

ББК 85.325 В36

П'яте видання "Теорії українського народного танцю" присвячується 110-річчю від дня народження видатного українського радянського композитора, хорового диригента, хореографа і фольклориста Василя Миколайовича Верховинця (1880–1938).

В книзі автор зібрав і систематизував надзвичайно цінний матеріал та науково обґрунтував його, описав характерні танцювальні рухи, що є основою української народної хореографії.

Видання розраховане на професіональних хореографів, керівників колективів художньої самодіяльності, студентів і викладачів інститутів культури, широке коло шанувальників народного мистецтва.

Вступна стаття і загальна редакція Я. В. Верховинця
В36

Верховинець В. М.

Теорія українського народного танцю. – 5-те вид., доп. – К.: Муз. Україна, 1990. – 150 с. ISBN 5-88510-099-3

У книзі автор зібрав і систематизував надзвичайно цінний матеріал та науково обґрунтував його, описав характерні танцювальні рухи, що є основою української народної хореографії. Розрахована на професіональних хореографів, керівників колективів художньої самодіяльності, студентів і викладачів інститутів культури, широке коло шанувальників народного мистецтва.

© Я. В. Верховинець. Вступна стаття і загальна редакція, 1990

ЧАРОДІЙ ТАНЦЮ

...Я знав Верховинця. Пам'ятаю його роботу в театрі Садовського як актора, співака і хормейстера, пам'ятаю приїзд його до моєї рідної Романівки для записування народних танців та пісень. У недалекому від Романівки селі Кривому записав він чудесний танець “Роман”, а по сусідству, у селі Шпичинцях, – українське весілля від початку до кінця (опублікував 1912 року) і окремі танці та співанки. Він був не тільки високообдарованою музикальною людиною, але й людиною неабиякої освіченості та широких культурних інтересів. Я, юний тоді поет, з цікавістю прислухався до його міркувань про тогочасний театр, літературу і т. ін. Це ж він, як свідчить у своїх споминах Микола Садовський, підказав великому артистові думку перекласти на українську мову і поставити опери Масканьї “Сільська честь” і Монюшка “Галька”, він помагав Миколі Карповичу в постановці “Проданої нареченої” Сметани. (Садовський грав там партію свата Кецала, Верховинець – придуркуватого жениха ¹, ім'я якого випало мені з пам'яті.) Ці постановки – значний етап в історії дожовтневого оперного мистецтва на українській сцені.

Пам'ятаю я й створений Верховинцем 1930 року в Полтаві “Жінхоранс” – жіночий колектив театралізованого хорового співу. Приїхавши до Києва, цей своєрідний ансамбль показав зовсім нову форму мистецтва – циклічний концерт, у якому малювалося життя українця-трудівника, від колиски до могили супроводжене піснею. Можливо, що зрадлива пам'ять заводить мене, і концерт, про який я говорю, темою своєю мав рік українського селянина від весни до весни, також поданий мовою пісень. У кожному разі, ідея таких концертів належала Василеві Миколайовичу. Між окремими піснями читалися відомими артистами (з них яскраво пам'ятаю високоталановиту В. Чистякову) вірші-“зв'язки”, честь написання яких, на пропозицію Верховинця, і випала мені. У відповідному місці читала народну казку дружина Василя Миколайовича артистка Є. Доля, що колись у театрі Садовського виконувала переважно ролі хлопчиків (наприклад, Матюші в “Суєті”). Мені здається, що керівникам сучасних колективів варто було б продовжити цю, почату Верховинцем, справу – циклічний показ української пісні в поєднанні з поетичним словом і іншими видами мистецтва.

Чимало зробив Верховинець і як композитор. Його пісня на слова В. Чумака “Більше надії, брати” набула свого часу великої і заслуженої популярності, його аранжування народних мелодій відзначаються добрим смаком і відчуттям стилю.

Але найбільші заслуги має Василь Верховинець у справі теорії і практики народного українського танцю. Услід за Садовським, що сам був неперевершеним майстром танцю, завзято й послідовно боровся він проти вульгаризації та опошлення народного мистецтва, проти елементів кафешантану, балагана й трюкацтва в танці.

¹ Вашека (Я. В.)

Разом з тим Верховинець багато зробив для практики записування танців і заклав підвалини для наукового дослідження народної хореографії. Сучасні майстри цієї справи – П. П. Вірський, В. І. Вронський, Г. О. Березова, Н. М. Скорульська та інші, ведучи до нових вершин українське радянське хореографічне мистецтво, багато чим завдячують В. Верховинцеві і глибоко шанують його ім'я...

До третього видання “Теорії українського народного танцю”, яке можна тільки всім серцем привітати, додано короткий нарис життя і творчості Верховинця, написаний сином небіжчика Ярославом Верховинцем. Нарис написано дуже стисло, але змістовно і з великою теплотою...

А загалом – цікава й потрібна книжка, зроблена дбайливими і любовними руками. Вона знайде свого читача, вона принесе неабияку практичну користь.

Київ, 1963 р.
МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ

ПЕРЕДМОВА ДО ПЕРШОГО ВИДАННЯ

У цій невеличкій праці я маю на меті якнайточніше описати ті рухи й фігури українського народного танцю, що їх використовує наш народ.

Спостереження в цій галузі народної творчості дали мені змогу зібрати поки що невеликий танцювальний матеріал, але я сподіваюсь, що любителі українського танцю відгукнуться і самі спробують поширити та поповнити мою працю або допоможуть у цьому своїми матеріалами, замітками чи дописами.

Одну дуже важливу прогалину довелося поновити самому, а саме: дати в цій праці назви майже всім рухам, щоб можна було швидше й легше їх запам'ятовувати і вивчати. Крім назв **доріжка; присядки; навприсядки; вихляси; бач, як заплів; от завернув; от загіба; плазунець**, не доводилось мені чути інших назв поодиноких рухів. Проте, якщо зацікавлені в цій справі уважно розглянуть мою працю, то для них самих буде цікаво довідатися у народних танцюристів про справжні або хоч би приблизні назви того чи іншого руху.

Я хочу дати першу спробу. Дальший же розвиток розпочатої роботи залежатиме від тих, хто постійно живе з народом і має більше змоги бачити і студіювати наше народне хореографічне мистецтво.

Збирати танцювальний матеріал – це наш спільний обов'язок, бо тільки спільними зусиллями зможемо показати, яка красива, різноманітна й багата змістом ця галузь народної етнографії. Коли ми вивчимо самі й заохотимо інших вивчати справжній народний танець, то тим самим збережеться його правдива краса й відновиться його слава, яку заплямували пародисти українського танцю.

