Київський державний університет культури і мистецтв

*Василенко Кім Юхимович*

**УДК 793.31/477/**
**В 19**

# *Лексика українського народно-сценічного танцю*

*спеціальність*
*17.00.01 теорія та історія культури*

**АВТОРЕФЕРАТ**
**дисертації на здобуття наукового ступеня**
**доктора мистецтвознавства**



**Київ - 1998**

Дисертацією є монографія "Лексика українського народно-сценічного танцю" - 3 видання - 32,04 др.арк. К.:Мистецтво,- 1996р.

Роботу виконано в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М.Рильського НАН України (1967-1970 р.р.) та Київському державному університеті культури і мистецтв (1970-1995 р.р.)

**ОФІЦІЙНІ ОПОНЕНТИ:** заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Станішевський Юрій Олександрович, зав.відділом театру Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім.М.Рильського НАН Уаїни, м.Київ.

заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор Клин Юрій Львович, завідувач кафедри фортепіано Київського державного університету культури і мистецтв, м.Київ.

доктор мистецтвознавства, Чурко Юлія Михайлівна, професор кафедри хореографії Мінського державного університету культури і мистецтв.

**ПРОВІДНА УСТАНОВА:** Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури і мистецтв України, м.Київ

Захист відбудеться "5" січня 1999 року о 12-00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.807.02 при Київському державному університеті культури і мистецтв за адресою: м.Київ - 133, вул. Щорса, 36

З дисертацією можна ознайомитись в Науковій бібліотеці при Київському державному університеті культури і мистецтв (м.Київ, вул. Щорса, 36).

# 1
# ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

*Актуальність теми.* З проголошенням самостійної соборної України підвищилось використання культурної спадщини, як основи для розвитку національної свідомості українського народу. Особливо це помітно у розвитку українського фольклорного та народно-сценічного танцю. Перед фахівцями постало завдання вирішення цілої низки проблемних питань, пов'язаних з подальшим розвитком хореографічного мистецтва, теорії та практики балетмейстерської майстерності, спеціальної освіти тощо.

Цьому сприяє і прийнятий урядом в серпні 1996 року Закон України "Про освіту", в якому визначено стратегічну мету освіти, спрямованої на формування національної самосвідомості, створення умов для творчого росту особистості, її потенційних можливостей, активізації.

У конкретному відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходить пластика і рух, котрі у єдності з музикою складають основу хореографічного твору, його поетичну мову - лексику, своєрідну образно-дієву, ідейно-емоційну систему рухів та їх комплексів. Звідси випливає одна з головних дослідницьких проблем - вивчення історичного розвитку лексики танцю, узагальнення цього процесу з позицій сучасного розвитку естетичної та мистецькознавської думки. Збагачення лексики - одне з основних питань еволюції хореографічного мистецтва. Це ключ до подальшого розвитку українського народного танцю, а уніфікація назв рухів та їх класифікація належить до вагоміших мистецтвознавчих проблем.

Багаторічні спостереження показали, що більшість балетмейстерів, працюючи над обробкою фольклорного танцю чи постановкою власного твору на основі народних обрядів, звичаїв, традицій, найчастіше використовують танцювальний фольклор як суто прикладний, зовнішньо-ілюстративний матеріал, без врахування його соціально-історичної та культурно-естетичної природи, композиції, музики, дії тощо.

Спонукає до цього і обмаль спеціальної літератури, з якої можна було б дістати вичерпну відповідь на запитання, які виникають під час постановки танцю.

Методиці дослідження народного танцю, вивченню його історії, зв'язків з суміжними мистецтвами приділено надзвичайно мало місця. Спеціальну світову літературу, в якій частково зачіплюються ті чи інші питання, варто умовно поділити на такі групи:

1. Перш за все, певне значення мають праці класиків хореографічного мистецтва, педагогів, балетмейстерів, театрознавців, музикознавців, в роботах яких поруч з іншими проблемами розглядаються, хоча і побіжно, питання зв'язків лексик класичного та народного танцю. Це дослідження Ж.Новера, І.Вальберга, А. Бурнонвіля, К.Блазіса,М.Фокіна, Ф. Лопухова, В.Богданова-Березовського, Р.Захарова, Ю. Сломінського, М. Ельяша,Ю.Станішевського, М.Загайкевич.
2. До наступної групи слід віднести роботи по теорії та методиці класичного, характерного, народно-сценічного танців, їх зв'язків з музикою. Це роботи: О.Лопухова, О.Ширяєва, О.Бочарова, Я.Волинського, А.Ваганової, Н.Базарової, М.Тарасова, Г.Березової, Н.Стуколкіної та інші.

Найбільш близькі до даної проблеми праці українських дослідників:В.Верховинця,В.Авраменка, Р.Герасимчука, А.Гуменюка, Г.Боримської,М.Шатульсь-кого а також роботи з народної та народно-сценічної хореографії: К.Голейзовського, А.Клімова, Т.Ткаченко, Г.Устінової, Ю.Чурко.

Серед матеріалів, які використав дисертант, - історико-етнографічні праці по фольклору: В.Шухевича, П.Чубинського, В.Гнатюка, Ф.Колеси, І.Франка, Д.Яворницького, Л.Українки, Б.Грінченка, М.Лисенка, Б.Бартока, М.Косвена, Ю.Бромлея, В.Гусєва, В.Наулка, В.Рибакова та інших.

У всіх перелічених роботах лексика танцю розглядається в зв'язку з аналізом більш узагальнених проблем - історії танцю, його зв'язок з музикою, балетмейстерською та виконавською майстерністю танцю.

Оскільки в практиці не тільки вітчизняної, але й світової мистецтвознавчої літератури спеціальної, цілісної та фундаментальної теоретичної роботи по лексиці народного танцю немає, то у вивченні тих чи інших явищ сценічної хореографічної культури дослідники зустрічаються з помітними труднощами.

Відсутність спеціальних теоретичних досліджень з проблеми вивчення лексики народного танцю зумовили вибір основної теми наукової праці - "Лексика українського народно-сценічного танцю".

У даній праці вперше у світовій хореографічній науці зроблено спробу проникнути у глибину проблеми і почати дослідження з морфології руху та його структури - взаємопов'язаних пластичних елементів, їх характерних ознак та різноманітного використання у різних жанрах та видах українського танцю. Дослідження проводилося у значному часовому відрізку /починаючи з витоків хореографічної лексики часів Київської Русі до наших днів/ з використанням історичного, системного, порівняльного, структурного, синхронного та діахронного підходу до вирішення ключових питань, їх окремих методологічних аспектів і, одночасно, виявлення її глобальної, основної тенденції - створення лексичного, образно-тематичного матеріалу для сучасного хореографічного твору.

***Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.*** Тема монографії пов'язана з державною комплексною науковою темою Міністерства культури і мистецтв України "Культура. Просвітництво. Дозвілля."

Дисертація є частиною комплексної теми, яка досліджується на кафедрі народної хореографії Київського державного університету культури і мистецтв.

Матеріали дослідження використано при складанні навчальних та робочих програм з предметів: "Мистецтво балетмейстера", "Український танець", "Історія хореографічного мистецтва", "Методика роботи з самодіяльним танцювальним колективом", а також спецкурсу "Лексика українського народного-сценічного танцю".

***Мета дослідження:*** розглянути українську хореографічну лексику в її історико-еволюційному, образно-тематичному, структурно-функціональному єднанні та систематизувати шляхи її збагачення, а також уніфікувати та класифікувати рухи українського танцю.

Відповідно до мети у дослідженні поставлено такі завдання:

з'ясувати можливості лексики у структурно-функціональному плані, проаналізувати морфологію та особливості хореографічного па, принципи його координації

(основні, зв'язкові та прохідні рухи, їх поліфункціональність та характерні ознаки);

- показати залежність лексики від змісту та форми, образно-тематичного розвитку постановки, її зверхзавдання та побудови наскрізної дії;

- розкрити національну своєрідність та локальні особливості української хореографічної лексики та її зв'язок з музичним фольклором;

- показати шляхи еволюції, становлення, розвитку хореографічної лексики від найдавніших ритуально-обрядових дій у хороводах до сучасного українського танцю;

- розглянути питання збагачення української хореографічної лексики;

- узагальнити процес взаємодії лексики з елементами класичного танцю, спорту, елементів ігор, розваг;

- розглянути місце та значення, взаємовпливу, взаємозбагачення лексики та окремих композиційних прийомів танців народів, які живуть на Україні: росіян, білорусів, поляків, молдаван, словаків, угорців, румун, болгар, гагаузів;

- визначити основні ознаки, за якими рухи одержують назви;

- уніфікувати термінологію українського народного танцю;

- класифікувати рухи українського танцю, розділивши їх по групах та підгрупах.

Теоретичною основою монографії є положення та висновки провідних вітчизняних та зарубіжних мистецтвознавців, етнографів, фольклористів, музикознавців, матеріалів спеціальних семінарів, конференцій, симпозіумів.

В другій частині роботи "Лексикон українського народно-сценічного танцю" за основу методики розподілу танцювальних па при їх класифікації взято класифікацію, створену А.Вагановою. Новатор, педагог-практик поєднує форми класичного танцю за видовими ознаками: батмани, кругообертання ніг, рухи рук, пози, зв'язуючі та допоміжні рухи, стрибки, танці на пальцях, тури, інші види поворотів. Запропонований нею індуктивний метод переходів від простого до більш складного, від часткового до узагальненого визначає поступальний принцип розвитку ху-

дожньої свідомості будь-якого народу, форми, виду, стилю танцю, його композиції.

Методологічною основою дослідження став комплексний аналіз лексики українського танцю, який включає ідейно-тематичний та художньо-естетичний принципи. Використано також різновиди аналізу: лексичний, синтаксичний, композиційно-архітектонічний, а також методи: формально-структурний, історично-порівняльний, образно-порівняльний.

Об'єктами дослідження, на базі яких були зібрані матеріали для спостережень, аналізів та конкретних узагальнень, були:

а) в процесі роботи проаналізовано лексику народно-сценічних танців, які входять в репертуар провідних професійних та самодіяльних ансамблів танцю: Державного заслуженого академічного ансамблю танцю ім. П.Вірського, танцювальних груп професійних народних хорів, понад 50 аматорських ансамблів танцю, в тому числі такі заслужені колективи України, як: "Ятрань", "Дніпро", "Дарничанка", "Галичина", "Юність Закарпаття" та інші.

До цього слід додати більше 250 студентських курсових та дипломних робіт, поставлених на кафедрі народної хореографії в Київському державному університеті культури і мистецтв, керівником яких був і є дисертант впродовж 28 років.

б) теоретичні дослідження в галузі хореографії;

в) безпосередні зв'язки та творче спілкування з видатними майстрами народного хореографічного мистецтва: І.Моїсєєвим, Р.Захаровим, Т.Устіновою, В.Вронським, П.Вірським, Л.Калініним, М.Вантухом, О.Гомоном та іншими;

г)особистий досвід балетмейстерської, наукової та педагогічної роботи.

***Наукова новизна роботи.*** Автором вперше в історії хореографічного мистецтва подається обгрунтоване на багатоплановому експерементально - практичному дослідженні теоретичне трактування найважливіших проблем розвитку українського танцю, які пов'язані з його поетичною мовою - хореографічною лексикою.

Тема дослідження розглядається комплексно у відповідності з ідеологічного, філософського, соціального, педа-

гогічного аспектів розвитку, а також провідних позицій теорії та естетики народного танцю, балетмейстерської практики.

Предмет дослідження аналізується з позицій громадської культурної практики, у конкретному зв'язку з сучасним художнім досвідом народу, хореографічна лексика розглядається в світі важливих етнічних та міжетнічних процесів. На багаточисленних прикладах розкрито спільність морфологічних структур українських рухів як в регіональному аспекті, так і стосовно танцювальної лексики народів, які живуть в Україні.

Лексика розглядається в її становленні, збагаченні, модифікації від давньоруських хороводів, плясок, танців до сучасних багатопланових композицій. Цей процес відбувається завдяки відновленню структури стародавніх рухів, використання локальних рухів, елементів танців споріднених культур, класичного танцю, спорту, народних ігор.

Аналізується зв'язок лексики з особливостями музично-хореографічного колориту: національного, локального, стильового, виконавського.

Дисертант детально зупиняється на питанні безпосереднього зв'язку морфології хореографічного па з музичною основою - ритмоугрупуванням, акцентуванням, нюансуванням; логічного єднання лексики з композицією танцю.

