

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЗМІСТУ І МЕТОДІВ НАВЧАННЯ

**НАРИСИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО ТАНЦЮ**

**Практичний матеріал
для вчителів загальноосвітніх шкіл,
шкіл нового типу та керівників гуртків
позашкільних закладів**

Рекомендовано
комісією з дисциплін
художньо-естетичного циклу
Науково-методичної ради
Міністерства освіти України
Протокол № 1 від 10.02.97

Київ 1997

Нариси до історії українського народного танцю: Практичний матеріал для вчителів загальноосвітніх шкіл, шкіл нового типу та керівників гуртків позашкільних закладів /Укл. В.К.Купленник. - К.: ІЗМН, 1997. - 64 с.

ДОСЛІДНИК НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Проблема виникнення українського танцю пов'язана й донині зі складними процесами становлення й формування усєї національної хореографічної культури. Чимало дослідників радянського періоду збивались на манівці, виводили корені з численних неісторичних джерел - і лише одиниці крок за кроком виявляли витoki танцю в об'єктивних і закономірних параметрах. Таких зовсім мало, а серед них Вадим Купленник. Його творчо-дослідницький шлях нелегкий і не всипаний трояндами. Напередодні війни у місті шахтарів і металургів він уперше в житті зустрівся з мистецтвом танцю. На його щастя першим учителем його був вихованець відомого постановника українських козацьких танців Михайла Соболя - Іван Кровопоушенко, який загинув у перші дні війни 1941 р.

Любов до танцю привела автора цієї збірки до Київського хореографічного училища, в якому він навчається у 1939-1941 рр., а невдовзі сімнадцятирічним хлопцем одягає гімнастерку, бере до рук гвинтівку і стає на захист Вітчизни. Тяжкі дороги війни поводили солдат по вулицях міст і сіл Румунії, Угорщини, Австрії, Чехо-Словаччини. Потім був ансамбль пісні й танцю Беларуського військового округу, навчання на історичному факультеті Львівського університету й паралельна праця у Львівському академічному театрі опери та балету ім. І.Франка, де він працює артистом балету до 1967 р.

У 70-80-х роках В.Купленник працює методистом з хореографії Львівського Будинку народної творчості, Київського Будинку народної творчості профспілок і консультантом цього жанру в музичному товаристві України.

Суспільний період цих літ зазнає різноманітних соціальних і естетичних крутозламів. Змінюються естетичні смаки та ідеали і Вадим Купленник як фахівець-історик цілком поринає в етнографію - складову частину історичної науки, власне береться за вивчення історії, походження й побутування українського національного танцю в усіх його формах і виявах від стародавніх часів до сучасності. Він досліджує праці українських і польських етнографів, твори письменників, вибираючи усе, що стосується танцю і танкових звичаїв, досліджує тексти хороводів і народних пісень. У них, як говорить М.Грушевський, "Багато руху, тісне об'єднання словесної музикальної дії з пантомімою, з танком, хороводом, котре так сильно ще заціліло в весняних грах і хороводах, надає їм сильно архаїчний характер, таїть в собі дійсно багато старовинного, емоціонального, - такого, що вводить нас в початки словесної творчості..." Саме з хороводів беруть початки усі види народної хореографії, а з часів скоморохів танець існує як особний жанр мистецтва.

В.Купленник вважає, що танці в своїх ранніх формах були "односкладовими", або танцями одного руху - гопак, гайдук, тропак. З часом більш пізні танці об'єднували ці рухи у складніші комбінації "фігури". Одним із таких танців був танець "Козак", авторами якого були запорозькі козаки. Саме цьому танцю найбільше приділяє уваги автор. Цей танець, на його думку, мав двочастинну музичну форму, змагальний характер і що він значно вплинув на розвиток лексики українських танців. Друга швидка музична частина танцю "Козак" у середовищі селянської молоді, коли дівчина виступає партнером чоловікові - танець змінює свій характер, зберігаючи риси веселості, жарту, творчої фантазії.

Свої спостереження дослідник виголошує на національних і регіональних наукових конференціях, публікує на сторінках часописів і наукових видань. Наводячи незаперечні факти негативного ставлення до танцю запорозького козацтва російської імперії та в більш пізні часи, коли "козак-танець" вважався явищем небажаним, ідеологічно невитриманим, його вилучили з енциклопедичних і наукових видань, саме в той час і сформувались умови для підміни його танцями "Гопак", "Козачком", "Гонток".

Уся сила невтомного шукача танцювальних перлин спрямована на те, щоб сучасна народна хореографія вміла й органічно поєднала у своїй майстерності традиції й новаторство, аби наступні покоління знали й шанували своїх предків, а вони залишили нам гарну, невмируду танцювальну спадщину.

Леонід Барабан, канд.
мистецтвознавства

КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ

Запропонований посібник нарисів і матеріалів до історії українських народних танців має певну тематичну спрямованість. В її основі лежить проблема походження й розвитку запорозького танцю козак. Цей надзвичайно популярний в минулому танець, в радянські часи зазнав остракізму і за короткий час став майже зовсім забутим. Не згадували про нього й мистецтвознавці, він зник зі сторінок енциклопедичних видань, не виконувався ні професійними, ні самодіяльними колективами на сценічних майданчиках.

Мистецтвознавці, не згадуючи основного історичного танцю козак, перенесли свою увагу на танці козачок і гопак.

Перший - Т.Ткаченко, автор відомої праці "Народный танец" М., 1967/, вважає танцем "спритного юнака-підлітка", а гопак, на думку А.Гуменюка, завжди відзначається героїчним забарвленням. Підкреслюючи його імпровізаційний характер, зауважує, що у сценічних обробках гопак має сталу композиційну структуру. Така нечіткість формулювань стала приводом до пошуку нових свідчень про історичні танці українського народу. Бо не міг зрозуміти, як у суворих умовах Запорозької Січі могли створюватись танці для підлітків і не усвідомлював, не відчував героїки у веселому парубоцькому танці гопаку. Нові відомості знайшлися у працях українських і польських етнографів, енциклопедичних виданнях і художніх творах українських письменників ХІХ ст.

Усі дані свідчать про те, що у середовищі запорожців-січовиків створено танець, названий іменем їх творців - козаком. Його

виконували дві особи, які вели між собою безкомпромісний двобій-змагання, в якому були присутні й веселість, і жарт, і шаленство. Танець козак – це боротьба характерів, відкритий вияв емоцій, змагання у силі, вправності й творчій фантазії.

Козаки прибували на Січ з різних регіонів України й зерубіжжя /волохи, молдавани, серби, росіяни, беларуси/. Кожен з них приносив і частку своєї хореографічної культури – свої танці. З них з часом створювався протягом життя новий багатий на рухи танець. У ньому "розчинялися" прості односкладові танці, які мали назви від основного руху: голубець, тропак, гайдук, гопак, півторак.

Танці є історичною категорією. Вони виникають в певний час у певних умовах і певному середовищі, поширюються, а з плином часу зникають, але не безслідно. Зникаючи, вони дають життя іншим танцям, збагачуючи їх.

У часі створення козацтва як соціальної верстви у XV–XVI ст. на ґрунті більш ранніх музичних форм в Україні відбувається процес становлення української танцювальної музики. Значного поширення набуває інструментальна музика до козацьких танців – козаків, гайдуків, козачків. У них, у цих мелодіях, як свідчать сучасні музикознавці, "ясно чути інтонації українських гопаків".

Одним із давніх танців в Україні був гопак. Словники пояснюють це слово як плигати, скакати, бити, ушкварити. У народних піснях і приспівках XVII ст., а в бурлескних і сатиричних віршах XVIII ст. рух гопака описується як складова частина танцю козак, як то голубці, гадуки, вихилиси.

Усі вони перейшли до категорії рухів у танці козак.

Новий танець окремої новоутвореної суспільної верстви більше відповідав вимогам часу, був більш сучасним, складнішим, привабливішим, модним. Його, змагаючись, виконували дві особи. Один козак, танцюючи, міг змагатися з музикантом і перед громадєю товаришів демонструвати свої виняткові виконавські можливості.

Перших змін зазнав козацький танець, коли партнеркою чоловікові стає жінка. Вона, як свідчать етнографи, надала цьому дикому танцю шляхетності, грації та елегантності. Запорозців наслідували городові козаки й сільське парубочтво. Усі хотіли танцювати так як запорозці, але їм не вистачало ні вправності, ні сили, ні характеру.

Козацькі танці виконувались не лише для особистого задоволення й розваги. Вони мали значний елемент професіоналізму та вишколення. Окрім емоційної наснаги танці запорозців мали розвинену танцювальну лексику з рухів, які увішали до козака від ранніх танців-рухів, але ж і особливість танцю козак, його імпровізаційний характер сприяли придумуванню нових зовсім незнаних рухів і комбінацій з них – колінець і фігур.

Козаки у своєму середовищі створили низку танцювальних звичаїв, які поширювались серед громад сільської й міської молоді-парубоцтва. Повернувшись з походу, козак, маючи на руках певну суму грошей або якісь інші речі, не шкодував їх і щедро платив музикантам, які днями валком ходили за ним і грали до танців. Смагальний характер запорозьких танців сприяв також і такому звичаю, як танці "на закладу" – хто кого перетанцює. Звичайно, хто програє, той і платить. Такі танці побутували по селах і містечках серед парубків. Яскраві описи таких танців залишив нам український актор і драматург Мєрко Кропивницький.

Сільська й міська молодь танцювала у ті часи побутові танці парами по коду. Хлопець з дівчиною або дівчина з дівчиною.

Запорозькі або козацькі танці наприкінці XII – XIII ст. набули значного поширення, але не були в парубоцькому середовищі оригінальними козацькими. Уже тоді були своєрідні варіанти побутового козака. Рухи козацького танцю пристосовувались до танців у парі й виглядали на кшталт існуючих розважальних танців. Особливою популярністю користувалась друга частина козака швидка, моторна музика. Її називали козячком (здрібніла форма від слова козак). Із захопленням танцювали під цю музику дівчата, взявшись за плечі або поклавши руки на талію одна одній. Танцюючи, вони крутилися або перекручувалися, злегка тримаючись за руки, якщо з дівчатами танцювали хлопці, то вони не тримались з дівчатами за руки, а виконували окремі рухи, притаманні танцю козак, били тропака, сідали гайдука, витинали голубці.

У цих запорозьких танцях не було ні героїчного забарвлення, ні досконало вироблених танцювальних комбінацій-колінець і, звичайно, не було найголовнішого – козацького характеру.

Після ліквідації Запорозької Січі в 1775 р. Катерина II своїм указом скасувала не лише Січ, а й саму назву "запорозьких козаків".

Цей указ ніколи не був відмінений. Козацтво розпорозилось по селах і містечках, частине втекла за Дунай, а багато почало займатись промислом і чумацтвом. Серед чумацтва, життя якого певною мірою нагадувало козацьке, найдовше зберігся оригінальний танець козак, аж до часів, коли його на початку ХІХ ст. зафіксували етнографи. Найчастіше вони на базарах і ярмарках, танцюючи, "доводили" один одному свій хист і козацьку вдачу.

У другій половині ХІХ ст. був започаткований професійний український драматичний театр. У ньому відразу ж танцювальне мистецтво посіло почесне місце і набуло визнання глядачів. З часом воно усе ширше входить у музично-драматичні вистави, набирає сталих театралізованих стилевих особливостей. Українські танці стають справжньою окрасою драматичних вистав, чаруючи глядача силою темперамента, веселістю, багатством лексики й всіма якостями, які виробились ще в козацькому танці. Гостинні поїздки українських драматичних труп по великій Російській імперії рознесли славу цих танців, які називались гопаками. Слова "козак", "Запорозька Січ" царська цензура не пропускала. Так зник з репертуару в театрах цей популярний колись танець. Про привабливість українських танців знали і в Москві, і в Петербурзі, і в Варшаві. Широко полинула слава українських танців по всій Європі, коли драматична трупа добродія Деркача в 1894 р. показувала свої вистави у Парижі. Особливої популярності набула картина "Вечорниці" з драми Т.Шевченка "Назар Стодоля". Спершу парижани були захоплені співами про козаків і музикою П.Ніщинського. Їх полонила вокальна композиція "Закувала та сива зозуля", а під завісу йшли танці. Солісти, групи хлопців і дівчат, різноманітні стрибки, присядки, плзунці, щупаки, млинки. На тлі сильних і широких рухів граціозно виконували вихляси й дрібненькі вибиванці дівчата, а обкручуючись, за ними веселкою летіли різнобарвні стрічки. Це диво називалось гопаком. Відтоді у серці Франції ще довго панувала мода на козацький танець, хоча він і називався гопаком. Не кожна театральна трупа могла мати добрий склад виконавців-танцюристів та й не завжди танці органічно входили у дію і рухали її. Багато антрепренерів спекулювали на любові глядачів до танцювального мистецтва і ця надмірність й несмак часто призводили до негативних вражень у глядачів і спотворення народного танцю. Ось що писав у 1910 р. Кирило Стеценко про танці

у виставі друти д. Болдиринський - "...Хіба підкажування під стелею, якісь клоунські фокуси з шапкою, сидання на землі зовсього розмаху - хіба це можна назвати українськими танцями? Хіба всі ці рухи без пластичності, без якої-небудь художньої норми і краси достойні української штуки, сцени?" Такими були шляхи українського танцю гопак на кону професійного драматичного театру. Зникав з пам'яті тенець козак, а утверджувався театралізований танець гопак.

На жаль, окремих наукових праць, в яких би висвітлювалось це питання, ще не існує.

Різницею, що існує поміж танцями козаком і гопаком, козачком і козаком цікавився В.Верховинець. У своїй праці "Теорія українського народного танцю" він докладно опрацював анкету для аматорів-етнографів, збирачів танцювального фольклору. Крім зазначених питань він ставить ще одне: як поводитись у танцях козаки зі зброєю (шаблями, пістолями, рушницями, списами)? Як поводитись зі списками, нам блискуче показав Павло Вірський у танцях запорозьких козаків, а як з шаблями, пістолями, рушницями?

Свої запитання В.Верховинець ставив у 1920 р., нині кінець ХХ ст. і питання лишається відкритим.

1913 р. був надрукований клавір опери М.В.Лисенка "Тарас Бульба". У другій дії (на хуторі Тараса) велика танцювальна сцена, серед танців - козак. У перевиданому клавірі 1964 р. назва козак зникає, а музика до танців позначена як козачок I і II.

У 1970 р. був опублікований збірник танцювальних пісень. У ньому великий розділ пісень до козачків і гопаків, проте немає історичної пісні до танцю козак, яка була ще на початку ХІХ ст. записана й надрукована в одному з перших збірників пісень. Аналізу цієї пісні про козацьку вдачу присвятили наукові праці М.Костомаров та І.Франко.

Наведені факти свідчать, що тенденція замовчування або підміна назви історичного танцю козак у науковій та мистецькій літературі не були випадковими, а скеровувались певними владними органами.

Усе, що нагадувало про героїчну боротьбу за національне визволення та волелюбний характер запорозького козацтва, підлягало забороні. Так було за Петра I, Катерини II та інших царів.

Наведемо факт з недавнього минулого. 24 грудня 1918 р. на сторінках "Известий" була надрукована постанова про те, що через ліквідацію Брестського договору Україна не визнається самостійною державою. Для підривної роботи серед українського населення агітації та провокацій спеціально готувались відповідні кадри. Перед ними з настановами виступав народний комісар Л.Троцький.