Досить придивитися ближче до пісенного матеріалу, який до цього часу зібрали наші етнографи, і ми побачимо, що деякі пісні, особливо обрядові, веснянки, купальські та весільні, які початком своїм сягають сивої давнини, збереглися з іграми, танцями та хороводами. Це наводить на думку, що всякі ігри й танці наш народ водив спершу під пісню. Інструмент як чинник, що підтримує ритм танцю, увійшов у вжиток пізніше. Під пісню ще й тепер танці водяться вільніше й охотніше, ніж під інструмент. Від селянок знаємо, що їм краще танцюється під пісню. Навіть музика (музикант), захопившись танцювальною піснею, перестає грати, кажучи: “Що я їм буду грати: вони самі собі грають”.

Спираючись на пісенну етнографію, необхідно зазначити, що є дві головні групи танців: під пісню і під музику.

Найбільшою популярністю на Україні користується танець “Гопак”. Але, крім нього, в різних місцевостях популярні також “Козачок”, “Тропак”, “Гандзя”, “Бондарівна”, “Чумак”, “Чабарашка”, “Ганна”, “Роман”, “Раки”, “Рибка”, “Василиха”, “Тетяна”, “Сидір”, “Бички”, “Журавель”, “Забалкан”, “Шевчик”, “Сучок”, “Дрібушка” і багато інших. Одні з них водяться тільки під пісню, інші під музику, а деякі,

наприклад “Тетяна”, “Сидір”, “Шевчик”, “Рибка”, починаються з піснею, а далі музика сам по-своєму обробляє мотив пісні.

7

Без пісні чи без музики танцю нема. Від них залежить темп, ритміка й характер танцю. Танцювальна пісня і танець, танцювальна мелодія на інструменті і танець – це одне нероздільне гармонійне ціле.

Звичайно, великий вплив на танець має уміння співака передати танцювальну пісню і уміння музики володіти інструментом. Коли співак чи музика сам любить танець, то, будучи єдиним провідником танцю, він може захопити всіх так, що кожного потягне в танець або приємно буде послухати хоча б саму музику. Але при неувважному ставленні співака чи музики до танцю буває інше. В одному селі, приглядаючись до танцю, я відразу помітив, що він ішов чомусь занадто швидко, а молодь, задихаючись, ледве-ледве попадала в такт музики. Про порядок рухів і про красу танцю взагалі не можна було й подумати. Питаю музиканта-кларнетиста:

– Чи цей танець у вас завжди так хутко грають? – Всяко буває, – каже, – іноді хутко, іноді повільніше. – А тепер як? – питаю.

– А тепер повільніше не можу: бісові пальці так бігають по кларнетові, що ніяк не вдержу; рад би вільніше грати, та несила пальців здержати. От і виходить хутко.

Ясно, що “бісові пальці” музиканта тим самим споганюють красу танцю. На одному весіллі танці спочатку йшли прекрасно: можна було розібрати кожний хлоп’ячий і дівочий рух. На другий день було не так: трубач сердився, що у нього губа тріснула. То він грав і не грав, а як уловив тон, то підганяв скрипалів так, що темп танцю йшов майже удвоє швидше, ніж першого дня. На третій день провідником танцю був барабанщик. Той повернувся спиною до гурту і бив, наче “на гвалт”, а не до танців. Питаюся:

– Що з вами? Чого одвертаєтесь?

– Обридло! – каже. – Коли б вже скінчилося оце весілля; додому пора – жінка хвора.

З цих прикладів бачимо, що музика й танець являють собою одне ціле, та все ж таки головними провідниками танцю є музиканти й співаки.

Коли музика справжній артист, то він примусить кожного танцюриста вести танець бажаним темпом. Танцюрист з свого боку також поведе танець красиво, принадливо; його рухи будуть ясні й пластичні, їх легко можна буде перейняти і вивчити іншому. Слава хороших музик розходиться широко по селах. На забавах чи весіллях, де вони грають, все наче зачароване – там і танець хороший, і забава весела. Я приглядався до людей (молодших і поважних), які верталися з весілля додому. Далеко вже тая хата, де відбувається весілля, не чути тієї скрипочки, що виграє дрібненько козачка, а молодь і весільні гості, йдучи дорогою, вихваляють музику і час від часу дрібненько вибивають ногами козачка та приплескують руками. В душі їх ще грає кучерявий мотив козачка, і вони йому підкоряються.

Київ, 1919 р.

В. ВЕРХОВИНЕЦЬ

8

ПЕРЕДМОВА ДО ДРУГОГО ВИДАННЯ

З великою увагою і щирою вдячністю вислухавши цінні зауваження приятелів і прихильників моєї праці, зокрема і знавців народної хореографії, як дуже важливої галузі народного мистецтва взагалі, приступаю до повторного видання “Теорії українського народного танцю” у доповненому і поширеному вигляді.

Моя робота з учнями Державної вищої драматичної школи, Вищого музичного інституту ім. Лисенка, з слухачами Українського педагогічного інституту, з дітьми школи при Українському педагогічному інституті підказала мені думку:

1) Описати основні рухи з їх комбінаціями так, як вони виконуються в народі. Цей опис подати під літерою “А”.

2) Додати майже після кожного руху такі комбінації, які можна дуже легко вивчати з дітьми дошкільного віку під час перебування їх у дитячому садку. Діти дошкільного віку дуже люблять народні ігри з співами і танцями і охоче виконують легкі народні рухи під пісню чи під звуки інструмента. Особливо гарно, рівно і ритмічно танцюють діти перший рух – зальотний і пластично та ніжно – хід акцентований. Легкі й доступні комбінації для дошкільної малечі зазначаються в книзі під літерою “Б”.

3) Занотувати комбінації для гуртового хороводного танцю в колі, тобто, коли один або більше гуртків, чи то побравшись за руки, чи йдучи рядочком або парами одна за одною по колу, виконують при навчанні танцю однакові комбінації, їх ми пишемо під літерою “В”.

4) У третьому розділі зібрано стилізовані комбінації для однієї пари, для трьох дівчат або для двох дівчат і одного парубка, тобто комбінації, які можуть бути початком, українського балетного козачка і тим самим пристосовані для потреб театрального мистецтва.

У кінці розділу подаються записи семи оригінальних народних танців – “Роман” і “Гопак”, що записані в селі Криве на Київщині, “Василиха”, “Шевчик” і “Рибка”, що записані в селі Шпичинці на Київщині, та два херсонські танці.

5) Розділ четвертий – це poradnik для всіх, хто співчуває розвиткові народної хореографії, тобто кілька слів про те, як збирати танцювальний матеріал і які питання треба поставити виконавцям під час ігор, забав і танців.

*Полтава, 1920 р.
В. ВЕРХОВИНЕЦЬ*

ПЕРЕДМОВА ДО ТРЕТЬОГО ВИДАННЯ

“Теорія українського народного танцю” професора В. М. Верховинця – це перша на Україні книга, яка по-науковому підходить до вивчення народного танцювального мистецтва.

Поява її в світ дала нам дорогоцінний хореографічний матеріал, так ретельно і любовно зібраний серед народу і зосереджений в одному творі.