Однією з найважливіших теоретичних проблем вирішив у своїй роботі здобувач - це створення хореографічного словника, який налічує опис 1 067 рухів українського танцю. Вперше визначено термінологічні кваліфікаційні позначення, основні ознаки, за якими рухи одержали свою назву; уніфіковано загальну термінологію українського танцю.

Виходячи з морфології, технології виконання, видових ознак руху обгрунтовано використання в хореографії закону ряду (група рухів) та його ланки (підгрупа); подається повна класифікація української хореографічної лексики на 21 групу з відповідними 30 підгрупами.

Уніфікація назв українських рухів та їх класифікація належить до найвагоміших мистецтвознавчих теоретичних проблем, а робота дисертанта стала наріжним каменем мистецтвознавчої науки - "Лексикологія хореографічного ми-

стецтва", яка знайде своїх дослідників у багатьох національних культурах, видах та формах хореографічного мистецтва.

***Практичне значення.*** Лексичні та композиційні знахідки, які вперше введені дисертантом у практику і які в подальшому було зафіксовано в його друкованих працях, чітка методична розкладка рухів українського танцю та ліквідація завдяки цьому термінолічної неузгодженості, знайшла у повсякденній роботі сучасних балетмейстерів всебічне застосування назви хореографічних па при створенні багаточисельних нових лексичних комбінацій.

Знання термінів відкрило нові шляхи та форми опанування технології запису танцю, за якою подається лібрето, сценарно-композиційний план, музики та перелік назв рухів, посилаючись на роботу "Лексика українського народно-сценічного танцю". Варто, зокрема, згадати книжку "THE UKRAINAN FOLK DANCE" М.Шатульського. Торонто. Канада. 1986 р., в якій повністю перенесено запис великої кількості рухів з їх уніфікацією з першого видання "Лексики".

Матеріали монографії дозволять розкрити та опанувати технологією запису танців і служать як викладачам, так і студентам навчальним посібником при аналізі лексики у мистецьких інститутах, університетах, училищах культури, коледжах, спеціальних школах мистецтв.

***Апробація результатів дослідження.***

Основні положення дисертації використовуються в читанні лекційного курсу та на практичних заняттях в Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури і мистецтв України. Словник українських рухів дає можливість балетмейстерам створювати нові лексичні комбінації.

Основні положення, матеріали та результати досліджень дисертанта викладено у формі доповідей, циклів лекцій, які поєднувались з практичними показами /постановочна робота/, одержали апробацію на українських та міжнародних симпозіумах, семінарах, науково-творчих конференціях з української народної хореографії / Японія - Токіо, 1961., Польща - Варшава, 1964., Краків, 1966., Словаччина - Пряшів, 1966, Кишинів, 1968., Дніпропетровськ, 1972., Одеса, 1982., Клайпеда, 1984., Франція -

Монтаржі, Шаллет, 1972, 1973, 1974., Київ 1991, 1994, Львів 1995/.

На міжнародних семінарах для співвітчизників, які живуть за кордоном, дисертантом прочитано лекції по українській хореографії та її лексиці і поставлено понад 60 оригінальних українських танців: "Величальний Гопак", "Щедрик", "Воротарчик", "Гоп-Мазур", "Постоликисоколики", "Сваха", хореографічні картини "Сорочинський ярмарок", "Подільська купальниця", "Ніч перед Різдвом" та інші, які заклали міцну репертуарну основу і виконуються на протязі більш як двадцяти п'яти років в таких ансамблях танцю, як "Берізка" /Японія-Токіо/, "Краков'як" /Польща-Краків/, "Дніпро" /США-Нью-Йорк/, "Запорожці", "Гопак" /Франція-Монтаржі-Шаллет/, "Каменяр", "Полтава", "Кобзар" /Канада - Едмонтон, Ріджайна, Ванкувер/ та інших. З 1970 року товариством "Україна" під орудою кафедри народної хореографії та її викладачів проведено 42 семінари, на яких були присутніми групи балетмейстерів та солістів-виконавців з 28 країн світу. За свідченням преси акція по вивченню української хореографії надала могутнього імпульсу в справі розвитку та популяризації української культури, створенню сотні нових танцювальних гуртків, ансамблів від Австралії до Аляски. За останні роки проведено гастролі провідних колективів з далекого зарубіжжя і величезний їх творчий успіх на сценах України тому свідчення. Репертуар в провідних українських зарубіжних колективах на 50 %,- 60 % складають танці, поставлені дисертантом та його учнями, викладачами кафедри, учасниками згаданих семінарів.

Танці, хореографічні композиції дисертанта, зафіксовані в друкованих роботах на протязі багатьох років, виконують в професіональних та самодіяльних танцювальних ансамблях. Значна кількість з них перевидана двічі, тричі, одержала самі найвищі оцінки та нагороди на творчих конкурсах, фестивалях, в тому числі: "Український весільний танець" - перше місце та золоті медалі на Всесоюзному та Міжнародному конкурсах /м.Москва, 1957/, "Купальські розваги", "Червона калина" - перша премія на Республіканському конкурсі /1960/ та Декаді української літератури та мистецтва /м.Москва, 1960/. Ці ж таки танці одержали перші премії за краще лібретто та сцена-

рій в народній хореографії /м.Москва, 1961/, "Вишеньки-черешеньки", "Ходить гарбуз по городу" - перше місце на Республіканському та Всесоюзних оглядах /Київ, Москва, 1963/, "Мені тринадцятий минало" - звання лауреата на Шевченківському конкурсі /Київ, 1964/, "Козацькому роду - нема переводу" - перше місце на Республіканському конкурсі /Київ, 1967/, "Щедрик", "Дарничанський гопак" - перше місце на Всесоюзному огляді /Москва, 1970/, "Гопак", "Калинка" - перше місце на Республіканському огляді вузів культури і мистецтв /Київ, 1981 р./.

Дисертантом поставлено танці та композиції на громадських урочистостях в м.Києві на Центральному стадіоні, Палаці спорту, Палаці культури "Україна", міжнародних симпозіумах (всього понад 30 урядових концертів). Вершина майстерності, як визначила преса, була постановка одноактного народного балету "Билина про Київ" на Центральному стадіоні /Київ, 1985 р./. В постановці було зайнято 2500 виконавців /30 колективів/ та всі викладачі кафедри хореографії.

Всього за 55-тирічну балетмейстерську діяльність /починаючи з 1942 року/ дисертантом поставлено в професійних та самодіяльних ансамблях, на семінарах понад 220 українських танців та фольклорних аранжировок.

Дисертант разом з членами кафедри створив театр танцю "Золоті ворота", де шліфують свою майстерність найталановитіші студенти та викладачі, використовуючи нові лексичні надбання.

За творчі досягнення у справі популяризації українського танцю, танцювальним ансамблям "Дніпро" /м.Дніпродзержинськ/ та "Дарничанка", організатором і керівником яких був дисертант, присвоєно звання Заслужених ансамблів танцю України. З мистецтвом цих колективів познайомились глядачі за кордоном: в Японії (двічі), Болгарії (тричі), Польщі (тричі), Чехословаччині (тричі), Італії (тричі), Фінляндії, Німеччині (тричі), Австрії, Франції та в інших країнах.

Творчі роботи дисертанта зафіксовано в художніх, науково-документальних фільмах: "Пісні над Дніпром" /1956/, "Співає Україна" /1957/, "Дзержинці" /1958/, "Про що сперечаються у світі" /1959/, "Штепсель женить Тарапуньку" /1960/, "Час несподіваних мандрівок" /1960/, "На крилах пісні" /1961/, "Дарничанська райду-

га" /1965/, "Шовковії струни" /1967/, "Дарничанські шовки" /1968/, "Дарничанка танцює" /1969/, "Ми з України" /1980/.

На монографії, методичні посібники, творчі роботи опубліковано понад 300 схвальних відгуків та рецензій.

***Вірогідність*** наукових положень, висновків та рекомендацій забезпечується теоретичною та методологічною обгрунтованістю його вихідних позицій; відповідністю використаних методів, адекватних меті і завданням дослідження, кількісним та якісним науковим аналізом фактологічного матеріалу, зосередженого в архівних джерелах; поєднанням логіко-теоретичного та історичного аналізу матеріалу; співвідношення характеристики сучасного стану методики викладання хореографічних дисциплін і загальних тенденцій її історичного розвитку.

***Публікації.*** Основні теоретичні положення і висновки дисертації знайшли своє відображення у 16 монографіях, підручниках автора, 14 навчальних посібниках, наукових статтях та методичних рекомендаціях для викладачів та студентів, 36 збірках записів танців автора.

***Структура дисертації.*** Монографія обсягом 32,02 друк.арк. - 424 сторінки складається із вступу, двох частин, котрі включають чотири розділи, які поділено на 21 параграф, містить 33 малюнки, 18 нотних прикладів.

## *Основний зміст дисертації.*

Перша частина монографії - "Лексика українського народно-сценічного танцю".

В першому розділі "Морфологія руху" розглядаються формо-творчі, структурні, образні, функціональні, характерні національні та локальні особливості еволюційний розвиток хореографічних па, їх побудова, характерні ознаки, ритмо-пластичне узгодження рухів тіла, поза в танці. Подаються основні позиції та положення рук, ніг, корпусу, голови в парах, трійках, масових танцях.

Зародження танцювальних рухів сягає в сиву давнину. Людина при виконанні первісних трудових процесів починає поступово підпорядковувати деякі ритмічні елементи для створення примітивних ілюстративних хореографічних па, які б імітували робочий процес. Ці рухи у ті часи були уже не утілітарні, а мали художньо-естетичне

призначення і в зв'язку з цим були чітко організовані, підлягали заданому темпоритму, мали певну тривалість. Отже, характерною відмінністю хореографічного па від побутового руху є його своєрідна спрямованість до художності.

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

Звертаючись до пізніших історичних часів - епохи створення Софії Київської (кінець XI - початок XII ст.), бачимо на фресках зображення цілого скоморошного дійства, в якому зафіксовано танці під акомпанемент дударів, домриста, гусляра. Напівприсядка уже варіюється - танцюрист виконує її з вихилясником. З трансформацією значної кількості хороводів у побутові танці, в яких чоловічий танець має домінуюче значення, з'являється й елементарна, найпростіша присядка.

Ще в давні часи народні виконавці помітили, що в повному присіданні, виносячи ногу вперед чи вбік, можна створити новий цікавий рух. Так виник повзунець. Отже, маємо еволюційний шлях присядки: напівприсядка, присядка і, нарешті, її вища форма, яка в сучасній українській хореографії виділилася в окрему групу рухів,- повзунець з похідними від нього варіантами та угрупуваннями.

У кожному історичному періоді, починаючи з давньоруської культури, в період становлення української народності і до сьогодні, змінюється не тільки структура окремих рухів, але й трансформуються одні жанри та народжуються інші.

Кожний рух складається з кількох частин: вихідного положення, затакту, основного елемента, прохідного чи прохідних та кульмінаційних елементів.

При виконанні руху неабияке значення має і затактовий елемент - виконання тієї чи іншої частки руху, яка припадає на звук чи групу звуків, що у музичному супроводі становлять собою неповний такт або передтакт.

Якщо у записах танців вихідне положення, а також затакт "і" чітко визначені, то в практиці, особливо якщо рух - логічне продовження попередньої комбінації, ці елементи органічно вплітаються у низку танцювальних па, і виділити їх окремо майже неможливо.

Значна кількість українських рухів, як правило, закінчуються на третій вісіміці (рахунок 2/4), і четверта відіграє функцію затакту до наступного руху (при виконанні деяких присядок - невеликий стрибок угору, а для простих ходів - ледь помітне присідання).

В хореографії рух виявляє себе не тільки в узькому понятті механічно-просторової форми як елемент танцю, але, й в більш значному аспекті - внутрішній структурі - синтезі виражально-зображальних засобів, з емоційністю, чуттєвим відтворенням тієї чи іншої ситуації, дії, стану, почуття, людини. Виконання одного руху зумовлюється формою іншого, який, у свою чергу, передає естафету наступному. Таким чином, створюється чітка ритмічна зміна систематизованих виразних положень людського тіла. Органічні та багатогранні зв'язки між рухами, жестами, позами підпорядковуються музичному матеріалу, який поєднується з художнім задумом балетмейстера. Саме ці, непомітні на перший погляд зв'язки, що грунтуються на міцно засвоєній мистецтвом того чи іншого народу, специфічній будові руху, жесту, пози, їх органічного поєднання з іншими виражально-зображальними засобами, притаманними не тільки певній хореографічній культурі, але й окремому жанру, виду, стильовому напрямку, ведуть до створення чітких лексико-синтаксичних та композиційних сполучень, з яких складається хореографічний твір. Лексику варто розглядати з позицій тих естетичних функцій, які вона виконує при створенні загального танцювального контексту, тобто її емоційної образності.