"Ни для кого не секрет, говорив він, що не Деникин принудил нас оставить пределы Украины, а грандиозное восстание, которое подняло против нас украинское сытое крестьянство. Коммуну, чрезвычайно, продовольственные отряды, комиссаро-евреев возненавидел украинский крестьянин до глубины души. В нем проснулся спавший сотни лет вольный дух запорожского казачества и гайдамаков. Это страшный дух, который бурлит и кипит, как самый грозный Днепр на своих порогах и заставляет украинцев творить чудеса храбрости. Этот самый дух вольности, который давал украинцам нечеловеческую силу в течение сотен лет воевать против своих угнетателей: поляков, русских, татар и турок и одерживать над ними блестящие победы.

Только безграничная доверчивость и уступчивость, а также отсутствие сознания необходимости постоянной крепкой спайки всех членов государства не только во время войны каждый раз губили все завоевания украинцев".

Ось чого так боялися комуністи у часи свого правління в Україні й все робили для того, щоб не пробудився "дух вольности", який дає українцям надлюдську силу в борні проти своїх пригноблених.

Гадаю, що не пройде багато часу і репресований національний танець козак повернеться до національної скарбниці хореографічного мистецтва. Це зробить покоління молодих національно свідомих хореографів-постановників. Лишається пожалкувати, що цього не зміг зробити талановитий український балетмейстер Павло Вірський.

Ставлення до танцювального мистецтва в Україні за часів колишнього Радянського Союзу було не однозначним. З одного боку численна мережа танцювальних колективів, а з іншого... Відверто про це пише у своїй праці: "Народный танец" мистецтвознавець і педагог Тамара Ткаченко.

"Українське радянське мистецтво, пише вона, перейняло кращі традиції народного танцю та очистило /В.К./ цю спадщину від всього стороннього, засмічувального..."

Цілком слушно – усе, що повинно було нагадувати українському народові про його державність та її виборювання – не відповідало "кращим традиціям" і підлягало очищенню – забороні й винищенню, як це сталося з історичним танцем козак.

Далі в своєму дослідженні Ткаченко згадує про численні битви в минулому українського народу пліч-о-пліч з братнім російським народом за свою "незалежність" і свободу.

У цій боротьбі, стверджує вона, народилось багато старовинних військових танців. Про один із них, в якому на її думку відображається ритуал військової присяги, розповідається докладніше. Посилань на якісь джерела, звичайно, немає. Це, пише вона, відомий в Україні танець "Гонта".

Кілька слів щодо боротьби "пліч-о-пліч" особливо під час повстання гайдамаків 1768 р.

Широко розлилось селянське повстання по Уманщині та Черкащині. Російські війська у той час приборкували на польському правобережжі антиросійські виступи шляхти. З'явилися вони під Уманню після того, як місто захопили повстанці. Полковник Гур'єв, згідно з наказом із Петербурга, очолював загін донських козаків, встановивши з керівниками селянського повстання дружні стосунки. І.Гонту, М.Залізняка та інших провідників по дружньому було запрошено на обід, а потім спосно, пов'язано, загони селян розігнано. М.Залізняка як російського підданого судили в Києві на довічну каторгу, а І.Гонту передали полякам. Останні, піддавши його нелюдським катуванням, четвертували.

Та не звинувачуватимемо Т.Ткаченко в історичній та етнографічній неточностях. Нагадаймо лише, що такого "історичного" танцю не збереглося ні в пам'яті народній /піснях, переказах/, ні в працях вітчизняних та іноземних етнографів, ні в жодному енциклопедичному виданні, за винятком української радянської енциклопедії.

"Гонта, – читаємо на її сторінках, – український народний танець. Виконується соло або групою з шаблею у руці та що зберігається він в Закарпатській та Дніпропетровській областях. Лишається загадкою, чому саме цей танець зберігається у південних областях і чи був він поширений в районах, де відбувалось повстання та інших регіонах України?

Не зустрічається цей танець у програмах оглядів художньої самодіяльності та збірниках народних танців. Найбільший з них – "Українські народні танці" /Упорядник А.Гуменюк. – К., 1969/ містить близько 140 танців з варіантами, а оригінальних понад 60. Розподілимо їх за системою, яка б вказувала на походження назви окремих танців.

1. Від назви форми танцю – зірка, кривий танець	- 10
2. Від назви суспільної верстви – козак, чумак, опришки	- 4
3. Від назви руху – гопак, тропак, повзунець	- 5
4. Узагальнені уособлення – Василюха, Микола, Катерина	- 5
5. Від професії – бондар, коваль, шевчик	- 11
6. Від назви трудових процесів – рукодільниці, льон, мак	- 6
7. Від національності – гуцулка	- 1
8. Від назви місцевості /польки, козачки, кадрили/	- 24

Як бачимо, українській національній хореографії не притаманно називати танці іменами визначних осіб, хоча героїв упродовж минулих віків було немало. Героїчні риси характеру українського народу яскраво позначилися в історичному національному танці козаку. Не зустрічаються персональні уособлення в назвах танців і в світовій хореографії.

Закінчуючи розповідь-бесіду про проблеми, які існують в сфері теорії української національної хореографії зауважу, що розвиток теоретичної думки завжди відстає від практичної діяльності. Відстає він і у нас. Особливо слабо розроблено історичне обґрунтування так званих традиційних українських танців.

Не проаналізована творча спадщина Павла Вірського. Зовсім немає відомостей про творчу діяльність надзвичайно талановитого постановника козацьких танців Михайла Соболя. Немає праць про значення й розвиток народної хореографії на кону українського драматичного театру наприкінці XIX і початку XX ст.

Не існує реєстру й словника українських історичних танців, і найголовніше, що немає розробленої бібліографії до курсу українських

народних танців. Не дивно, що при такому стані речей театралізовані авторські композиції видавалися за народні, навіть історичні танці.

Врешті решт треба відверто сказати аматорам і професіоналам, що такий танець "Гонта" існує. Його автор – підпоручник Української Народної Республіки Василь Авраменко. Цю композицію він поставив у 20-х роках, у часи, коли був інтернованим, як вояк УНР у Польщі. Цей танець В.Авраменко танцював сам.

З військовополонених у м.Калиши створив колектив і з ним об'їздив Польщу, Підляшшя, Галичину, Тернопільщину, Волинь, Гуцульщину. Його численні учні розповсюджували його танці. У 1926 р. він виїжджає до Канади, а потім до США. У програмі огляду художньої самодіяльності в 1940 р. у Львові танцювали цей танець.

Останнім часом з'явилось кілька праць, з якими необхідно ознайомитись усім, хто цікавиться історією українського народного танцю. Вважаю за необхідне вказати на головні з них: праця Хв.Вовка "Студії з української етнографії та етнології", П.Чубинського "Мудрість віків", О.Воропая "Звичаї нашого народу" та "Український рік у народних звичаях в історичному освітленні" С.Килимника.

У них і звичаї, і міфологія, і вірування – усе, без чого неможлива творча діяльність митців в усіх жанрах творчості.

Достовірність необхідна і народній хореографії, що найбільше підпадає впливу особистості постановника, тому в своїй творчості він має виходити із суто життєвих історичних ситуацій, природних рухів і жестів – життєвої правди.

КОЗАЦЬКИЙ ТАНЕЦЬ В "ЕНЕЇДІ" ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Найвизначнішим твором І.П.Котляревського є безсмертна поема "Енеїда". Тих, хто перечитує її, особливо вражає, як глибоко знав автор звичаї, обряди, побут, страви, одяг, розваги, музику, пісні й танці українського народу кінця ХУІІ – початку ХІХ ст. "Енеїду" називають поетичною енциклопедією української етнографії. Поема вже давно є об'єктом дослідження. Написано багато праць і статей, в яких аналізуються відображені в ній різні грані побуту, суспільного й мистецького життя України.

На жаль, найменше уваги вчені звернули на відомості про народний танець, так яскраво зображений у поемі. А вони, безперечно, дають можливість глибше простежити процеси розвитку, суспільну функцію танцю й особливості розуміння танцювального мистецтва сямим автором.

У поемі І.П.Котляревський називає низку танців, ігор і хороводів; з особливим піднесенням змальовує він танець Енея з Гандзею. Автор відтворює його настільки яскраво і виразно, що можна впевнено говорити не лише про характер твору, його композиційну побудову, рухи, вбрання, а навіть і про особливості виконання танцюючих. На жаль, І.П.Котляревський не називає конкретно самого танцю. З цього можна зробити два висновки: або назва була всім відома і зрозуміла, або автора стримували якісь інші, можливо, політичні міркування. /Останнє спробуємо обґрунтувати у цій статті./

У 1963 р. була надрукована монографія А.І.Гуменюка "Народне хореографічне мистецтво України". У ній використовуються цитати з творів І.П.Котляревського з описами танців, але автор вважає, що вони мають характер узагальнених спостережень, лише побіжно торкаються тих чи інших питань народного танцю й слугують у творах тільки як засіб художньої виразності. Дослідник, певно, недооцінив значення художньої літератури як джерела відомостей про танець, його будову, рухи та історію.

Хоча І.П.Котляревський порівняно небагато місця приділив цьому виду мистецтва у своїй творчості, але він показав себе напрочуд досвідченим і тонким його знавцем. У поемі "Енеїда" понад десять разів згадується про танець. Серед них – сучасні авторські побутові, веснянкові хороводи, ігри, забави, обрядові танці, описи чоловічих і жіночих танцювальних рухів. Описи подано образно, стисло і достовірно.

Особливо яскраво, як уже згадано, у поемі "Енеїда" описаний танець головного героя. Його назву в творі не подано. Але тут йдеться про популярний, мабуть, ще з часів Петра Сагайдачного, невідомий від побуту запорозького козацтва танець козак. Як мистецьке явище він сформувався у середовищі запорозької вольниці й, своєрідно, засобами міміки, пластики та хореографії відображав характер людей, які його створили. Становлення й розвиток цього танцю

відбувалися, як можна припустити, на основі майже усіх на той час відомих в Україні танців та їх елементів. Не бракувало і впливу сусідніх народів, особливо волоського та сербського, про що свідчать окремі назви рухів, такі, приміром, як гайдук, що виразно вказує на запозичення їх з хореографічної культури південнослов'янських народів.

У читача "Енеїди" виникає запитання: який же танець виконували молоді та гарні юнаки і юначка, яких з таким захопленням змальовує нам автор?

Може вони танцюють гайдука? Але ж гайдук виключно чоловічий танець і жінки його ніколи не танцювали. Може гоцак або тропак? Мабуть, ні. У цьому танці занадто багато рухів - гайдуки, гоцаки /гопаки/, третяки /тропаки/, вихлясники.

Згідно з виконанням старовіцьких танців, коли кожний окремий танець будувався на одному головному русі, то щоб перетанцювати усі згадані рухи-танці треба було не менше ніж чотири рази замовляти музику, а тут усе зосереджено в одному танці. Для його танцювання треба було вміти виконувати чимало складних рухів. Для цього треба було мати хист і неабияку силу. Всі ці рухи, що колись були в ужитку окремих парубоцьких танців, були поєднані разом в одному новому захоплюючому, модному танці козаку. Якщо уважно прочитати авторський словник до поеми "Енеїда", то помітимо, слова горлиця, журавель, дудочка І.П.Котляревський подає без застережень - просто як назви танців. Слова гайдук і гоцак він взагалі не називає танцями.

Перший означає - танцювати навприсядки, а другий - вистрибувати або /як у ранніх редакціях/ вибивати гоцака, додаючи, що гоцак лише "вид танцю". На основі цього можна зробити припущення, що наприкінці XVIII ст. танець гоцак не був ще популярним танцем, а лише використовувався як танцювальний рух у козацьких танцях, а відомий нам у XVI ст. втратив свою первісну визначеність і перейшов з категорії танцю до ряду назв окремих танцювальних рухів. Про давню популярність танцю гайдук свідчить поема "Рексолянція" /1584/, написана латинською мовою польським поетом С.Кльоновичем, в якій він, зображуючи побут карпатських горців /гуцулів/, змальовує виконання цього шаленого танцю зі зброяю в руках.

Бачив я, як гайдуки танцювали свій швидкісний танець,
Живо в метелиці тій били ногами вони.
Ніж у правиці він держить, під такт вибиває ногами,
У танцюристів гурті зброя ясна миготить.

У бібліотеках країн Західної Європи зберігаються рукописні збірники нот інструментальної музики XVI-XVIII ст., у яких зустрічаються українські танцювальні мелодії. Найчастіше їх називають козаками, козачками, козацькими або гайдуцькими танцями. Ці твори були широко відомі на терені України й Польщі з типовою музичною структурою /А - В/ - /С - В/. Сучасні музикознавці відзначають у них "інтонації українського гопака", або те, що з часом ці козачкові мелодії стануть гопакими.

Досліджуючи українську танцювальну музику, музикознавець Микола Олексійович Грінченко /1888-1942/ дійшов висновку, що вони складають основну групу мелодій козачкових танців. Майже усі мають типову метро-ритмічну структуру.

Та повернімося до розгляду "Енеїди". Автор описує народне гуляння. Ось портрет гарної молодой дівчини, що вбралась у святкове вбрання і прийшла на танці:

В червоній юпочці басвій,
В запасці гарній фаналевій,
В стьонжках, в намисті і ковтках.

Далі дізнаємось, яким чином і які рухи повинна виконувати дівчина, щоб вважатись доброю танцюристкою.

Тут танцювала викрутасом,
І пред Енеєм вихиласом
Під дудку била третяка. /48/

Вихиласник, за термінологією В.М.Верховинця, танцювальний рух для парубків і дівчат. Третяк або тропак В.М.Верховинець називає ще вибиванцем і зауважує, що в українському танці цей рух зустрічається також під назвою сучок, тропак і двібушечки. Колись тропак був назвою окремого танцю.

Далі поет підводить читача до кульмінаційної сцени танцювання.

Еней і сам так розгулявся
З Дідоною за руки взявся,
Пішов із нею у танець.
Підковки в неї забряжчали,
Жижки од танців задрожали,
Як вибивала гоцака
А пан Еней так розходився,
Що трохи не увередився,
Кружком сідавши гайдука. /395/

У такому вигляді були надруковані ці вірші у виданнях поеми в 1798 і 1808 роках, але, готуючи її до друку наприкінці 30-х років XIX ст., поет переробляє строфу, в якій описаний танець Енея й Дідони. До скочного й швидкого козацького танцю автор в останній редакції ставить до пари Енею не огрядну Дідону, а її молодшу сестру моторну Гандзю. Автор врахував і ту особливість, що танці козаків принципово відрізнялись від знайомих дівчатам і парубкам розважальних танців. У них виконавці тримались за руки, рухаючись по колу. У корчмі й на досвітках або на "вулиці" хлопці брали дівчат за руки, виводили їх на кін, де танцювали у парах, тримаючись за руки або плечі. І.П.Котляревський знав, що коли запрошують на полонез або мазурку чи краков"як на шляхетських балах, то кавалери подають дамам руки і так танцюють, "за руки взявшись". Та автору було не бажано, щоб у читача виникали подібні асоціації, які нагадували б танці польської людності. Тому він і змінив написану більш як сорок років строфу "з Дідоною за руки взявся" на "пішов із Гандзю в танець". Автор роз"єднав руки танцюючих і тим дав їм можливість вільно рухатись, імпровізуючи показувати свій хист і винахідливість.

Танці козаків не мали сталої композиційної побудови, в виконувались лише за логікою поступовості й складності в руках, але танцюючи козака виконавці, виконуючи танець, були і в певній залежності один від одного. Танець починався повільно найпростішими кроками і рухами, а закінчувався найдивнішими карколомними стрибками

й вибриками, гопакими, тропакими, гайдуками. Таке мистецьке змагання типу військового двобою відбувалось у супроводі не лише музик, а й навпередбій вигукуваних різноманітних приспівок, які повинні були розпалювати пристрасті та додавати охоти танцюючим у їх змаганні.

