому образі втілені ідеї руху і вічного життя. Це чарівний негідник і чарівний бешкетник» [161, с. 13]. Лексика народного танцю, зокрема, щедро використані в партії Голохвостого віртуозні рухи, дозволили відтворити

чарівну атмосферу Києва, виступають засобом характеристики міських персонажів як у ліричному, так і в іронічному освітленні. Цікаві рішення запропонував автор сценографії С. Маслобойчиков, створивши Андріївську церкву із малъв, традиції і сучасність, особливості міського і сільського вбрання поєдналися в костюмах Г. Іпатьєвої. Балет «За двома зайцями» відкриває нові горизонти для розкриття пластичного потенціалу народного танцю в атмосфері українського міста різних історичних періодів. Наведені приклади, перелік яких можна продовжити, свідчать про позитивну динаміку взаємодії народно-сценічного мистецтва і класичного балету, що стимулює збагачення арсеналу віртуозних рухів.

На жаль, здобутки сучасних балетмейстерів не представлені належною мірою на телеекрані. Трактуючи різножанрові постановки народно-сценічного танцю як «неформат», сучасні телепродюсери штучно гальмують процес його популяризації. Показ концертів народно-сценічного мистецтва замінила на телеекрані демонстрація карикатурних версій народного танцю в численних гумористичних і сатиричних шоу. Під приводом висміювання «шароварщини» автори шоу-проектів насправді нерідко висміюють «недолугого хохла» й народне хореографічне мистецтво. Використання віртуозних рухів у карикатурах спотворює уявлення як про образ українського народного танцю, так і про віртуозність як найвищу форму хореографічної майстерності, руйнують культуру танцю.

Однією з провідних тенденцій розвитку сучасного хореографічного мистецтва є активна взаємодія зі спортом: елементи «малої акробатики», гімнастики, хатха-йоги, східних бойових мистецтв широко використовують постановники балетів, сучасних молодіжних і спортивних танців. «Сучасне хореографічне мистецтво ґрунтується на досконалій професійній озброєності та сукупності різноманітних виражальних засобів хореографії нового часу, поєднаній зі складною лексикою, що вимагає від танцівника опанування найрізноманітніших стилів і танцювальних манер, – відзначає С. Шалапа у статті «Взаємопроникнення хореографії та спорту як одна з умов сучасного

розвитку хореографічного мистецтва» [235, с. 206]. Постановники оперують сьогодні найрізноманітнішою лексикою з арсеналу віртуозних рухів: «Сучасне мистецтво танцю оперує різноманітною лексикою руху, – відзначає С. Шалапа, – це хвилі, рівновага, стрибки, оберти, але головною його характерною ознакою є наявність акробатичних елементів: поз, обертів, підтримок, що забезпечує видовищність хореографії та популярність у глядача» [235, с. 207]. Оволодіння технікою спортивного танцю передбачає високий рівень загальної фізичної підготовки виконавців. Використання «таких методик, які б робили тіло виконавця більш гнучким, а мислення більш глибоким і здатним до сприйняття найнесподіваніших, найнезвичайніших новаторських вимог танцювального мистецтва» [235, с. 206].

У контексті взаємодії народно-сценічної хореографії та спорту відповіддю на нові суспільні запити й нові мистецькі вимоги стало створення «Бойового гопака» – своєрідного явища сучасної культури, що поєднує в собі спортивний танець, національне бойове мистецтво й систему психофізичного вдосконалення. Проект «Бойового гопака», реалізація котрого стала можливою лише в пострадянській Україні, має тривалу і драматичну передісторію, що потребує мистецтвознавчого осмислення.

З кінця XIX ст. розвиток світової культури характеризується невинним поглибленням взаємодії між мистецтвом і спортом. Знаковою подією світового масштабу стало відродження Олімпійських ігор, зумовлене позитивною динамікою розвитку світового спорту. Рішення про проведення Першої Олімпіади було прийняте в 1894 р. на Міжнародному конгресі в Парижі делегатами 12 країн світу. Як підкреслює у своїх мемуарах ініціатор відродження Олімпійських ігор П'єр де Кубертен, прийняттю історичного рішення значною мірою посприяла атмосфера, створена засобами мистецтва в головному амфітеатрі Сорбонни, де відбувався конгрес: величезний зал був прикрашений картиною «Священний гай», прозвучала ода на тему античного спорту, а також, у хорovому виконанні, священний гімн на честь Аполлона –



покровителя мистецтв, віднайдений у руїнах Дельф. «Дух еллінізму проник до величезного залу, – пише П'єр де Кубертен. – Оці обставини й визначили успіх конгресу» [124, с. 18].

Перша Олімпіада, проведена в 1896 р. в Афінах на відродженому стадіоні Перикла, перетворилася на яскраве театралізоване дійство, під час якого в нових історичних умовах засобами спорту й мистецтва був відроджений античний принцип нероздільності фізичного й духовного розвитку людини. Проголосивши «спілку м'язів і розуму», засновники олімпійського руху послідовно дбали про поглиблення взаємодії спорту й мистецтва як необхідної передумови для вияву сутнісної природи олімпізму. «Я часто це повторюю, бо багато хто не розуміє, що Олімпійські ігри – це не чемпіонат світу, а фестиваль молоді всього світу, юності людства, фестиваль граничних зусиль, численних амбіцій та всіх форм юнацької активності, – наголошував П'єр де Кубертен. – Аж ніяк не випадково письменники і митці збиралися в Олімпії, аби відзначити Олімпійські ігри... Я бажав відродити не саму лише форму, але й принципи цього тисячолітнього інституту, бо розумів, що це дасть... усьому людству доконечний виховний імпульс» [124, с. 71].

Світова тенденція до зближення мистецтва і спорту знайшла свій яскравий вияв на ґрунті української культури в період національно-культурного відродження 20–30-х років ХХ ст. У цей період навіть різноманітні масово-агітаційні змагання, організовані численними західноукраїнськими спортивними товариствами, називалися «мистецтвом», а переможці – «мистцями» [33, с. 103]. Для тих змагань були характерні елементи театралізації, учасники і глядачі виконували хоріві пісні, народні танці. Діячі західноукраїнського спортивного руху приділяли народним танцям особливу увагу, надавали великого значення творчому спілкуванню з видатним українським танцюристом і хореографом В. Авраменком, про що свідчать стаття С. Гайдучка «Авраменко, ми і народний танок», праця І. Боберського «Два вечори Авраменка» [21] та інші матеріали. Внесок західноукраїнських

культурно-спортивних і військово-спортивних товариств у розвиток народного хореографічного мистецтва полягав і у вдосконаленні окремих віртуозних рухів чоловічого танцю, адже майстерне виконання танцю «Аркан», акробатичних елементів «Вежі», танців зі зброєю тощо трактувалося як важлива складова тілогартування і військового вишколу. Народні танці й ігри цілеспрямовано використовувались як засоби патріотичного виховання молоді на основі національних традицій.

Хореографічний аспект діяльності західноукраїнських культурно-спортивних і військово-спортивних товариств іще належить висвітлити у спеціальних мистецтвознавчих дослідженнях, однак і оприлюднений у пострадянську добу матеріал дає підстави говорити, що ця діяльність певною мірою стимулювала розширення пластичного арсеналу народного танцю.

Суспільно-історичні обставини у Східній Україні часів «розстріляного відродження» були несприятливі для взаємодії мистецтва і спорту в тих формах, у яких вона розвивалася в Галичині, однак можна припускати, що ідеї західноукраїнського культурно-спортивного відродження поділяв В. Верховинець – творець «Теорії українського народного танцю», в якій народний танець осмислюється і як твір мистецтва, і як цілісна система тілесно-духовного виховання.

Розширенню арсеналу віртуозних рухів у народно-сценічному танці, безперечно, посприяло використання окремих елементів спортивної акробатики, що зародилася в Києві й Харкові напередодні Другої світової війни, а в повоєнні роки стала масовим і престижним видом спорту [116, с. 187]. Від початків діяльності засновника української школи акробатики О. А. Оніщенка до нового виду спорту уважно придивлялися хореографи, вводячи певні елементи «малої акробатики» у танцювальні номери з метою надання їм більшої видовищності. Однак слід зауважити, що спортивна акробатика часто використовувалася в СРСР із пропагандистською метою (акробатичні номери під час масових радянських свят, парадів тощо), а це не сприяло взаємодії з народним танцем.

У пострадянську добу взаємодія народного хореографічного мистецтва актуалізується. Зокрема, виникає оригінальна національна система психофізичного вдосконалення «Бойовий гопак», основою котрої є віртуозні чоловічі рухи танців «Гопак», «Козак», «Гайдук» та ін., осмислені у спортивно-прикладному аспекті – як рухи козацького бойового мистецтва. На відміну від народно-сценічного танцю, пластичний арсенал якого слугує створенню художнього образу, віртуози і рухи «Бойового гопака» мають іншу функцію, підпорядковані характеру і правилам змагань із боротьби. Національне бойове мистецтво створюється за аналогією до систем східних одноборств, котрі користуються популярністю у молоді. Українські дослідники застосовують новий методологічний підхід у трактуванні козацького танцю: «Переважаючою точкою зору сучасної теорії українського народного танцю є та, що ґрунтується на розумінні бойових танців як системи мистецького відображення героїки українського народу, – відзначають Є. П. Приступа й В. С. Пилат. – Але, в той же час, аналіз рухів, які становлять основу бойових танців, дає підставу говорити, що бойові танці були засобом не тільки мистецького відображення героїки українського народу, а й своєрідною цілеспрямованою системою бойової підготовки» [178, с. 18–19]. Характерною ознакою «Гопака» дослідники вважають те, що «цей своєрідний вид двобою базувався виключно на глибинних джерелах філософії українського народу» [167, с. 45].