Вдавшись до аналізу, наголошуємо, що хореографічні рухи, прийоми, жести, пози обумовлюються завданням створити певний художній образ. Саме тому суто структурні та художньо-естетичні особливості лексики розглядаються в єдиному синтезі, а не відірвано, ізольовано. Навіть акцентуючи увагу на окремому, можливо вузькому питанні, ми пов'язуємо його з образністю, жанром, видом, із загальною конструкцією мистецького твору.

Так, варто той чи інший рух перенести з одного танцю в інший або з одного жанру чи виду в інший (без зміни його структури), як ми втратимо логічну закономірність його виникнення у зв'язку з іншими рухами. А це призведе до нівелювання національного характеру хореографічного твору, до порушення законів жанру і т.п.

Візьмемо, приміром, хореографічну мініатюру П.Вірського "Ой під вишнею" і переставимо хореографічні па з цього твору у будь-який сучасний танець. Одразу ж відчувається, так би мовити, граматична неузгодженість лексичних елементів. У вищезгаданих творах використання специфічних танцювальних рухів допомагає створенню образів, які показують певну історичну епоху, відбивають відповідні умови. У цих творах загальновідомі па своєрідно трансформуються, підпорядковуючись законові жанру (сатира, гумор), і набувають особливої природності й необхідності.

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

Психологічний процес мислення балетмейстера під час роботи над номером, проникнення у суть образу базуються за схемою: задум - дійсність, ескіз - мотив, схема - розробка, і, нарешті, реалізація. На всіх цих етапах у балетмейстера працює творча думка, яка перетворює інтуїтивні, асоціативні відчуття, уявлення, почуття і т.д. у матеріалізовані хореографічні образи.

Асоціативне мислення живиться двома факторами. Перший головний - нове явище дійсності, яке бачить, відчуває балетмейстер, друге, зрозуміло - те знайоме, звичне, з чим це явище асоціюється. В органічному злитті виразних засобів головну роль відіграє танцювальний рух, його підпорядкування внутрішній інтонаційній логіці розвитку дії. Саме з нього і починається шлях до створення художнього образу, який є основою хореографічного твору і сприймається часто опосередковано через хореографічні фрази, речення, періоди, що й створюють "мелодію танцю". "Танець починається там, де рух народжує образ, а образ є носієм емоції і думки, де усвідомлене чергування пластичних рухів створює зміну емоційних станів і при-

зводить до розвитку образу", - писав В.М.Богданов-Березовський у "Статтях про балет".

Хореографічний образ - явище складне. Його зримі компоненти (рух, міміка, пози) - лише матеріал для створення внутрішньої структури, у якій головну роль відіграє емоційність, чуттєве сприйняття тієй чи іншої життєвої ситуації, дії.

Створення хореографічних образів, особливо в такому складному за технікою виконання танцях як український, пов'язано із значним фізичним навантаженням. Виконавець має вкластися в точні часові, ритмічні, просторові межі й одночасно творити танець, дійовий, образний. Цим танець і відрізняється, скажімо, від драматичного твору. На цьому моменті неодноразово наголошував К.Станіславський який дотепно критикував балерин, які, танцюючи, розмахують руками, показують з "приклеєною" усмішкою-маскою свої пози, жести, милуючись ними лише зовні. Таким виконавцям потрібні рухи і пластика лише заради рухів і пластики. Вони виконують танець, який складається з чергового набору "па" незалежно від внутрішнього змісту, і створюють форму без суті.

Лексика танцю - ключова проблема, одна з найбільш дійових засобів відтворення дійсності. Звертаючись до неї, ми визначаємо зміст таких понять, як: образність лексики і хореографічний образ. Це різні за своєю суттєвістю категорії, які не варто ні змішувати, ні отожнювати. Без диференційованого підходу до цих понять, врахування їх якостей, неможливо розібратись у художній структурі танцю, його складових частин, провести конкретний структурно-функціональний, образно-тематичний аналіз.

*Образність лексики* - категорія стилістична, вона створюється за допомогою об'єднання серії своєрідних рухів, поз, жестів, міміки, прийомів, засобів їх виконання і розміщення в просторі. Образність лексики залежить і створюється не тільки лексико-композиційними структурами, прийомами, але й загальним ідейним образно-тематичним спрямуванням твору, його всіма компонентами /музика, драматургія, пантоміма, костюм, грим, оформлення, і т.д./. В залежності від контексту, інтонаційного забарвлення рух набуває найрізноманітніше смислове і емоційне значення.

*Хореографічний образ* -категорія естетична. Під нею ми розуміємо конкретні чи узагальнені сцени життя, природи, створені балетмейстером за допомогою домисла, асоціативного бачення і т. д., які мають певну естетичну цінність. Ядро образу, його суть - явище не лексичне, але варто нам перейти від змісту до його формотворчої структури, як ми констатуємо їх нерозривний зв'язок, комплексність, кантиленість. Отже, танцювальний рух, комбінації не тільки створюють оболочку образу, але є і формою його існування, і тому питання образності лексики і хореографічного образу переростають у питання про роль лексики у його формуванні, створенні.

Глядач може і не запам'ятати, з яких лексичних елементів створено образи Подоляночки і Юнака у хореографічній картинці П.Вірського "Подоляночка", але образи він запам'ятає.

Рух, міміка, пози, зримий компонент - лише матеріал до створення образу, його внутрішньої структури, у якій головну роль відіграє емоційність, чуттєве сприяння тієї чи іншої життєвої ситуації. Лексика танцю може стати конструктивним елементом образної виразності тільки в тому випадку, коли певна кількість рухів, жестів, поз, перетворюються в чіткий ритмопластичний мотив, за якими стоять думки, почуття, дії, які можуть стати смисловим виражальним ядром хореографічної розповіді, а в подальшому і основою майбутнього хореографічного образу, який нерідко сприймається асоціативно. Виконавець повинен вкластись у точні часові, ритмічні, просторові рамки і одночасно зробити танець дійовим, образним. Це злиття техніки танцю з образом танцю і є тією невловимою оком і душею трансформацією, яке власне і створює танець. Таким чином, хореографічний образ буде створено лише тоді, коли у танцівника внутрішній монолог зіллється з його зовнішнім еквівалентом і буде створено єдину кінетичну систему почуттів.

Функціонально-естетичний аналіз хореографічного твору підтверджує зв'язок лексики, композиції з його змістом. Зв'язок цей, як було зазначено вище, підпорядкований образній системі. Таким чином, внутрішня форма танцю - образ - представляє собою діалектичну єдність змісту та форми.

Образ у справжньому, реалістичному хореографічному творі є формою стосовно до основної ідеї і змістом стосовно до зовнішньої форми танцю - лексичних і композиційних елементів, а також інших виражальних та зображальних засобів, з яких і складається твір. Діючи "від себе", танцюрист показує логіку дії особи, яку він зображує. Суть перевтілення, за влучним висловом К. Станіславського, у тому, щоб танцюрист не міг визначити, "де я, а де роль". Внутрішню техніку артистів формує осмислена танцювальна техніка, яка переробляє фізично-емоційні біологічні ритми й окремі інтонації у функціональному русі з великою кількістю нюансів, динамічних відтінків, деталей. Вона ж, у свою чергу, створює дійову, безсюжетну і сюжетну композиції, що іноді впливають на вид, жанр танцю.

Прославлений майстер українського танцю П.Вірський ставив перед виконавцями завдання не тільки знайти себе у ролі, але й вибудувати роль у собі, тобто перевтілитися в образ.

У сценічному образі діє жива людина - танцюрист, який втілює задум балетмейстера в художній образ. Сценічний образ створюється на репетиціях і в спектаклі, тобто він народжується у мить введення його в дію, перевтілення в дійову особу.

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

Узагальнення окремих рис у мистецтві - шлях до виникнення художніх образів. Якщо в науці узагальнення - це логічний перехід від вузького за своїм обсягом уявлення до більш широкого, то в хореографічному мистецтві узагальнення веде до колективного образу в його індивідуальному виявленні. Слід відзначити, що між індивідуальним і колективним образом не існує кордонів. Варто виконавцю колективного образу зробити незначний індивідуальний штрих, як він одразу перетворюється на індивідуальний. Блискучим майстром таких перевтілень та імпровізацій був П.Вірський. Досить згадати його полотно "Запорожці". Там є маленький епізод: старий осавул під-

ходить до молодого козака й сіпає його за ледь помітні вусики. Подив в очах молодого козака, весела усмішка старих козаків, які із задоволенням розправляють свої розкішні вуса, - все це зроблено тактовно, на гарному емоційному заряді, з притаманним українському народові гумором. У танці "На кукурудзяному полі" теж є чудова знахідка: кукурудза, яку погано обробив один з механізаторів, то підводиться, то знову опускається до землі. Трохи попрацювали навколо неї - і кукурудза весело проростає. Задоволений тракторист щиро, "з вихилясниками" цілує її і продовжує роботу.

Як бачимо, індивідуальне завжди намагається відокремитися від колективного, відійти від загального контексту, тобто звернути на себе увагу. Досягається це з допомогою і акторської майстерності, і музики і зміни лексичного матеріалу.

Узагальнений, колективний образ у хореографії будується всіма учасниками, які відбирають характерні емоційно-художні риси з різних індивідуальних образів при глибокому проникненні в середовище, епоху дії цих образів.Для узагальнення відбираються найбільш яскраві зовнішні та внутрішні характеристики тих чи інших осіб, явищ природи. Ці ознаки балетмейстер може гіперболізувати, деперсонізувати. Р.В.Захаров на лекціях по "Мистецтву балетмейстера" порівнював танець з людською мовою, яка побудована за законами граматики, де в кожному реченні є і підмет, і присудок, і пояснювальні слова, і сполучники і вигуки. Без знання цієї "граматики" не може бути справжньої грамотної, зрозумілої мови. Мабуть, завдяки цим лекціям я і поставив перед собою мету, - створити професійну "граматику" українського танцю, - його лексику, на що і віддав майже сорок років свого науково-творчого життя.

Процес формоутворювання руху, чи рухів (це вже "синтаксис"), як правило, підкоряється творчому наміру балетмейстера, змістові танцю, а органічні і багатогранні зв'язки між рухами, жестами, позами, положеннями корпусу, підпорядковуються музичному матеріалові, який відповідає художньому задумові балетмейстера.

Відзначимо при цьому, що надмірне, не за темою танцю, ускладнення руху, надання його структурним частинам нехарактерних стильових ознак, запозичених з ін-

ших хореографічних форм, жанрів, помпезність у сценічній інтерпритації так само, як і зовнішня красивість, непродумана ефективність перекреслює художність лексики, порушує її логічний і разом з тим образний зміст руху. Взагалі використання складних структурних сполучникових рухів допомагає балетмейстеру вирішувати сюжетні художні завдання. Але перенасичувати ними без потреби хореографічний текст не варто, бо він нерозривно пов'язаний з підтекстом, який також повинен бути відображенням художнього образу. "Самі по собі арабески, аттітюди, жете, великі й маленькі, ще нічого не означають, коли вони не сповнені думки й почуття. У такому разі це лише набір рухів і поз, "біомеханічні" вправи, які демонструють гнучкість і рухливість людського тіла".

В українській, як і в хореографії інших народів, є багато прикладів, коли текст, і при цьому досить виразний , створюється за допомогою одного - двох рухів, так би мовити пластичних метафор ("Голуб - голубочок", "Зайчик", "Бичок" і т.д.). Так у ліричних танцях лексика на диво поетична, натхненна і водночас проста і, як правило, однорідна, акварельна. ("Плескач" П.Вірського, "Кружало" Н.Уварової, "Голубка" Я.Чупенчука і т.д.).

Тонкий інтерпретатор українського фольклору П.Вірський у танці "Плескач" використав сплескування в долоні, надавши їм своєрідності, що полягає у зміні ритмічної структури, манери виконання. Балетмейстер збагатив українську хореографічну культуру ще одним прекрасним жіночим танцем.