Глибоке знання української етнографії, виключне розуміння автором завдань танцювального мистецтва, поставленого на службу радянському народові, система запису танцю, а також теоретично осмислений метод подачі матеріалу в книзі стверджують думку про важливе пізнавальне і практичне значення цієї праці.

Балетмейстери України користуються книгою В. М. Верховинця, як джерелом для створення сценічних варіантів українських танців і вірної трактовки українського характеру як в історичних, так і в сучасних виставах. Звертаються до твору Верховинця і наукові працівники, які ведуть свої творчі дослідження в галузі балетного мистецтва.

“Теорія українського народного танцю” являє собою чудовий педагогічний матеріал, що його необхідно прийняти за основу при складанні навчальної програми для вивчення українського танцю в хореографічних школах та училищах. Ця книга озброїть педагогів-хореографів єдино вірною методологією подачі танцювального матеріалу, дозволить їм послідовно й якнайповніше знайомити учнів з рухами народного танцю, починаючи від найпростіших – підготовчих і кінчаючи найскладнішими рухами з їх комбінаціями.

Василь Миколайович Верховинець був невтомним пропагандистом народної хореографії і послідовно боровся за вірну інтерпретацію танцю з боку виконавців. На сторінках книги (у четвертому розділі) він закликає митців відмежовуватись від усього псевдонародного, неправдивого в танцювальному мистецтві. Разом з тим автор висловлює свої думки відносно майбутніх шляхів розвитку народного танцю і приходиться до висновку про необхідність створення класичного національного балету на базі народного танцювального матеріалу. Такий балет, як вища форма танцювального мистецтва, вже існує.

Третє видання “Теорії українського народного танцю” допоможе балетмейстерам-професіоналам, особливо початківцям, в їх постійних творчих шуканнях, на цю книгу спиратимуться в своїй діяльності численні самодіяльні колективи міст і сіл України.

Крім того, – і це надзвичайно важливо, – робота В. М. Верховинця відіграє велику роль у справі вивчення і поширення українського народного танцю в інших республіках Радянського Союзу.

Київ, 1962 р.

В. І. ВРОНСЬКИЙ,

народний артист СРСР

ПЕРЕДМОВА ДО ЧЕТВЕРТОГО ВИДАННЯ

“Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитися, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок, і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя”.

Ці думки видатного українського фольклориста і етнографа В. М. Верховинця, висловлені ним ще в 1920 році, давно перестали бути лише предметом теоретичних дискусій і сміливих передбачень. Вони набули цілком реальної форми в творчих досягненнях митців від хореографії, які вивели наш національний танець у великий світ.

Верховинець вніс неоцінимий вклад у розвиток української хореографії. Йому належить перша на Україні наукова праця “Теорія українського народного танцю”, він був одним із перших, хто стояв біля колиски українського професіонального танцювального мистецтва і своєю практичною діяльністю прокладав йому шлях до визнання.

В “Теорії українського народного танцю” Верховинець зібрав і систематизував надзвичайно цінний танцювальний матеріал, характерний для української народної хореографії.

Автор застосував струнку систему запису окремих рухів і закінчених танцювальних епізодів.

Завдяки цій системі, яка полягає в словесному описуванні рухів при відповідному трактуванні, ілюстрованих рисунками і схемами, можна легко вивчити або записати який завгодно танець, створити будь-яку танцювальну композицію.

Методологія запису, основоположником якої є Верховинець, набула широкого визнання не тільки на Україні, але і далеко за її межами. Вона проста, зручна і цілком доступна як професіоналу, так і початківцю.

“Теорія українського народного танцю” – чудовий підручник для учнів та педагогів хореографічних навчальних закладів.

Глибоко продумане подання практичного матеріалу, яке базується на стрункій науково-теоретичній основі, всебічно і послідовно розвиватиме виконавчу техніку у молодого танцюриста, виховуватиме у нього глибоке розуміння характеру українського народного танцю, його вірну інтерпретацію.

Балетмейстри та професіонали будуть звертатись до цієї книги, як до доброго порадики в своїх творчих шуканнях, етнографам-науковцям вона дасть багато цінних порад щодо збирання та класифікації фольклорного матеріалу.

У свій час мені нерідко доводилось працювати з Василем Миколайовичем. Я спостерігав, як він на репетиціях ревниво оберігав чистоту народного танцю від усього наносного, чужого духу української хореографії.

11

З цього приводу багато цікавих думок він висловлює в четвертому розділі книги, де, по суті, викладені філософські погляди Верховинця на балетне мистецтво, на значення пісні і танцю в житті народу.

Разом з тим автор покладає великі надії на створення українського класичного балету на базі народної хореографії, і в тому, що цей балет уже існує, є неабияка заслуга творчої думки Верховинця.

Наче тепер я бачу перед собою благородну постать Василя Миколайовича, повну кипучої енергії і творчого натхнення. Здобутки створеного ним вокально-хореографічного ансамблю “Жінхоранс” – це наша класика, це яскрава сторінка в історії української хореографії. Кращі традиції “Жінхорансу” свято шанують усі танцювальні колективи Радянської України, в цих традиціях, зокрема, виховується і Державний заслужений ансамбль танцю Української РСР.

Четверте видання “Теорії українського народного танцю” гаряче вітатимуть професіонали-хореографи, початківці та усі прихильники нашого танцювального мистецтва, яким ця книжка широко відкриє двері до невичерпної хореографічної скарбниці талановитого українського народу.

Київ, 1967 р.

П.П. ВІРСЬКИЙ,

народний артист СРСР

В. М. ВЕРХОВИНЕЦЬ

Нарис про життя і творчість

В обіймах гір, що густо поросли смереками, вздовж берегів річок Мізунки і Свічі розкинулось село. Це – Старий Мізунь Долинського району на Івано-Франківщині, де 5 січня 1880 року в сім'ї малоземельного селянина Миколи Ілліча Костіва народився Василь Миколайович Верховинець (справжнє прізвище – Костів) – відомий український композитор, диригент, хореограф, фольклорист і педагог.

Відтоді минуло понад століття, і ось недавно, на тому місці, де стояла хата його батьків і де пройшло його дитинство, вдячні односільчани встановили пам'ятну стелу на честь свого славного земляка.

Урочистий мітинг, присвячений відкриттю стели, відбувся 10 серпня 1988 року. Людно було тоді на вулиці Верховинця: з усіх усюд зійшло майже дві тисячі чоловік. Як казали старі люди, такого сходу в Старому Мізуні ще не було ніколи.

На імпровізованій сцені зібрались представники громадськості села, району, гості з Івано-Франківська та Києва. Голова сільради Ярослав Сова доторкнувся до білого полотнища, і воно спало зі стели під звуки хору Верховинця “Грими, грими, могутня пісне” та під оплески усіх присутніх.

Ось так, вирізьблений у білому камені, молодий, натхненний, з привітною усмішкою на вустах, Василь Миколайович повернувся до своїх співвітчизників, до отчої землі.