Надзвичайно багатий пластичний арсенал козацького танцю справді дає підстави розглядати його як складну систему тіловиховання, адже він «насичений присядками, повзунцями, розтяжками, закладками, револьтами, оригінальними млинками, підсічками, високими тинками, стрибками, розніжками, яструбами, кабріюлями, щупаками, віртуозними па, повітряними турами, турами з підігнутими ногами, турами дублями та ін.» [31, с. 43–44]. Ще однією особливістю козацького танцю, за визначенням В. Купленника, є його імпровізаційність [126, с. 15], що розширює діапазон творчих пошуків як хореографів, так і представників спортивної педагогіки.

Прикладний характер «Бойового гопака» полягає в оволодінні певними методами ведення двобою, технічний арсенал включає стійки, пересування, стрибки, низові рухи та інші способи враження супротивника, прийоми захисту тощо. «Важливими критеріями ефективності цих прийомів, – зазначають В. І. Завадський та А. В. Цьось, – вважалися швидкісно-силові характеристики їх виконання та їхня біомеханічна раціональність» [81, с. 54]. У новоствореній системі наявні такі елементи, як «бойова стійка», «стусани» (удари руками), «копняки» (удари ногами) тощо, властиві східним бойовим мистецтвам. Складовою частиною техніки «Бойового гопака» є різноманітні «бойові кроки» («тропотянка», «м'який крок», «ковзний крок», «схресний крок», «крок аркана» та ін.) та «бойові біги» («доріжка», «вихилясанка», «дріббушка», «біг із підстрибуванням», «галоп» [81, с. 52–53]. Значна частина цих елементів запозичена у народного танцю. У стрибковій техніці «Бойового гопака» використовуються: «пістоль» – удар однією ногою у стрибку вбік, «щупак» – удар у стрибку двома ногами вперед, «розніжка» – удар у стрибку двома ногами в боки, «чорт» – удар у стрибку з поворотом тіла на 360°, «блоха» – сальтоподібний удар у стрибку двома ногами вперед, «яструб» – удар у стрибку двома колінами в боки, «коза» – удар у стрибку в оберті та ін. [167, с. 139]. У «Бойовому гопаку» широко представлені різноманітні присядки, переважно запозичені у народного танцю, однак переосмислені в контексті бойового мистецтва. В. Пилат описує цілий ряд присядок, що мають характерні назви: «ралець», «брик», «відсіч», «збуй», «гайдук» та ін. [167, с. 115–120]. При цьому дослідник підкреслює, що ці рухи, характерні для українського народного танцю, відсутні у східних видах боротьби. Окрім стрибків і присядок, у «Бойовому гопаку» використано повзунці («чіпка», «серп», «шуга», «тин», «пих», «рогач», «диб», «коло»), а також повзунці-павучки («стрижак», «бивен», «вибрик», «веретено») й підсікання («коса», «млин», «дзига»).

Реконструкція культового козацького танцю у формі національного бойового мистецтва забезпечила його суспільне визнання і популярність

серед української молоді. Сьогодні «Бойовий гопак» здобув статус національного виду спорту, створено Федерацію «Бойового гопака», яку очолив В. С. Пилат. Можна констатувати продуктивність спроби розкодування символіки українського народного танцю у вимірі своєрідного бойового мистецтва. Танець виявився надзвичайно насиченою інформативною системою, що стала ключем до розуміння прадавніх традицій тіловиховання, дозволила відродити певні методики національних видів боротьби.

Однак творці «Бойового гопака» не виключають можливості його мистецького трактування. Описуючи характерні особливості «Бойового гопака», В. О. Пилат підкреслює, що, опанувавши його техніку, учасник змагань «може в рамках правил змагань розв'язувати поставлені перед ним завдання мистецького, технічного, тактичного і стратегічного характеру» [167, с. 68]. Акцентування завдань мистецького характеру свідчить про те, що «Бойовий гопак» може трактуватися і як сучасний спортивний танець. Виникнення цього новотвору на основі віртуозних рухів народного танцю потребує пильної уваги хореографів. Проблеми інтерпретації «Бойового гопака» торкається В. О. Шкоріненко у праці «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України», зокрема, стверджуючи, що сценічні постановки «Гопака» під художнім керівництвом П. Вірського «спонукали появу на українському культурному ґрунті спроб спортивного «прочитання» «Гопака» під гаслами відродження традицій козацького бойового мистецтва у молодіжному середовищі» [242, с. 11].

На часі ґрунтовні спеціальні дослідження «Бойового гопака» як своєрідного спортивно-хореографічного новотвору. На нашу думку, цілком виправдане використання елементів «Бойового гопака» у сценічній практиці хореографів, адже це може підказати нові сюжетно-композиційні та пластичні рішення: композиції на тему оволодіння молодими козаками віртуозною технікою «Бойового гопака» під керівництвом досвідчених майстрів, сценічні видовищні імітації двобоїв із використанням технічних

прийомів «Бойового гопака» тощо. Хореографічне осмислення «Бойового гопака» дасть широкий простір для творчої фантазії постановників, сприятиме збагаченню арсеналу віртуозних рухів українського народно-сценічного танцю.

Ми докладно зупинилися на проекті «Бойового гопака» з ряду причин:

по-перше, це один із найбільш успішних інноваційних культурно-мистецьких проектів, реалізований у пострадянській Україні;

по-друге, довготривала історія народження «Бойового гопака» – танцю, бойового мистецтва й національної системи психофізичного виховання – дозволяє висвітлити певні віхи складної еволюції віртуозних рухів козацького танцю в контексті світового процесу взаємодії мистецтва і спорту;

по-третє, на прикладі «Бойового гопака» розкриваються нові аспекти багатогранного феномену віртуозності в українському народно-сценічному танці, спонукаючи дослідників до подальшого пошуку нових концептуальних підходів.

Новотвори у віртуозній лексиці, а також поставлені з використанням цих новотворів танцювальні композиції П. Вірського та інших видатних українських балетмейстерів давно стали хрестоматійними й розібрані на цитати, які використовують сучасні постановники. Нова художня епоха вимагає інноваційних проектів, пошуку свіжого хореографічного матеріалу й нетрадиційних підходів до його теоретичного осмислення і використання у балетмейстерській практиці.

Якщо вірна теза про те, що танець відображає історію народу, слід визнати: український народно-сценічний танець відображає далеко не всі періоди національної історії. Так, за винятком постановки К. Василенка з нагоди 1500-ліття Києва та деяких інших композицій, досі не зроблено переконливих спроб реконструкції танців Київської Русі, зокрема, бойових танців княжих дружинників і професійних танців скоморохів, що відзначалися використанням віртуозної техніки, елементів акробатики тощо.

Одним із джерел дослідження і реконструкції віртуозних рухів у традиційній хореографічній культурі є народні ігри, досліджуючи які, хореологи знайдуть цінні поклади ще не використаного фольклорного матеріалу.

Нового сценічного осмислення потребують танці українських цехових ремісників. У «Шевчиках» – прекрасній хореографічній мініатюрі П. Вірського ремісники представлені як сільський простолюди. По-іншому виглядали й, на нашу думку, по-іншому танцювали представники міських ремісничих корпорацій, котрі носили «фірмовий одяг» – різний у кожного цеху й досить багатий, були озброєні, оскільки складали міське ополчення, виступали під цеховими прапорами під час великих міських свят і мали розвинену ритуалістику, що включала численні обряди – посвячення в майстри (ініціації) тощо, що супроводжувались хором співом і танцями [7]. Українські ремісничі танці «Шевці», «Ковалі», «Бондарі» та інші ще не були представлені на сцені в такому історичному осмисленні.

Не всі грані чумацького побуту розкриті в хореографічній картині П. Вірського «Чумацькі радощі», адже чумаки були представниками досить успішної, порівняно багатой купецько-підприємницької верстви, котра певною мірою успадкувала козацькі традиції. Розробка названих та багатьох інших тем, пов'язана з історичною реконструкцією забутих старовинних танців і танцювальних рухів, дозволить розкрити особливості, нюанси віртуозної пластики, характерні для певної епохи, заповнити «білі плями» в її еволюційному розвитку.

На шляху дослідження віртуозності як феномену народно-сценічної хореографії є його осмислення в широкому контексті національної культури з урахуванням сучасних тенденцій у розвитку мистецтв та їхнього синтезу, а також створення комплексної програми компаративних досліджень, котрі засвідчать своєрідність українського народного танцю як ментального чинника, традиційного засобу збереження національної ідентичності. Адже танець насправді виражає не «щасливе життя» (у тоталітарній країні), не «радість творчої праці» (на колгоспному полі, в забої тощо), як це було

узвичаєно стверджувати в радянському мистецтвознавстві й часом повторюється в сьогоденній мистецтвознавчій літературі, а буттєву філософію народу, властивий йому глибинний оптимізм як екзистенційне відчуття щастя існування – цінності, котрі українці зберігали впродовж усіх віків своєї трагічної історії.