Польський етнограф першої половини XIX ст. Лукас Голембійовський залишив цікавий опис танцю козак: "Дві особи стоять одна проти одної. Так і танцюють, змагаючись. Роблять найважчі фігури і підскоки, млинки і присюди. Як жили самотні без суспільства, без жінок, на своїх островах на Січі, так і в танці їх багато сили та вправності, перед якими тільки і схиляли вони свої голови, бо козаками ставали тільки найкращі, а коли танець почали на селах виконувати дівчата, то вони відповідали на різні викрутаси танцюючого чоловіка тим же, але скромно, наскільки їм честь дівоча дозволяла. Таким чином дівчина надавала цьому дикому танцю поважність, елегантність та грацію - все, чого не вистачає силі".

Найбільшою популярністю користуються, як зауважує Л.Голембійовський на Поділлі, Київщині та Волині саме козаки.

Широко відомим був цей танець і в Галичині. Автор опису "Українське весілля" /1835/ Й.Лозинський, згадуючи про танці, що виконувались під час цього обряду, називає "тарганець", "вербованець", "коломиїку", "журавель" та козака.

Інший польський фольклорист і етнограф вважає, що найпоширеніший та популярний в Україні є танець козак, він є найвищим досягненням української народної хореографії. Цей танець, відзначає він, пристрасний, запальний, шалений до забуття, а про танці тропак, чеберячку, дрібушечки й гопак згадує як про другорядні.

Польські письменники розповідають, що в ХУП і ХУІІІ ст. по маєтках польських магнатів молоді шляхтичі на балах часто танцювали козака в українському вбранні. Коли Україна об'єдналася з Росією, при царському дворі та садибах дворян були музиканти, співаки й танцюристи з України, які забавляли своїх хлібодарів, між іншим і козаком лише у Росії називали його здрібніло козачком.

На початку XIX ст. танець козак найчастіше танцювали чумаки, бо серед них найбільше збереглися традиції, подібність умов життя й козацьке молодецтво.

Танець козак як символ волі та вільного козацтва особливу популярність здобув під час визвольної війни 1648-1654 рр., поширився серед селянської та міщанської молоді, був популярним у братствах і парубоцьких громадах. Там він зберігав свій характер і бойовничий запал. Як писав О.І.Дей, цей танець "тренував витримку молоді, гартував її гнучкість та розвивав запаси сили для праці і бою". Першими ознаками козацтва для молодих парубків було вміння танцювати по-козацькому. Це було традицією, і відзначали це не лише дівчата, а й статечні люди. Після знищення Запорозької Січі вони, споглядаючи на танцюючу по-козацькому молодь, - впевнено, невимушено, з почуттям самоповаги, проймалися надією на краще майбутнє.

Ось як писав про це земляк І.П.Котляревського поет-романтик М.Макаровський:

Но як "Гриця" Кадькалівна з Ризенком гуляла,
Закіпала кров, заграло молодецьке око.

.....

Козарлюга дуже ручий, жвавий, головатий;
Позирав, ходив як туркут - голуб волохатий.
Як узявши Горбанівну, вдрав "та через воду",
Не людиною здавався - дивом для народу;
Мов літав і не торкався до землі ногами,
"Гоп" - гукав, у боки взявшись, сипав третяками.

Створений українським козацтвом танець козак увібрив у себе кращі здобутки народної хореографії. У ньому "розчинилося" багато старовинних танців - гайдук, тропак, голубець і багато інших.

В останній редакції сцена танцювання Енея з Гандзею після змін набула сучасного звучання:

Еней і сам так розходився
Як на аркані жеребець,
Що трохи не увередився,
Пішов з Гандзею в танець.
В обох підковки забряжчали,

Жижки од танців задрижали
Вистрибовавши гоцака.
Еней матню в кулак прибравши
І не до соли примовлявши,
Садив крутенько гайдука. /48/

І.П.Котляревський в "Енеїді" описує танці в різних побутових умовах, з різним складом учасників. Від умов змінюється і репертуар танців і забав. На багатолюдних гуляннях, де присутні люди різних поколінь, найчастіше танцюють горлицю, козака, метелицю. В іншому випадку автор описує забаву в хаті /це можуть бути вечорниці/, де зібрались хлопці, дівчата й молодіці. Тут і стосунки між собою більш інтимні. Якщо на людях взвемини молоді відповідали народному поняттю "гуртування", то під час забави у хаті молодь відкрито висловлює своє ставлення до певної особи, своєї пари. Граючи "у Панаса", одному з учасників зав'язують очі й він ловить собі пару. Дівчата водять ліричні веснянкові хороводи й знову грають з хлопцями у горюдуба /горидуб/. Тепер уже хлопці ловлять дівчат. Молодь дуже поважала танець дудочку, якого танцюють доти, поки добре не нагріються. Популярним був також танець журавель, опис якого нам залишив польський етнограф Жегота Паулі ще в першій половині ХІХ ст. Він належить до весільного обряду, а починають його танцювати весільні гості в той час, коли молодих відправляють "до комори". Усі стають у коло, беруться за руки і так ходять колом, притупуючи й високо піднімаючи ноги і співають:

Та внадився журавель	Таки таки журавель
Та внадився журавель	Таки таки чубатий
Та до наших конопель	Таки таки носатий.

Останню сцену з танцями І.П.Котляревський описує під час так званих "пекельних вечорниць", коли Еней ходив на побачення зі своїм батьком Анхізом до пекла. Насправді то описані поетом вечорниці, коли хлопці добре напідпитку почали "дуріти".

Палили клоччя, ворожили
 По спині лещатами били,
 Загадали загадок

 Скакали по полу в е г е р і,
 В тісної баби по лавках... /52/

У цих вечорницях цікаво є згадка про старовинний весільний обрядовий танець вєгєрє. Його танцюють у той час, як принесуть сорочку молодій з комори в разі, якщо вона не завинила перед своїм нареченим і своїми батьками й родичами.

З такої нагоди усі починають скакати по лавках, підлозі, лєжанці й столі. Та ще б'ють горшки, колотять у сковороди, галасують не лише в хаті, де відбувається весілля, а по всьому селу.

В інших місцях поеми автор, описуючи святкові дні, згадує про валки людей з музиками, як то буває на Різдво й Великдень, співи школярів попід вікнами, танці циган.

Творчість І.П.Котляревського тісно пов'язана з усною народною творчістю, вертепним дійством і сатиричними віршами-ораціями тих часів. У ряді народних віршів, як і в "Енеїді", знаходимо описи гулянок і танців, які нагадують рядки з "Енеїди" І.Котляревського.

І увесь тут	Затикавши поли.
Загудів лод,	Ті бичка,
Мов літом ті бджоли:	Ті козачка,
Беруть жінок,	Ті горлиці скацуть...
Ведуть в таюк,	

У наведеному вірші на Різдво Христове конкретно вказані танці, але танцю гопак не зустрічаємо, а вирази "бити гопака", "вдарити гопака", "витинати гопака" зустрічаємо часто, що вказує на його функцію окремого руху в танці.

Старики всі сіли в круг, Посідавши розмовляли, Дещо, бач, про старину, В Січі як колись гуляли; Хлопці, дівки аж раділи, Що гулять приходить час. Тут Давид гуслі підстроїв, Козацької як дернув! Тут уже ніхто не встояв, І не живий би вскакнув!	А за ним і другі встали Всяк пару собі прибрав, Ставши в танець, та й прохали, Щоб запорозькою грав. Перше навприсядки брали, Потім били трєпака, А дівчата забивали Підківками гопака.
--	---

Як бачимо, тут зображено козацький танець у селянському або міщанському середовищі й сам настрій старих і молоді вказує на суспільну суть танцю козак, його патріотичну та виховну функцію, збудження колективного почуття національної гідності й оптимізму. В цьому "запорозькому" танці усі відомі нам з поеми "Енеїда" рухи: присядки /гайдуки/, тропакі /третяки/, гопакі /гоцаки/, голубці та ін. У довгому вбранні незручно було танцювати навприсядки, і тому парубки підтикували поли за пояси і так танцювали. Вірші "Всяк пару собі прибрав, ставши в танець..." можна розуміти, що в час створення вірша уже були варіанти запорозького або козацького танцю для побутового виконання парами й масового танцювання великої кількості пар.

Користуючись сучасною термінологією можна було б сказати, що у ХУІІІ ст. був створений своєрідний варіант "бального" танцювання "козака", але це проблема для окремого дослідження.

Наведемо ще один приклад з народнопісенної творчості - танцювальну пісню про козаків, їх вдачу, звички й танець козак. Окремі куплети могли виконуватися до танцю тієї ж назви. Уперше вона була надрукована у збірнику пісень Вацлава Залеського у 1833 р. у Львові. Пізніше М.І.Костомаров дослідив її в своїй дисертації на тему "Об историческом значении русской народной жизни". Аналізуючи текст цієї пісні, він схарактеризував козацьке товариство як суспільне явище в історії України ХУІ-ХУІІІ ст. У 1878 р. філолог і етнограф Яков Головацький в своїх збірниках народних пісень Галицької й Угорської Русі надрукував кілька варіантів цієї пісні.

Шкода, що не знайшлося для неї місця в книжці "Танцювальні пісні" з серії "Українська народна творчість", виданої АН УРСР у 1970 р. Там головне місце посідають пісні й танцювальні мелодії метелиць, гопаків, козачків, коломийок, польок, вальсів, мазурів і чардашів, а історичний танець козака відсутній. Немає й пісень, що його характеризують. Наведемо слова цієї популярної колись пісні, де є відомості про танець.

Гей, я козак з України,
Козак з роду, козак з мина!
Нігди в жицю не заплачу
Гучу, кричу, граю, скачу!

Трястя тому, що ся бідить,
Що сно над грішми сидить!
Не з розкоши, тільки з біди,
Тну голубця, йду в присіди.

Отак у нас чабарашки,
Хоч по під стіл, то все рачки,
То на пальцях, то в присіди
То до корчми, то в сусіди.

Гуляй, гуляй козаченьку,
Гуляй разом з нами.
То в тропіа, то в присюди
Викидай ногами.

Нехай знають, що гуляють
З молодцями козаки,
І гуляють, і співають
Витинають гопаки.

Нема танцю над козака,
Бо то великий гуляка,
Туди сюди вискакує,
А ногами викидує.

Слава наша козацькая
Нех не загигає
Що в гулянці доля наша
І нужди не знає.

Що в гулянці в вечір, вранці,
В полудні і в ночі
Скочно грати і співати
Козак завш охочий.

Ця пісня, на думку Івана Франка, не козацького походження. Вона створена у ХУІІІ ст. у середовищі ланцизніяних селян, які мріють про волю і рисами свого характеру та поведінки намагаються наслідувати козацтво. Один з куплетів яскраво про це розповідає:

Бодай наше поберіжжя!
Хоч нагайка плечі зріже,
Козак на то не заплаче
Гукне, крикне, грає, скаче.

У словах пісні знову зустрічаємо вже знайомі нам рухи козацьких танців, а серед них і гопаки.

Яскраві картини козацьких танців залишили нам письменники ХІХ ст. Ці описи не є витворами вільної фантазії. У них здебільшого правдиво розкрито характер, особливості композиції танців. У них відображено і особисті спостереження над сучасними авторам танцями народу та міркування письменників з приводу цього виду мистецтва. Пригадаймо, наприклад, як змалював танці запорожців М.В.Гоголь у

той час, коли Тарас Бульба зі своїми синами приїхав на Січ.
"...Четверо старих виробляли досить дрібно своїми ногами, кидалися, як вихор вік, мало не на голову музикам, і раптом, присівши, неслися навприсядки й били круто і міцно своїми срібними підковками твердо вбіту землю. Земля глухо гуля на всю околицю, і в повітрі далеко лунали гопаки, тропачки... Та один жвавіше від усіх вигукував і летів слідом за іншими в танці. ... і не можна було бачити без внутрішнього зворушення, як усе вибивало танець, найвільніший, найнесамовитіший, який тільки бачив коли-небудь світ, і який, за його могутніми творцями названо козаком".

У статті "Про малоросійські пісні" М.В.Гоголь дав характеристику українській народній музиці. Сприймав він її передусім у зорових образах. "...У вихорі, у забутті - пише автор - коли душа дзвенить ... руки вільно розпростерті і дикі хвилі веселощів несуть його далеко від усього".

В інших випадках "... вона легка, граціозна, ледве тільки торкається землі і, здається, пустує, гравється звуками. Іноді її звуки набирають мужнього характеру, стають сильними, могутніми, міцними; стопи важко б'ють в землю, і, здається, начебто під них можна танцювати самого тільки голака. Іноді ж звуки /.../ стають надзвичайно вільними, широкими, замахи гігантськими, силкуючись охопити безмір простору і вслухаючись в них, танцюрист почуває себе велетнем: душа його і вся істота росте, розширюється безмежно. Він відривається раптом від землі, щоб сильніше вдарити в неї блискучими підковками і знятися знову вгору".

В описах М.В.Гоголя зустрічаємо багато описів танцювання. Найяскравішою картиною є зображення танцюючих козаків на Січі. Опріч неї є ще танцюючі персонажі. Один із них - танцюючий козак з бандурою, який, "потягуючи люльку та приспівуючи з черкою на голові, пуститься старичина навприсядки". Танцюють у М.В.Гоголя молодіці та дівчата на весіллі, вечірці або на ярмарку, дрібненько перебирають ногами, пристукуючи залізними підковками. На сторінках своїх творів письменник відобразив танцюючих семинаристів і бурсаків, мотторних сільських парубків.

Музичну форму історичного козацького танцю письменник уявляв дво-, а може й тричастинною. Перша повільна кантилена, друга - сильна динамічна, а третя - швидка або надто швидка.

Український народ створив безліч блискучих зразків мелодій до танців. Усі вони сприяють виявленню, відтворенню рис національного характеру. Особливо яскраво це виразилось у провідному історичному танці запорозьких козаків. Цей танець, не маючи сталої композиції, під час виконання може змінювати свій характер. Від мужнього і героїчного до запального та радісного з елементами шалю й гротеску. Тут багато залежить від особистості танцюючих та їх виконавських можливостей.

У згаданій праці А.І.Гуменюка "Народне хореографічне мистецтво України" автор описує танець гопак, який на його думку "завжди відзначається героїчним забарвленням" і називає композиторів, які писали музику до цього танцю: - О.Мусоргського, П.Чайковського, О.Римського-Корсакова, С.Гулака-Артемовського, В.Соловйова-Седого та ін.

Автор опери "Запорожець за Дунаєм" і вокально-музичного дивертисмента "Українське весілля" справді написав багато сторінок танцювальної музики, але ж С.Гулак-Артемовський жодного гопака не написав. У "Запорожці за Дунаєм" є танцювальні номери: козак запорозький, козак чорноморський, український танець і козачок, про який музикознавець і автор книги про С.Гулака-Артемовського Л.Кауфман пише, що це вже "справний гопак", але композитор його чомусь гопакон не називає.

Не згадав А.І.Гуменюк і прізвища Миколи Віталійовича Лисенка, який справді написав музику до гопака у музичній комедії "Енеїда" /1910 р./, але музика, під яку втанцював Зевес, зовсім не була з "героїчним забарвленням", а навпаки із сатиричним. Можливо тому і не згадано про цю музичну п'єсу. У "народному хореографічному мистецтві України" не знайдемо і відомостей про танець козак і музику до нього, яку написав М.В.Лисенко в опері "Тарас Бульба". Автори опери М.В.Лисенко і М.П.Старичський упродовж багатьох років збирали історичний та музичний матеріал свого твору. Авторами планувалась і велика сцена танцювання козака. Ця сцена відбувається у господі Тараса. Автори знали, як виконується козацький танець, що видно з клавіру видання 1913 р. Танцям передують спів Тарасом арії "Гей, літа орел..." Після нього більш рухливо співає хор дівчат.