Художнє вирішення стели досить оригінальне і вельми поетичне. В її формах дехто бачить зріз кленового листа, а молодий талановитий скульптор Василь Лендєл, автор стели, розглядає її як спалах полум'я, що розгоряється і несе в своєму сяєві об'ємний барельєф митця.

Один за одним з теплими словами виступали мізунчани – Михайло Крупчин, Володимир Галів, Любов Микулин, Галина Хомин, член Спілки композиторів СРСР Богдан Шиптур, поет Олесь Дяк, і кожен промовляв про Верховинця щось своє – схвильоване, сердечне. А він неначе слухав оті слова і, стоячи на порозі батьківської хати, вдивлявся у широкий шлях із рідного села, який повів його в світі, до вершин великого мистецтва.

До тих вершин Верховинець прямував своєю власною дорогою, і завдяки неабиякому хисту він завжди ставав або першопроходцем, або ж був серед тих, хто вів перед.

13

Але нелегко починалось! Зовсім непросто було сільському хлопцю дістати освіту і вибитись у люди за часів Австро-Угорської монархії, коли жорстоко переслідувалось усе українське з боку цісарського уряду. На долю дітей прикарпатських хліборобів у кращому разі випадало завершення науки в межах чотирикласної сільської школи, та й то з господарським ухилом. А далі – виснажлива довічна праця заради виживання. Про вищу освіту годі було й мріяти!

Проте молодий Василь Костів відчував нестримний потяг до науки і

спромігся досягти майже неможливого. Ще змалку він захоплювався танцями і співом. Його мати Марія Олександрівна Костіва (уроджена Янцур) мала гарний голос – ніжне ліричне сопрано, знала багато народних пісень. Найбільше їй подобались: “Ой дівчина по гриби ходила”, “Їхали козаки” (про Галю), “Ой у полі вітер віє”¹. Марія Олександрівна часто наспівувала Василеві тих пісень і, по-суті, стала його першою вчителькою музики, відкривши перед ним чарівний світ прекрасного.

Батько Василя керував церковним хором у Старомізузунській сільській церкві. Людина високої культури, Микола Ілліч Костів збирав і записував народні пісні, легенди, обряди, та інший фольклорний матеріал. Він організував із односільчан великий хор і влаштовував тематичні концерти народної пісні та поетичного слова не тільки в Старому Мізуні, а й у навколишніх селах. На тих концертах звучала і пристрасна поезія Тараса Шевченка та Івана Франка, що закликала українців берегти й відстоювати рідну мову, звичаї та культуру.

Родина Костівих була провідником просвіти на селі. В ній безроздільно панували поетичне слово, народна музика і пісня. Все це мало благотворний вплив на виховання Василя, формування його ставлення до народного мистецтва уже з самого дитинства.

Музично обдарований хлопець успадкував від матері чудовий голос і понад усе любив співати, а до того ще й виводити під свій спів нехитрі танцювальні рухи, перейняті у дорослих. Він залюбки співав у шкільному хорі, співав і просто так – для себе чи для людей, а коли почав співати у хорі Старомізузунської церкви, то в селі заговорили про нього як про якесь “маленьке диво”.

Такої ж думки був і сільський священник Володислав Дорожинський. Чоловік вельми розумний і певною мірою причетний до мистецтва, Дорожинський відіграв чи не першорядну роль у визначенні майбутньої долі талановитого хлопця. Він умовив Миколу Ілліча відвезти дванадцятирічного Василя у Львів і віддати його до бурси при Ставропігійському інституті для продовження освіти.

Бурса готувала слухачів до духовної та учительської семінарії. Вихованці цього закладу вивчали музграмоту, сольфеджію, церковно-слов'янську мову, духовну музику та обряди і одночасно проходили “світські” дисципліни в міських школах або в Українській гімназії, що містилася в будинку колишнього Народного дому².

¹ Ставши *зрілим* майстром, Верховинець здійснив їх аранжування.

² Тепер Окружний будинок офіцерів.

14

В бурсі та гімназії Василь Костів навчався з 1892 по 1895 рік. Набуті знання дали йому можливість успішно витримати вступні іспити до учительської семінарії в місті Самборі. У 1899 році він закінчив семінарію. Маючи диплом “Городського народного учителя”, В. Костів їде працювати. Спочатку вчителює у м. Калуші (1899–1900), потім у селах Угринові та Бережниці Калушського повіту (1901–1904).

Василь Миколайович мав веселу вдачу, був спритний, рухливий, любив гімнастику – заради неї відвідував гімнастичні курси при Краківському товаристві “Sokol” (1900). Дуже шанував гурт і завжди був душею товариства. А як приїде додому, збере народ навколо себе та й каже: “Ану, браття, заспіваймо!” Усі співали й танцювали, а він грав на скрипці. Люди говорили, що був “скрипалем першого класу”! Тільки-но з’являвся Василь Костів у Мізуні або у Вигоді³, то відразу скрізь починались колядки, пісні та ігри, кругом усе так і кипіло-співало!

Ось і тепер, ставши учителем, Василь Миколайович “...орудував великим народношкільним хором і студіював місцеві пісні”⁴. Організуючи повсюди виступи хорового колективу та аматорські театральні вистави, він своєю кипучою енергією розбудив мистецьке життя усього Калушського повіту.

Ще в часи свого навчання у Львові та Самборі Василь Костів часто відвідував вистави Українського музично-драматичного театру та спектаклі Львівської опери, захоплювався мистецтвом видатних українських співаків Олександра Мишуги і Соломії Крушельницької. Бував у театрах і тоді, коли став учителювати.

Митець за покликанням, він хотів спробувати свої сили на театральній сцені, мріяв стати професіональним співаком. Щоб здійснити свою мрію, Василь Миколайович вступає в 1900 році до Краківської консерваторії на вокальний відділ, крім того бере приватні уроки у Мишуги. Пошуки свого шляху в мистецтві приводять, нарешті, молодого вчителя до дружини (трупі) Руського народного театру при львівському товаристві “Руська бесіда”. Саме тут розкрилося його співацьке обдаровання (лірико-драматичний тенор) і знадобилися набуті раніше навички керування народношкільним хором колективом і аматорськими драматичними гуртками.

Василь Миколайович Костів об’їздив з дружиною Руського народного театру майже всі міста Галичини і Буковини. Виступав у багатьох виставах як актор-співак, а до того ще й здійснював керівництво театральним хором.

Спочатку він працював там за дирекції Івана Гриневецького з січня 1900 по серпень 1901 року, а потім, після деякої перерви повернувся до театру в лютому 1904 року за дирекції Михайла Губчака, якого невдовзі змінив Микола Карпович Садовський.