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

В героїчних танцювальних композиціях "Запорожці" П.Вірського та "На Січі Запорізькій" В.Михайлова маємо логічне поєднання дуже складних українських чоловічих лексичних конструкцій з елементами акробатики, фехтування. І все це вмотивовано сценічною дією, змістом танців.

Дуже важлива риса лексики - її природність, безпосередність, тобто та основа, на якій простежується ед-

ність змісту і форми твору. В мініатюрі "Чумацькі радощі" П.Вірський за допомогою образних, але простих за виконанням рухів показав яскраві людські характери. Він знайшов майстерне співвідношення складної психологічної характеристики персонажів на основі своєрідної образно-характерної народної лексики. Емоційний імпульс, який народився у виконавця завдяки його майстерності, передається глядачеві, впливаючи на його почуття.

Емоції - рушійна сила будь-якого мистецтва, але в хореографії вони виступають на перший план, об'єднавшись з рухом, акторською майстерністю. У композиції "Про що верба плаче", створеній П.Вірським за мотивами творів Т.Г.Шевченка, народна артистка УРСР В.Котляр створила повний драматизму образ української жінки. Глибокий емоційний вплив на глядача має і оптимістична трагедія "Ми пам'ятаємо" того ж автора - одна з найбільш яскравих картин у сучасній народно-сценічній хореографії. Таким чином, в конкретно-почуттєвому відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, які в органічній єдності з музикою складають основу хореографічного твору - його лексику. Ми власне і започаткували нову спеціальну науку - хореографічну лексикологію, яка повинна займатись питаннями, пов'язаними з лексикою танців. З її допомогою необхідно вирішити чимало проблем, як: визначення художніх особливостей першоелемента танцю - його лексики,виявлення історичних закономірностей еволюційного розвитку лексики, з'ясування залежності танцювального руху від музики, з'ясування взаємозв'язків між лексикою та композиційною структурою танцю, вивчення принципів відбору засобів виразності в різноманітних видах, жанрах, формах хореографічного твору тощо.

З морфологією руху пов'язані основні позиції та положення рук, ніг і голови в парах, трійках, масових танцях. Понад 60 основних положень подано в роботі. З цим питанням пов'язано сторінки монографії, де розглядається морфологічна побудова простих рухів, а також розглядаються характерні ознаки двох груп рухів - чоловічих та жіночих. Такий розподіл зумовлюється не тільки специфікою анатомічної побудови людей, але й іншими факторами економічного, політичного життя, що вплинули на культуру, побут, звичаї характер. Варто нагадати про та-

кі чоловічі імітаційні рухи, як: яструб, щупак, кільце, рухи з шаблями, списами, топірцями, а також рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів тощо. Суто жіночими танцювальними рухами є рухи зі стрічками, з вінком, решетом, а також рухи вишивальниць, ткаль, льонарок тощо.

Положення рук - один з найважливіших компонентів пластичної виразності людського тіла. Положення рук в українській хореографії більш-менш стале, за винятком специфічних та імпровізаційних елементів. В якому б положенні не були руки, вони - необхідна складова частина танцювального руху. Руки - помічники у важкій технології танцю, руки роблять гігантську фізичну роботу, і в той же час, руки - крила, руки - відтворювачі найтонших людських емоцій.

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

Правильна, вдала постава рук - велика творча знахідка постановника. Оригінальні поєднання рук маємо в гуцульських, лемківських, бойківських та буковинських танцях: руки юнака лежать на талії дівчини, а її - на його плечах; ставши візаві, партнери кладуть руки на талію одне одному.

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

Плечі ж здебільшого спокійні (на відміну, скажімо, від таджицьких, узбецьких, татарських, циганських танців, де плечова техніка є одним з провідних засобів виразності). Хоч і у нас у дівочих рухах зустрічаємо ледь помітний рух то одним, то іншим плечем (кажуть, "поводить плечима"). А в деяких закарпатських танцях ("Тропотянка", "Рахівчанка", "Дуба-танець") бачимо різкі рухи плечей угору - вниз із швидкою їх вібрацією. У гуцульських танцях при парних поворотах одночасно з корпусом різко змінюються й ракурси плечей.

Постава голови в українській фольклорній і народно-сценічній хореографії перш за все визначається змістом

та характером танцю, його емоційною спрямованістю. У юнака в танці голова гордовито піднесена вгору, підкреслюється мужність, сила, щира веселість, у підбивках, кабріолях, під час виконання притупів, вихилясниках і т. ін. рухи голови зумовлюються й узгоджуються з рухами корпуса.

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

Для створення лексичної мови танцю, для розкриття його ідейно-художнього спрямування неабияке значення мають узгодженість рухів ніг, рук, корпуса.

Жест - виражально-зображувальний засіб у драматичному мистецтві, пантомімі, хореографії, що зумовлюється особливостями художнього персонажа (логікою його поведінки, індивідуальними рисами характеру тощо).

У народно-сценічній хореографії жест існує самостійно: як певний рух-жест і як елемент - у складних за структурною будовою па. Виконання такого жесту потребує від танцюриста пильної уваги і пластичної виразності.

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

Перехід від танцю до пантоміми і навпаки зумовлюється танцювальною пантомімою та образним танцем. Це найвизначніший здобуток сучасної хореографії. Пантоміма переходить у танець, як танець у пантоміму, непомітно; саме це надає і пантомімі й танцю великої музично-драматичної виразності та осмислення дієвості.

Жест як у пантомімі, так і в танці, набуває значення одного з вирішальних образно-дійових засобів. Проте у танцювальній пантомімі жест дещо домінує над рухом, тоді як у дійовому танці він органічно поєднується, узгоджується, підпорядковується основному па. Ця взаємоперетвореність збагачує і пантоміму, котрій надається точна завершеність і чіткість форм танцю, і танець набуває драматичної виразності пантоміми. Танцювальні жести органічно вплітаються в ритмопластичну тканину танцю, і глядач не виділяє їх окремо, сприймає в гармонії з тим чи іншим рухом.

Жести у широкому розумінні цього слова - не тільки рухи руками, але й корпусом, головою, частинами обличчя (міміка). Осмисленість, образна цілеспрямованість, дієвість і разом з тим природність - основні риси хореографічного жесту. Жест повинен бути виконаним точно і вчасно, він має бути скупим, але сповненим драматичної сили. Слова великого Ф.Шаляпіна, що "жест є не рух тіла, а рух душі", стосується і авторів-танцюристів.

Поза в танці - фіксація певної дії руху. Існує як preparation і як фінал танцю чи кінець окремого руху aplomb, а також як складова частина окремих хореографічних па. Нерідко поєднується з жестом, створюючи тим самим складні пластичні малюнки положення людського тіла. Поза схожа зі скульптурою, що має свій образний матеріал - застиглу мить руху. Вона координує рухи голови, корпуса, плечей, ніг.

Багато нюансів надають позі плечі. Зведення одного плеча - зневага; розправлення - сила тощо.

Поза, як і рух, має свої національні відмінності, зумовлені закономірностями розвитку того чи іншого національного хореографічного мистецтва. У кожному жанрі, стильовому напрямку створення та виконання поз зумовлюється дією. Пози бурхливого гопака відрізняються від замріяно-філігранного козачка, веселої жвавої польки - від ліричного хороводу і т.д.

*Другий розділ "Лексика танцю та шляхи її збагачення"* присвячено збагаченню лексики українського народно-сценічного танцю.

Розширення тематики народної хореографії зумовило розширення жанрових кордонів, а звернення до важливих соціально-філософських проблем поставило перед творцями танцю вимогу не тільки вдосконалювати наявні засоби виразності, а й знаходити нові. Танець починається з рухів, які, органічно поєднуючись, ведуть до зародження образу з певним ідейно-емоційним зарядом. Основним засобом виразності в народному танці є лексика, і закономірно, що її розвиток зумовлює збагачення виражально-зображувального хореографічного комплексу.

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

хореографії новими виражальними засобами, які певним чином трансформуючись, стають надбанням танцювального мистецтва того чи іншого народу. А популяризація засобами кіно, радіо, телебачення, преси досягнень у галузі літератури та мистецтва відкриває небачені можливості для збагачення усіх видів мистецької творчості, й зокрема, хореографії. Хоч, на жаль, інколи трапляються прикрі випадки, які найчастіше є виявом механічного перенесення рухів, жестів, поз із однієї національної хореографічної культури до іншої. До деякої міри це стосується постановок знаменитого гопака окремими колективами. Стандартизована лексико-композиційна схема, музичний сурогат з мелодій гопаків, козачків, горлиць, метелиць домінують у таких постановках. Танцюристи один за одним виконують карколомні рухи та вихиляси, запозичені з танців усіх часів і народів, з усіх видів, жанрів та форм хореографії.

Підсумовуючи, відзначимо, що розвиток лексики залежить від:

а) культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу;

б) від зв'язку лексики з відтворенням дії, тобто сюжету танцю;

в) від поєднання лексичного матеріалу з іншими формотворчими компонентами.

Розглянемо шляхи збагачення українського танцювального мистецтва.

Традиційна українська народна хореографія має золотий фонд - певну кількість постійних рухів. Бажання ж засобами танцювального мистецтва відтворити нові явища наштовхує балетмейстера на пошуки нових відповідних засобів виразності , введення їх у хореографічний текст. Так, разом з життям розвивається і народний танець, оновлюється, збагачується, модифікується, трансформується існуюча лексика, змінюється інколи й структура руху.

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

товуються тільки в окремих постановках; як класифікуються лексичні новотворення і т.ін.

Так, простий танцювальний хід, який В.Верховинець назвав "зальотним", збагатився цілим рядом варіантів; трансформувався і танцювальний біг, який набув нового забарвлення , став виконуватися на високих півпальцях, з підніманням високо робочої ноги, зігнутої в коліні й відведеної назад. Нині в хореографічній практиці застосовується близько півсотні ходів, бігів з носка, а також десятки - з каблука.

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

Розширився діапазон у середніх та високих тинках, які в поєднанні з іншими рухами чи окремими їх деталями прикрашають український танець.

Чільне місце в українській хореографії, особливо за останніх двадцять років, зайняли дрібушечки, значно розширилися межі використання плескачиків, що виконуються зараз як окремо, так і в комбінації з іншими рухами.

Якщо у В.Верховинця було зафіксовано близько шести варіантів присядок, то в нашій роботі уже зафіксовано близько шістдесяти присядок і присядок у комбінації з іншими па (присядка-кінцівка, бокова присядка, присядка з опорою на каблук, з викиданням ноги та вихилясом, з плескачем по халявах, з поворотом корпуса, з проходкою, присядка-запрошення тощо), а існує їх, безперечно, ще більше.

Крім основних присядок, маємо ще й віртуозні розтяжки, присядки-розніжки, яких загалом близько тридцяти.

Та чи не найбільше розширення структурної будови руху маємо у повзунцях. Завдяки В.Верховинцю повзунець, який він вперше описав, став своєрідною "візитною карткою" українського танцю. В українській хореографії нараховується понад п'ятдесят видів та варіантів.

Збільшилася кількість револьтатів, млинків, підсічок, розширився і діапазон голубців, підбивок, кабріолей.

Лексичне багатство українського танцю дає балетмейстерам можливість навіть з однієї групи рухів створювати справжні хореографічні шедеври ("Плескач", "На кукурудзяному полі" П.Вірського). У сучасному народно-сценічному танці хореографічні лексичні новоутворення відіграють значну роль. Розглянемо вирішення найдавнішої теми в хореографії - теми праці. Українські балетмейстери у своїх постановках відтворюють трудовий процес, окремі його деталі, штрихи: "На кукурудзяному полі", "Шевчики", "Вишивальниці" П.Вірського, "Льонок" М.Віленського, "Шахтарський танець" М.Єфремова, "Біля кузні" О.Кузьменка та ін. У цих і подібних танцях нові рухи набувають специфічного художньо-функціонального значення.

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

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

Трапляється, що незначна деталь, якийсь штрих введено в той чи інший рух, і це сприяє створенню реалістичного художнього образу. Можна зробити висновок, що хореограф, добре обізнаний з "граматикою" танцювального мистецтва, від якої залежить композиційно-архітектонічна структура твору, в своїй творчій праці спроможний бути творцем лексичних новотворень. Візьмемо "Повзунець" П.Вірського, який став справді народним, класичним твором. У цьому танці балетмейстер використав основний принцип виконання лише одного руху - повзунця, розширив амплітуду його дії, збагатив окремі структурні елементи, побудував на їх основі цілу низку худо-

жніх рухів у так звану "вільну пластику", яка позначена яскравим національним колоритом.