Після них Бульба грає веселої та швидкої горлиці, що підносить настрій гостей, а у молоді викликає бажання танцювати. Тарас, хор, осавул Товкач навпередій співають приспівки до танцю, які вже мають

характер змагання. Після цього на кін виходять танцюристи. У лібретто клавiру 1913 р. автори свiдомо зазначають, що виконуються соло та фiгури, якi переходять до iскрометної метелицi.

У національному театрі опери й балету ця сцена не захоплює і не вражає. Перша невідповідність життєвій правді це те, що танцюючі одягнуті в одноманітні костюми, а це не характерно для козацтва. Автори опери мали намір показати глядачам у своїй опері історичний танець, в якому яскраво виявляється особистість і у вбранні, і в характері, і в танці. Танцювати козака - це означає змагатись, тому в лібретто опери вони й застерігають майбутніх постановників і тим самим пояснюють головний принцип виконання козацького танцю. Тому й нагадують вони і про соло, і про фігури.

На сцені нічого подібного не відбувається. Багато років цей танець викреслено з репертуару українських народних танців і тому постановники-балетмейстери скористалися типовими зразками театралізованих гопаків і видали їх за танці запорозького козацтва. Хочу додати, що у перевиданому клавiрі опери "Тарас Бульба" /1968 р./ авторська ремарка, в якій пояснюється принцип танцювання козака - відсутня, а назви музичних номерів для танцю козака замінені на козачок I і козачок II.

М.В.Лисенко написав блискучі зразки у жанрі української танцювальної музики. Досліджуючи її, він прийшов до думки, що головним українським танцем є танець козак, метро-ритмічна основа якого становить підґрунтя великої групи українських танців. Звертаючись з листом до композитора О.Нижанківського, у 1891 р. він висловлює цікаві міркування з приводу танцювальної музики. В Україні, пише він, головні танці з парною ритмікою козак /у дужках додає гопак/, а в Галичині - коломийка.

Від часу заснування українського професійного театру танцювальне мистецтво змушене було пристосовуватись до нових умов. Фундатори театру М.Л.Кропивницький, М.К.Садовський, П.К.Саксаганський не лише сприяли розвитку народної хореографії, а й самі були добрими виконавцями. Глядачі любили українські танці й це сприяло економічному становищу театральних колективів. Але ж не всі вони могли мати кваліфікованих виконавців. Ті групи, які не мали їх, догоджали глядачам низькопробним комікуванням і різними викрутасами, що називались гоньками.

Ось рецензія Кирила Стеценка на виставу трупи Калініченка у Києві в 1909 р.: "Українська трупа ... українські танці ... Але ж які танці... Хіба несамовите гасання і "валяння дурня" - танці? Хіба підсакакування під стелю, якісь клоунські фокуси з шапкою можна назвати українськими танцями?"

Ось що пише газета "Рада" про танці у виставі "Маруся Богуславка" М.Старицького у 1906 р.: "Публика оплесками вітала гопакам та викрутасам добродія Улленка, що грав роль єврея-шинкаря і на ті викрутаси було соромно дивитись".

Наступного 1907 р. та сама газета в одній зі своїх рецензій на виставу українського театру пише, що "витанцьовують гопаками танець духовної смерті українського театру".

Так через умови, в яких знаходився український театр, танець гопак ставав явищем не національним, малоросійським антипатріотичним.

З листів М.Л.Кропивницького ми знаємо про те, як царська цензура забороняла його п'єси лише за те, що в них зустрічались слова "Січ", "Козак", "Запоріжжя". Усе це свідчить про ставлення царської влади до всього, що виражає сутність українського народу - його історії, мови, культури. Усе, що нагадувало про державність, волю народу, героїчні моменти його історії - підлягало забороні.

Політичні умови в Україні під час написання І.П.Котляревським своєї поеми були не кращими. Як відомо, Катерина II померла у 1796 р., а за два десятки років до того вона видала наказ про скасування Запорозької Січі. У ньому вірнопідданим повідомлялось, що "Сечь Запорожская в конце уже разрушена, со истреблением на будущее и самого названия Запорожских козаков" і, "что нет более теперь Сечи Запорожской... и козаков сего имени".

Створюючи "Енеїду", І.П.Котляревський формально не переступав заборони наказу. Він нікого не називає козаком запорозьким, хоча читач знає, що саме про них йдеться в поемі. Очевидно з цієї причини і уособлення козака в мистецькій формі-танці автор теж не вживав. Лише на початку поеми зустрічаємось з порівнянням Енея - маторного парубка з козаком. Існує також ще одна згадка про те, як Венера "Поїхала в своїм ридвані ... з трьома на заді козаками", але це не ті козаки, про яких згадується в наказі, не запорозькі. Лише один раз І.П.Котляревський з жalem розповідає про "троянців", що

пливуть на човнах, поклявши весла, палять люльки та співають пісень "козацьких, гарних, запорозьких", згадується в них про Сагайдачного, Січ, шведчину . . . , але то вже лише спогади про давно минулі справи.

Розглянуті в цій статті питання про козацький танець у поемі І. П. Котляревського далеко виходить за межі названої теми.

Помітне місце в ній відводиться ствердженню того, що танець гопак, як намагаються усталити деякі дослідники української хореографії, не є героїчним танцем, лише рухом у козацькому танці козак. Автор статті дотримується думки, що танець гопак зародився у селянському середовищі й є набагато старшим від танцю козак. До виникнення Січі та козацького стану гопак був "односкладовим" танцем одного основного руху, а з часом розчинився у новому багатому на рухи танці козак.

У наш час танець гопак є лише певною модифікацією запорозьких танців. Він перейняв від козака його змагальність і збагатився великою кількістю рухів.

Процес переродження танцю козак почався ще з тих часів, коли його почали танцювати жінки й сільська молодь. Пристосування також згубно вплинуло на оригінал. У колективному виконанні цей танець втрачав свої головні риси – індивідуальність і героїзм. Музиканти, підпорядковуючись нормі, що вживалась для супроводу побутових танців, не виконували повільну репрезентуючу силу та міць козака, а грали лише швидко і веселу музику. В середовищі сільської молоді це було природним. Ці танці називали козачками. Протягом часу, коли козацтво зникає як суспільна верства, зникають з життя і виконавці козацького танцю. Ще деякий час він зберігається серед чумаків у більш-менш оригінальній своїй формі, але зникають і чумакі.

Значною мірою на процес переродження танцю вплинув і український професійний та аматорський театр, що брав взірці з оперно-балетних форм танцю і не змінював його первинну образність. На цей процес впливав і сам стан українського театру пригнобленої держави. Значну роль у процесі зникнення оригінального танцю козак відіграло і ставлення царського уряду, який знищив козацтво "як клас", а потім вороже ставився до спогадів про них у літературі і навіть до одноіменного танцю.

Здається, що всіх задовольняла здрібніла назва козачок. Вона не лякала державних любителів українського хореографічного мистецтва.

Відомий афоризм Катерини II, в якому вона висловила своє розуміння виховного значення танцювального мистецтва: "Народ, що танцює, - не думає".

Усунення за радянських часів історичного танцю козак з усіх видань є безприкладним за цинізмом в історії культури й мистецтва випадком. Це сприяло тому, що сучасне покоління не знає історії танцювального мистецтва свого народу і не може поцінувати сучасних його проявів.

Досліджуючи свідчення етнографів, пісні, народні вірші, описи танцю козак у творчості письменників і композиторів, автор статті дійшов висновку, що І.П.Котляревський відобразив у сцені танцювання Енея та Гандзі танець козак, а не гопак, як досі стверджували деякі мистецтвознавці.

Свідчення про танець козак у поемі "Енеїда" достовірні й в багатьох деталях збігаються з описами козацького танцю у фольклорних джерелах - піснях і віршах-ораціях XVIII ст. Поет їх використав не лише як засіб художньої виразності у поетичному творі, а як живий правдивий образ, без якого змалювання життя не було б повнокровним.

Усі ці свідчення є важливим джерелом пізнання життя українського народу та багатства його духовної культури.

ТВОРЧИСТЬ М.Л.КРОПИВНИЦЬКОГО ЯК ДЖЕРЕЛО ДЛЯ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

У драматургічній спадщині М.Л.Кропивницького мистецтво народного танцю, що витворилося у процесі формування української нації, репрезентовано надзвичайно різноманітно і займає в багатьох його творах помітне місце. Із 43 написаних ним п'єс у 25 більшою або меншою мірою зустрічаємо певні історичні відомості про веселощі й танцювання. Ймовірно, це танці молоді південноукраїнських сіл і містечок, що неодноразово спостерігав і документально зафіксував автор у своїх творах. Серед них - обрядові танці вегетативного циклу, весільні, побутово-розважальні, історичні. З авторських ремарок і діалогів дійових осіб дізнаємось, що забави юнацтва відбувались на "вулиці", вигоні, в полі, на толоці, вечорницях, корчмі, на

родинних і громадських святах - усе це свідчить про вияв життєрадісного елемента в характері українців, багатства духовної краси і сили.

Ознайомлення з цим улюбленим широкими верствами народу видом мистецтва, як довідуємось зі спогадів драматурга, почалось у ранньому дитинстві. У приватній школі полька М.Гутковського, де вчили грамоти дітей чиншників, волохів, дітей економів і писарів, малий Марко з цікавістю спостерігав, як "дівчата-школярки шевеюро танцювали під сопілку". Пізніше у віці 9-10 років він відвідує уроки танців у школі музики для дівчаток, яку тримала його матуся зі своєю матір'ю, бабусею малого Марка.

На цих уроках Марко вперше ознайомився з популярними на той час танцями міщанської молоді заштатного містечка - кадриллю, мазаурку, екосезом і майже невідомим тепер польським танцем страшок.

Згадуючи про містечко свого дитинства та юності Бобринець та його мешканців бобринчан Марко Лукич розповідає про те, з яким запалом приходив він на вечори танців, які, згідно із узвичаєнням, закінчувались українським народним танцем метелицею.

Закінчивши повітову школу й працюючи секретарем бобринецької ратуші, Марко Лукич активно долучається до участі в роботі драматичного гуртка, а поряд з тим при нагоді відвідує вечорниці й танцювальні дозвілля молоді навколишніх сіл, вивчає побут, обряди, звичаї, танці. Згодом бачене й пережите знайде свій відбиток у драматичній та сценічній творчості видатного актора і драматурга.

М.Л.Кропивницький ніколи не писав спеціальних наукових розвідок з історії й теорії танців, але в спогадах, епістолярії, ремарках п'єс часто зустрічаємо згадки про той або інший танець. Чи не в кожній своїй п'єсі М.Л.Кропивницький вживає слово "танок", "танцювати". Поряд з цим в його листах і матеріалах зустрічаємо професійну термінологію - балет, балетмейстер, ансамбль, соло, що свідчить про певну обізнаність його з класичними формами сценічного танцювального мистецтва.

Серед назв народних і побутових танців, які вживав або наслідував у своїх творах М.Л.Кропивницький, зустрічаємо: козак, козачок, гайдук, метелицю, гопак, чеберячку, козак-вальс, жидівочку, ножнички, мазаурку, страшок, матраду, екосез, кадрилль, халандару, горлиця, журавля, барину, трембляк-польку, стан-польку, польку-мазаурку

та ін. Усі ці відомості цінні ще й тим, що належать до певного часу та певної території як правдиве достовірне свідчення про танцювальне мистецтво південноукраїнських земель колишньої Блісаветградчини.

Опірч народних танців у творчому доробку драматурга зустрічаємо також і відомості з більш ранньої традиційно-побутової духовної культури краю, а саме згадки й спостереження про дитячі ігри та веснянкові танки-хороводи – король, горобчик, ворон, таран, гри з м'ячем, у гилку, горюдуба /горидуб/, мету, гусей тощо. Усі ці відомості, правдоподібно, є раними життєвими враженнями молодого М.Л.Кропивницького, зібрані на терені Блісаветградчини є вірогідними і в багатьох деталях відповідають танцювальному мистецтву сучасних танцювальних колективів Кіровоградщини. Багато з названих Кропивницьким танців, що колись побутували у регіоні на початку другої половини ХІХ ст., зникли і забулись, але названі драматургом у своїх п'єсах, з окремими зауваженнями, стосовно характеру виконання цих танців, можуть слугувати добрим дороговказом для їх розшуку й відродження.

Драматичні твори Кропивницького рясніють сценами невимушених гуртових забав і танців селянської молоді. В них відбивається усталений впродовж віків світ стосунків поміж ними і звичаї, які склалися віками. До них належать вибори берези – старшого громади та відповідального за проведення усіх парубоцьких заходів на селі. Порозумітися і домовитися з музикантами, їх оплата – це обов'язки лише хлопців.

Типовий музичний супровід складався зі скрипаля та бубніста. Якщо музик не вдалось привести, у крайньому разі танці відбувались під акомпанемент гребінця, качалки, решета або спів. Найчастіше танці починали дівчата, танцюючи колом одна з одною у парі. Коли ж простору в хаті для танців бракувало, то музик садили на під, лезжанку або на піч або й на стіл, щоб не заважали.

За окрему платню парубок може замовити музикантам танець для себе чи своєї дівчини, яка його може танцювати з подругою, і ніхто інший танцювати у цей час не має права. У творах Марка Лукича простежуються і риси часів запорозького козацтва.

Це танці в русі, на ходу, коли валка хлопців супроводжувала танцюючих, приспівуючи. Так водили за собою музикантів і охочих

танцювати козаки після вдалого походу. Такого виду танцювання відоме і в українських весільних звичаях, особливо коли молоді виїшли з "комори" та під час перезви. Так, у драмі "Глитай, або ж павук" парубки ідуть з поля. Один з них загадує: "Ану затинай "Дуба"! Чи дотанцю до села?" – і почав ..., то навприсядки, то тропака утне, то зальотним рухом кругом ходить. Решта хлопців виводить пісню:

Ой, дуб-дуба, дуба-дуба,
Дівчина моя люба...

Аналогічну сцену танцювання зустрічаємо і в поемі Т.Г.Шевченка "Чернець". У ній описана група козаків, які приїхали до Києва із Запорозької Січі, супроводжуючи свого старого побратима-товариша, який закінчив козакування і йде у монастир.

Так валкою разом з музикантами йшли козаки від київського Подолу "Аж до Межигорського спаса протанцював сивий, а за ними – товариство ...".

За характером своєї творчості Кропивницький насичував свої твори елементами пісні-думи, танцювальними і хоровими епізодами. До козацьких танцювальних звичаїв можна віднести і танці-змагання – "на закладу", які побутували серед молоді південноукраїнських сіл. Це танці-суперечки хлопця з хлопцем або хлопця з дівчиною, або танцюриста з музикантами.

Козацький танець Кропивницький уявляв як герць, двобій, змагання, а історичним танцем вважав танець запорожців козак. Досліджуючи тексти творів драматурга, можна зробити висновок, що у танці запорозьких козаків не було сталої композиційної побудови. Партнери вільно рухались на визначеній виконавцями площині. У тих, хто змагається, рухи змінювались від простих легких проходок до складніших. Можливі моменти, коли один виконує якесь колінце, а другий дивиться і готується відповісти своєму супротивнику ще складнішим. У виконавців заздалегідь були завчені й відпрацьовані рухи та їх комбінації /група рухів/, так звані "коліна" або "колінця", які вони демонстрували один перед одним і глядачами. Чим більше танцюрист знав таких "колінців" і чим складнішими вони були, а в них входили і присядки, і щупаки, і колеса, і чудернацькі стрибки та дрібненькі перебори ногами, тим кращим танцюристом він вважався.