Сезон з 1 травня 1905 по 1 травня 1906 року став одним з найяскравіших в історії театру: керівництво Миколи Карповича сприяло бурхливому творчому зростанню всього колективу, а виступи на його сцені самого Садовського разом з Марією Заньковецькою та Северином Паньківським, які приїхали з ним з Наддніпрянщини, принесли трупі небувалий досі успіх і славу.

³ Селище, де народилася мати Верховинця.

⁴ Верховинець В. М. Автобіографічна анкета “Curriculum Vital”. – 3 архіву Я. Верховинця.

адресований письменнику Ярославу Веселовському, редактору журналу “Буковина”, в якому автор листа, зачарований особою Садовського, зокрема писав: “...Але ж не думайте, пане Славіку, що я його хвалю от-так через те, що його люблю більше всіх минулих директорів. Ні! І люблю і хвалю через те, що він єсть тим чоловіком, який собі на любов і хвалу усієї нашої Русі вповні заслуговує. Відколи він прийшов, відколи зачав над нами працювати, так хотілося б ударити у всі дзвони по всій Галичині...”

У своїй книзі “Нарис історії українського театру в Галичині” Степан Чарнецький⁶, торкаючись цього періоду, зокрема писав: “Садовський виявив великий хист у тому, що вмів відкривати іскру божу в акторах. Люди, що їх старше покоління акторів не допускало до більшості ролей, раптом після приїзду Садовського зяснили повним блиском природного таланту: Василь Юрчак, Петро Дяків, Євген Захарчук, Костів (Верховинець), останній як керівник хору. Декого з них Садовський забрав з собою до Києва; вони там повибивалися в театрі на визначні становища (Захарчук, Дяків, що став, до того, в Києві добрим декоратором, Верховинець – диригентом)”

Зустріч Василя Костіва з Миколою Карповичем Садовським докорінно вплинула на подальший творчий і життєвий шлях молодого актора: завдяки Садовському він прилучився до справжнього високого мистецтва, відчув його всевладну силу і, коли Садовський запросив його до Києва, Василь Миколайович вийшов із дружини Руського народного театру і влітку 1906 року переїхав на Східну Україну.

Свій перший театральний сезон 1906/07 років трупа Садовського розпочала в Полтаві. Саме туди і прибув Василь Костів із Прикарпаття, аби на довгі роки поєднати свою долю з життям нового українського музично-драматичного театру і плідно працювати поруч з М. Садовським, М. Заньковецькою, І. Борисоглібською, О. Полянською, І. Мар’яненком, І. Загор’яким, С. Паньківським та іншими славетними митцями.

Уже з перших днів Верховинець (псевдонім він одержав від Садовського) поринув у роботу з властивими йому енергією і завзяттям: хоч у драматичних (розмовних) п’єсах виступав не дуже часто, але багато співав у музичних виставах.

Згодом Микола Карпович писав: “На літо до мене приїхав молодий ще тоді актор Костів, що пізніше грав під прізвисьмом Верховинця. Цей молодий, але дуже музикальний хлопець дав мені ідею перекласти опери “Галька” і “Сільська честь”. А тим часом ми почали разом розучувати оперу “Продана наречена”, де я мав співати партію Кецала”⁷.

Як бачимо, Василь Миколайович прийшов до Садовського з цікавими ідеями та пропозиціями. З його приїздом на українській сцені з’явилися нові оперні спектаклі, і для того, щоб вони могли звучати в умовах музично-драматичного театру, він переклав партитури тих спектаклів для малого складу симфонічного оркестру.

⁵ Цей лист Верховинця знайшов М. Крупний – дослідник історії Долинського краю.

⁶ Степан Чарнецький – поет, фейлетоніст, перекладач, театральний

діяч, критик і рецензент.

⁷ Садовський М. К. Мої театральні згадки. 1881–1917 рр. Харків, 1930, с. 90–91.

16

Верховинець привіз також з собою іскрометний гуцульський танець “Аркан”, досі не відомий на Східній Україні, і поставив його в опері Монюшка “Галька”.

В рецензіях на прем’єру цієї опери, зокрема, можна було прочитати таке: “Щаслива думка прийшла д. Садовському перекласти на українську мову оп. “Галька”. Щаслива через те, що ця опера більш ніж яка інша підходить до характеру українського репертуару і має право на почесне в ньому місце. ...Як на новинку в постановці “Гальки” звертав на себе увагу танець гуцульський “Аркан”. Задуманий танець дуже оригінально. Вірніше – і він, мабуть, є копія або підроблення до справжнього танцю гуцулів” ⁸.

Або таке: “...Но были й приятные неожиданности вроде красивого стильного танца “Аркан” ⁹.

А в оглядовій статті на театральний сезон 1909/10 років знаходимо ще й такі рядки: “...Як велику заслугу театру д. Садовського треба зазначити постановку опери “Галька”. Ця спроба постановки серйозної опери на сцені українського театру вдалася, звичайно, якнайкраще з вокального і сценічного боку, а деякі місця, як наприклад танець “Аркан”, були просто блискучі” ¹⁰.

Творча обстановка, що панувала в трупі, забезпечувала якнайкращі умови для всебічного розквіту артистичного хисту Верховинця. Він блискуче показав себе в багатьох цікавих партіях діючого репертуару. Особливо подобались глядачам його Петро (“Наталка Полтавка” М. Лисенка), Андрій (“Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського), Левко (“Майська ніч” М. Лисенка), Іван та Венцель (“Продана наречена” Б. Сметани), Турідду (“Сільська честь” П. Масканьї), Йонтек (“Галька” С. Монюшка), Аполлон (“Енеїда” М. Лисенка) та інші, різні за своїм характером ролі.

Та згодом Верховинець, хоча й продовжував деякий час співати у виставах, проте все більше віддавався роботі з хором та балетом, все частіше з’являвся за диригентським пультом поряд з диригентами Густавом .Слінеком та Олександром Кошицем, а тоді зовсім залишив сцену, бо відчув, що справжнім його покликанням є хормейстерська, хореографічна і диригентська справа.

Працюючи в театрі, Верховинець водночас успішно закінчує теоретичний клас Музично-драматичної школи Миколи Лисенка під керівництвом професора Г. Любомирського і таким чином завершує свою музичну освіту.

У квітні 1915 року ряд провідних акторів – Л. Ліницька, О. Полянський, С. Паньківський, М. Петлішенко, Н. Горленко, С. Бутовський, В. Василько, Є. Доля та В. Верховинець залишили театр Миколи Садовського. Вони увійшли до “Товариства українських артистів під орудою І. О. Мар’яненка за участю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського”.

М. Верховинець здійснював музичне керівництво новим творчим колективом – працював з хором, розучував вокальні партії з акторами, ставив

⁸ 3 архіву Державного театрального музею УРСР. Рецензії на театральні вистави. Інв. № 10244.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ В оригіналі – Єник та Вашек.

17

танцювальні номери у виставах. Саме тут почалась театральна кар'єра видатного радянського співака Івана Семеновича Козловського. Верховинець побачив у ньому вокаліста екстра-класу і одним з перших благословив його на великі звершення у мистецтві.