## Висновки до третього розділу

Мистецтво скоморохів започаткувало історію сценізації українського народного танцю і певною мірою вплинуло на еволюцію фольклорного танцю в контексті розвитку театральної культури. Вже в інтермедіях, представлених на подіумі українського шкільного театру XVII–XVIII ст., епізодично використовувались елементи народного танцю з метою пожвавлення сценічної дії та посилення впливу на глядацьку аудиторію. Наступний етап еволюції українського народно-сценічного танцю пов'язаний із виникненням професійного театру. В «операх» І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка закладаються основи української сценічної хореографії, сенс нового підходу виявляється у представленні автентичного танцю, розкритті його художньої образності на противагу пародійним номерам у водевілях російських авторів на «малоросійські» теми.

Вплив представників польської і російської балетних шкіл на рубежі XIX і XX століть прискорив процес трансформації українського сценічного танцю, об'єктивно сприяв збагаченню виражальних засобів унаслідок використання ускладненої техніки, віртуозних рухів з арсеналу класичного балету. Водночас поверхова стилізація, надто вільне поводження з автентичним матеріалом, невмотивоване використання трюкової техніки задля видовищності призводило до розриву з фольклорною першоосновою і суперечило підходам театру корифеїв, які дбали про чистоту народного хореографічного мистецтва у його сценічній інтерпретації. Спотворення українського танцю у псевдонародних виставах було одним із чинників, що визначив негативне ставлення до віртуозності з боку визначних діячів тогочасної культури.

Теоретична рефлексія і сценічна практика хореографа-фольклориста В. Верховинця презентує критичний підхід до проблеми використання віртуозних рухів, наскрізною ідеєю його творчості є збереження чистоти, життєвості фольклорного танцю. Постановки В. Верховинця (робота над

першим українським балетом «Пан Каньовський», створення у співпраці з класичним балетмейстером Л. Жуковим «Триколіїного гопака») стали важливим етапом у процесі еволюції віртуозних рухів народно-сценічного танцю. Етапною у цьому процесі стала і творчість віртуозного танцівника й талановитого балетмейстера В. Авраменка, який утверджував цінності національного хореографічного мистецтва у діаспорі. Художня концепція В. Авраменка впливала з його активної громадянської позиції: трактуючи танець як національну зброю, актуалізуючи образи насамперед героїчного чоловічого танцю, В. Авраменко широко використовував складно-технічні рухи, розширюючи сферу їх використання.

Еволюція віртуозних рухів українського народного танцю в радянський період характеризується суперечливими тенденціями. З одного боку, ускладнення техніки, активна взаємодія з класичним балетом і спортом засвідчують процес інтенсивного розвитку віртуозної лексики, з другого боку, віртуозність часто виступає заміником вихолощеного змісту автентичного танцю, використовується у постановках пропагандистського характеру. Найвищим досягненням української народно-сценічної хореографії означеної доби стала творчість П. Вірського. Творчий метод майстра базувався на органічному поєднанні мови народного танцю і класичного балету, художній вмотивованості кожного віртуозного руху, трюку як засобу розкриття народного характеру. Класичні постановки К. Балог, М. Болотова, М. Вантуха, К. Василенка, В. Верховинця, П. Вірського, О. Гомона, А. Кривохижі, Д. Ластівки, В. Петрика, М. Соболя, Я. Чуперчука, які високо підняли планку технічної майстерності, дозволяють говорити про віртуозність як феномен українського народно-сценічного танцю.

Говорячи про досягнення видатних балетмейстерів, не слід забувати, що діапазон їхніх творчих пошуків був штучно обмежений єдиним для всіх видів радянського мистецтва «методом соціалістичного реалізму». Згідно з засадничими догматами цього методу, мистецтво мало будуватися за

принципами партійності й народності, бути національним за формою і соціалістичним за змістом. У вимірах народно-сценічної хореографії це, зокрема, означало, що традиційна форма танцю відокремлювалась від його традиційного символічного змісту, а замість засобу збереження національної ідентичності танцю відводилась роль одного з інструментів радянської пропаганди. Поширеним методом у тогочасному народно-сценічному мистецтві було своєрідне «міксування», тобто змішування в форматі одного танцю рухів, властивих різним регіонам, а також різним танцювальним культурам народів, що входили до складу СРСР. Предметом запозичень з українського танцю виступали найчастіше віртуозні рухи (присядки, повзунці, високі стрибки, жіночі «крутки» тощо). «Міксування» активно використовувалося при створенні солдатських і матроських танців, які набули в СРСР статусу окремого жанру і трактувались як російські.

В умовах гібридної війни з Російською Федерацією актуалізується сформульоване В. Авраменком визначення народного танцю як національної зброї. Замість ідеї взаємозближення (передовсім із російським мистецтвом) в наші дні на перший план висувається ідея розмежування з «руським міром», розкриття особливостей українського танцю як вияву національної ідентичності.

Однією з провідних тенденцій сучасного мистецького процесу є активізація взаємодії народно-сценічного танцю з класичним балетом і спортом. Одним із яскравих прикладів взаємодії стало створення «Бойового гопака» – танцю й водночас своєрідної системи психофізичного виховання, в якій використано віртуозну лексику. На противагу продуктивним пошукам, використання віртуозної лексики в численних телевізійних шоу іронічного й сатиричного характеру нерідко призводить до карикатурних, пародійних псевдоверсій народного танцю.

Головним завданням сучасної народно-сценічної хореографії є збереження традицій і створення інноваційних проектів на їхній основі. Наріжний принцип національних традицій використання віртуозних рухів

полягає в осмисленні їх як найвищої форми майстерності окремих солістів, невіддільної від досконалої технічної вправності всього хореографічного колективу, взятого як цілісність. У наш час, коли технічний рівень хореографії неухильно зростає, а танцювальні рухи із категорії віртуозних перетворюються на загальноповсякденні, продуктивним шляхом їх використання є подальше розкриття семантики їх символічних значень, а також відтворення засобами віртуозної лексики тих пластів художньої образності, які з різних причин не були розроблені балетмейстерами-попередниками.

## ВИСНОВКИ

У висновках сформульовані основні результати дисертаційного дослідження.

1. Аналіз наукової літератури з досліджуваної теми дозволив констатувати, що: феномен віртуозності є одним із найменш досліджених у сучасному хореографічному мистецтві; у хореології фрагментарно висвітлено лише окремі аспекти віртуозності, пов'язані переважно з використанням технічно складних рухів у народно-сценічному танці радянської доби; досі не розкрита природа віртуозних рухів, не визначені основні етапи їх еволюції у народній і народно-сценічній хореографії; об'єктивному вивченню витоків генези віртуозних рухів, специфіки їх розвитку в чоловічому й жіночому танцях заважають зужиті концепції та підходи, успадковані від радянського мистецтвознавства (концепція Київської Русі як «спільного джерела» хореографічних культур східних слов'ян, трактування частини прадавніх хороводів не як магічних актів, а як танців «виробничої тематики» тощо).

2. Джерелом віртуозних рухів у народному танці є хороводи архаїчної і традиційної культури, що мали заклинальну функцію (заклинання перемоги в чоловічих войовничих танцях і заклинання родючості переважно в жіночих). Поряд із хороводами з яскраво вираженою магією родючості в Київській Русі побутували військові чоловічі танці, у форматі яких уніфікувалися, естетизувалися й ускладнювалися віртуозні рухи, які стали основою лексики героїчних козацьких танців. Оволодіння технічно складними рухами досягалось шляхом тривалих тренувань, зокрема під час ініціацій, тілогартівні ритуали яких були важливим чинником розвитку віртуозної техніки танцю. У ритуалах календарного й родинного циклу спостерігається

гендерний розподіл ролей; жіночі рухи відзначаються консерватизмом, що детермінований характером дівочих хороводів як магічних актів. На противагу дівочим хороводам, котрі відзначаються стриманістю, граціозною довершеністю ліній танцю, рухів жестів, поз, міміки, шалені танці дорослих жінок під час оргіастичних ритуалів календарного (Мавський Великдень тощо) й родинного (окремі складові весільної драми) циклів вражають силою, вираженою в ритморухах пристрасті. Оргіастичні, екстатичні (жіночі й чоловічі) танці, що відзначалися швидким темпоритмом, розкутістю й відвертістю, сприяли розвитку віртуозної техніки. Багатий матеріал для дослідження трансформацій складно-технічних рухів містить ігровий фонд традиційної культури.