В історичній драмі "Невольник" зустрічаємо кілька танцювальних сцен і кожна з них по своєму цікава. Ось молодий козак з радощів "... такого гопака угрів, що аж п'ятами потилиці дістав, а старий з сумом зітхає, згадуючи молодість. "... не туди вже ноги стоять, танцюють маршій до лави!... а колись-то було сам гетьман по таляру жбурляв за кожне коліно. А тепер ... думка скаче та танцює, а ноги ледве волочаться ...". У молодих козаків не бракувало бажання танцювати й під час відпочинку в поході. Як тільки з'являвся бандурист, тут же знаходились і бажючі танцювати. Підпилий козак гукає бандуристу: - "Ану вшквар, бо мене вже так і коцюбить до танців!" - "Гляди ж, щоб не побив підметок!" - під'южує музикант. "Ти тільки мабуть і вмієш язиком тропака вибивати? - знову підсміюється бандурист. "Не сердь мене, бо як роздягнусь, то танцюватиму до самісінького світу! ... Грай, грай, коли граєш, побачимо чия візьме!" Так Кропивницький уявляє й зображує козаків і їхнє постійне бажання танцювати. Тут і запал, і завзяття, і несамоовитість.

Не менш колоритно драматургом описані й танці селянської молоді історичних сучасних козакам часів у драмі "Титарівна". Неділя. У шинку зібрались дівчата й хлопці. Серед них теж, як і серед козаків панує дух змагання, молодечого запалу й завзяття. З попередніх реплік дійових осіб читач дізнається про звичаї, яких дотримується молодь під час танцювальних забав.

Танцювати усім по черзі, не всім разом. Скидайте музикантам гроші!

Музики, гайда на стіл, щоб просторніше було.

Читач вже знає, що минулої неділі Настя-Титарівна усіх перетанцювала, а що буде цієї - ніхто не знає. Гаврик, який упадає за Титарівною, хоче помірятися з нею своїм хистом і вправністю. Танцеві передує словесний двобій.

Гаврик: Отже певен, що ти мене, Насте, не перетанцюєш.

Настя: Не хвались згинаючись, а хвались випрямляючись.

Гаврик: А я пристав на те, щоб і в заклад, що не перетанцюєш.

Настя: Ой, гляди, щоб не опинився у запічку.

Під час цього перемовляння музики розпитують, яку краще мелодію грати танцюристам. Настя відразу ж з гонором відповідає, що їй кожна "під ногу". Дійшли згоди на двох танцювальних піснях, "Від Києва до Лубен" та пісні про "Саврадіма". Останню пісню Марко Лукич записав на баяклевівському цукровому заводі й в 1884 р. надрукував у журналі "Киевская старина".

Ой поїхав Саврадим
У поле ороти.
Його жінка Саврадимка
До корчми гуляти.

Гуляла, гуляла,
Та й нагулялася
Наварила борщу, каші
В поле подалася.

Ой умер Саврадим,
Та й на лаві лежить,
Його жінка Саврадимка
По горілку біжить.

І горілку несе,
І музику веде;
От тепер я, Саврадиме,
Не боюся тебе!

Заграйте музики,
А я окрутнуса
Ой тепер я сама
Саврадима не боюся.

Дівчата збилися у тісне коло і уболівають за свою подругу. Одна з дівчат навіть підказує Настусі: "Насте! Почни хрушиком з-під закаблука, а потім проведи його разів зо три навкруги вихилясом, хай виб"ю тропака; а потім у перебії: дрібушечки з вивихом". Не перетанцював і цієї неділі Гаврик своєї милої Настусі. На якомусь складному колінці послизнувся і впав на підлогу під дружний регіт громади і тим утратив всяку надію на перемогу.

У цьому епізоді драматург описує танець так, як би його ставив балетмейстер і "бачить" його складовими – окремими рухами. Не можна відмовити Кропивницькому і в знанні народної танцювальної термінології. Розшифрувати її можуть лише кіровоградці, розпитуючи по селах у колишніх танцюристів, які саме рухи мав на увазі Кропивницький, коли писав драму "Титарівну".

Кропивницький як актор і режисер упродовж своєї творчої діяльності завжди керувався принципом "життєвої правди". Не змінював його

і щодо мистецтва танцю, як органічної складової частини театральної вистави. Танець у його драматичних виставах завжди органічно вплітався у дію, а фольклорний матеріал використовувався з незначною часткою балетмейстерської обробки.

У виставах Кропивницького танці майже завжди починались з мізансцен і відповідних реплік дійових осіб. У деяких виставах Марко Лукич використовував народний склад інструментального ансамблю /троїсту музику/, що сприяло природності ситуації й виникненню у глядача відчуття органічності дії. Актори, які брали участь у танцях, танцювали відповідно до свого віку і стану, як то кажуть, "в характері".

У драматурга був постійний потяг до створення сучасного репертуару не лише із селянського життя, а й з побуту інтелігенції, в яких би можна було висвітлювати сучасне життя. Він упродовж багатьох років вів уперту боротьбу з царською цензурою, яка по кілька разів повертала п'єси, котрі він подавав на дозвіл. У листах драматурга часто нарікав на тяжку долю українського театру й українських драматургів у російській імперії. Ось що писав він відомій співачці Соломії Крушельницькій у 1889 р. "Нам тут, між москалями, на четь-то радісно і корисно; вимагають, бачте, щоб ми більше танцювали гопака, пили горілку та співали; а щоб про біль серця, про скорботи душевні, про лихі стосунки і відносини, ані чичиркі!... Мовляв, танцюємо на одному місці, як медведі на ланцозі".

В іншому листі до Б.Грінченка у 1895 р. пише: "Вія мого ... вже розрішили, хоч всі місця, де зустрічаються вирази "козак", "запорожець", "Січ" і таке інше - викреслено цензурою".

Тематична обмеженість репертуару за царської Росії, яка вимагалась від українського театру, сприяла танцювальній стихії у п'єсах Кропивницького. В його драмах, водевілях, оперетах ми зустрічаємо танцюючих парубків, дівчат, козаків, молодичь, дідів і літніх жінок. Серед них є селяни, писарі, міщани - представники різних станів сучасної епохи та історичної України.

Як зазначалось, Марко Лукич завжди гостро виступав проти сценічної фальші, невинного перебільшення, порушення художньої норми у грі акторів, костюмі та виконанні народного танцю.

Про ставлення Кропивницького до сценічної народної хореографії свідчить випадок, про який він згадує у своїх споминах. На виставі

"Назар Стодола" у 1883 р. у Києві ... "Стеха Крамаренчиха так протанцювала, що у публіки дріботіли ноги, а долоні аж подухли від оплесків". Минуло близько двадцяти років. Марко Лукич переглянув ту саму виставу у виконанні трупи антрепренера В.Суходольського і мимоволі зробив такий висновок, "... тодішні танці до теперішніх рівняти не можна". Дивуючись з побачених шойно танців, сам себе запитував: "...По якому це вони танцюють? По циганячому чи по чортячому?"

Отак за десять років наприкінці ХІХ ст. зріс технічний рівень хореографічного виконання танців в українському драматичному театрі. Смаки драматурга були на боці природного побутового танцювання, але з часом мистецтво танцю на сцені українського театру набуло професіональних довершених рис. За останні роки зросла виконавська майстерність та лексика танців. З часом фольклорний танець на кону українських труп усе більше набирає рис народно-сценічного танцю, переймаючи досвід і школу, притаманну оперному театру.

У 1899 р. трупа Кропивницького гастролювала в Москві. Під час цих гостинних виступів трупа Кропивницького підготувала оперу М.Аркаса "Катерина". На постановку танців було запрошено відомого балетмейстера, вихованця варшавської балетної школи, соліста імператорських театрів Хому Ніжинського.

Це був танець козак у виконанні сільських парубків і дівчат. Сюжетна лінія його нагадувала ситуацію, що складалась між головними виконавцями. Танець органічно вплітався у дію. Постановник зберіг у ньому один із принципів запорозького танцю. Пари танцюючих не були скуті спільним малюнком, а танцювали кожна "щось своє". Соло у танці виконував сам постановник Хома Ніжинський. Докладно описуючи танець композиторові, Михайло Лукич писав у листі, що у нього, Ніжинського, "два чорта сидять в ногах", тобто це не були фольклорні танці, як у інших побутових виставах, а народно-сценічний танець на засадах балетного вишколу. Кропивницький не вважав це за порушення принципу "життєвої правди", якого все життя дотримувався. Ймовірно гадав, що оперним формам не відповідають фольклорні побутові танці, а більше підходять умовні, вироблені на основі класичних танцювальних форм. Це не поодинокий випадок з творчого життя Марка Лукича. Зі спогадів артиста балету і актора його трупи О.Дорошевича ми дізнаємось про виконання ним ролі п'яного хорунжого

у п'єсі Кропивницького "Вій". У виставі був танцювальний номер, в якому підгулялий хорунжий "викидав" різні колінця, показуючи здивованим бурсакам, як треба танцювати. У танці було багато пластики й рухів, які ніколи не виконуються в побутових танцях. Кропивницький хоч і називав його "танцем божевільного цбрта", але цю театралізованість вважав закономірним явищем в умовах театральної вистави.

Характеризуючи творчу діяльність М.Л.Кропивницького та його тісні зв'язки з хореографічним мистецтвом українського народу необхідно вказати на те, що в його творчому доробку відбилась велика кількість відомостей про танець його часу.

Відтворюючи історичні танці запорозького козацтва, він використовував відомості своїх попередників - І.П.Котляревського, М.В.Гоголя, П.Куліша та багатьох інших.

У своїй сценічній діяльності він сприяв популяризації хореографічного мистецтва та його удосконаленню в умовах театру. Він сприяв також перетворенню фольклорно-побутової народної хореографії у народно-сценічну її форму.

Роль Марка Лукича в утвердженні танцювального мистецтва на кону українського театру велика і безперечна.

УКРАЇНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ

Нецуй-Левицький І.С. Зібрання творів у 10 т. - К., 1965. - Т.І. - С. 60

Танці коло корчми. Серед села, край вигона стояла корчма. Коло неї росли старі верби. Під вербами збиралися хлопці й дівчата на гулянку... На колоді сиділи музики зі скрипками, цимбалами та рещетом. Кругом музик обступили хлопці та дівчата. Старий сивий дід вигравав на цимбалах, аж сива борода тряслася і спідня губа одвисла. Молоді чорняві скрипачі позакладали назад голови так, що на їх ледве держались шапки. І на скрипках грали, і на дівчат моргали. Хлопці наймали своїм дівчатам музики по три шага за танець.

Тихо виступали в круг дівчата, побравшись по дві понід руки, тільки бряжчали на шиї різьки доброго намиста та дукучі. В першій

парі Ялла Марина, а за нею дівчата, то перекручувались, схопившись руками за плечі, то знов брелись повід руки і танцювали кружком. То знов Марина розривала рядок і починала крутитись, а за нею дівчата парами літали тихо й швидко, неначе зграя галок заворушилася, зароїлася в синьому небі.

Як орли на сірих вуток, як яструби на сизих голубів, налітали парубки - розганяли дівчат, як полохливих ластівок, і починали козака /В.К./, взявшись в боки, закинувши шапки набакир, то підуть навприсідки, задроботять ногами, то вдарять тропака, то знов плеснуть руками в долоні, знов підуть навприсідки, аж земля стугонить. Розкидають ногами, а од свисту аж у вухах лящить!

Перестали хлопці, почали дівчата...

Нечу-Левицький І.С. Зібрання творів у 10 т. ... Т.ІУ. - С. 258.

Танці мішан на маївці

Повний, огрядний суддя, потягнувши за собою Юхима, пустився козачка, розстебнувши жилетку. Яким узявшись у боки, пішов у танець проти його... Незважаючи на свою тілистість й огрядність, суддя садив голака так легесенько, пускавсь навприсідки так штучно, ніби сільський парубок, аж всі погоничі здивувались. Яким, гарний та рівний, приймав незвичайно штучні пози... Швидко до козачка приставало багато паничів, та ніхто не зумів зрівнятися з суддею та Якимом.

- Я потанцюю краще, як ви, пане! - обізвався наймит... Тарас.

- А йди порівняємось! - гукнув суддя, - побачимо, чий батько дужчий!

Парубок в одній білій сорочці, підперезаний червоним поясом, в брилі і простих важких чоботях, пустився як птиця, по траві.

... Його широкі рукави здавались крилами, що носили його, кидали ним, мов кулею на всі боки. Суддя виробляв дрібушки, - Тарас йшов ще дрібніше. Його ноги й руки тремтіли, як лист на дереві. Суддя пускавсь навприсідки, - Тарас розганявся і здалеки падав птицею

Йому просто під самі ноги і одскакував в одну мить на добрий козацький сажень. Суддя скинув з себе сіртук, потім жилетку і все це переставав танцювати, однак знемігся і апап знесилений на траву. Яким вступив до його... Тарас очевидячки зрадів, ставши в танцях вартим себе танцюристом, свиснув, гукнув і ніби почувив нову силу в ногах. То гнались вони наперемінки один за одним, то сміючись глузували, дригаючи ногами, то хапались за руки і перекручувались через голови, вивертались, то зачепившись ногами, передками чобіт, летіли на лівих ногах, розмахуючи руками.

Ненцуй-Левидцький І.С. Зібрання творів..., т. У. - С. 390.

"Українські гумористи та штукарі"
/етнографічні образки.../

Антін часом бував танцює, хоч це траплялось рідко... як часом будлі-хто з панів виправив на фортеп'яні жваві мелодії до танців або як часом чехи забредуть у містечко, тоді Антін танцює по-своєму, придеючи танцям свій природжений жарт: то був комічний танець - скажений козачок з додатками якогось танцю - зір-зарг, якихось неймовірних викрутасів власної вигадки.

Бував, що починає він звичайного козачка, але в його з простого козачка виходить щось чортяче, скажене, таке, що танцюрист трохи не на голові ходить. Антін пустує як хленець. Він вибивав тропака, садить гопака, впаде навприсідки і вмить підскочить вгору, кидається на всі боки, наче птиця, то знов впаде навприсідки по хаті жваво, швидко наче резинова опуха качається по землі й при тому розкидає ногами то назад, то вперед, то брикається всім, наче прудкий павук-косар. Він підскокує, мов знавеснів од танців, махає руками, підіймає руки до стелі й раптом хльпком, кулею падає навприсідки, то знов стає на руки, одкидає обидві нозі назад, наче брикає ними трохи не під стелею, як брикають молоді лоша, вигравляючи на степу. Він неначе вже танцює руками, а ноги метляються зверху в повітрі. Сатана, істину сатана! Яка дивовижна прудкість, яка жвавість в його дупках, як резина мускулах, в його первах! Яка енергія весела, жиуча, комічна!

Мабуть так скажено танцювали запорожці після вдалого походу на татар або турків ...

Антін пригадує мені в своїх танцях зручних і в "юнких чорноморських козаків-пластунів, і їх дивовижну джигітовку й танці-козачки, котрі мені й доводилось бачить.

Романтики 20-40-х років XIX ст. - К., 1968.

Макаровський М.М. /1787-1846/

Родився на Полтавщині. Викладав у Гадацькому повітовому училищі. Етнограф. Автор поеми "Наталя". - Ч. П. Весілля.