У “Товаристві українських артистів” Василь Миколайович працював до 1919 року.

Ще з юних літ Верховинець перебував у полоні незбагненої краси народних танців і пісень. Це захоплення фольклором з роками перейшло в осмислене його студіювання, а далі, під керівництвом Миколи Лисенка набуло стабільних рис ґрунтовної науково-дослідницької праці.

Життя театру проходило в гастрольних подорожах по Україні. Користуючись цією нагодою, а також за власною ініціативою Верховинець виїжджає на села і, запалений порадами Миколи Віталійовича, глибоко вивчає побут і творчість українського народу. Ці етнографічні та фольклорні дослідження дали йому можливість зібрати й обробити багатий матеріал, на базі якого він будує свою теоретичну і практичну діяльність. У 1912 році виходить у світ його перша наукова праця “Українське весілля” (повний запис весілля в селі Шпичинці Сквирського району на Київщині). Доречно нагадати, що в це село привіз молодого науковця український мистецтвознавець Данило Щербаківський, який допоміг йому в організації багатоденного весільного обряду.

У своїй праці Верховинець глибоко аналізує українські народні пісні весільного ритуалу, робить екскурс у минуле і простежує їхній розвиток з часів родового суспільства аж до нашої епохи.

“Українське весілля” – перший на Україні твір, у якому, крім повного запису весільного обряду, широко представлений музичний матеріал і зроблено надзвичайно цінні і цікаві теоретичні узагальнення.

Дослідження народнопісенної творчості В. Верховинець поєднує із студіюванням народного танцю і уже в період роботи над “Українським весіллям” починає готуватись до здійснення аналогічної праці в галузі хореографії. Вставні балетні номери у виставах театру Садовського, хореографічні вечори гуртка молоді і семінаристів, які він влаштовував на сцені цього ж театру, підтвердили сміливу думку митця про велике майбутнє народного танцю.

Треба сказати, що в той час до народної хореографії звертались не тільки видатні акторські колективи і справжні цінителі українського танцювального мистецтва, а й такі групи людей і окремі особи, що лише

маскувались під народних митців, хоч, по суті, в їх виступах не було нічого спільного з українською народною творчістю.

Ось як, наприклад, описує М. К. Садовський “роботу” однієї трупи: “...гопак був доведений до таких шедеврів, що його витанцьовували пар по десять танцюристів, одягнених у таке вбрання, якого ніколи ніхто не бачив і яке нашому народові і не снилося – виключно до білих чобіт на жіноцтві, спідниці по коліна, а намиста на шиї стільки, що справді доводилося дивуватися, як у неї шия витримує, і все воно довгими низками теліпалось, звисало їй нижче пояса. І це звався народний український театр!

Звичайно, як не старались танцюристи викидати коліна, підскакувати трохи не до стелі, й потім зникати в суфлерській будці, як, кажу, не крутилися дзигою,

18

але симпатії були на моїм боці, і конкуренція скінчилась тим, що Суходольський повинен був свою трупу вивезти десь у хлібніше місце”¹².

Слідом за Садовським, з подібною критикою виступав і Верховинець. Він, зокрема, зауважував: “Тут треба нагадати той самий момент, який породив цю вульгаризацію, а історія вульгаризації не сьогоднішня: на Україні, особливо, коли була одна тільки трупа Старицького, а далі Садовського та Заньковецької, тоді п’еси йшли зразково. Кожна мистецька ділянка в тих театрах – і пісня і танок, живе слово, костюм, грим – мали своє місце, свою міру, одне одного не переважаючи, одне з другим гармоніюючи.

Але ж у сім’ї не без виродка. Були артисти, які слідували за тим, яка з п’ес більше подобається, більш “хлібна” і тоді помножилося труп, що почали наполягають на танці та накопичуванні пісень де треба і де не треба. Почалась так звана “малоросійщина”, та така, що запанувала по всьому просторі колишньої Росії, така, що іноді трудно було з нею конкурувати першорядному українському театру.

В чому ж саме виявилась “малоросійщина” в дореволюційному театрі?

За винятком однієї трупи Садовського, в інших трупах все зводилось до смішного. І сміх і плач були обернені – перше на дикий безглуздий регіт, а друге – на неправдоподібне ревіння. Костюм – величезний вінок на голові з безліччю стьожок, буси замість намиста, півпуда стеклярусу, нашитого на вбрання, все це не мало нічого спільного з тим народним костюмом, який ми завжди можемо бачити, чи то на селі, чи в кожному першому ліпшому музеї.

Танок, не танок, а циркова акробатика. Пісня, не пісня, а один крик, галасування та вигуки.

От-така “малоросійщина” подекуди збереглася і до наших часів. Але коли раніше не було української преси, та наші “малоросіяни” могли собі спокійно грошики нагромаджувати та ще й помагати царатові висміювати українське мистецтво, всю українську націю”¹³.

Щоб подолати “малоросійщину” та привернути увагу широкої громадськості до справжнього народного мистецтва, зокрема хореографічного, Верховинець вважав за необхідне відмежувати його від псевдонародного і створити міцну теоретичну базу для дальшого розвитку

національної хореографії. З цією метою він пише книгу “Теорія українського народного танцю”, що стала першим на Україні твором, де систематизовано й узагальнено творчі досягнення української нації в галузі танцювального мистецтва.

Для своєї праці Василь Миколайович не тільки зібрав надзвичайно цінний матеріал, але й науково обґрунтував його, показав характерні танцювальні рухи, які є основою української народної хореографії. Цікаво відзначити, що Верховинець перший серед наших фольклористів дав назву майже всім танцювальним рухам, відповідно до їхнього характеру і внутрішнього змісту, розробив і запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, який полягає в словесному описі рухів і їхніх комбінацій, ілюстрованих рисунками та схемами. Його метод здобув широке визнання у хореографів і науковців.

¹² Садовський М. К. Мої театральні згадки. 1881–1917 рр. Харків, 1930, с. 106.

¹³ З неопублікованих матеріалів, що готувалися до друку в 1930-ті роки.

19

Автор розглядає танець у тісному взаємозв’язку з піснею і викладає свої погляди на їх місце в житті українського народу. Він поділяє танці на дві головні групи: під пісню і під музику, виділяючи, крім того, ще одну групу танців, що починаються під пісню, а далі супроводжуються імпровізацією музиканта.

У книзі особливо підкреслюється значення ансамблю співака або музиканта, з одного боку, і танцюриста – з другого. Це положення стверджувалося всією практичною діяльністю Верховинця як хормейстера і диригента. Він вважав, що тільки при умові ідеально налагодженого ансамблю повністю розкривається творче обличчя як кожного соліста зокрема, так і всього колективу в цілому.