Хореографічна практика стверджує, що рухи, народжені в наш час, і традиційні доповнюють одне одного. Більше того, без міцного фундаменту, залишеного нам у спадщину, не могло б бути такого бурхливого розвитку українського народно-сценічного танцю. На основі традиційних рухів створюються нові па як в народному, так і в класичному танці. Слід зауважити, що, незважаючи на ускладнену трансформацію елементів рухів, їх видозміну, все ж структурне ядро руху-прародича в новому лексикоутворенні залишається незмінним.

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

Шляхи виникнення новотворень різні: доповнення до основного елемента одного руху структурних часток іншого, за допомогою поєднання елементів двох рухів тощо.

Балетмейстер, відтворюючи картину з життя у далекому минулому, обов'язково звертається до історичних джерел (літописів, записів мандрівників, фольклору поетичного, пісенного, танцювального тощо). Їх аналіз дає змогу відчути характер, манеру давніх танців. Так, наприклад, В.Нероденко відродив хоровод епохи Київської Русі з притаманними йому рухами. В епічному народному балеті "Легенда про Київ", який було показано на Центральному стадіоні в дні святкування 1500-річчя від дня заснування міста (у травні 1982 року), творча група під керівництвом автора реставрувала, а подекуди й створила, на основі іконографічних даних, характеру музики нові, відповідні епосу рухи.

Чимало матеріалу для хореографа дають іконографічні джерела: графіка, скульптура, живопис, прикладне мистецтво. Згадаємо хоча б "Вечорниці" та "Гопак" І.Рєпіна. А поглянувши на картину Й.Бокшая "Бокораші", одразу ж розумієш характер рухів сплавщиків лісу. Цей твір надихнув М.Сусликова на створення однойменного танцю, в якому він відтворив працю закарпатських плотарів. Картини К.Трутовського "Весільний викуп", М.Пимоненка "Весілля в Київській губернії", В.Тропініна "Кукавське

весілля" багато в чому допомогли авторові цієї роботи при створенні "Українського весільного танцю".

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

У хореографічні па можуть бути трансформовані елементи трудових процесів , якщо схема їх буде підпорядкована образній дії.

Український фольклор багатий і на ігрові хороводи ("Перепілочка", "Заєнько", "Козлику", "Віночок", "Подушечка"), де балетмейстери перекладають ігрові елементи на хореографічну лексику (довга лоза, гилка, битки).

Звичайно, заслуга балетмейстера не у побутово-натуралістичному копіюванні тієї чи іншої гри, а у створенні її узагальнено-образного еквівалента. Ігри допомагають відобразити певні сюжетні обставини, розкрити тему твору.

Чільне місце в народних іграх займає рядження. Цей прийом також допомагає у творчій розробці певного образу, в створенні нової танцювальної лексики("Новорічна метелиця" П.Вірського, "Ятранські ігри" А.Кривохижі, "Чарівна сопілка" В.Михайлова, "Вівчарі на полонині" К.Балог, "Щедрик" К.Василенка.)

Як правило, той чи інший рух не запозичується цілком. Найчастіше окремі його елементи, поєднуючись із суто українськими рухами, дають нові па. Надзвичайно збагачують народну лексику локальні танцювальні па. До них належать гуцульські, лемківські, бойківські, волинські, подільські, деякі специфічні буковинські рухи та ходи. Вплив угорського, румунського, молдавського, словацького фольклору відчувається на рухах закарпатських танців, які відрізняються від лексики танців Волині та Львівщини, де в її структурі бачимо елементи польського танцю; у танцях північно-східних районах Сумщини відчувається вплив російської народної хореографії, а в південно-західній - на Одещині - молдавських танців. До речі, виконання цих рухів потребує і своєрідних положень рук, корпуса, голови.

Існує ціла низка рухів, характерних для певного танцю чи якоїсь місцевості. Наприклад, дубовий лист ("Аркан"), рухи з топірцями ("Тесоруби"), своєрідні рухи

танців "Тропотянка" (М.Ромадова), "Сокальський козачок" (Я.Сеха), "Решето", "Гуцулка" (Я.Чуперчука), "На галявині" (В.Петрика).

"Сокальський козачок" (Львівщина) має свій притаманний тільки йому основний хід; поліська полька-трясуха, поліський ключ виконуються тільки на Поліссі; вибиванці на каблуках, ключ з перескоком, дрібушечка на підскоках найчастіше зустрічаються в танцях Донеччини.

Збагатити стиль танцю можна лише в тому випадку, коли використання того чи іншого руху відповідатиме образно-тематичному розвиткові танцю і постановник знайде правильний шлях до трансформації його структурних елементів та підпорядковує виконавську манеру жанрові чи стилеві танцю.

Професіоналізми - відображання особливостей трудової діяльності людини, чи не найдавніші ілюстративні рухи в хореографічному мистецтві. Вони з'явилися ще в первісних примітивних імітаціях трудового процесу, а у подальшому посіли чільне місце в загальновідомих хороводних іграх "А ми просо сіяли", "Льон", "Мак". Вони - важливий компонент і в побутових танцях, навіть при сюжетній основі: "Бондарі", "Ковалі", "Косарі", "Лісоруби", "Льон", "Шевчики".

Пошуки нового - надзвичайно складна річ. Тут неважко збочити і на натуралістичний показ трудового процесу, а це означає втрату специфіки танцювального мистецтва. Введення нового професіоналізму в танець має обов'язково сприяти вирішенню поставленого балетмейстером художнього завдання, пов'язуватись із образно-тематичним розвитком хореографічного твору.

Кожна професія накладає свій відбиток на характер людини. У "Шевчиках" - це здріблені жваві рухи; в "Косарях" - широкі, розлогі (мається на увазі перша частина танцю, де відтворюється саме робочий процес; навіть заточуючи окіся мантачкою, косар не поспішає).

Жаргон - своєрідні рухи, які використовує постановник для конкретизації певної соціальної групи, кола осіб. Ці па невластиві народній лексиці й сприймаються тільки в конкретному контексті.

У сучасному хореографічному лексичному фонді зустрічаються й інтернаціоналізми - рухи, які у багатьох народів виконуються без особливих змін. Це здебільшого

па масового та бального танців: вальсу, польки, краков'яку.

Архаїзми в хореографічній лексиці - це відроджені з минулого конструкції рухів та їх манера виконання. У творах на історичну тематику вони допомагають відчути колорит тогочасної епохи. В такому плані створено партії старих осавулів у "Запорожцях" П.Вірського, образи козаків у постановці "На Січі Запорізькій" В.Михайлова.

Однією з характерних відмінностей української хореографії, найвищим технічним досягненням танцюриста є elevation -уміння якомога довше протриматися у повітрі в тій чи іншій зафіксованій позі - ballon. Напевно, жоден танець у світі не має такої різко підкресленої елевації, як український. Аналізуючи рухи, побудовані на елевації, й особливо ті, в яких наслідуються повадки звірів, птахів (яструб, щупак тощо), ми переконуємося, що танцюрист злітає в повітря з одного темпу, якщо виконанню не передує preparation[1] . "Препарасіон - підготовка до виконання руху. Якщо препарасіон - теж рух, то він вимагає для себе відповідного препарасіону"" - зауважував Ф.Лопухов.

Класичний балет у період його блискучого розвитку на російському національному грунті зробив багато запозичень з української танцювальної лексики, збагачуючи насамперед чоловічий танець.

У наш час деякі класичні рухи у більш-менш зміненому вигляді, в сукупності з іншими рухами, знов увійшли до лексики українського народно-сценічного танцю. Досить згадати подвійні saut de basque - різновиди подвійних повітряних турів, виконання яких межує з каркаломною віртуозністю (подвійні тури-дуплі, подвійні тури з притиснутими ногами, розніжка в турі та ін.).

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

Творче взаємозбагачення класичного та народних танців розширює межі пластичної мови, надає їй багатоплановості. В цьому процесі відіграє значну роль не тіль-

---

[1] *Preparation* підготовка (фр.) - підготовка до виконання руху чи фіксація тієї чи іншої пози танцюристом або танцюристкою перед його виконанням.

ки кількість (якою, до речі, справжні митці не захоплюються), але й якість, стилістична зумовленість трансформації структурних часток того чи іншого руху з арсеналу класичної або народної лексики.

Так, скажімо, народні танцюристи удосконалили партерні тури-піруети. Варто відзначити, що, маючи однакову назву (партерний тур, або його загальновживаний - пірует), за своєю структурою, а також за технологією виконання вони відрізняються від класичних. Істотну відмінність мають preparation (в українському танці - це непомітний затактовий рух, на якому здебільшого не фіксується увага глядача) та кульмінація па (маємо на увазі традиційні пози класичного танцю після закінчення обертання). Відмінний і темп виконання.

Розвиток сучасного класичного танцю, безперечно, змінює класичні канонічні форми стрибків, особливо їх фіксацію. Переосмислення та переорієнтування сталих, традиційних форм руху розширює його образно-дійову амплітуду. В сучасних балетних виставах ми спостерігаємо, як, завершуючи віртуозний рух-стрибок, танцюрист приходить в arabesque чи attitude, поєднуючи їх з наступним па. Нагадаємо, що саме в нестійкості цих положень закладено подальшу динаміку, а поєднання їх з наступним па веде до органічної будови хореографічної фрази, речення, періоду, створюючи логічний розвиток дії. Цей принцип впроваджується зараз і в українському народному танці.

Якщо потреба у виконанні складного акробатичного трюку виправдана розвитком дії, то такі рухи необхідні в народно-сценічних танцях. Елементи акробатики, підтримок, карколомних стрибків маємо в "Метелиці" Н.Вірського, "На Січі Запорізькій" В.Михайлова, "Купальські розваги" К.Василенка.

Віртуозні рухи: повітряні revoltati, різновиди повітряних турів, розніжки, підсічки та інші потребують координації рухів тіла, його стійкості та балансу. Деякі з віртуозів рухів не можна виконати без відчуття чіткої вертикальної осі (різновиди піруетів), без вертикальної та горизонтальної осей (млинки, повітряні розніжки тощо). Надзвичайно важливо під час виконання віртуозного руху зафіксувати потрібну позу. До цих па слід віднести традиційні - повітряні кільця, щупак, повітряну розніжку - і нові, наприклад, прихід після подвійного повітряного ту-

ру в повний шпагат, у розніжку в повороті. Новотвореннями стали і повзунець з опорою на чоло, різновиди закладок-підсічок, просування на ліктях і пальцях ніг у буковинському танці та ін. У разі потреби ці рухи використовуються в постановках українських балетмейстерів. Для їх виконання потрібна певна спортивно-акробатична підготовка танцюристів.

Взаємовідносини між хореографічними культурами різних країн - одна з найцікавіших, але, на жаль, ще малодосліджених проблем. Історія та культура українського народу нерозривно пов'язані з історією та культурою слов'янських народів.

Давньоруська хореографічна культура дала народній хореографії велику кількість рухів. Взаємозв'язки, що зумовлюють взаємовплив української, російської, білоруської хореографічних культур, мають принаймні три аспекти: побутування танців інших народів в Україні, чи навпаки, українських десь за межами України у їх первісному вигляді; трансформація деяких народних танців на новому національному грунті; трансформація структурних елементів па і їх традиційної манери виконання відносно тої національної культури, з якої запозичено цей рух.

Українська лексика поповнилася цілим рядом нових рухів: різноманітними дрібушечками, підкуйками тощо, які дещо змінилися на новому національному грунті (дрібушечка з каблучка, дрібушечка з викиданням ноги вбік, варіанти синкопованих дрібушечок, біг з вибиванцем, вибиванець-дрібушечка і т.д.). Подібне спостерігаємо і в оплесках. При аналізі їх структури неважко впевнитися, що справа не в механічному перенесенні руху, скажімо, з російського танцю в український чи, навпаки, з українського в російський, а в зовсім новій його інтерпретації, пов'язаній передусім з метроритмічною структурою руху, постановкою корпуса, рук, голови і в цілому манери виконання. Українські чоловічі плескачі виконуються широко, без зміщення ритму і синкопованих утворень, характерних, наприклад, для російської танцювальної традиції. Винятком, звичайно, може бути спеціальне використання оплесків у плані своєрідного художньо-виражального засобу, що відповідає конкретному ідейно-тематичному завданню твору, його жанру. З XVII століття починає активно заселятися південь України російськими селянами,

яких або насильно переселяли за царським указом, або вони самі тікали, рятуючись від сваволі кріпосників та релігійних переслідувань. Таким чином засновувалися цілі поселення.