... музики заграли,

Паруб'ята в танець дружок викликати стали,
Танцювали і - сполать їх - не псували далі.
Но як "Гриця" Кадькалівна з Ризенком гуляла,
Закіпала кров, заграло молодецьке око:
Крاليا ся плигала вгору прудко і високо,
То мов стрункою тяглася або колесила,
Викрутасом, вихиялсом голову носила,
Нагиналась, виправлялась, взявшись у боки,
Голубцями личкувала де-где мудрі скоки;
І тоді як вся молодіж вволю надивилась
Вгамувалась і музикам низько уклонилась,
Потім "Горлиці" засіяв Гарасим Калина -
Батька доброго і неньки чесная дитина;

.....

В парі з ним була Собківна, лобая Марина
На всю губу гарцівнича в лодях і в господі;
Після сих другі стругали "Гусвря", "Ой, ненько",
"Материнки", "Куцюруба" сяк-так і гарненько,
Поки підійшов до гурту заказний танцюра,
Родич Талин із Окопу, - Смелян Косюра.
Козарлюга дуже ручий, жвавий, головатий,
Позирав, ходив як туркут - голуз волохатий;

Як, узявши Горбанівну, вдрів "та через воду",
Не людиною здавався - дивом для народу;
Мов літав і не торкався до землі ногами,
"Гоп!" - гуків, у боки взявшись, синав третяками.
І навприсядки пускався й колесом крутився
Поки дружку вибив з сили, а сам не втомився.

Романтики 20-40-х років XIX ст. -
К., 1968.

Забіла В.М. /1808-1869/.

Поет-романтик. Широко відомий своїми
романсами "Гуде вітер вельми в полі"
та "Не шебечи, соловейку", які поклав
на музику М.Глінки. У поетичному до-
робку є сцени танцювання селянської
молоді.

Дівчаточка дрібнесенько
Тупали ніжками
Головками киваючи
Перед парубками.
А парубки в боки взявшись,
Ходором ходили!
Приспівують, притупують
Дв дівок вертіли.
.....
А музики підтягнувши,
Вже на так-то грали.
Матері чорт! Не під ноги!
Кричить на музики
Парубійка більший за всіх -
От же поб"ю пикі!
Грайте лучче! Що це таке,
На сміх підіймають,
Тропака не можна вибить,
Чорт-віть як іграють.

Жан-Бенуа Шерер /"Літопис Малоросії,
або історія козаків-запорозців та ко-
заків на Україні, або Малоросії. -
К., 1994/

Уривки з праці французького історика
другої половини ХУІІІ ст.

Козаки... після нападу поверталися на Січ і розподіляли між собою здобич. Потім вони влаштовували велике свято, кілька днів пили й танцювали й розповідали на вулицях про свою відвагу. Їх супроводжували люди, які несли у великих мідних казанах оковиту, горілку, пшеницю перемішану з медом, пиво та питний мед, і музики, що співали різні пісні. Вони обіймали селян і запрошували їх пити разом з ними. Якщо хто-небудь відмовлявся, вони обсипали його лайкою, незалежно від того, чи знали його раніше. Отак вони витрачали за кілька днів усе, що коштувала їхня здобич, а часто й навіть більше, і з багатців одразу ставали бідняками кругом у боргах.

" " "

Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів
у 10 т. - К., 1957, т. VI. - С. 260.

Серед матеріалів з народної творчості поета, які він збирав усе своє життя, є переказ про запорозців, які приїхали до Києва. Він надрукований за свідченням П.Куліша, зі слів Т.Г.Шевченка.

Вплив цього народного оповідання позначився на творах Т.Г.Шевченка у поемах "Чернець", "Назар Стодоля", "Наймичка" та й сам П.Куліш переказав його на сторінках історичного роману "Чорна рада".

Запорозці приїдуть було з Січі в Київ, чоловік їх десять, двадцять, да й зачнуть гулять. Оце одкуплять бочки з дьогтем, та й розіллють по базару, одкуплять скільки є горшків на торгу, да й порозбивають на череп"я, одкуплять скільки є маж з рибою, да й порозкидають по всьому місту: "Їжте, люде добрі!" А далі сідають на коней; шапки на них оксамитні червоні, жупани то сині, то красні,

штани такі, що гривню б дав, щоб тільки подивитися. Музики грають, а вони, побравшись у боки, і йдуть мимо Бурси, гетьмани такі що ну! То бурсаки було оце повиходять за ворота, дивляться на них да й плачуть. Коли ж на друге літо дивись - половина Бурси на Січі і вродиться!

А вже як которий запорожець доживе до великої старості, то й просить виділити йому гроші з кружки, і як виділять, то прийдеться на його пай тисяч п'ять. От він наб'є черес червінцями, да збере з собою приятелей душ тридцять або сорок, да й іде в Київ прощатися з світом. Оце вже тут гуляють вони неділь зо дві, такий бенкет піднімуть, що весь Київ сходиться на їх дивитися: "Запорожець. Запорожець з світом прощається!" І оце як ідуть було вулицею, то весь народ за ворітьми. А вони ж то повбирані, так як єсть тобі мак у городі! Коні під ними - як орли, так і грають, а золото та срібло аж миготить ув очах на сонці, що й зглянуть не можна. Тут і бандури, тут і гуслі, тут і співи, й скоки і всякі викрутаси! Оце так запорожець з світом прощається!

А погулявши так неділь зо дві да начудовавши весь Київ, йдуть уже у Межигорський монастир. Хто ж іде, а хто з самим тим, що прощається, танцюють до самого монастиря. Сивий, сивий, як голуб, у дорогих кармазинах, вискакує йдучи попереду запорожець; а за ним народу, народу! Так як на Великдень коло пасок або на Йордані на льоду. І на його кошт усіх поять, усі танцюють, усі веселяться, аж земля гуде!

А вже як прийдуть до самого монастиря, то й стучить запорожець у ворота.

А там питають: - Хто такий?

- Запорожець.

- Чого?

- Спасатися.

Одчинять ворота, він один туди ввійде, а товариство з народом і музиками зостануться за ворітьми. А він скоро ввійшов у монастир, зараз черес із себе і оддає на церкву, жупани кармазини з себе, а надіне волосяну чернечу одужу, да й почав спасатися.

/Сльшав от Т.Г.Шевченка/

/Між 1843-1847/

Уривки з поеми "Чернець" Т.Г.Шевченка

У Києві на Подолі
Козаки гуляють.
Як ту воду, цебром-відром
Вони розливають.
Льохи, шинки з шинкарками,
З винами, медами
Закупили запорожці
Та й тнуть коряками.
А музика реве, грає,
Людей звеселяє.
А із Братства те бурсацтво
Мовчки виглядає.
Нема голій школі волі,
А то б догодила...
Кого ж то там з музиком
Людей обступили.

В червоних штанях оксамитних
Матнею улицю мете.
Іде козак. - Ох, літа! літа!
Що ви творите? - На тоте ж
Старий ударив в закаблуки,
Аж встала курява! Отжк!
Та ще й приспіває козак:
- По дорозі рак, рак,
Нехай буде так, так.
Якби таки молодиці
Посіяли мак.
Дам лиха закаблукам
Дам лиха закаблам.
Останеться й передам.

.
Аж до Межигірського Спаса
Потанцював сивий.
А за ним і товариство
І весь святий Київ.

Т.Г.Шевченко. Повне зібрання творів у 12 т. - К., 1991, т.ІІІ. - С. 42.

Повість "Наймичка".

У ній Т.Г.Шевченко описує валку чумаків, які йдуть непочтовим шляхом з Дону та берегів Азовського моря до Орелі й далі на Старі Санджари, а пройшовши небезпечну частину шляху, чумаки відзначають цю подію по-козацькому.

"В Санджарах, переправившись через Ворсклу, задали чумаки пир добрым людям. Купили три цебры вина. Наняли троисту музыку. Та и понесли вино перед музыкантами. Кого встретят, пан ли это, или мужик, все равно: "Стой, пый горилку". Музыка играет, а чумаки все до одного танцуют. ...В Белоцерковке повторилось то же. А в Миргороде, хоть и не было переправи, чумаки все-таки сделали свое.

"Хорол хоть и не велика ричка, а все-таки, - говорили они, треба свято отбути". - И отбулы свято. В Миргороде они взяли уже не четыре цебра вина, а бочку. И весь город покотом положили. А о музыкантах и танцах и говорят нечего".

Російський письменник українського походження Г.Данилевський /1829-1890/ розповідає у художньо-документальному нарисі "Чумаки". - К., 1992.

А дзвін бубнів і скрипок, що супроводжують по майдану підпного чумака, заглушає все. Тут чумака вже ніщо не стримує...

Замовить собі музику, вже в сутінки, розчистить коло і піде сам або з товаришем таке виробляти, що й не видано: виверне кожуха, влізе в діжку з дьогтем, розілле дьоготь по землі й за все, звичайно заплатить і в огидному вигляді почне хлопати по грязюці й витанцьовувати "через ніжку" чи "перевертнем". Або ж переморгнеться з товаришем: сам лольку в зуби, шапку на потилицю, руки скине вгору та тільки гляне на носки чобіт і - піде косити ногами навприсядки, праворуч та ліворуч".

П.Куліш. Твори у 2 т. - К., 1989. -
Т. П. - С. 325.

Дантелеймон Куліш /1819-1897/.

Письменник, поет, драматург, історик,
етнограф, літературний критик.

По справі Кирило-Мефодіївського брат-
ства був засланий до м.Тули і позбав-
лений права друкуватись. Після смерті
Миколи І повертається до Петербурга,
розгортає широку видавничу діяльність.

В етнографічних матеріалах, історичних прозових і поетичних
творах письменника зустрічаємо багато згадок про танці козаків і
українських селян. У драмі "Колії", присвяченій селянському пов-
станню у 1768 р. на Уманщині, П.Куліш в одній із ремарок пише:
"-Оркестр грає народний танець козак". Гопак він вважав ли-
ше окремим рухом у танці козаку.

Пек їх матері, як добре
ріже ся троїста!

Ти б казав, допомагає
сила їм нечиста.

Так і бути, поживи ще,

Іроде-сподарю

Поки я по-запорозьки

Гопака ударю.

Гей гоп гопака!

потанцюєм козака!

Треба жити, треба бити:

Наша доля така.

КНИГА "ГУЦУЛЬСЬКІ ТАНЦІ"
РОМАНА ВОЛОДИМИРА ГАРАСИМЧУКА

У 1939 р. у Львові була видана монографія збирача і дослідника народної хореографії Р.В.Гарасимчука "Гуцульські танці" /польською мовою/. Книга проілюстрована 26 мапами з географією поширення окремих танців, 64 відбитками й 6 графічними таблицями з чорно-білим зображенням танцювальних рухів і кроків.

Книга має нотний додаток, що налічує 278 мелодій, редактованих професором Філаретом Колессою.

Автор своєрідної енциклопедії гуцульського танцю описав і паспортизував понад 60 назв танців, зібраних у 42 населених пунктах галицької, буковинської та закарпатської Гуцульщини. Вона була надрукована невеликим тиражем і нині належить до раритетів – надзвичайно рідкісних видань, тому і не доступна широкому загалу аматорів і професіоналів танцювальної хореографічної спадщини гуцулів.

Вона є найповнішим дослідженням про гуцульські танці. Незважаючи на те, що система запису танців і їх класифікація не відповідають сучасним, все ж вона не втратила свого пізнавального й наукового значення. Р.Гарасимчук записував танці своєрідною методою, що не дає повного уявлення про танець, особливо коли читач слабо орієнтується у назвах окремих рухів і танцювальних фігур гуцульської хореографії. Для запису танців автор користувався системою німецького етнографа й хореографа Р.Цодера, поєднуючи її з мальованими зображеннями танцюючих, як це робив В.Верховинець у своїй праці "Теор.я українського народного танцю". Танцювальні малюнки – фігури та окремі рухи позначались літерами латинського алфавіту: велика літера "K" значила колову форму танцю, а велике "S" – фігуру зірницю.

Мале "к" – мале коло з чотирьох осіб, а мале "s" – рух гайдук. Поєднання цифр і букв 2k^c означало коло в колі, які рухаються у протилежному напрямку.

Наведемо один із найпростіших прикладів запису одного з варіантів танцю "аркен".

$$K + b + 2b + 3b + 4b + 3j2s + g^o + g.$$

Коло + приборий + два приборий + три приборий + чотири приборий +
+ три зміни і два гайдук + батько спить + батько встав.

Класифікуючи танці Гуцульщини, Р.Гарасимчук розподілив їх на кілька груп:

КОЛОМИЙКОВІ /найдавніші/ - коло, рівна, висока, трісунка, півторака, чабан;
/новіші/ - гребінець, зірниця, корито, машинерія, купка, коломийка;
/ілюстративного характеру/ - кочерга, стільчик, подушковий, цвечка /гвіздок/, піп, косар, верховина.

КОЗАЧКОВІ - козак, гайдук, круглик, чумак, джурило /журавель/, голуб;
/новіші/ - козачок, тропак, тропачок, жидок, дубельтівка /подвійна/, ілюстративного характеру танець - козак-голяр.

КОЛОМИЙКОВО-КОЗАЧКОВІ танці - гуцулка та новіші її варіанти на галицькій Гуцульщині: бабинська, білоберезька, яворівка, березунка, ворохтянка, підпогаринка, вербівка, шешорка, лучинка, голубка, микуличанка, жидівочка, банянка;
/новіші/ з буковинської Гуцульщини: - путилянка, шипітка.

Із закарпатської Гуцульщини: ясинська, трибушанка.

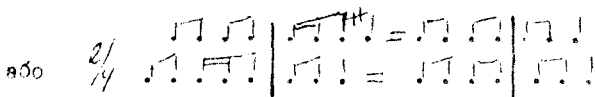
ОБРЯДОВІ танці - плис /плес, пляс/.

МАРШОВІ - респето.

ЗАПОЗИЧЕНІ танці з елементами румунської лексики: - аркан, румунка, альоні, сербин, волох, волошка, хорв.

НОВІ танці - сім-сім, полька, шіма, бублічки, фокстра, жидівка.

Класифікуючи гуцульські танці, Р.Гарасимчук орієнтувався на розроблені українськими музикознавцями Ф.Колессою та М.Грінченком положення про ритміку українських пісень і танців. М.Грінченко в своїх дослідженнях дійшов висновку, що всю різноманітність танцювальної української музики можна звести до двох головних груп: - козацької /гопаківської/ та коломийкової. Типова метро-ритмічна формула козацьких танців:



Коломийка має більш постійну форму і завжди наприкінці фрази у неї будуть дві четвірки:



До коломийково-козачкових танців Р.Гарасимчук зараховує пізніші танці типу "коломийка" та "гуцулка". М.Грінченко називає їх навпаки – козачково-коломийковими тому, що козачкова музика більш рання за коломийкову. Але козачкова музика має особливість запозичувати інколи коломийкові ритмічні форми, особливо наприкінці фраз – коденціях. При цьому ритмічне дрібнення окремих вартостей /нот/ не змінює основного характеру і функцій типової формули. Лишається тільки зовнішня схожість. Якщо в козачку формула буде

то у танцях козачково-коломийкових вона буде закінчення формально буде коломийкове.