У своїй праці митець пропонує струнку, глибоко продуману систему подання танцювального матеріалу. Перед нами ніби розгортається яскрава хореографічна картина, яка бере початок від ледь помітних підготовчих рухів, що поступово формуються у певні танцювальні. Непомітно змінюючись, вони переплітаються між собою в безліч цікавих комбінацій і, нарешті, виливаються в чудове мереживо фігурних таночків, описаних наприкінці книги.

Щоб легше і краще засвоїти танцювальний матеріал, Верховинець перед описом кожного руху зазначає відповідне тактування (рахунок).

Усі рухи розміщуються в порядку їх поступового ускладнення, коли кожний наступний рух має певні елементи попереднього. Разом з тим усі рухи, описані в першому розділі книги, тренують і зміцнюють м’язи ніг виконавця, готуючи його до вивчення рухів, поданих у другому розділі – присядок і плазунців.

Правильний педагогічний підхід до всього матеріалу дає можливість танцюристу одночасно із засвоєнням рухів послідовно розвивати і

закріплювати техніку танцю.

Під час опису рухів автор часто радить, у якому випадку слід користуватися ними і застерігає від надмірного захоплення присядками і плазунцями, розглядаючи їх в основному як прикрасу до поданих комбінацій.

Викладаючи практичну частину книги, Верховинець вряди-годи звертає увагу на поведінку парубка і дівчини в танцювальному колі, виховуючи у початківців правильне розуміння характеру українського народного танцю і правдиву його інтерпретацію.

У четвертому розділі дається характеристика стану розвитку української хореографії на 1919 рік. Автор закликає передові мистецькі сили збирати і вивчати етнографічний матеріал, дає цінні поради.

Гостро критикуючи вульгаризаторів українського танцю, Верховинець розповідає про красу і силу справжнього народного мистецтва. У своїх спостереженнях він глибоко проникає в психологію народних танцюристів, відчуває і розкриває їхній внутрішній світ. Це дало можливість дійти висновку, що справжній народний танець – не бездушна, показна еквілібристика “трюкачів в українській одежі”, не танець заради танцю, а своєрідний прояв емоційних почуттів народу пластичною мовою хореографії.

Спрямувавши ретроспективний погляд на тернистий шлях українського національного мистецтва, не важко помітити, як протягом усієї його історії український народний танець спотворювався.

20

В минулому це робили несвідомі танцюристи, допомагаючи “царатові висміювати українське мистецтво, всю українську націю” (В. В.).

Проте і в інший, не такий віддалений від нас період, знаходились “новатори”, які в запалі “творчих пошуків” часто-густо порушували культуру танцю. Чого, наприклад, варте недолуге втручання в силует українського національного вбрання, що склалося історично? Укорочені жіночі спідниці суттєво впливали на деформацію танцювальних рухів. У тій модернізованій одежі виконавці зображали мало не канкан та ще й голосно вигукували під час танцю.

Хореографічна школа Верховинця впевнено протистояла негативним процесам спотворення українського танцю, які виявились наслідком горезвісної теорії злиття націй. Але через всілякі ідеологічні перекручення періоду культу особи і застійних часів ця школа була втрачена.

Український народний танець потребує негайного оздоровлення, і такий засіб є – це відновлення школи, започаткованої Верховинцем, її засади не загубились в плинні лихоліть, а лише зміцніли і ще більше ствердились, бо, відкинувши геть всілякі налипання чужорідної лузги, донесли до нащадків справжній український танець у всій його привабливості і недоторканій красі.

Характеризуючи композиторську діяльність Василя Миколайовича, треба насамперед відзначити її глибоко народний характер. До нас не дійшли його ранні оригінальні твори, проте ми маємо багато записів народних пісень та їх аранжувань, зроблених ним, переважно до 1917 року. Усім тим

аранжуванням властива проста музична мова, і в кожній з них відчувається тенденція до максимального збереження ладотональних особливостей національної гармонії. Аранжування Верховинця є мистецьким високохудожнім обрамленням тематичного матеріалу, де автор прагне якнайвигідніше показати народну пісню, не порушивши природної чистоти і звабливості її мелодичного першоджерела.

Велику Жовтневу соціалістичну революцію Василь Миколайович одразу ж прийняв усією душею, усім серцем. Тому підтвердженням є його хорові твори, написані під впливом революції, громадянської війни і звитяжної праці людей нового соціалістичного суспільства. Досить згадати його знамениті: “Грими, грими, могутня пісне”, “Більше надії, брати”, “За Батьківщину”, “Заграй, кобзарю”, “Ми творці життя нового”, “Великодній дощ” та інші, щоб судити про їх політичну спрямованість і високий патріотизм. Ці пісні-марші вже на початку 20-х років були широко відомі на Україні. На цих творах, овіяних подихом революційної романтики, виховувалась радянська молодь у школах та колективах художньої самодіяльності, її виконували в концертах, на зборах, мітингах і демонстраціях.

Великою популярністю користувались також аранжування революційних масових пісень “Шалійте, шалійте”, “Жалібний марш”, “Марсельєза” та “Варшав’янка”.

Таким чином Василь Миколайович поряд з іншими композиторами, його сучасниками – Богуславським, Козицьким, Леонтовичем, Вериківським став одним із основоположників нового жанру – української революційної масової пісні.

Верховинець є автором першого на Україні аранжування міжнародного робітничого гімну “Інтернаціонал”.

21

Разом з поетом М. Вороним він у 1919 році створив таке аранжування “Інтернаціоналу”, що стало найпопулярнішим серед трудящих України і було офіційно визнане урядом республіки. Це те саме аранжування, на текст якого звернув увагу поет революції Володимир Маяковський, коли у вірші “Долг Украине” захоплювався величавим:

Чуєш, сурми заграли,

Час розплати настав!

Варто нагадати, що український переклад Вороного посів перше місце на спеціальному конкурсі, членом журі якого був поет Павло Тичина.

Серед численних хорових творів композитора звертає на себе увагу Ленінський цикл на вірші різних поетів: “Пам’яті Леніна”, “Навіки між нами ім’я Ілліча”, “Він угадав” проникнуті скорботою, але і вірою у те, що “...Діло Леніна переживе віки”.

Запам’ятовується своїм оптимізмом та юнацьким завзяттям веснянково-патріотичний цикл: “Весна”, “Весна гука”, “Я весна”, “Ой красна весно”, де образ Весни виступає як символ пробудження країни, де в закличному, бадьорому ключі оспівується нове суспільство і висловлюється

щире сподівання, що:

Весна, весна в країні волі

Весною буде всіх віків.

Ряд творів: “Облетіли пелюстки”, “На стрімгастих скелях”, “Ми дзвіночки” можна розглядати як психологічні хорові мініатюри, пройняті тим чи іншим настроєм.

Поряд з хоровими творами, Верховинець написав багато романсів та солоспівів на слова Лесі Українки, І. Франка, О. Олеса, П. Тичини, М. Рильського та інших українських поетів.