Переселенці несли з собою і свою культуру. Деякий вплив російської хореографічної культури відчувається, наприклад, в дніпропетровському "Гопаку" (синкопоутворення, зміщення акцентів у вибиванцях, дрібушечках, підкуйках тощо). Внаслідок цього й жіночий танець тут більш різький, ніж, скажімо, жіночі партії у танцях Київщини. Виконуються у Росії, Білорусії українські танці: "Гопак", "Козачок", "Гуцулка" та інші, а на Україні російські: "Комаринська", "Бариня", "Коробочка", "Канава", "Світе місяць", а також білоруські: "Лявониха", "Крутуха", "Крижачок" та ін.

Слід зауважити, що в складних процесах взаємовпливу культур важливу роль відіграє не тільки міграція населення, а й сусідство етнічних територій.

У деяких районах України є чимало білоруських сіл. Окремі рухи білоруського танцю (полька-трясуха, оберти на підскоках у польці) зустрічаємо в українських танцях, що побутують у цих районах. У минулому процес запозичення відбувався дещо стихійно (окремі рухи і танці заносили білоруси-плотарі, заробітчани та робітники, що працювали на заводах України). Але тепер процес взаємовпливу, взаємозбагачення хореографічних культур налагоджено добре, можливості спілкування необмежені. І це позитивно відбивається на розвиткові національних культур. Так, хореографічне мистецтво Білорусії збагатилося за рахунок української танцювальної лексики. Раніше, наприклад, у білоруському танці не було таких віртуозних па, як тури, saut de basque, повітряні рухи-стрибки та ін., а тепер вони існують і використовуються в постановках.

Поляки в Україні мешкають найбільше на Правобережжі: Хмельницька, Житомирська, Львівська, Київська області. Танці польських гуралів мають багато спільного з гуцульськими, верховинськими - у положенні рук у парах, у наявності ігрового елемента. Польські так звані розбійницькі танці де в чому нагадують наші "Опришки", "Аркан", і не тільки рухами, а й атрибуцією (топірці). Схожі між собою і так звані чабанські танці.

З переінтонованих польських рухів, які міцно увійшли в українську лексику, слід назвати характерне pas de bourre. Чоловічий поворот з вихилясом, що виконується в сільському шльонському мазурі, в ловицькому, опочинському обереку, пройшовши складний шлях асиміляції, став подільською карлючкою. І навпаки, у польському танці "Олеандр" спостерігаємо положення рук, притаманне гуцульським коломийкам; український стрибок у повороті з притиснутою ногою (типу fote) виконується в опочинському обереку. Виконуються у польських танцях і деякі переінтоновані різновиди закладок.

Вплив словацької хореографії бачимо в бойківських та лемківських танцях: м'яке plie при виконанні деяких круток у парах, використання рухів словацької польки як у парах, так і в масових композиціях. В українських танцювальних колективах виконуються: окрочак, велика кобра, чопаш-чардаш та інші словацькі танці.

В болгарському народно-танцювальному мистецтві є багато спільного з українським. Окремі варіанти болгарських пружинок нагадують ходи гуцульського танцю з вібрацією плечей, а болгарський хват - це не що інше, як положення в українських парних та масових танцях "хрест-навхрест". Один з основних рухів болгарського танцю - звивка з її різновидами (низька, висока, замкнута, відкрита, внутрішня, зовнішня, задня) дуже схожа з гуцульським свердлом. Танцюють на Україні: булгоряску, речницю, четверно, пістилчето, хоро.

У деяких регіонах Закарпатської області живе чимало угорців. В угорських танцях бачимо подібність парних положень при крутках до таких же положень у коломийках (зберігання однієї точки, на яку орієнтується виконавець, завдяки чому рух набуває не тільки чіткої динаміки, а й певної оригінальності, особливості, властивої тільки гуцульським та угорським танцям). В закарпатських, особливо долинянських, танцях бачимо характерні для угорської хореографії синкопоутворення: у вибиванцях, підкуйках, а також у варіантах ключів, деяких ходів (хід з підстрибуванням), синкопованих стрибків з каблуків обох ніг на всю ступню, жіночих стрибків на півпальцях та ін. В Україні, особливо на Закарпатті, побутують угорські танці і без переінтонування (чардаш, пантозоо, вербунк).

Процес консолідації суспільного розвитку та культури українського та молдавського народів відбувався протягом багатьох років, віків. Про це свідчать народні традиції, звичаї, обряди. Багато спільного маємо і в хореографії українського та молдавського народів. Так, у Молдавії побутують гопакул, коломийка, войницькі (гайдуцькі) танці, дуже схожі з гуцульськими героїчними танцями. Молдавський "Жокул ферарилор" ("Танець ковалів") схожий малюнком та ілюстративними рухами з українським подільським танцем ковалів, а "Чабанаш" ("Пастушок") - з буковинським чабанським танцем. Молдавські присядки тотожні гуцульським (без виворітних колін) і, як правило, виконуються не більше трьох разів підряд. Різноманітні типи "м'ячиків" (присядка без винесення ноги вперед) маємо як у гуцульських, так і в молдавських танцях. Різновиди бокових доріжок-ходів із викиданням робочої ноги, доріжки плетені, подвійні удари, удари з поворотами, хід з каблука на всю ступню притаманні і буковинським і молдавським танцям. У "Чабанші" використовуються різновиди гуцульського свердла.

У хореографічних культурах обох народів знаходимо багато споріднених елементів і в положеннях рук, особливо в парах та трійках (танці "Киряк", "Поама", "Оляндра"). Схожі й принципи пружинки - коливання корпуса вгору-вниз. Рифмовані "стритетури" (жартівливі вигуки) нагадують наші триндички-примовки.

У Чернівецькій та Закарпатській областях виконуються румунські танці областей Марамуреш та Південної Буковини без переінтонування. В Одеській області виконуються румунська сирба та хора. Деякий вплив румунської хореографії відчувається в зміщенні акцентів у буковинських рухах: дробітках, вибиванцях, притупах.

Таким чином, братні народи із спорідненою матеріальною й духовною культурами мають багато спільного у фольклорі взагалі й хореографії зокрема. Так, скажімо, тон усьому танцю задають: у росіян - хороводник, у гуцульських, бойківських, лемківських танцях - ведучий, у болгар - хороводець, главач, водач, танцовод, у румунів - голова (сирба, брнул, рустеме).

Танець коломийка у найрізноманітніших формах зустрічається у гуцулів, лемків, бойків, словаків, угорців. Це ж саме можна сказати і про так звані розбійницькі, во-

йовничі танці ("Гайдук", "Пляс", "Опришки", "Козак" - у гуцулів, "Гайдук" - у болгар та молдаван, "Янчек", "Гайдух", "Одземок" - у словаків). Танці в трійках: "Трояк" у поляків та словаків; "Трійка" - у гуцулів; "Трійка-рученица" - у болгар; "Кривий танець" - в українців; "Криве хоро" - в болгар, сербів тощо. Вигуки, тринди-чки, примовки, похитування плечима маємо в угорському танці "Чардаш", гуцульських - "Рахівчанка", "Тропотянка", болгарському - "Шопське хоро".

Отже , як бачимо, джерела збагачення танцювальної лексики практично невичерпні!

*Третій розділ монографії - "Зв'язок хореографічної лексики та музики".*

При виконанні руху важливе значення має його зв'язок з метрономічною будовою музичного супроводу, його темпом, динамікою тощо.

При виконанні руху протягом певного відрізку часу відбувається своєрідне чергування структурних його елементів, коли початок (акцент) припадає здебільшого на основний елемент. Від зміни виконання елементів руху в часові залежить і його ритмічна будова. Зміна тривалості окремих структурних елементів руху, їх акцентування, наголос і складають своєрідний хореографічний ритм.

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

У зв'язку з тим, що питання ритмоугрупування в народній хореографії ще не досліджувалось, автор в монографії, аби не ускладнювати аналізу, оперує найбільш вживаними рухами і навмисне опускає, де тільки можливо, прохідні елементи.

Хореографічний темп - це швидкість виконання руху, яка залежить від пульсування метричних долей в музичному супроводі.

У сукупності з іншими виражальними засобами темп є одним з чинників, що сприяє визначенню характеру твору, створює певний емоційний настрій.

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

У повільному темпі виконуються чоловічі рухи, що відтворюють молодецтво, завзяття і т.п.: різноманітні проходки, великий тинок з упаданням на повороті, присядки-запрошення, присядки-розтяжки з поворотом, деякі повзунці (повзунець з оплесками, повзунець на тинку), повітряні революти, підбивки, великі кабріолі, розніжки, яструби, щупаки, стрибки-обертання по колу.

Жіночими повільними рухами передають урочистість, легкість, граціозність: хороводні ходи, доріжки, упадання, різновиди низьких тинків, деякі вірьовочки, повільне кружлянні на місці, вихилясники з упаданням.

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

У середніх темпах виконуються певні сталі рухи більшості українських танців: потрійні кроки, деякі ходи польок, кроки-біги, малі тинки, різновиди вихилясників, сверделець, значна кількість вірьовочок, майже всі дрібушечки, частина вибиванців, підкуйок, плескачиків, майже всі присядки, повзунці, партерні революти, деякі парні оберти на місці та з просуванням, голубці, підбивки, зайчик, підсічки.

Швидкі темпи пов'язані з виражанням життєрадісних почуттів, кипучої енергії, святкового настрою, а також відображенням певних драматичних колізій, неспокою, схвильованості.

У швидких темпах виконується значна кількість рухів українського танцю: різновиди та комбінації танцювальних бігів, деякі кроки польок, бігунці, низькі тинки (які в швидкому темпі здебільшого виконуються на місці та в комбінації з іншими рухами), вихилясники, вірьовочки, деякі вибиванці та підкуйки, плескачики (в швидкому темпі здебільшого виконуються через паузу, тобто через вісімку або чвертку), значна кількість присядок, повзунців (деякі з них також виконуються через паузу), млинки,

оберти партерні парні на місці, оберти партерні та повітряні з просуванням.

Відзначимо, що, хоч деякі рухи можна виконати у швидкому та помірному темпах, все ж існують певні межі темпового виконання руху, при порушенні яких втрачається не тільки колорит, але порушується і структура і жанр.

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

Темп виконання бігу, безперечно, залежить від майстерності виконавця. Проте найголовніше - це зуміти відтворити той темп, який вимагається змістом твору, задуманий його постановником, його творцем. Особливого значення набуває цей чинник у складних хореографічних композиціях, де зустрічаються не тільки різноманітні темпи, але й всіляке їх допоміжне нюансування.

Затакт використовується для побудови синкопованих хореографічних лексикоутворень. Для цього затактову частину руху переносять на сильну долю, а на слабку припадає виконання основного елемента. В такій ритмічній ситуації відчувається невідповідність ритмічного й метричних акцентів музики елементам руху, тобто створюється хореографічна синкопа.

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

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

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

В українській хореографії синкопа можлива при виконанні найрізноманітніших елементів дрібушок, вибиванців, плескачиків тощо. На синкопованих рухах будуються цілі танцювальні композиції: "Моряки флотилії "Радянська Україна", "Плескач" П.Вірського, гуцульські - "Півторак", "На вушкові коломийки" Я.Чуперчука,

"Лісоруби", "Аркан", "Чабани" В.Петрика та ін. Використовуються синкопи і в таких народних танцях, як "Ковалі", "Шевчики".

Аналізуючи рухи українського танцю, робимо висновок, що у значній кількості повітряних па (розніжках, яструбах, щупаках, стрибках тощо), а також у віртуозних закладках основний елемент руху припадає на слабку долю такту, отже, створюється синкопа. З наведених прикладів стає зрозуміло, що поруч з суто музичною синкопою у танцях існує своєрідна хореографічна синкопа, яка не позначається в музичному супроводі, але виникає при виконанні певної групи рухів.

Інша справа, що ці рухи можна виконати в різноманітних ритмах, проте саме виконання на синкопі надає їм оригінальності, своєрідності.