3. Вагому роль у розвитку віртуозної техніки народного хореографічного мистецтва відіграли професійні танцюристи-скоморохи – спадкоємці віртуозних танців античності, котрі прийшли до Київської Русі з Візантії і демонстрували віртуозні рухи, трюкову техніку у виставах, які грали для заробітку. Це був принципово інший підхід до танцю порівняно з народним, у якого не існувало чіткого розподілу на виконавців і глядачів. Діяльність скоморохів значною мірою визначила особливості давньоруського етапу еволюції віртуозних рухів. Спадкоємцями скоморохів у польсько-литовський період і козацьку добу стали цехові й позацехові музиканти, насамперед бандуристи, а також мандрівні дяки, котрі поєднували віртуозну гру на музичних інструментах зі співом і виконанням технічно складних рухів козацького танцю. Конкуренція між ремісничими цехами зумовила появу особливої форми корпоративної змагальності в мистецтві хорового співу й танцю. Змагальність визначає характер героїчного козацького танцю, особливістю котрого є яскраво виражена віртуозність. Танцювальне мистецтво запорожців містило елемент професіоналізму й вишколення (В. Купленник). Виконання віртуозних рухів козацького танцю, що було під силу лише тренуваним запорожцям, передбачало довготривалий підготовчий період. У козацькій хореографії знайшли своє продовження бойові танці

воїнів архаїчної і давньоруської епох, що відзначалися віртуозною технікою. Таким чином, в еволюції віртуозних рухів фольклорного танцю досить чітко простежуються три лінії: перша пов'язана з трансформацією технічно складних рухів оргіастичних танців народної обрядовості календарного й родинного циклів; друга – із впливом віртуозного танцю професійних виконавців; третя – із традицією войовничих, героїчних чоловічих танців. На побутовому рівні, масовізуючись, танець професіоналів і запорожців втрачав свою довершену віртуозність. Еволюція віртуозності характеризується безперервністю традиції, однак це не означає, що розвиток технічно складних рухів відбувався по висхідній – від простого до складного; на певних етапах він подібний до маятника.

4. Сценізацію народного танцю започаткували скоморохи. Важливим етапом сценізації була діяльність шкільного театру, на подіумі якого були представлені видовища, у яких синтезувалися стилі вченої релігійної драми й низового театру. Народний танець виступав епізодично, але був важливим, потенційно креативним елементом сценізації і фольклоризації шкільного театру. Наступний етап сценізації народного танцю пов'язаний із виникненням українського професійного театру. В операх за творами І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка закладаються основи української сценічної хореографії, формується національний стиль. Демократичні традиції українського театрального мистецтва знайшли свій подальший розвиток на подіумі українського класичного театру кінця XIX – початку XX ст., діяльність якого визначила характер і тенденції найбільш плідного етапу сценізації народного танцю в дореволюційний період. Визначальними рисами народного танцю в театрі корифеїв була максимальна наближеність до автентичних зразків, природність пластичних образів на противагу манірності характерного танцю. Завдяки діяльності представників польської та російської балетних шкіл феномен віртуозності став важливим чинником еволюції українського сценічного танцю в означений період. Нова тенденція, пов'язана з ускладненням техніки сценічного танцю, об'єктивно

сприяла розширенню арсеналу пластичних рухів, збагаченню виражальних засобів і посиленню видовищності вистав і дивертисментів. Водночас стилізація і надто вільне поводження з фольклорним матеріалом суперечило традиціям корифеїв. Невмотивоване художньо використання віртуозних рухів і трюкової техніки в низькопробних балаганних виставах спричинило формування тієї негативної тенденції, котру гостро критикували визначні діячі української культури як прояв «малоросійщини».

5. Працюючи на еміграції після поразки національно-визвольних змагань, В. Авраменко теоретично обґрунтував і реалізував у практичній діяльності нову концепцію українського танцю, котра ґрунтувалась на ідеології національної революції. Віртуозність у танці самого В. Авраменка і створених ним хореографічних композиціях, балетних виставах була засобом реалізації концепту танцю як національної зброї, надавши пластичному образу ідейного змісту і підпорядкувавши провідній ідеї весь арсенал віртуозної техніки. Якщо В. Авраменко акцентував закладену в танці національну ідею, то В. Верховинець, котрий став одним із рушіїв культурного відродження в радянській Україні, передусім дбав про лексичну чистоту і стильову цілісність народно-сценічного танцю. Підходи В. Авраменка і В. Верховинця суперечили засадничим принципам методу соціалістичного реалізму, в форматі якого розвивалась народно-сценічна хореографія радянського періоду: соцреалізм маніфестував мистецтво національне за формою і соціалістичне за змістом, що розривало традиційну єдність форми і змісту в народному танці й перетворювало його із засобу збереження етно-національної ідентичності на знаряддя радянської пропаганди. Працюючи в радянському культурному просторі, українські митці долали обмеження «соцреалістичного формату». Творчий метод П. Вірського, який створив нову танцювальну мову, поєднавши техніку народного танцю і класичного балету, ґрунтувався на осмисленні віртуозного руху в його еволюційному розвитку. Творчість П. Вірського стала найвищим досягненням української народно-сценічної хореографії радянського періоду й визначила провідний напрямок розвитку



цього виду мистецтва. Еволюція віртуозності в радянську добу прикметна суперечливими тенденціями: з одного боку, ускладнення традиційних рухів і використання новотворів, взаємодія з класичним балетом і спортом свідчила про позитивну динаміку розвитку віртуозної лексики; з другого – віртуозність виступає заміником вихолощеного змісту, засобом досягнення видовищності під час помпезних концертів на честь радянських свят.

6. У період незалежності України розвиток віртуозної техніки українського народно-сценічного танцю характеризується пошуком свіжих підходів як у сфері хореології, так і в практичній діяльності балетмейстерів. Замість наріжної в радянську добу ідеї взаємозближення хореографічних культур у наші дні пріоритетною стала ідея розмежування, розкриття особливостей танцю кожного народу як вияву національної ідентичності. Після Революції Гідності, в умовах гібридної війни з Російською Федерацією актуалізується концепт народного (народно-сценічного) танцю як національної зброї. Разом із високими досягненнями українських хореографів, у спадщину від радянського хореографічного мистецтва залишилися рудимент «малоросійщини» й «шароварщини», обмеженість тематичного діапазону народно-сценічного танцю (досі не знайшли належного сценічного втілення військові та скомороші танці Київської Русі, танці українських цехових ремісників XVII–XIX ст.). Подальшому дослідженню феномену віртуозності суттєво сприятиме створення сучасної відеотеки.

7. Головним завданням сучасної народно-сценічної хореографії є збереження традицій і створення інноваційних проєктів на їхній основі. Наріжний принцип національних традицій використання віртуозних рухів полягає в осмисленні їх як найвищої форми майстерності окремих солістів, невіддільної від досконалої технічної вправності всього хореографічного колективу, взятого як цілісність. У наш час, коли технічний рівень хореографії неухильно зростає, а танцювальні рухи із категорії віртуозних перетворюються на загальноповсякденні, продуктивним шляхом їх використання є подальше розкриття семантики їх символічних значень, а також відтворення

засобами віртуозної лексики тих пластів художньої образності, які з різних причин не були розроблені балетмейстерами-попередниками.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко В. *Українські народні танці. Музика і стрій* : кн. 1/2. Голівуд, 1947. 80 с.
2. Амфітеатров О. В. Українська «Дузе». *Український театр*. 2000. № 1/2. С. 8–10.
3. Асафьев Б. В. *Музыкальная форма как процесс* : кн. 1/2. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
4. Афанасьев А. Н. *Поэтические воззрения славян на природу* : в 3 т. Москва : Соврем. писатель, 1995. Т. 1. 416 с.
5. Балог К. Розкриття джерел фольклорних танців Закарпаття. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку* : матеріали наук.-практ. конф., (м. Київ, 28 лют. 2002 р.). Київ : Стилос, 2002. С. 69–70.
6. Балог К. Ф. *Танці Закарпаття* : репертуар. зб. Ужгород : Ужгород. міська друк., 2008. 168 с.
7. Балушок В. Г. *Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників*. Київ : Наук. думка, 1993. 118 с.
8. Балушок В. Г. Юнацькі ініціації давніх слов'ян – школа сили й мужності. *Традиції фізичної культури в Україні* : зб. наук. ст. Київ : Ін-т змісту і методів навч., 1997. С. 24–34.
9. Бахрушин Ю. *История русского балета*. Москва : Просвещение, 1993. 254 с.
10. Бежар М. *Мгновение в жизни другого*. Москва : Рус. творч. палата, 1998. 240 с.
11. Безклубенко С. Д. *Мистецтвознавство : терміни та поняття* : енциклопед. вид. У 2 т. Т. 1. (А–Л). Київ : Ін-т культурології АМУ, 2008. 240 с.
12. Безклубенко С. Д. *Теорія культури* : навч. посіб. Київ : КНУКіМ,

2002. 324 с.

13. Безклубенко С. Д. *Українське кіно : начерк історії*. Київ : КНУКіМ, 2001. 150 с.

14. Белкин А. А. *Русские скоморохи*. Москва : Наука, 1975. 191 с.

15. Белкин А. А. *Театр скоморохов на Руси : автореф. дис. ... канд. искусствоведения*. Киев, 1971. 20 с.

16. Белорусский народный танец / сост. Ю. М. Чурко. Москва : Искусство, 1991. 223 с.

17. Бычков В. В. *Эстетика поздней античности (II-III вв.)*. Москва : Наука, 1981. 323 с.

18. Бігус О. О. Тема патріотизму і національні традиції українців в українській народній хореографії. *Вісник НАКККіМ*. 2013. № 2. С. 104–107.