Р.Гарасимчук описав і танець козак. Первинної форми запорозький танець на Гуцульщині не зберіг. Він багато запозичив від корінних гуцульських танців. У деяких селах його танцюють шеренгами, а найчастіше колом. У багатьох своїх рисах танець козак нагадує коломийку або гуцулку. Однак у селах Березові, Дземброні, Городі, Старим Косові та Жаб"ю /Верховина/ він зберігав одну з первинних форм – змагальність, перетанцювання, а виконавці вільно імпровізували один перед одним, не тримаючись за руки. З дослідження Р.Гарасимчука довідуємось, що старовинний, створений запорожцями танець козак ще наприкінці XIX і на початку XX ст. побутував у Горішній Силезії.

У своїй праці Р.Гарасимчук використав багатий польовий матеріал, зібраний і опрацьований протягом кількох років, а також умістив бібліографію з 185 назв. Серед них багато видань кінця XVIII – початку XIX ст. Це дослідження українських, польських, російських, німецьких, австрійських етнографів, аналітичні праці з історії й теорії танців чеських, французьких і німецьких авторів.

Незважаючи на те, що деякі погляди автора у наш час могли б бути переглянутими, праця не втратила своєї наукової цінності. Вона є найбільшою нині збіркою танців регіону. Цікавими є і коментарі до них. Книга "Гуцульські танці" була б цікавою й корисною численним аматорам і професіоналам-постановникам у їх творчій праці, пов'язаній з хореографічною спадщиною гуцульського краю.

НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У ДОСЛІДЖЕННЯХ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА

У надзвичайно різноманітній дослідницькій, збирацькій та видавничій спадщині Володимира Гнатюка чимало матеріалів не лише наукової, а й мистецької цінності. Особливу увагу вчений зосереджував на народній хореографії, що перебувала в тісному зв'язку зі звичаями та обрядами. У текстах його фольклористичних збірок трапляються численні згадки про танцювальне мистецтво Галичини. У них, зокрема, знаходимо багато відомостей про історію, місце і роль танцю у суспільному житті українського народу.

Найдавнішою згадкою про танцювальне мистецтво Карпатських верховинців є відомості польського поета Себастьяна Кльоновича /1551-1602/ в його поемі "Роксолянція", в якій поряд з описами природи й побуту Галичини він змалював танець гайдуків зі зброєю у руках.

Мине майже двісті років і професор Львівського університету австрієць Бальтазар Гакет /1740-1815/ після подорожей на території Карпат /1791-1792-1793/ і Прикарпаття знову опише танці "руських горців". Він із захопленням писав про вправність, з якою танцюристи підкидали топирці /майже на сажень/ над головами своїх партнерок, швидко обертались разом з ними і ловили їх знову. Це було, на думку очевидця, пов'язане з небезпекою для життя танцюючих. Б.Гакета здивували "небачені ніде рухи", виконуючи які танцюрист присідає до самої землі, потім робить високі скоки /стрибки/, крутиться у парі з дівчиною та знову і знову підкидає угору свій топирець. Цей небезпечний для життя танець танцюристи виконували у незамкнутому колі, в середині якого знаходились музиканти - скрипаль, дудар і бубніст.

У 1821 р. у журналі "Бібліотека польська" /польською мовою/ з'явилась стаття "Про гуцулів", підписана ініціалами К.М.

У ній автор описував побут, заняття, житло й одяг горян, але найцікавішим для нас буде опис обрядового танцю молодого та молодої. Це була одна з перших відомостей про звичай втнати молодій косу топірцем. При цьому батьки молодого прив'язували кінець коси до цвяха, спеціально вбитого в стіну. Молодий під час танцю з першою дружкою повинен одним ударом топірця відтяти косу. Якщо йому не вдалося зробити цього відразу, молодій парі відчували нещастя у подружньому житті.

З часом кількість відомостей про танець зростає. Зустрічаємо їх у творах і публікаціях польських і українських прозаїків, поетів, етнографів: Й.Лозинського, А.Новосельського, Я.Головацького, М.Шашкевича, Ю.Федьковича та багатьох інших. На початку 50-х років фольклорист і етнограф Яків Головацький вже зробить перші спроби теоретичного обґрунтування природи хореографічного мистецтва. У статті "Несколько слов об играх общественных на Руси", надрукованій в 1852 р., він відводить українському народному танцю важливу роль у вихованні молоді, високо підносить його як чинник національної традиції й духовної культури народу. "Дух народа верно пробивается в плясах и играх его, писал автор, то, что он чувствует, чем перенята грудь его, тое и внешне являет он в движениях тела и в песнях своих. Пляси – продолжает Я.Головацкий – носят на себе характер народа ... выражают его житье-бытье повседневное. А мы, – продолжает автор, – если же и найдем гудьба, то не идем в козака или коломыйку, но як кручение завертаем себе головы якнымысь там ьгалерами /вальсами, В.К./.

Головацькому належить також збірка "Народные песни Галицкой и Угорской Руси", виданої у 1878 р., в якій надруковане багато танцювальних пісень й текстів гаївок, а деякі з них супроводжені описом рухів і танцювальних малюнків. За його ініціативою польський художник Ю.Коссак зробив кілька графічних рисунків на теми Великодніх гаївок, танців у корчмі, танців гуцулів та ін.

Усі ці художні композиції детально прокоментовано Я.Головацьким.

Наприкінці XIX ст. з'являються нові відомості про танець на Покутті, Підляшші в дослідженнях польського етнографа Оскара Кольберга та про танці Гуцульщини у творах українського етнографа Володимира Шухевича.

Продовжуючи справу своїх попередників, багато у цій галузі зробив Володимир Гнатюк. Щоправда, у вченого немає окремих, присвячених танцю праць, але численні згадки в його статтях і передмовах до фольклорних збірників, записи фольклорних матеріалів, зібраних ним, містять надзвичайно цікаві відомості.

Так, досліджуючи обрядову поезію весняного циклу /гаївки/, В.Гнатюк розглядав її у нерозривному зв'язку з хореографією. На його думку, пісня в багатьох випадках у низці обрядів навіть підпорядкована танцю й тому на останній він звертає особливу увагу. З'ясовуючи походження самої назви, В.Гнатюк наводить цінні факти про особливості виконання хороходів, описує їх форми /колесо, криве колесо, або кривий танець, коли форма лінії увесь час змінюється/. Вчений звертає увагу на темп руху під час ведення хороходів, докладно описує композицію, пластику й окремі рухи ігор.

Про давній хліборобський обряд коляди, який зберігся на Гуцульщині донедавна, В.Гнатюк писав, що в коляді це "ніщо інше, як народна опера, в якій побіч співу значне місце займає також музика й танці та декламація". Далі він підкреслює, що в коляді збереглося багато рис з давніх часів. Словесні формули заговорів на добрий врожай, побажання здоров'я родині й гараздів у господарстві супроводжувались танцем, у якому виразно проступають моменти магичної дії. Наприклад, у танці "круглик" зустрічаємось з традиційним танцюванням "за сонцем", складанням шапок у центрі кола "на могилку", кресленням знаків хреста топірцями на землі та обсіпанням зерном колядників. Під час танцювання круглика грають трембіти. Танцюристи-плесаки тримають у руках бартки /топірці/ з прив'язаними до них дзвінками, звук яких згубно впливає на всяку нечисту силу. Колядники тричі підходять й стільки ж разів відходять від хати, поцокуючи дзвінками. Потім тричі вклоняються домові й господарю, якому колядуватимуть.

Плесаки стають у коло, в середині якого знаходиться господар. Він тримає пляшку та готується частувати колядників. За командою берези /провідника колядників/ усі починають підскакувати по два рази то на одній нозі, то на другій та рухаються "за сонцем", співаючи:

Ой там, ой там на вершенку
Молотили хлопці гречку.
А ні гречки, ні полови,
А в дівчини чорні брови.

Після того сідають шість разів гайдука /різновид присядки/,
крутяться та знову співають:

Чорні брови намалюю
Біле личко поцілую.
Із запаски зроблю двері,
Сама ляжу на постелі
Фартушинов застелюся
Білим личком притулюся

Потім знову сідають гайдука, співаючи:

Ми тут пили, ми тут їли,
Би си вам бджоли роїли

Згаданий танець "круглик" належить до найстаровинніших, що збереглися в Україні з дохристиянських часів. У передмові до збірки колядок В.Гнатюк подає опис ще одного старовинного танцю "плес", дає чимало відомостей про виконавців і виконання цього оригінального танцю. На думку мистецтвознавця Р.Гарасимчука, автора праці "Гуцульські танці", танець "плес" – одинокий серед традиційних танців, військового характеру.

Про це свідчить його лінійна будова і танцювання зі зброєю-бартками. У цьому танці, як і в танці "круглик" помічаємо виразні риси магічних дій. Це потрібне підстрибування на кожній нозі, подзвонування дзвінками, що прив'язані до барток і відчинені двері в хаті під час виконання танцю плесачками. Його танцюють в хаті то підступаючи до образів, то відступаючи назад до дверей.

Дзвоном і рухами виганяють нечисту силу і таким чином очистивши приміщення, зачинають двері й починають колядувати.

Численну групу праць В.Гнатюка з відомостями про хореографічне мистецтво становлять збірники фольклорних матеріалів. Особливо

яскраво про цей улюблений вид мистецтва розповідається у коломийках. Визначаючи ідейно-тематичний діапазон коломийки, В.Гнатюк писав, "що для неї немає нічого тайного, ... в ній висловлена і радість, і горе, і утіха, і жаль". Коломийка, за висловом дослідника, схоплює прояви народного життя. Як пісня коломийка набула такої популярності, що жодна з пісенних форм не могла порівнятися з нею, а танець-коломийка вже у другій половині XIX ст. займає одне з перших місць на народних гуляннях. Вона є завжди поряд з танцем: то як жартівливе передражнювання між молоддю, то як елемент весільного, веснянкового чи жнивного обряду.

Коломийки заспівати, коломийки грати,
Але ж бо то коломийки добре танцювати.

Коломийка характеризує доброго танцюриста як доброго трудівника:

А хто вмів танцювати, той вмів робити,
І тому ся файно-любо в очі подивити.

Підкреслює роль танцю в розвитку інтимних уподобань:

Серце ми сі веселит, а душа радує,
Ой, що моє солодетко хороше танцює.

або:

Ой, я того хлопця люблю, що файно танцює
Кругленько си обертає в личенько цілує.

Про тяжку долю бідного селянського хлопця-наймита розповідає співак:

Ой, пішов би-м козака, та пішов би-м польки,
Коби миска киселиці та миска фасольки.
Пішов би я танцювати, волюки пірнуться,
Сірачина по коліна, дівчата сміються.

З коломийок дізнаємось про найпопулярніші танці: коломийку, гуцулку, козака, трибулянку, трисунку, тропотянку, польку, гайдугу та ін. У багатьох коломийках співється про манеру й особливості виконання окремих танців:

Підемо си пане-брате, халамейки грати,
Халамейки під боцейки, та й підем гуляти.
Там на горі на високій, сивий кінь пасеси...
Файно з лобков танцювати, бо дрібно трясє си.
Та й хоч моя білявина на ніжечку храмде,
Та як возьме танцювати, як гусетко плавле.

Дівчина в танці "гуляє очима, плечима", "веде перед", "по-трясає хвостом /спідницею/. Не менш колоритно зображається у текстах коломийок і танцюрист хлопець. У танці він "трясе кучмою" /шапкою/, "ходить тропота", "мече топірця", "дзвонить підковками", "береться під боченьки" тощо.

У деяких коломийок сюжетна лінія продовжена і вкладається в чотири або шість рядків. Ці поєднані змістом коломийки могли б стати темою сценічного народного танцю:

На долині товар, товар, а на горі вівці,
Вишивана сорочечка на багатій дівці,
Вишивана, вишивана вона вишивками,
Не беріт ї хлопці в танець, не мастіт руками.
Ой, те хлопці послухали і то-то зробили,
Усі дівки взяли в танець, багацьку лишили.

або:

Як ідете хлопці в танець, то си погадайте,
Котра дівка на переді, тую покидайте.
Котра дівка на переді, котра ладно вбрана,
Не беріт ї хлопці в танець, най чекає пана.
Котра дівка на переді в червоній спідниці,
Вона си так гонорує, як жаба в керниці.

Згадується в коломийках також і про давні – "старовіцькі" та "сигітські" сучасні танці.

Таким чином, зміст коломийок дає можливість відшукати в них відомості про композицію, лексику, особливості виконання, історію і роль танцю в житті народу. Відомості про танець зустрічаються і в збірниках переказів, казок, легенд, байок і матеріалах демонології, зібраних В.Гнатюком.

Про роль та місце хореографічного мистецтва у побуті опришків дізнаємось із фольклорних матеріалів, зібраних і виданих ученим у 1910 р. У народній уяві опришки постають сильними, мужніми, винахідливими й безмежно відважними у сутичках з ворогами. Людність, співчуття до бідних, велика любов до забав, пісні, гумор – характерні риси опришків. Багато з них грали на музичних інструментах, складали пісні й з великим почуттям їх виконували. Та далеко не повною була б характеристика образу опришка, якби вчений не звернув уваги на його велику любов до танцю, у якому так чудово поєднується сила, вправність, грація та поетичність. Постійна небезпека, звичка носити зброю, життя по лісових хащах і диких гірських ущелинах – усі ці риси не лише позначались у танці опришків, а навіть вплинули на розвиток і формування хореографічної культури трудящих Карпат і Прикарпаття – районів, де цей рух був найпоширеніший. У суворі зими опришки звичайно жили по селянських садибах, а влітку, про що свідчать народні оповідання, вони були частими гостями на родинних святах, а часом і забявах селян. З одного оповідання, записаного В.Гнатюком від старої циганки з Косова, довідуємось про те, як опришки під проводом відомого ватажка Бойчука приходили на забаву до циган. "Одні танцюють, а другі варту тримають, відтак мінят си, – розповідала циганка, – та такої землі повибивають підковами, як танцюють, що десять цебрів цигани мечуть у ріпу. А при данці оттак здалека тра було держатися, бо за поясом зо штири пістоле, барда, та вське ружіє".

Про те, що танець у побуті опришків займав важливе місце свідчить оповідання "Миرون Штола", у якому повідомляється, що опришки, звичайно, перед своїми гірськими оселями влаштовували зручні для танцю майданчики. Ватаг опришків Мирон Штола "мав комору на буковинському боці". Там і до цього часу, – за словами оповідача, – "данцовище опришків" вистелене плитом як стів /стіл. – В.К./,

видно відтіль було далеко і як зберуться опришки, то гуляють. Такі верхи з гулищами і по сей день називають игрицями".

Не повною була б характеристика найулюбленішого народного героя легендарного Олекси Довбуша, якби не сказати про те, що цей грізний для панів ватажок любив помахати топірцем під час танцю. Саме таким він зображений у народному переказі.

У 1908 р. В.Гнатюку розповіли в селі Пасічній Надвірнянського повіту: "Рік або два як завалилась хата у Бітківці. У тій хаті, розказують, танцював раз Олекса Довбуш. Кажуть як танцював, то затів у одвірок..."

Як бачимо, у творчому доробку видатного українського фольклориста є чимало сторінок, що доносять до нас колорит, ритм, красу й темперамент українського народного танцю.

ДО СЛОВНИКА УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ

ГАЙДУК – назва старовинного українського чоловічого танцю та головного руху в ньому. Відомий з польських рукописних збірників нот – табулатур XVI ст. як танець запорозьких козаків. Сучасні музикознавці в цих музичних п'єсах відзначають прикмети та інтонації "українського гопака".

Ймовірно в Україну занесений з Балканського півострова від південних слов'ян через Угорщину. Вірогідно, що серед мешканців Карпат цей танець з'явився внаслідок сусідніх стосунків між цими народами. Хайдук по-угорському – погонщик, погонич.