Хореографічна фермата, як і взагалі фермата, дає право довільно збільшувати тривалість руху і використовується для акцентування окремих значущих часток того чи іншого руху; для підкреслення кульмінаційного моменту лексичного розвитку; наприклад, в кабріолях, стрибках, ускладнених закладках, револьтатах, віртуозних рухах; для визначення початку руху, що символізує широкий розмах танцю; для відтворення затримки у хореографічному па; для розмежування різнохарактерних рухів. Виконання рухів на ферматі - досить широкий прийом в українській хореографії, а використання її в конкретних умовах - важливий засіб виразності.

Іноді в загальному хореографічному контексті па чи його окремі елементи виконуються під час паузи в музичному супроводі. До цього прийому звертаються переважно в рухах, що мають здрібнену структуру та чітко окреслену ритмомелодику: дрібушечках, підкуйках, плескачиках.

Поруч з метроритмічною характеристикою руху існує ще й нюансування хореографічного па. На нюансування руху впливає музичний лад. Мажорна мелодія надає рухові динамічності, мінорна - округленості, плавності, елегійності.

Хореографічні штрихи - певні прийоми інтонування того чи іншого руху - також пов'язуються з музичним супроводом.

Хореографічним штрихом вважається навмисне виділення деталі при виконанні руху, яка надає йому привабливості, оригінальності, навіть деякою мірою своєрідної неповторності. Ці нюанси з'являються здебільшого при координації положень рук, голови, плечей, у незвичайному ракурсі тощо. Навіть погляд інколи відіграє вирішальну роль у створенні хореографічного образу. Наочним прикладом цього можуть бути образи дівчини, хлопця, діда у вертепній сцені "Ой під вишнею", які створили актори В.Таланова, В.Побєжимов та В.Лимар. Ці майстри танцю знайшли вдалі штрихи, які навіть при виконанні вже відомих па все ж надають їм дещо іншого забарвлення, потрібного у даному випадку для розкриття характеру конкретного типажу.

*Друга частина монографії - "Лексикон українського народно-сценічного танцю"* включає в себе назви, уніфікацію та класифікацію рухів.

Пам'ятки старовини, даючи нам змогу відтворити у загальних рисах технологію виконання тих чи інших па, зовсім не дають уявлення про їх назви. Але в пам'яті народній вони збереглися. В цьому і полягає сила живої традиції.

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

У художній практиці при постановці записаного танцю чи його фіксації або при фіксації танцювального твору великого значення набуває хореографічна термінологія. Рухи в процесі їх створення звичайно одержують певні назви ( за винятком традиційних), та, на жаль, не завжди ці назви набувають широкого розповсюдження, можливо, через те, що не одразу були зафіксовані, скажімо, в якомусь друкованому виданні, де був би описаний названий рух. Отже, все це веде до певної термінологічної мішанини, яка, безумовно, ускладнює практичну роботу балетмейстерів.

Значна частина рухів українського танцю полісемічна і зустрічається переважно у певних сполученнях еле-

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

Можна твердити, що на сьогодні українська хореографічна термінологія більш-менш окреслилася, устаилилась. Її генетичне коріння різне: найчастіше назва руху відтворює конкретне уявлення про його загальний характер; у деяких назвах зазначено манеру та технологію виконання руху; назви рухів вказують на схожість з певними предметами; деякі з назв, узяті з класичного танцю, ввійшли в українську танцювальну лексику; поштовхом для створення назви можуть бути, наприклад, рухи, характерні для певного танцювального жанру.

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

Уже під час роботи над записами рухів було виявлено, що поруч з полісемічністю па виступає ще одна його характерна ознака - порівняльність. Так , скажімо, технологія виконання великого тинка зовсім відмінна від малого та середнього. Отже, в паралельному зіставленні відчувається і порівняння, і разом з тим контраст. Полісемічність та порівняльність рухів ведуть до закону ряду (в хореографії - це група рухів), його ланки (підгрупи). Група і підгрупа мають опорний рух, на основі якого будуються споріднені па, що, як правило, одержують назви співвідносно до опорного руху.

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

У конкретному чуттєвому відтворенні дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, які в поєднанні з музикою становлять основу танцю.

## Класифікація рухів українського народно-сценічного танцю.

**Перша група**. Танцювальні кроки.
1 підгрупа. Танцювальні кроки з носка. Основна структурно-технологічна ознака - м'який крок з носка.
2 підгрупа. Танцювальні кроки з каблука на всю ступню. Основна структурно-технологічна ознака - крок з каблука.
3 підгрупа. Ковзні кроки. Основна структурно-технологічна ознака - при виконанні рухів подушечка ступні не відокремлюється від підлоги. Ходи робляться на невеликому plie, тобто ноги ледь зігнуті у колінах. Щодо темподинамічної характеристики, то рухи цієї групи виконуються переважно в помірних темпах.
4 підгрупа. Кроки з підстрибуванням, підскоками, перескоками. Основна структурно-технологічна ознака - невисоке підстрибування, підскоки, перескоки з ноги на ногу. Виконуються жінками та чоловіками у всіх видах і жанрах танцювального мистецтва у всіх локальних районах України.
5 підгрупа. Бокові кроки, переступання. Основна структурно-технологічна ознака - танцюристи ступають з носка на всю ступню. Характерна ознака полягає в тому, що переступання виконується, як правило, жінками (чоловіками дуже рідко).
**Друга група.** Танцювальні біги, бігунці.
Загальна характеристика другої лексичної групи українського народно-сценічного танцю - полягає в легкості, чіткості виконання рухів на півпальцях з незначним plie. Щодо темпової ознаки, то ці рухи, як правило, виконуються весело, жваво, у швидкому темпі.
**Третя група.** Тинки.
1 підгрупа. Тинки малі та середні. Основна структурно-технологічна ознака - перехресний стрибок з ноги на ногу з наступним незначним plie.

2 підгрупа. Тинки великі. Основна структурно-технологічна ознака - широкий перехресний стрибок з ноги на ногу. Темп повільний.

**Четверта група**. Доріжки, упадання. Основна структурно-технологічна ознака - ступання з носка на всю ступню з просуванням убік (виняток - доріжка вперед), назад і наступним припаданням на одну ногу.

**П'ята група.** Вихилясники та інші споріднені рухи. Основна структурно-технологічна ознака - виконання рухів з носка на п'ятку з відведенням ноги вбік. Специфіка виконання свердла, ножичків та інших рухів подається безпосередньо в описах.

**Шоста група.** Вірьовочки. Основна структурно-технологічна ознака - робоча нога переводиться за опорну.

**Сьома група.** Дрібушечки. Основна структурно-технологічна ознака - часті попеременні удари каблуків ніг по підлозі.

**Восьма група.** Притупи, вибиванці та підкуйки. Основна структурно-технологічна ознака - притупи всією ступнею, вибиванці каблуками, ключі всією ступнею.

**Дев'ята група**. Плескачики. Основна структурно-технологічна ознака - оплески у різних метрах і ритмах. Найчастіше зустрічаються в чоловічих партіях. Найтиповішими є повільні та помірні темпи. Швидкий темп можна розглядати як виняток.

1 підгрупа. Плескачики з решетом. Основна структурно-технологічна ознака - удари долонею в решето.

**Десята група.** Присядки. Основна структурно-технологічна ознака - присідання. Тут маємо чотири підгрупи,котрі відрізняються одна від одної певними специфічними нюансами, наприклад комбіновані присядки - це поєднання повного присідання з іншим рухом чи структурною часткою якогось самостійного руху. Або присядки-розніжки - це рухи, в яких з повного присідання виконавець виходить на розніжку з опорою на обидві ноги, тоді як у присядках-розтяжках маємо повне присідання танцюриста з розтяжкою на одну опорну ногу. При описі кожного з варіантів рухів визначається його темповий діапазон. Проте типовою, загальною рисою цієї великої лексико-хореографічної групи є те, що рухи виконуються лише чоловіками.

1 підгрупа. Прості присядки.

2 підгрупа. Комбіновані присядки.
3 підгрупа. Присядки-розтяжки.
4 підгрупа. Присядки-розніжки.

**Одинадцята група.** Присядки - закладки. Основна структурно-технологічна ознака - присідання на опорну ногу, а робоча нога підводиться у різноманітних положеннях під опорну ногу. Певна кількість рухів, що об'єднуються у цю групу, має характерні ознаки, за якими в свою чергу розподіляється на дві підгрупи: звичайні присядки-закладки і присядки-закладки у повороті. Різниця в присядках-закладках другой підгрупи полягає в тому, що додається ще поворот (через опорну ногу або з опоорної ноги на робочу) в різноманітних ракурсах. Присядки-закладки - рухи чоловічі.

1 підгрупа. Звичайні присядки-закладки.
2 підгрупа. Присядки-закладки у повороті.

**Дванадцята група.** Повзунці. Основна структурно-технологічна ознака - при повному присіданні на опорну ногу робоча нога спрямовується вперед або вбік.

1 підгрупа. Звичайні повзунці та повзунці на каблук.
2 підгрупа. Комбіновані повзунці.

**Тринадцята група.** Революти. Основна структурно-технологічна ознака - в повному або неповному присіданні переведення робочої ноги через опорну.

**Чотирнадцята група.** Млинки. Основна структурно-технологічна ознака - обертання виконавця на опорній нозі з допомогою рук при повному присіданні.

**П'ятнадцята група.** Підсічки. Основна структурно-технологічна ознака - підсікання за допомогою рук на повному присіданні опорної ноги робочою.

**Шістнадцята група.** Повороти та оберти. Основна структурно-технологічна ознака - обертання виконавця навколо своєї осі на одній чи обох ногах. Більш-менш чітко виділяються чотири підгрупи: оберти партерні на місці, оберти партерні з просуванням (по колу, по діагоналях, по прямій та ін.), парні партерні оберти на місці та партерні оберти з просуванням (здебільшого по колу, в гуцульських, бойківських та лемківських танцях - по прямій: вертикальній чи горизонтальній).

1 підгрупа. Повороти та оберти партерні на місці.
2 підгрупа. Повороти та оберти партерні з просуванням.
3 підгрупа. Повороти та оберти партерні парні на місці.

4 підгрупа. Повороти та оберти партерні парні з просуванням.

**Сімнадцята група.** Голубці, підбивки, кабріолі. Основна структурно-технологічна ознака - підбивання у стрибку каблуками однієї ноги по іншій.

1 підгрупа. Голубці.

2 підгрупа. Підбивки.

3 підгрупа. Кабріолі.

**Вісімнадцята група.** Стрибки. Основна структурно-технологічна ознака - стрибок.

1 підгрупа. Стрибочки, скоки, перескоки. Стрибки на місці.

2 підгрупа. Стрибки з просуванням.

3 підгрупа. Стрибки-оберти на місці.

4 підгрупа. Стрибки-оберти з просуванням.

**Дев'ятнадцята група.** Рухи, що виконуються кількома виконавцями. Основна структурно-технологічна ознака включають особливості з яких вони складаються.

**Двадцята група.** Імітація трудових процесів. Основна структурно-технологічна ознака - в самих назвах рухів.

**Двадцять перша група.** Танцювальні поклони та запрошення. Основна структурно-технологічна ознака - в назвах рухів.

## Висновки

Розбудова незалежної соборної України, формування сучасного суспільства на взірець європейської демократії, ускладнене соціально-економічними обставинами. У формуванні нового світогляду людини, її духовності значне місце відводиться культурі та мистецтву, в тому числі і хореографії.

У висновках відзначено неординарність роботи, яка полягає в тому, що автор в сумарному визначенні вперше вирішив хореографічній науці, обгрунтував та витлумачив цілу низку проблемних питань теорії, методики хореографічної педагогіки, практики, пов'язаних з шляхами розвитку українського народного хореографічного мистецтва, та його основи - лексики.

В роботі чітко прослідковуються найтісніший зв'язок, взаємовплив, взаємозалежність усіх елементів танцю, без

врахування співвідношення у загальній конструкції неможливо створити справжній мистецький твір. Саме це питання стало метою при написанні монографії, не зважаючи на суто специфічну тему і нелегкий для видавництва час, стверджує, що з завданням автор в певній мірі впорався

Монографія "Лексика українського народно-сценічного танцю" не мала і поки що не має аналогів у світовій практиці.

Сьогодні її використовують викладачі, студенти вузів культури і мистецтв, балетмейстери. Тільки всебічне осмислення хореографічної лексики твору допомагає з'ясувати закономірності його художньої структури, дає можливість прослідкувати за думкою балетмейстера-постановника.