19. Білаш П. М. *Балетмейтерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд мистецтвознавства : 17.00.01*. Київ : ДАККіМ, 2004. 18 с.

20. Блок Л. Д. *Классический танец. История и современность*. Москва : Искусство, 1987. 556 с.

21. Боберський І. *Два вечори Авраменка*. Вінніпег, 1927. 11 с.

22. *Бойківщина*. Історико-етнографічне дослідження / ред. кол.: Ю. Г. Гошко (відп. ред.), П. М. Жолтовський, Р. В. Чугай, Р. Ф. Кирчів, М. І. Моздир. Київ : Наук. думка, 1983. 304 с.

23. Бойко В. Г. *Сучасна народнопоетична творчість на Україні: Основні тенденції розвитку*. Київ : Наук. думка, 1973. 119 с.

24. Бойко О. С. *Художній образ в українському народно-сценічному танці : автореф дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01*. Київ : КНУКіМ, 2008. 19 с.

25. Боримська Г. *Самоцвіти українського танцю*. Київ : Мистецтво, 1974. 134 с.

26. Борисенко В. К. *Весільні звичаї та обряди на Україні : іст.-*

етнограф. дослідж. Київ : Наук. думка, 1998. 188 с.

27. Борисенко В. К. *Така житка ... : Культура повсякдення українців Чорнобильського Полісся* (За матеріалами етнографічної експедиції 1994 р.). Київ : Стилос, 2011. 224 с.

28. Бурковський О. *Завжди в дорозі*. Київ : Преса Плюс, 2013. 188 с.

29. Вадясова Н. В., Чернець В. Г., Шульгіна В. Д. *Мистецько-педагогічна школа видатного діяча української культури Мирослава Вантуха*. Київ : НАКККіМ, 2012. 152 с.

30. Вантух М. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку* : матеріали наук.-прак. конф. (м. Київ, 28 лют. 2002 р.). Київ : Стилос, 2002. С. 15–23.

31. Василенко К. *Лексика українського народно-сценічного танцю*. Київ : Мистецтво, 1996. 494 с.

32. Василенко К. *Український народний танень* : підручник. Київ : ІПК ПК, 1997. 282 с.

33. Вацеба О. М. *Нариси з історії спортивного руху в Західній Україні*. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997. 232 с.

34. Величко Самійло. *Літопис*. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2. С. 516–517.

35. Величкович М., Мартинюк Л. *Український рукопаш гопак* : навч. посіб. Львів : Ліга-Прес, 2003. 152 с.

36. Верховинець В. *Теорія українського народного танцю*. [5-те вид., доповн.]. Київ : Муз. Україна, 1990. 151 с.

37. *Весілля* : у 2 кн. / упоряд. текстів, прим. М. М. Шубравської ; нотн. матеріал упоряд. О. А. Правдюк. Київ : Наук. думка, 1970. Кн. 1. 453 с.

38. *Весілля* : у 2 кн. / упоряд. текстів, прим. М. М. Шубравської ; нотн. матеріал упоряд. О. А. Правдюк. Київ : Наук. думка, 1970. Кн. 2. 479 с.

39. Вірський П. П. *Думки і поради*. Київ : Мистецтво, 1960. № 3. С. 15.

40. Вирский П. Секреты творчества. *Совет. культура*. 1969. 24 мая.

41. Вірський П. П. *У вихорі танцю* : репертуар. зб. Київ : Мистецтво,

1977. 85 с.

42. Вовк Х. К. *Студії з української етнографії та антропології*. Київ : Мистецтво, 1995. 336 с.

43. Возняк М. *Історія української літератури*. У 3 т. Т. 3. Віки XVI-XVIII. Львів : Друк. наук. т-ва ім. Шевченка, 1924. Ч. 2. 564 с.

44. Волчукова В. М. *Проблеми розвитку і роль ритуального танцю в ранньохристиянській культурі* : автореф. дис... канд мистецтвознавства : 17.00.01. Харків : Харків. держ. акад. культури, 2002. 19 с.

45. Воропай О. *Звичаї нашого народу*. Етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. 590 с.

46. Гарасимчук Р. *Народні танці українців Карпат*. Кн. 1. Гуцульські танці. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2008. 608 с.

47. Гарасимчук Р. *Народні танці українців Карпат*. Кн. 2. Бойківські та лемківські танці. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2008. 318 с.

48. Гарибян А., Борисов В. *Армянские народные танцы*. Ереван : Айпетрат, 1964. 176 с.

49. Гасанов К. Н. *Азербайджанские народные танцы*. Москва : Искусство, 1978. 143 с.

50. Гнатюк В. Гаївки. *Матеріали до української етнології*. Львів : Друк. НТШ, 1909. Т. 12. 100 с.

51. Гнатюк В. Коломийки. Етнографічний збірник. Львів : НТШ, 1905. Т. 17. 295 с.

52. Гнатюк В. Коломийки. Т. 2. Етнографічний збірник. Львів : НТШ, 1906. Т. 18. 315 с.

53. Гнатюк В. Коломийки. Т. 3. Етнографічний збірник. Львів : НТШ, 1907. Т. 19. 251 с.

54. Гнатюк В. Колядки і щедрівки. Т. 1. Етнографічний збірник. Львів : НТШ, 1914. Т. 35. 269 с.

55. Гнатюк В. Колядки і щедрівки. Т. 2. Етнографічний збірник. Львів : НТШ, 1914. Т. 36. 379 с.

56. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. 263 с.
57. Гоголь & Гоголь. До 200-ліття від дня народження М. В. Гоголя. *Хроніка-2000*. Київ, 2009. Вип. 76. 511 с.
58. Гоголь Н. В. *Собрание сочинений* : в 6 т. Москва : Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 6. 563 с.
59. Голдрич О. С. Стан і завдання хореографічного мистецтва Західного регіону. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку* : матеріали наук.-практ. конф. (м. Київ, 28 лют. 2002 р.). Київ : Стилос, 2002. С. 82–87.
60. Голдрич О. С. *Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю*. Львів : Сполом, 2006. 172 с.
61. Голубенков А. Г. Танцевальное шоу в системе жанров сценической хореографии. *Вісник Міжнародного Слов'янського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2008. № 1. С. 56–61.
62. Гордійчук М. М. *Фольклор і фольклористи* : зб. ст. Київ : Муз. Україна, 1979. – 251 с.
63. Горленко В. Малорусские народные игры окрестностей Переяслава. *Киевская старина*. 1887. № 5–6. С. 451–486.
64. Грица С. Й. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості. *Народна творчість та етнографія*. 1989. № 5. С. 3–9.
65. Грица С. Й. *Фольклор у просторі та часі* : вибр. ст. Тернопіль : АСТОН, 2000. 224 с.
66. Грица С. *Фольклорний процес у динаміці*. *Музика*. 1982. № 1. С. 8–11.
67. Грінченко М. О. *Вибране*. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. 531 с.
68. Грушевський М. С. *Історія української літератури*. В 6 т. Кн. 9. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 392 с.
69. Гуменюк А. *Народне хореографічне мистецтво України*. Київ :

АН УРСР, 1963. 235 с.

70. Гуменюк А. І. *Українські народні музичні інструменти*. Київ : Наук. думка, 1967. 243 с.

71. Гуменюк А. І. *Українські народні танці*. Київ : Наук. думка, 1969. 617 с.

72. Демещенко В. В. Проблеми синтезу в мистецтві. *Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-теорет. конф., м. Київ, 19-20 квіт. 2007 р. Київ : Видавн. центр «КНУКіМ», 2007. С. 251–254

73. Демків Д. *Ярослав Чуперчук. Феномен гуцульської хореографії*. Коломия : Вік, 2001. 165 с.

74. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору. *Слово і Час*. 2003. № 9. С. 16–24.

75. Денисюк І. Національна специфіка українського. *Слово і Час*. 2003. № 10. С. 41–49.

76. Донцов Д. Правда козацька у М. Гоголя. *Хроніка-2000*. 2009. Вип. 76. С. 421–433.

77. Єльохіна О. О. *Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 1996. 25 с.

78. Єфремов С. О. *Історія українського письменства*. Київ : Феміна, 1995. 688 с.

79. Жайворонок В. В. *Знаки української етнокультури* : словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

80. *Жартівливі пісні. Родинно-побутові* : збірник / ред. кол.: О. І. Дей (голова) та ін.; вст. ст. О. І. Дей, А. І. Гуменюк. Київ : Наук. думка, 1967. 800 с.

81. Завадський В. І., Цьось А. В. Про систему фізичного вдосконалення запорозьких козаків. *Традиції фізичної культури в Україні* : зб. наук. ст. Київ : ІЗМН, 1997. С. 44–62.