У поезії балканських народів існує великий цикл хайдуцьких пісень про героїв національно-визвольної боротьби з турецькою Портою. Є свідчення, що в XVI–XVII ст. існували зв'язки й побратимство між запорозькими козаками та сербами, болгарами, валахами. Відомі випадки підтримки козаків хайдуками і участь запорожців у хайдуцьких ватагах.

Про популярність цього танцю свідчить написана польським поетом Себастьяном Фабіаном Кльоновичем /1551–1602/ поема "Роксолнія" /1584 р./, в якій він описав сцену танцювання цього популярного на той час танцю зі зброєю у руках, вірогідно гуцулів.

Бачив я, як гайдуки танцювали свій швидкісний танець,
Живо в метелиці тій били ногами вони.
Ниж у правиці він держить, під такт вибиває ногами,
У танцюристів гурті зброя ясна миготить.

Рух гайдук подібний до руху гопака. В ньому присутні й стрибок, і присідання, і притуп ногою в землю. Відрізняє їх лише характер виконання.

Минуло понад чотириста років від часу першої згадки про цей танець. Багато що змінилось з тих часів у суспільному житті України. Далекими спогадами стали події боротьби козацтва з татарами й турками, минули часи визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, минула і гетьманщина. В спогадах лишилась і козаччина. Багато забулось танців, але народились нові. Наприкінці ХУІІІ ст. І.П.Котляревський у поемі "Енеїда", відтворюючи давнину, змалював козака Енея в запальному запорозькому танці.

Еней матню в кулак прибравши
І не до соли промовлявши,
Садив крутенько гайдука.

Автор поеми родом з Полтавщини і відображає в поемі побут і звичаї мешканців саме цього регіону. Поряд з назвами танців горлиця, метелиця, дудочка, журавель він згадує назву широко відомого колись танцю гайдук. У часи І.П.Котляревського це вже не танець, а лише окремий рух в іншому танці. Пройде ще близько двохсот років і на Лівобережній Україні зникає і назва руху. Збереглась ця назва та й сам танець гайдук на Прикарпатті, Карпатах і Закарпатті. В словнику малоросійських слів, який додав до поеми І.П.Котляревський, пояснюється, що "садить гайдука" – танцювати навприсядки.

У ХІХ ст. танець гайдук не раз фіксують етнографи західних областей України – Я.Головацький, О.Кольберг, В.Шухевич, В.Гнатюк та багато інших.

Поряд з цим зустрічаються тексти коломийок, у яких зберігаються відомості про цей давній танець.

Чи ви чули добрі люди, що я наробила,
Що я свого миленького гайдука навчила.

Народна пам'ять зберігає цей танець і в піснях:

Хоч їж, хоч не їж - вволи мою волю
Поскачи ти гайдука та передо мною.
А той мужичище, взявся у боцище
"Ой дивися, моя мила, ой і гайдучище".

Польський етнограф ХІХ ст. Казімеж Вуйціцький у своїй праці про русинів /українців/ Підляшшя залишив опис руху та композиції танцю гайдук.

Аналогічний запис подає і старопольська енциклопедія /польською мовою/, Варшава, 1901, сл. "гайдук".

Рух гайдук, читаємо, танцюють двома способами: I. Парубок підносить ногу високо вгору, підстрибує і так обертається на чверть або півкола в повітрі, присяде до землі, піднесеться і тупне ногою. II. Другий спосіб, то присяде, то підніметься.

Побудова танцю. "Чотири парубки, положивши шапки на землю по прямій лінії, починають танцювати. Кожний з них робить різні підскоки та присідання навколо своєї шапки. То, пише автор, живий та рухливий танець скочного типу, шось на зразок козачка".

У першій половині ХІХ ст. побудова мелодії складалась з шести- і восьмитактового коліна, а пізніше, як свідчить український музикознавець автор "Історії української музики", - мелодії гайдука дають іншу метро-ритмічну побудову, типову для козачків:

.. ♪! ♪!|♪! ♪!

У 30-х роках ХХ ст. хореограф Роман Гарасимчук, досліджуючи гуцульські танці, докладно описує танцювання цього танцю гуцулами. Рух гайдук, зауважує він, надзвичайно поширений майже в усіх чоловічих танцях регіонів галицької, буковинської та закарпатської Гуцульщини, але сам танець у "чистому вигляді" зустрічається вкрай рідко. Він бачив його лише у двох селах - Білоберезці та Барвінковій. Його мелодії склалися з двох частин по чотири такти, а форма має типову для гуцульських танців - коло. Починається рухом тропот по колу, потім, обернувшись обличчям до центру, виконавці сідають гайдука, а потім знову тропот. В одному випадку виконавці тримають перед собою переплетені руки та виставляють праву руку перед собою. Цей спосіб називають ружа, а коли переплетені руки тримають

із схиною, то це вже буде гребівець. Як завжди на Гуцульщині танцюють гайдука за командою ведучого: "Гайдук раз!", "Гайдук два!", "Гайдук три!", "Ще такий!", "Ще сліпий", "Май поправ!"

Гуцули танцюють цей важкий танець з великою охотою і завзятям та ще підспівують:

А я піду танцювати гайдука веречі
Сорочина рантухова відчай роздереться.
Сорочина рантухова, виливані дуди
Коби дали горівочки вимочити груди.

Запропоновані форми старовинного українського танцю гайдук можуть слугувати вихідними формами для створення постановниками-балетмейстерами великої кількості варіантів сценічної його форми. Збагачений творчою фантазією, цей танець може стати окрасою численних танцювальних колективів і не лише самодіяльних.

ЧУМАК - /історичний український танець/.

У танці беруть участь двоє виконавців. Якщо вони хлопці, то один із них - чумак, а інший удвоє дівчину - "кохану".

Чумак вбраний у чумарку. Це коротка куртка завжди однобортна з легкої тканини. Від талії має зборки навколо всього стану. Застібавється спереду на галлики. Може бути і коротка свита. У чумака на голові шапка, а в руках батіг.

"Кохана" повинна тримати в руках хустку.

Коли в ролі чумака виступає дівчина або жінка, то обов'язковим втрибутом мають бути на голові шапка, а в руках батіг.

Танець майже цілком імпровізаційний, забарвлений гумором, але вимагає від виконавців пластичної виразності, акторської й чіткої змістовної мімічної гри.

Танцювальні рухи традиційні, притаманні більшості українських народних танців, особливо козацьку. Крок звичайний, крок перемінний, крок на півпальцях, рухаючись обличчям вперед і спиною, відступаючи. Можуть бути оберти, потрійні пристуки, голубці, присядки та ін.

Зміст танцю. Веселий та закоханий чумак прагне взаємності і старанно залицяється до "коханої", увесь час мімією показуючи свої люті страждання. "Кохана" невмолима, вона в свою чергу виявляє

мімікою цілковиту байдужість і відмовляє домаганням свого закоханого, увесь час відшарбується від нього у танці, одсторонюючи його руками і не допускаючи близько до себе.

Закоханий залицяється до своєї "коханої", захоляючи в усіх боків. Він стає навколішки, заламує руки, б'є себе у груди, але все це не дає бажаних наслідків. Після численних спроб уместити неприступне серце обранки та коли всі засоби були вичерпані, чумака вдається до останнього, як вважає, найефективнішого засобу: витягає з кишені гаманець з гривами, показує його своїй улюбленій, показуючи мімікою, що до своєї любові він ладен додати і всі гроші.

Цей аргумент, звичайно, впливає: кохана, покепкувавши ще трохи "для годиться", дозволяє закоханому наблизитись до себе, і удавано зніяковівши, оддається в обійми, і потім одсторонюється. Уже "кохана" вабить закоханого чумака, ласкаво посміхаючись до нього, а той, танцюючи, мімікою виявляє своє безмежне задоволення й щастя.

З фольклорних матеріалів
В.А.Александровського 1941 р.

ЧУМАК - /варіант гуцульського танцю/.

Етнограф і мистецтвознавець Р.Гарасимчук, досліджуючи фольклор гуцулів, зібрав відомості про давній чоловічий танець чумака /давня місцева назва його - джуман/.

У 30-х роках ХХ ст. його вже не танцювали. Він зберігся лише у пам'яті старих людей. Виконувався, як і більшість гуцульських танців у колі, сідали гайдюка та плескали по халлявах.

Поряд з тим, у деяких селах почали танцювати новий танець з тією назвою, але стилізований балетмейстером В.Авраменко з початку 20-х років, коли він перебував на Гуцульщині.

Це був танець одного виконавця - соло. Він складався з двох частин: пантоміми й танцювальної частини.

Перед односельцями-глядачами, тамуючи подих, з'являвся виконавець, удаючи, що він шойно відбився від зграї собак, які його переслідували, що він втомився й пошкодив ногу, втікаючи. Усе це він показує, не кваплячись перед глядачами. Вдає навіть, що не може ступити на ушкоджену ногу; вправляє суглоба, йому дуже боляче.

Імпрівізує доти, поки відчуває позитивну реакцію глядачів. Може навіть поспівати якусь пісню або коломийку, намагається злегка танцювати. Потім усе сильніше, все швидше, поки не розгуляється на всю силу, вимахуючи батіжком і роблячи різні рухи й скоки. Закінчивши танцювати, він повинен дати зрозуміти глядачам, що чумаку треба вже йти до своїх возів і повечеряти.

Де бачив такий танець В.Авраменко та що свого він додав до нього – сказати не можемо, але він поширився по західних регіонах України і був досить популярним. Цей танець довгий час виконував відомий у Львові хореограф-постановник Ярослав Чуперчук, керівник ансамблів "Чорногора" та "Галичина".

У Державному архіві Києва зберігається чимало матеріалів, у яких розповідається про педагогічну діяльність В.Авраменка в Америці. Там він протягом багатьох років викладав в організованій ним школі танців. Танець "чумак і чумаки" був програмним у цьому навчальному закладі.

У програмі концерту за 1929 р. додано історичний коментар до цього танцю.

"Історичні танки поставлені В.Авраменко з доби, коли чумаки, по зруйнуванні Запорозької Січі Катериною II 1775 р. виконували роль зв'язківців між тими запорожцями, що покинули, втекли з України на Дунай до турків і заснували там Задунайську Січ і не зреклися козацької вольності.

Чумаки, що їздили до Чорного моря по сіль, рибу та різний закордонний крам, при цій нагоді перекрадалися до запорожців і приносили їм вісті з України, а від запорожців несли вісті в рідну землю родинам, а то й політичним діячам.

Танок чумак представляє нам ту буйну і смутну минувшину, коли вільний запорожець в силу історичних подій став бурлакою, мандрівником-торговцем, що змінив козацьку зброю на чумацькі мажі /вози/ та бистрого козацького коня на меланхолійних волів круторогих і так змушений бурлакою тинятися степами широкими, і забувати про славні часи буйного і гордого Запоріжжя.

Якраз такий бурлака тиняється вздовж берегів Чорного моря, повертається в степи він з туги за минулим і з радості, що повернувся на рідну землю – кидається у вир життя – у танок.

Він вкладає в нього і степову широчінь та вільність, козацьку славу, її руїну та тугу за нею тих запорожців, що перетворились на чумаків-бурлаків".

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абраменко В. Українські національні танці, музика і стрій. - Вінніпег, 1947.
2. Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології. - К., 1995.
3. Гнатюк В. Колядки, шедрівки. Етнографічний збірник. - Т. XXXV. - Львів, 1914.
4. Гнатюк В. Коломийки. Етнографічний збірник. - Т. XVII. - Львів, 1905.
5. Гоголь М. Собрание сочинений: В 6 т. - М., 1952. - Т. I.
6. Гоголь М. Твори: В 3 т. - К., 1952. - Т. III. - С. 398-399.
7. Головацкий Я.Ф. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я.Головацким. - М., 1878. - Т. I-II.
8. Головацкий Я.Ф. Несколько слов об играх общественных на Руси. - Львів, 1860, інститут Станіславівського університету.
9. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. - К., 1990.
10. Голембійовський Л. Люд польський. Його звичаї, забобони. - Варшава, 1830. /Польською мовою/.
11. Гарасимчук Р. Гуцульські танці. - Львів, 1939; Развитие народного хореографического искусства советского Прикарпатья. - К., 1956.
12. Грінченко М. Вибране. - К., 1959 /Стаття "Українська інструментальна музика"/.
13. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. - К., 1963.
14. Гуменюк А. Українські народні танці. - К., 1969.
15. Дей О. Танцювальні пісні. - К., 1970.
16. Давній український гумор і сатира. - К., 1959 /Упер. Л.Є.Махновець/.
17. Грубер Р. Всеобщая история музыки. - М., 1960. - Т. I.
18. Кауфман Л. Гулак-Артемівський. - К., 1964.
19. Кропивницький М. Твори: У 6 т. - К., 1958. - Т. II.
20. Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. - К., 1958.
21. Купленник В. Козацький танець в "Енеїді" Івана Котляревського // Народна творчість та етнографія. - 1991. - № 5.

22. Кольберг О. Покуття. - Краків, 1882, 1883, 1888. - Т. I-3 /польською мовою/.
23. Лозинський Й. Українське весілля. - К., 1992.
24. Лисенко М. Листи. - К., 1964.
25. Новосельський А. Люд український. - Вільно, 1957. - Т. П /польською мовою/.
26. Котляревський І. Повне зібрання творів. - К., 1969.
27. Українська фортепіанна спадщина /Вступна стаття М. Степаненка. - К., 1983.
28. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. - К., 1983.
29. Словарь української мови Б. Грінченка. - К., 1907.
30. Чубинский П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. - Т. П. - СПб, 1872.
31. Шухевич В. Гуцульщина. - Львів, 1962. - Т. Ш.
32. Возняк М. Історія української літератури. - Львів, 1994.
33. Шубравська М. Весілля. - К., 1970.
34. УРЕ. - Т. Ш.
35. Енциклопедія старопольська ілюстрована. - Варшава, 1901 /польською мовою/.
36. Всеобщая энциклопедия /польською мовою/ С. Оргельбранда. - Варшава, 1883.

ЗМІСТ

Дослідник національного хореографічного мистецтва	1
Козацький танець та його вплив на розвиток українських народних танців	3
Козацький танець в "Енеїді" Івана Котляревського	11
Творчість М.Л.Кропивницького як джерело дослідження українського народного танцю	27
Український танець у творчості письменників	35
Книга "Гуцульські танці" романа Володимира Гарасимчука	45
Народний танець у дослідженнях Володимира Гнатюка	48
До словника українських народних танців	55
Список рекомендованої літератури	61

Навчальне видання

Нариси до історії українського
народного танцю

Практичний матеріал
для вчителів загальноосвітніх шкіл,
шкіл нового типу та керівників гуртків
позашкільних закладів

Укладач Купленник Вадим Кирилович

Рецензенти: Л.І.Барабан, канд. мистецтвознавства,
старший науковий співробітник Інституту
мистецтвознавства, фольклористики та
етнології ім.М.Рильського НАН України

Т.К.Сторова, Засл.артистка України

В.І.Сторов, художні керівники ансамблю
танцю "Любисток" Мінського Будинку
творчості дітей та юнацтва м.Києва

Відповідальні за випуск: А.П.Тараканова, Н.О.Климова

Редактор Л.М.Мельник
Коректор С.Я.Невзгляд

Підп. до друку 12.01.98 Формат 60×84^{1/16}. Папір
друк. № 3 Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 373
Умовн. фарбо-відб. 389 Облік-вид. арк. 3,60
Тираж 500 Зам. № 71683

ІЗМН. 252070, м. Київ-70, вул. П.Сагайдачного, 37

Фірма «ВІПОЛ»
252151, Київ, вул. Волинська, 60.