Лексикоутворювання - безперервний творчий процес, який залежить від:

а) культурно-історичних та соціально-економічних умов життя народу;

б) зв'язків лексики з конкретною відтворюваною дією, тобто змістом твору, його образно-тематичним розвитком;

в) зв'язку лексичного матеріалу з композицією танцю, музикою, атрибутикою.

В монографії:

а) показано еволюційний шлях розвитку, становлення лексики від найдавніших ритуально-обрядових хороводах до сучасного українського танцю;

б) проаналізовано морфологічно-структурну побудову руху, характер, манеру виконання в залежності від виду, жанру;

в) розкрито національні, локальні особливості, їх зв'язок з музичним фольклором.

На багатьох взірцях продемонстровано шляхи збагачення лексики, які відбуваються:

- за рахунок новоутворень на основі традиційної лексики;
- відновлення структури старовинних танцювальних рухів та введення їх у діючу лексику;
- збагачення загальнонаціональної лексики локальними рухами;
- використання лексичних професіоналізмів, жаргонізмів;

Розкрито взаємовпливи та взаємозбагачення лексики танців народів, які мешкають на Україні: росіян, білору-

сів, поляків, молдаван, румун, угорців, болгар та інших, а також вплив української хореографії на формування рухів в країнах ближнього зарубіжжя: Росії, Білорусії, Казахстану, Башкірії.

Розкрито взаємодію української лексики з елементами спорту (акробатика), національних ігор, розваг.

Розкрито зв'язки хореографічної лексики та музики.

Детально проаналізовано структурно-технологічні ознаки, манера виконання, за якими рух отримує назву.

Проведено точну термінологію та уніфікацію рухів.

Вперше на даному етапі розвитку української хореографії представлено повну класифікацію рухів та розподіл їх на 21 групу з відповідними 30 підгрупами ( всього 1 067 рухів).

Проведення досліджень не вичерпує всіх аспектів цієї надзвичайно важливої проблеми. Автор продовжує збирати золоті зерна українського танцю - його рухи та танці.

В результаті в 1997 році вперше на Україні вийшов друком підручник для вузів культури і мистецтв з українського танцю - "Український танець".

**Основний зміст дисертації відображено в таких публікаціях:**

1.Василенко К.Ю. Українські танці на клубній сцені: Навч.посіб.-М.:Профвидав. 1960. -15.4 друк.арк. (рос. мовою)
2.Василенко К.Ю. Танці ансамблю "Дніпро". -К.: Держ. вид-во образ. мист. і муз.літер. 1960. -5.85 друк.арк.
3.Василенко К.Ю. Дзержинці танцюють. -К.: Держ. вид-во образ. мист. і муз.літер. 1961. -5.9 друк.арк.
4.Василенко К.Ю. Червона калина. -К.: Держ. вид-во образ. мист. і муз.літер. 1962. -1.25 друк.арк.
5.Василенко К.Ю. Золоті зерна: Навч.посіб. -К.: Молодь. 1963. -17.6 друк.арк.
6.Василенко К.Е. Вопросы развития украинского народно-сценического танца. -К.:АН УССР. 1965. -2 друк.арк.
7.Василенко К.Ю. Сюжетні танці. -К.:Мистецтво. 1966. -9.75 друк.арк.
8.Василенко К.Ю. Танці Полтавщини: Реперт.зб. -К.:Мистецтво. 1969. -3.81 друк.арк.

9.Васленко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: Навч.посіб. -К.:Мистецтво. 1971. -22.19 друк.арк.
10.Василенко К.Ю. Майстри - золоті руки. -К.:Мистецтво. 1974. -1.4 друк.арк.
11.Василенко К.Ю. Український народний танець: Навч.пос. -М.:Искусство. 1981. -7.7 друк.арк. (рос. мовою)
12.Василенко К.Ю. Композиція українського народно-сценічного танцю: Навч.пос. -К.:Мистецтво. 1983. -6.57 друк.арк.
13.Василенко К.Ю. Українські народні танці для дітей. -К.: Муз.Україна. 1985. -4.67 друк.арк.
14.Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: Навч.посібн. -2-е вид. -К.:Мистецтво. 1990. -14.39 друк.арк.
15.Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю: Навч.посібн. для інститутів культури -3-е вид. -К.:Мистецтво. 1996. -32 друк.арк.
16.Василенко К.Ю. Український народний танець: Підручн.для інст. культури і мистецтв. -К.: ІПК ПК. 1997. -18 друк.арк.
17.Василенко К.Ю. Своєрідність хореографічного мистецтва. -К.: ЦБНТ. 1968. -1 друк.арк.
18.Васленко К.Ю. Лексика танцю. -Харків: ЦБНТ. 1968. -1.2 друк.арк.
19.Василенко К.Ю. Збагачення образно-поетичної мови танцю. -К.: ЦБНТ. 1972. -0.8 друк.арк.
20.Василенко К.Ю. Зародження основ композиції в традиційних хороводах: Част.І. -К.: ЦБНТ. 1975. -1.5 друк.арк.
21.Василенко К.Ю. Зародження основ композиції в традиційних хороводах: Част.ІІ. -К.: ЦБНТ. 1979. -1.5 друк.арк.
22.Василенко К.Ю. Музично-хореографічний колорит і принципи обробки фольклорного танцю: Метод.посіб. -К.:РНМЦ. 1984. -1.2 друк.арк.
23.Василенко К.Ю. Програма по українському танцю для інститутів культури. -К.: РНМЦ. 1986. -1.0 друк.арк.
24.Василенко К.Е. Программа для институтов культуры "Методика работы с самодеятельным хореографическим коллективом". -М.: ЦНМЦ. 1987. -1.5 друк.арк.

25.Василенко К.Ю. Репертуар - як фактор патріотичного та інтернаціонального виховання студентів//Поширення світоглядного спрямування викладання профілюючих дисциплін: Зб.наук.пр. -К.: КДІК. 1988. -0.5 друк.арк.
26.Василенко К.Ю. Програма курсу "Методика роботи з самодіяльним танцювальним колективом": Прогр.для інстит.культ. -К.: КДІК. 1991. -1.0 друк.арк.
27.Василенко К.Ю. Українські хороводи /Метод.реком. - К.: КДІК. 1991. -1.0 друк.арк.
28.Василенко К.Ю. Запис танцю "Метелиця"//Весняночка: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1961. -2.6 друк.арк.
29.Василенко К.Е. Сценарий, постановка и запись танца "Червона стрічка"//Эстрада: Сб.танц. -М.: Воениздат. 1963. -2.6 друк.арк.
30.Василенко К.Е. Постановка и запись танца "Коломийка"// Танцы народов СССР: Сб.танц. -М.: Сов.Россия. 1963. -1.4 друк.арк.
31.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Дружинники"//Естрада: Зб.танц. -К.:Мистецтво. 1963. -2.2 друк.арк.
32.Василенко К.Ю. Постановка та запис танцю "Оберек"//Танці народів СРСР: Зб.танц. -К.:Мистецтво. 1965. -2.2 друк.арк.
33.Василенко К.Ю. Постановка та запис танцю "Коломийка"// Агиткультбригада: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1965. -1.2 друк.арк.
34.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Голуб-голубочок"//Танці братніх народів: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1966. -1.5 друк.арк.
35.Василенко К.Ю. Постановка та запис танцю "Буковинські примовки"// Агиткультбригада: Зб.танц. - К.: Мистецтво. 1968. -1.5 друк.арк.
36.Василенко К.Ю. Постановка та запис "Молодіжного танцю"//Сюжетні танці: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1968. - 2.0 друк.арк.
37.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Український весільний"//Українські танці: Зб.танц. - Канада: Торонто. 1969. -2.5 друк.арк.
38.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Червона стрічка"//Вітчизни вірнії сини: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1970. -2.6 друк.арк.

39.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Майстри - золоті руки"//Клубні вечори: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1970. -1.4 друк.арк.

40.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Пастушок"//В сім'ї вольній, новій: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1970. -1.0 друк.арк.

41.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Щедрик"//Щедрик: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1971. -2.0 друк.арк.

42.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Голуб-голубочок"//Танці братніх народів: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1974. -1.5 друк.арк.

43.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танців "Гопак", "Червона калина", "Кружало"//Танцювальна веселка: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1975. -5.0 друк.арк.

44.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Поліський льонок"//Пісня слави хліборобам: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1975. -2.0 друк.арк.

45.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Ходить гарбуз по городу"//Райдуга №8: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1978. -4.0 друк.арк.

46.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Коли мовчать сирени"//Райдуга №15: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1980. -1.2 друк.арк.

47.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Мені тринадцятий минало"//Сурмач: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1980. -1.2 друк.арк.

48.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танців "Вишеньки-черешеньки", "Молодий джигіт"//Райдуга №10: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1981. -3.2 друк.арк.

49.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Побратими"//Київ - місто братерства: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1981. -1.0 друк.арк.

50.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Київська полька"//Святковий хоровод: Зб.танц. -К.: Муз. Україна. 1981. -1.4 друк.арк.

51.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Український молодіжний танець"//Райдуга №11: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1982. -1.5 друк.арк.

52.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танців "Дарничанський гопак", "Іванківський козачок",

"Веселі чобітки"//Райдуга №17: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1982. -7.5 друк.арк.

53.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка, композиція та запис хореографічної композиції "В сім'ї єдиній"//Райдуга №16: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1982. -2.2 друк.арк.

54.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка одноактного балету "Билина про Київ", присв. 1500-річчю від дня заснування м.Києва. -К.: Оргкомітет. 1982. -0.2 друк.арк.

55.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Льонок"//Барвистий віночок: Зб.танц. -К.: Муз. Україна. 1984. -2.0 друк.арк.

56.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Гоп-мазур". -К.: РБМЦ. 1986. -1.0 друк.арк.

57.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танців "Ходить гарбуз по городу", "Дударики", "Мені тринадцятий минало", "Гуцулка"//Українські сюжетні танці для дітей: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1986. -7.0 друк.арк.

58.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Зимові ігри у Диканці"//Райдуга №4: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1986. -2.0 друк.арк.

59.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Гопак"//Дружба: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1986. -2.0 друк.арк.

60.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Шевчики"//Сурмач №2: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1987. -2.0 друк.арк.

61.Василенко К.Ю. Запис танцю "Коша"//Райдуга №3: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1987. -1.5 друк.арк.

62.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Вершники"//Хоровод дружби: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1987. -1.2 друк.арк.

63.Василенко К.Ю. Сценарій, постановка та запис танцю "Метелиця трійками"//Райдуга №10: Зб.танц. -К.: Мистецтво. 1987. -1.2 друк.арк.

А також статті, записи танців у журналах - всього більше 50 публікацій.

Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. Монографія.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства із спеціальності 17.00.01 - теорія та історія культури. Київський державний університет культури і мистецтв. М.Київ, 1998.

Дисертація присвячена поетичній мові українського танцю, його лексиці, морфологічній структурі, історичному розвитку, еволюції, шляхів збагачення.

Вперше не лише у вітчизняній, але й у світовій науці подається повна уніфікація та класифікація національної лексики.

Ключові слова: лексика, жест, поза, композиція, тема, музика, взаємовплив, взаємозбагачення.

Василенко К.Е. Лексика украинского народно-сценического танца. Монография.

Диссертация на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 - теория и история культуры. г.Киев, 1998.

Диссертация посвящена поэтическому языку украинского танца, его лексике, морфологической структуре, историческому развитию, эволюции, путей обогащения народной хореографии.

Впервые не только в отечественной, но и мировой науке по хореографии, представлена полная унификация и классификация национальной лексики.

Ключевые слова: лексика, жест, поза, композиция, тема, музыка, взаимовлияние, взаимообогащение.

Vasilenko K.E. Lexicon of Ukrainian national-scenic dance. The monography.

The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor artdirection on a speciality 17.00.01 - theory and history of culture. Kiev, State University of Culture and Arts, 1998.

The dissertation is devoted to poetic language of Ukrainian dance, his lexicon, morphological structure, historical development, evolution, ways of enrichment, peaples choreography.

For the first time not only in domestic, but also world science on a choreography, the complete unification and classification of national lexicon is submitted.

Key words: lexicon, gesture, pose, composition, theme, music, interaction, mutual enrichment.

Підписано до друку_____ Формат 60x84/16
Папір офсетний. Друк офсетний.
Умов.друк.арк. 1.6
Зам. 102 Тираж 100

Друкарня «Міг - Прес»
252042, м.Київ-042, вул.Чигоріна, 20