82. Загайкевич М. Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. № 4. С. 68–73.
83. Зайцев Є. В., Колесниченко Ю. В. *Основи народно-сценічного танцю*. Вінниця : Нова Книга, 2007. 416 с.
84. Запашный В. М. *Вольтижная акробатика*. Київ : Искусство, 1961. 133 с.
85. Затварська Р. *Маестро гуцульського танцю*. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2002. 160 с.
86. Захаров Р. *Слово о танце*. Москва : Молодая гвардия, 1977. 158 с.
87. Захаров Р. *Сочинение танца*. Москва : Искусство, 1983. 237 с.
88. Збир І. *Оскар Кольберг і його збірник «Покуття»* : монографія. Львів, 2014. 269 с.
89. Иванов П. *Очерк воззрений крестьянского населения Купянского уезда на душу и на загробную жизнь*. Харьков, 1909. 12 с.
90. Ігри та пісні. *Весняно-літня поезія трудового року* : збірник / упоряд., передм., прим. О. І. Дея ; нотний упоряд. А. І. Гуменюк ; відп. ред. М. Т. Рильський. Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1963. 671 с.
91. Іларіон, митрополит. *Дохристиянські вірування українського народу*. Київ : Обереги, 1991. 424 с.
92. *Історія української культури*. У 5 т. Т. 3 / В. С. Александрович, В. Й. Борисенко, Т. М. Виврот. Київ : Наук. думка, 2003. 1246 с.
93. *Історія української культури*. У 5 т. Т. 4 / Л. Ф. Артюх, В. Г.Балушок, Г. Б. Бондаренко. Київ : Наук. думка, 2008. Кн. 1. 1007 с.
94. *Історія української культури*. У 5 т. Т. 4 / М. П. Бондар, М. П. Загайкевич, Р. Я. Пилипчук. – Київ : Наук. думка, 2005. Кн. 2. 1293 с.
95. *Історія української культури*. У 5 т. Т. 5. / Б. М. Ажнюк, М. П. Бондар, Д. О. Горбачов. Київ : Наук. думка, 2011. Кн. 1. 862 с.
96. *Історія української культури*. У 5 т. Т. 5. / В. П. Агеева, І. І. Барабан, І. П. Бетко. Київ : Наук. думка, 2005. Кн. 2. 1031 с.
97. *Історія українського радянського кіно*. У 3 т. Т. 1. 1917–1930 /

редкол.: Б. Буряк (відп. ред.) та ін. Київ : Наук. думка, 1986. 246 с.

98. Касьянова О. Музично-пластичні модифікації хореографічного мистецтва сьогодення. *Київське музикознавство : культурологія та мистецтвознавство*. 2012. Вип. 42. URL: [glierinstitute.org/digest/042/13.pdf](http://glierinstitute.org/digest/042/13.pdf) (дата звернення: 01.02.2018).

99. Квецко О. Я. Тенденції розвитку бойківського танцю на Прикарпатті кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15-16 квіт. 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. 304 с.

100. Квітка-Основ'яненко Г. *Повісті та оповідання. Драматичні твори*. Київ : Наук. думка, 1982. – 542 с.

101. Керженцев П. Итоги украинской декады. *Правда*. – 1936. – 22 марта.

102. Килимник О. *Український рік у народних звичаях в історичному освітленні*. У 3 кн. Т. 6. Київ : Обереги, 1994. Кн. 2. 528 с.

103. Кирилюк В. М. Проблеми розвитку народної хореографії в Україні. *Вісник Бердянського педагогічно університету*. 2017. № 142. С. 62–64.

104. Кирчів Р. *Із фольклорних регіонів України* : нариси й статті. Львів, 2002. 351 с.

105. Кіндер К. Р. *Семантика пластичних символів народної танцювальної культури Українців* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ : КНУКіМ, 2007. 19 с.

106. Кінзерська Т. Учениця Марка Кропивницького. *Український театр*. 2000. № 1/2. С. 26–27.

107. Кісін В. *Режисура як мистецтво та професія*. Кн. 1. Як видовища породили режисуру. Київ : АЕЛС-технологія, 1998. 104 с.

108. Климов А. Основы русского народного танца. Москва : Искусство, 1981. 216 с.

109. Книш І. *Жива душа народум* : до ювілею українського танку.

Книш. Вінніпег : Новий шлях, 1966. 78 с.

110. Ковтуненко В. І. *Український театр у період сучасних суспільних трансформацій (До проблеми визначення соціокультурних показників)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : ДАККІМ, 2002. 19 с.

111. Козинко Л. Л. Збереження фольклорних танцювальних традицій у практиці професійних хореографічних колективів Західного регіону України. *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15-16 квіт. 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. 304 с.

112. Колесниченко Ю. В. *Інструменти хореографа. Терминологія хореографії*. Київ : Освіта України, 2012. 660 с.

113. Колесса Ф. М. *Музикознавчі праці*. Київ : Наук. думка, 1970. 592 с.

114. Колосок О. П. Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку* (м. Київ, 28 лют. 2002 р.). Київ : Стилос, 2002. С. 25–30.

115. *Колядки та щедрівки*. Зимова обрядова поезія трудового року : збірник / упоряд., передм. і прим. О. І. Дея ; нотний упоряд. А. І. Гуменюк ; відп. ред. М. Т. Рильський. Київ : Наук. думка, 1965. 804 с.

116. Комісаренко А. А., Тишлер А. В. Акробатика: минуле – основа майбутнього. *Традиції фізичної культури в Україні* : зб. наук. ст. Київ : ІЗМН, 1997. С. 186–198.

117. Корсун Л. Василь Авраменко – лицар українського танцю. *Час і Події*. 2009. № 10.

118. Косаківська Л. П. *Мистецька парадигма Василя Авраменка в контексті розвитку української культури ХХ ст.* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : ДАККіМ, 2009. 19 с.

119. Косаківська Л. П., Чепалов О. І. *Танцювальний фольклор і становлення українського національного хореографічного мистецтва. Культура України. Мистецтвознавство*. 2001. Вип. 8. С. 47–57.

120. Коскін В. Фольк-шоу опера-гопак «Карась та Султан». *Слово*

*просвіти*. 2004. № 249. С. 16.

121. Костомаров Н. И. *Две русские народности*. Київ, 1991. 72 с.

122. Котляревський І. *Поетичні твори. Драматичні твори. Листи*. Київ : Наук. думка, 1982. 313 с. (Бібліотека української літератури).

123. Кривохижа А. М. Проблеми народно-сценічного танцю та шляхи їх вирішення. *Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку* : матеріали наук.-практ. конф., (м. Київ, 28 лют. 2002 р.). Київ : Стилос, 2002.

124. Кубертен П'єр де. *Олімпійські мемуари*. Київ : Олімп. літ., 1997. 178 с.

125. Кудинова Т. М. *От водевиля до мюзикла*. Москва : Совет. композитор, 1982. 173 с.

126. Купленник В. *Нариси до історії українського народного танцю*. Київ : ІЗМН, 1997. 63 с.

127. Курбет В., Мордарь М. *Молдавские народные танцы*. Кишинев : Картя молдовеняска, 1969. 236 с.

128. Курочкін О. В. З історії масових свят феодального і капіталістичного Києва. *Свята та обряди трудящих Києва* / В. Г. Балушок, В. К. Борисенко, Ю. В. Гошко та ін. Київ : Наук. думка, 1983. С. 33–81.

129. Курочкін О. В. *Новорічні свята українців. Традиції і сучасність*. Київ : Наук. думка, 1978. 190 с.

130. Курочкін О. В. *Святково-обрядова культура* : вибр. пр. Київ : Вид-во Ліра-К, 2018. 298 с.

131. Купшет В. *Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – початок XX ст.)*. Київ : Темпора, 2007. 592 с.

132. Липовецький С. «Батько українського танцю». *Український тиждень*. 2010. № 12 (125).

133. Лисенко М. В. *Про народну пісню і народність в музиці*. Київ : Мистецтво, 1955. 66 с.

134. Литвиненко В. Н. Творчість П. П. Вірського у міжнародному

інформаційному просторі. Вісник КНУКіМ. 2009. № 20. С. 65–72. URL: <http://vuzlib.com/content/view/1557/62/> (дата звернення: 02.03.2018).

135. Лозинський Й. І. *Українське весілля*. Київ : Наук. думка, 1992. 173 с.
136. Лозко Г. *Українське народознавство*. Київ : Зодіак-ЕКО, 1995. 368 с.
137. Лопухов А. В. *Основы характерного танца*. Санкт Петербург : Лань, 2007. 344 с.
138. Лосев А. *История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика*. Москва : Искусство, 1975. 776 с.
139. Людкевич С. П. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. 495 с.
140. Людкевич С. П. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. 495 с.
141. Маєрчик М. *Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу*. Київ : Критика, 2011. 325 с.
142. *Майстри народно-сценічного танцю* : біограф. довід. / уклад. О. П. Колосок. Київ : ДАКККіМ, 2008. 116. с.
143. Макаров А. Н. *Киевская старина в лицах XIX в.* Київ : Довіра, 2005. 878 с.
144. Максимович М. *Дні та місяці українського селянина*. Київ : Обереги, 2002. 189 с.
145. Мерлянова О. А. Міфологічні коди українських хороводів. *Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-теорет. конф., м. Київ, 19-20 квіт. 2007 р. Київ : Вид. центр «КНУКіМ», 2007. С. 153–156.
146. Мірошніченко О. Театр і публіка. *Нариси української популярної культури*. Київ : УЦКД, 1998. С. 655–666.

147. Морозов А. І. Взаємодія мистецтва і спорту як чинник розвитку віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 338–345.

148. Морозов А. І. Витоки чоловічого віртуозного виконавства в українському народному танці. *Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 21 квітня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 44–47.

149. Морозов А. І. Віртуозні рухи як феномен народного хореографічного мистецтва. *Молодий вчений*. 2017. № 8 (48). С. 60–63.

150. Морозов А. І. Віртуозність у хореографічному мистецтві як наукова проблема. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 21–22 квіт. 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 45–47.

151. Морозов А. І. До проблеми вивчення чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 309–316.

152. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 25. С. 94–99.

153. Морозов А. І. Основні тенденції еволюції віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Рівне, 12–13 листоп. 2015 р. Рівне : Рівнен. держ. гуманітар. ун-т. С. 120–124.

154. Морозов А. І. Український танець «Гопак» – обробка фольклорного першоджерела чи стилізація?. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. № 40. С. 360–366.

155. Морозов А. І. Чоловіча танцювальна складова гаївок (на матеріалі записів Володимира Гнатюка). *Хореографія ХХІ століття*:

*мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 80–84.

156. Морозов А. І. Чоловічий танець у концертних програмах перших ансамблів народного танцю. *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 17–18 квітня 2015 р. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 75–79.

157. Мосс М. Техника тела. *Человек*. 1993. № 2. С. 64–79.

158. *Народна артистка СРСР Лідія Чернишова* : зб. дослідж. і спогадів / редкол.: Станішевський Ю. О. та ін. Київ : Мистецтво, 1978. 176 с.

159. Нечуй-Левицький І. *Твори*. В 2 т. Т. 1. Київ : Наук. думка, 1985. 638 с.

160. Новерр Я.-Ж. Письма о танце и балетах. Ленинград ; Москва, 1965. 376 с.

161. Овчаренко Е. Голохвостий на оперній сцені. *Слово Просвіти*. 2018. 27–31 груд.

162. Осока С. Василь Авраменко: «Український танець – це національна зброя». *Ukrainian People*. 2017. 5 квіт.

163. Паві П. *Словник театру*. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 640 с.

164. Павлюк Т. С. *Українське балетмейстерське мистецтво другої половини ХХ ст.* : автореф дис. ... канд. мистецтвознавства : 10.00.01. Київ : ДАККіМ, 2005. 20 с.

165. Пастернакова М. *Українська жінка в хореографії*. Вінніпег : Союз українок Канади, 1963. 215 с.

166. Пастух В. В. *Модерні хореографічні напрямки в Галичині (20-30 рр. ХХ ст.)*. Київ : Знання, 1999. 41 с.

167. Пилат В. *Бойовий гопак*. Львів : Галицька Січ, 1994. 288 с.

168. Підгорбунський М. Музичні цехи в містах України в XVI–XVII ст.

*Культура і мистецтво в сучасному світі*. 2003. Вип. 4. С. 177–185.

169. Підлипська А. М. *Народна хореографічна культура кримських татар ХІХ – першої половини ХХ століття (до 1941 р.) у Криму* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 20 с.

170. Підлипська А. М. Хореографічне мистецтво в ситуації національно-патріотичного підйому кінця 2013 – початку 2016 років. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15-16 квіт. 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. 304 с.

171. Плахотнюк О. А. *Стилі та напрямки сучасного хореографічного мистецтва*. Львів : ЦТДЮГ, 2009. 80 с.

172. Поморянський М.А. *Буковинський танець*. Чернівці : Вид. дім «Букрек», 2007. 206 с.

173. Пономарьов А. *Українська минушина* : Ілюстрований етнограф. довід. Київ : Либідь, 1994. 256 с.

174. Попович М. *Нарис історії культури України*. 2-ге вид., випр. Київ : Арт ЕК, 2001. 728 с.

175. Посадов А. Державний ансамбль народного танцю. *Вісті*. 1937. 2 груд.

176. Приступа Б. *Народна фізична культура українців* : монографія. Львів : Укр. спорт. асоц., 1995. 254 с.

177. Приступа Є. Н. Система народних знань і уявлень про фізичне виховання людини. *Традиції фізичної культури в Україні* : зб. наук. ст. Київ : ІЗМН, 1997. С. 131–146.

178. Приступа Є. Н., Пилат В. С. *Традиції національної фізичної культури*. Львів : Троян, 1991. 104 с.

179. *Пять десятилетий. Союз писателей СССР (1934–1984)* / В. Алимova, Г. Блистанова, В. Виноградова и др. Москва : Совет. писатель, 1984. 399 с.

180. Різник О. Танець. *Нариси української популярної культури*. Київ :



УЦКД, 1998. С. 645–654.

181. Садовський М. К. *Мої театральні згадки*. Харків ; Київ : Держ. вид-во України, 1930. 120 с.

182. Сердюк Т. І. Місце та значення віртуозних рухів українського народно-сценічного танцю у фаховій підготовці студентів-хореографів. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету. Педагогічні науки*. 2013. № 3. С. 108–112.

183. Скрипник Г. *Матеріали до української етнології* : зб. наук. пр. Київ, 2002. Вип. 2 (5). 442 с.

184. Скуратівський В. *Русалії*. Київ : Довіра, 1996. 734 с.

185. *Словник української мови*. В 11 т. Т. 1 / ред.: П. П. Горецький, А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, Н. І. Швидка. Київ : Наук. думка, 1970. 799 с.

186. Собінов В. *Танцююча гімнастика*. Київ : Мистецтво, 1975. 184 с.

187. Софронова Л. О. Київський шкільний театр і проблеми українського барокко. *Українське літературне барокко* : зб. наук. ст. / відп. ред. О. В. Мишинич. Київ : Наук. думка, 1987. С. 109–130.

188. Станішевський Ю. О. *Балетний театр Радянської України (1925–1985 рр.)*. Шляхи і проблеми. Київ : Муз. Україна, 1986.

189. Станішевський Ю. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка. Історія і сучасність*. Київ : Муз. Україна, 2002. 736 с.

190. Станішевський Ю. Танець у ментальності нації. *Музика*. 1997. № 3. С. 21–22.

191. Станішевський Ю. *Український балетний театр*. Київ : Муз. Україна, 2008. 411 с.

192. Станішевський Ю. О. *Український радянський балетний театр (1925–1975)*. Київ : Муз. Україна, 1975. 224 с.

193. Стасько Б. *Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини*. Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2004. 312 с.

194. Старков В. А. *Физическая культура Древней Руси* : автореф. дис.

... канд. истор. наук. Киев : КДУ им Т. Г. Шевченка, 1991. 19 с.

195. Степовий О. *Український народний танець : Етнографічний нарис*. Авсбург, 1946. 31 с.

196. Стеценко К. *Спогади. Листи, Матеріали*. Київ : Муз. Україна, 1981. 480 с.

197. *Стильові особливості танців Карпатського регіону* / уклад. О. П. Колосок. Київ : КЛАКККіМ, 2002. 36 с.

198. *Стильові особливості танців Східної України* / уклад. О. П. Колосок. Київ : КДАКККіМ, 2001. 22 с.

199. Сулима М. М. *Українська драматургія XVII–XVIII ст.* 3-тє вид. Київ : Стилос, 2010. 368 с.

200. Сумцов М. Ф. *Діячі українського фольклору*. Харків : Друк. «Печатне діло», 1910. 37 с.

201. *Сучасний словник-мінімум іношомовних слів: близько 9000 слів* / уклали О. Я. Скопненко, Т. В. Цимбалюк. Київ : Довіра, 2008. 798 с.

202. *Танці Поділля* : репертуар. зб. / упоряд. та хореогр. ред. І. М. Антипової. Київ : Мистецтво, 1971. 106 с.

203. *Танці Полтавщини* : репертуар. зб. / ред. В. І. Пас. Київ : Мистецтво, 1969. 104 с.

204. *Танцювальні пісні* : збірник / ред. кол.: О. І. Дей (голова) та ін. Київ : Наук. думка, 1970. 806 с.

205. Танцюра Г. *Записки збирача фольклору*. Вінниця : Вінниця, 2001. 100 с.

206. Тимчула А. В. Народні танці лемків у родинно-побутовій обрядовості. *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. 304 с.

207. Ткаченко Т. С. *Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие* : учеб. пособие. Москва : Искусство, 1971. 352 с.

208. Ткаченко Т. С. *Украинский танец*. Москва : Искусство, 1967. 465 с.

209. *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским русским географическим обществом*. Материалы и исследования, собранные действительным членом П. П. Чубинским. В 7 т. Т. 3: Народный дневник. СПб, 1872. II, XIII. 468 с.

210. *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским русским географическим обществом*. Материалы и исследования, собранные действительным членом П. П. Чубинским. В 7 т. Т. 4: Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны. СПб, 1877. XXX. 714 с.

211. *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским русским географическим обществом*. Материалы и исследования, собранные действительным членом П. П. Чубинским. В 7 т. Т. 5: Песни любовныя, семейныя, бытовья и шуточные. СПб, 1874. XXX. 1209 с.

212. *Українська етнологія* : навч. посіб. / за ред В. Борисенко. Київ : Либідь, 2007. 400 с.

213. *Українці: народні вірування, повір'я. демонологія* / упоряд., прим. та біогр. нариси А. П. Пономарьова, Т. В. Косміної, О. О. Боряк. 2-ге вид. Київ : Либідь, 1991. 640 с. (Пам'ятки історичної думки України).

214. *Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодяньських* / упоряд. та прим. А. Ю. Ясенчук. Київ : Наук. думка, 1978. 326 с.

215. *Українські народні пісні, наспівані Д. Яворницьким. Пісні та думи з архіву вченого* / упоряд., вст. ст., прим. та комент. М. М. Олійник-Шубравської. Київ : Муз. Україна, 1990. 456 с.

216. *Українські народні пісні. Календарно-обрядова лірика* / вст. ст., упоряд., підгот. текстів та прим. О. І. Дея. Київ : Держлітвидав УРСР, 1963. 569 с.

217. Уральская В. И., Путрова Т. В. Хореографическая самодеятельность. *Самодеятельное художественное творчество в СССР* :

*очерк истории*. Санкт Петербург, 1999. Т. 3. Конец 1950-х–начало 1990-х годов. С. 335–353.

218. Фаминцын А. С. *Скоморохи на Руси*. Санкт Петербург : Типография Э. Армгольда, 1889. 191 с.

219. Фільц Б. *Музичні цехи на Україні (XVI–XIX ст.)*. Українське музикознавство. 1982. Вип. 17. С. 33–45.

220. *Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича* / атриб. автографів, упоряд., передм. і прим. О. І. Дея. Київ : Наук. думка, 1983. 526 с.

221. *Формування національної культури молоді засобами народного мистецтва у контексті творчої спадщини В. М. Верховинця* : зб. наук. пр. Полтава, 1999. 310 с.

222. Франко І. *Русько-український театр (історичні обриси)*. Т. 16. Київ : Держ. вид-во худож. літ., 1955. С. 209–245.

223. Христиансен Л. Л. *Встречи с народными певцами : воспоминания*. Москва : Сов. композитор, 1984. 168 с.

224. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України*. Ф. 661 (ССКУ). Оп. 1. Звіт про роботу 1 з'їзду СРКУ 25–28 лют. 1939 р. Од. зб. 2. Арк. 1–17.

225. Цорн А. *Грамматика танцевального искусства и хореографии*. Одесса : Типография А. Шульце, 1890. 346 с.

226. Цьось А. *Українські народні ігри та забави* : навч. посіб. Луцьк : Надстир'я, 1994. 96 с.

227. Чекалова А. А. Быт и нравы. *Культура Византии. Вторая половина VII – XII в.* Москва : Наука, 1989. С. 571–616.

228. Чміль В. А. *Микола Ромадов та його танці*. Мелітополь : Вид. будинок ММД, 2013. 168 с.

229. Чміль В. А. *Танці Запорізького краю в обробці З. Сизоненка*. Мелітополь : Вид. будинок ММД, 2005. 340 с.

230. *Чумацькі пісні* : збірник / упоряд.: Дей О. І., Ясенчук А. Ю., Іваницький А. І. Київ : Наук. думка, 1976. 542 с. (Українська Народна

творчість).

231. Чурко Ю. *Белорусский хореографический фольклор*. Минск : Вышшая школа, 1990. 347 с.

232. Шабаліна О. М. Книга М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» як спроба осмислення творчості емансипованих сучасниць. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2007. Вип. 19. С. 168–173.

233. Шабаліна О. М. Розвиток українського хореографічного мистецтва на початку ХХ ст.: джерела і тенденції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. Вип. 28. URL: <http://dx.doi.org/10.5281/zenodo.51670> (дата звернення: 03.01.2018)

234. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. *Історія та художня практика хореографічної культури* : монографія. Київ : Київ. Міжнар. ун-т, 2013. Ч. 2. 204 с.

235. Шалапа С. В. Взаємопроникнення хореографії та спорту як одна з умов сучасного розвитку хореографічного мистецтва. *Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук-практ. конф. , м. Київ, 15–16 квіт. 2016. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 206–211.

236. Шевченко Т. *Кобзар*. Київ : Дніпро, 1979. 653 с.

237. Шевченко В. Т. *Мистецтво балетмейстера в народно-сценічній хореографії* : навч.-метод. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2006. 184 с.

238. Шекирик-Доників П. Як відбуваються колядки у гуцулів. *Етнографічний збірник*. Львів : НТШ, 1914. Т. 35. С. XVII.

239. Шереметьевская Н. В. *Танец на эстраде*. Москва : Искусство, 1987. 416 с.

240. Школьна Т. С. *Українські музичні цехи XVI-XIX ст. як культурно-мистецький феномен* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : КНУКіМ, 2013. 20 с.

241. Шкоріненко В. О. *Народні витоки російського танцю та його регіональні особливості*. Київ : КНУКіМ, 1999. 79 с.

242. Шкоріненко В. О. *Народний танець у традиційній і сучасній*

*культури України* : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.01. Київ : ДАКККіМ, 2003. 18 с.

243. Шресер-Ткаченко О. Розвиток української музичної культури в XVI–XVIII сторіччях. *Українське музикознавство*. 1974. № 6. С. 8–13.

244. Шумов С., Андреев А. *История Запорожской Сечи*. Київ ; Москва : ЕВРОЛИНЦ, 2003. 632 с.

245. Шухевич В. *Гуцульщина* : у 5 ч. Львів : НТШ, 1899. Ч. 1. 1899. 144 с.

246. Шухевич В. *Гуцульщина* : у 5 ч. Львів : НТШ, 1899. Ч. 2. 1899. 445 с.

247. Шухевич В. *Гуцульщина* : у 5 ч. Львів : НТШ, 1899. Ч. 3. 1902. 256 с.

248. Шухевич В. *Гуцульщина* : у 5 ч. Львів : НТШ, 1899. Ч. 4. 1904. 271 с.

249. Шухевич В. *Гуцульщина* : у 5 ч. Львів : НТШ, 1899. Ч. 5. 1908. 300 с.

250. Щерба І. П., Штогріна І. Б. Перлини подільської хореографії Хмельницький : Приватна друк., 2014. 157 с.

251. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків : у 3 т. Київ : Наук. думка, 1990. 592 с. (Пам'ятки історичної думки України).

252. *Kolberg O. Dzieła wszystkie*. T. 29, Pokucie, cz. I. Wrocław-Poznań : Wrocław-Poznań: Polskie Wyd-wo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wyd-cza, 1962. XIV, 360 s.

253. *Kolberg O. Dzieła wszystkie*. T. 31, Pokucie, cz. III. Wrocław-Poznań : Polskie Wyd-wo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wyd-cza, 1963. XII, 344 s.

254. *Kolberg O. Dzieła wszystkie*. T. 50. Sanockie-Krośnieńskie. Cz. II. Wrocław-Poznań : Polskie Wyd-wo Muzyczne, Ludowa Spółdzielnia Wyd-cza, 1972. 447 s.

255. Franko I. Pokucie. Obraz etnograficzny. Skreślił Oskar Kolberg. T. III. Kraków, 1888. *Франко І. Зібрання творів* : у 50 т. Київ, 1980. Т. 27. С. 348–

350.

## ДОДАТОК

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

#### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті в наукових фахових виданнях України*

1. Морозов А. І. До проблеми вивчення чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 309–316.

2. Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок Мистецтвознавство*. 2017. Вип. 25. С. 94–99.

3. Морозов А. І. Взаємодія мистецтва і спорту як чинник розвитку віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 338–345.

4. Морозов А. І. Український танець «Гопак» – обробка фольклорного першоджерела чи стилізація? *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2018. № 40. С. 360–366.

*Стаття у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз*

5. Морозов А. І. Віртуозні рухи як феномен народного хореографічного мистецтва. *Молодий вчений*. 2017. № 8 (48). С. 60–63.

#### Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Морозов А. І. Чоловічий танець у концертних програмах перших ансамблів народного танцю. *Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)* :



зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конференції, м. Київ, 17–18 квітня 2015 р. Київ : КНУКіМ, 2015. С. 75–79.

7. Морозов А. І. Основні тенденції еволюції віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. *Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конференції, м. Рівне, 12–13 листопада 2015 р. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет. С. 120–124.

8. Морозов А. І. Чоловіча танцювальна складова гаївок (на матеріалі записів Володимира Гнатюка). *Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 15–16 квітня 2016 р. Київ : КНУКіМ, 2016. С. 80–84.

9. Морозов А. І. Віртуозність у хореографічному мистецтві як наукова проблема. *Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21–22 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 45–47.

10. Морозов А. І. Витоки чоловічого віртуозного виконавства в українському народному танці. *Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практич. конф., м. Київ, 21 квітня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 44–47.

## **ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**

1. Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (Рівне, 2015, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).

2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Динаміка розвитку вищої хореографічної освіти як складової художньої культури України (до 45-річчя заснування кафедри хореографії Київського національного університету культури і мистецтв)» (Київ, 2015, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).

3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографія ХХІ століття: мистецький та освітній потенціал» (Київ, 2016, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій» (Київ, 2017, форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).
5. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу» (Київ, 2018 форма участі – очна, наукова доповідь та опублікування тез доповіді).
6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Взаємодія аматорського та професійного хореографічного мистецтва» (Київ, 2019 форма участі – очна, наукова доповідь).