Усім вокально-хоровим композиціям Верховинця притаманні виключна мелодійність, задушевність і щирість. Він не прагнув до якихось новотворень у музичній мові, не виходив за рамки традиційної класичної гармонії. Користуючись найпростішими засобами виразності і майстерно володіючи законами вокалу, композитор успішно домагався головного: його твори були зручні для виконання, містили в собі високий емоційний заряд і добре сприймалися слухачами.

Більш детально з хоровою та пісенною творчістю Верховинця можна ознайомитись, звернувшись до його збірок “Хорові твори”¹⁴ і “Пісні та романси”¹⁵, до яких увійшли найкращі твори композитора.

Верховинець був блискучим майстром диригентсько-хорової справи. Ця галузь його творчої діяльності заслуговує всебічного і глибокого дослідження, але ми змушені поки що зупинитись лише на найважливіших її етапах.

Залишивши роботу у театрі Садовського та у “Товаристві українських артистів”, митець ні на мить не розлучається з численними хоровими колективами.

¹⁴ Верховинець В. Хорові твори. К., 1966.

¹⁵ Верховинець В. Пісні та романси. К., 1969.

22

Протягом тривалого часу він очолює хор Полтавського інституту народної освіти (1920–1933), на цей же період припадає створення Полтавської окружної хорової капели, якою він керував разом з Ф. Попадичем та О. Свешниковим. Репертуар капели був дуже різноманітний: О. Свешников диригував хоровими творами російських та західноєвропейських композиторів, Ф. Попадич – творами українських композиторів, а В. Верховинець спеціалізувався, переважно, в галузі української народної пісні.

У 1923–1924 роках Василь Миколайович працював у Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка як диригент хорового співу на диригентському відділі і керував хоровою студією при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича.

В 1927 році він створив Харківську окружну показову капелу “Чумак” (“Червона українська мандрівна капела”) і керував нею до 1928 року. Капела популяризувала твори радянських композиторів, народні пісні й великі хорові полотна світової класики. Одночасно Василь Миколайович керував

хором Харківського музично-драматичного інституту.

Як бачимо, Верховинець зробив вагомий внесок у розвиток хорового мистецтва на Україні. Він був не тільки чудовим хормейстером-організатором, але й талановитим педагогом-вокалістом, завдяки чому усі хорові колективи, якими він керував, відзначались високою виконавською культурою, справжнім професіоналізмом.

Значну частину свого життя Верховинець віддав педагогічній роботі. У 1919–1920 роках він працює лектором з методики хорового співу на диригентських курсах імені Лисенка у Києві та викладає дитячі ігри в Київському педагогічному інституті, а в 1920–1932 роках керує кафедрою мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти та викладає українські народні танці в трудовій школі імені І. Котляревського.

Верховинець-педагог справляє велике враження на слухачів своєю ерудицією, надзвичайною музикальністю, глибоким знанням фольклору, умінням цікаво побудувати та провести лекцію.

В основу музичного виховання учнів був покладений власний дослідницький матеріал, крім того, широко використовувалась спадщина українських, російських та західноєвропейських класиків. Вміло показуючи кожен музичну фразу, керівник сприяв всебічному розвитку художнього смаку студентів. Народні пісні, що були пов'язані з іграми і танцями, засвоювались практично: лектор подавав зміст гри, розподіляв ролі серед студентів, і після вивчення вокальної частини, учні закріплювали пройдений матеріал, виконуючи пісню разом з рухами. Вражала кипуча енергія самого керівника, який не тільки робив цінні вказівки щодо вокалу, а й ретельно відпрацьовував жести, рухи і міміку тієї чи іншої гри. Така система подання матеріалу захоплювала студентську молодь, лекції проходили жваво, весело і продуктивно.

Майже рік (1927–1928) Верховинець працював викладачем у Харківському музично-драматичному інституті.

Саме в період активної педагогічної діяльності Василь Миколайович завершує роботу над “Весняночкою”, що вийшла в світ у Харкові в 1925 році.

Бажання скласти збірку дитячих ігор та пісень виникло ще тоді, коли він почав вчителювати в народних школах Галичини. Молодого класовода постійно хвилювало те, що багатющий ігровий доробок, створений народом і породжений дитячою фантазією, часом забувається і безслідно гине, ніким не записаний і не упорядкований.

23

До здійснення свого задуму Василь Миколайович приступив одразу після опублікування “Українського весілля”. Тоді автор уявив “Весняночку” звичайною збіркою дитячих ігор та пісень, але згодом, бажаючи ознайомити вихователів з методикою своєї педагогічної роботи і, разом з тим, поглибити значимість посібника, вирішив ввести до нього теоретичний розділ.

Репертуар “Весняночки” автор побудував на основі фольклорного матеріалу, власних творів та кращих зразків заново переосмисленої

музично-ігрової літератури своїх сучасників.

Складання “Весняночки” збіглося з розпочатою раніше роботою над “Теорією українського народного танцю”, і обидві, здавалося б, різні за своїм призначенням, праці виявились, по суті, органічно пов’язаними між собою: якщо в “Теорії українського народного танцю” автор подбав, аби значну частину танцювальних рухів та їх комбінацій пристосувати до дітей, то на сторінках “Весняночки” постійно зустрічаються посилання на “Теорію танцю”, коли описуються ігри або інсценовані пісні, в яких мають місце елементи хореографії.

Значно докладніше про “Весняночку” написано у вступній статті до п’ятого видання книги ¹⁶. Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що “Весняночка” займає особливе місце в творчості Василя Миколайовича Верховинця. Вона ніби та колиска, де зростали його ідеї та задуми в галузі педагогіки, хореографії, композиції та інсценізації пісні.

Отже тенденція до інсценізації пісень, а також до створення хореографічних композицій на основі народнопісенного матеріалу була властива творчості митця. Вона зародилась іще на початку його творчої діяльності, лейтмотивом пройшла через усе його життя і остаточно утвердилась в роботі “Жіночого хорового театралізованого ансамблю” (“Жінхоранс”).

Цей колектив Верховинець створив 1930 року в Полтаві разом зі своєю дружиною Є. І. Верховинець-Костівною – колишньою актрисою театру М. Садовського. Василь Миколайович взяв на себе художнє керівництво ансамблем, а його дружина, яку в музично-театральних колах знали під іменем Доля, стала режисером колективу.

На думку засновників ансамблю, “Жінхоранс” повинен був задовольнити зростаючі потреби Радянської України в культурному обслуговуванні трудівників міста й села і разом з тим протиставляти справжнє, високохудожнє мистецтво сумнівному репертуару, що панував тоді на естраді. За своїм величезним досвідом, набутим ще в театрі Садовського, керівники молодого колективу добре знали, що до визнання треба прямувати ніким не ходженими шляхами, а тому пісенний матеріал у виконанні їхнього дітища повинен подаватись не у звичайний спосіб, а якимось по-новому.

Було взято до уваги цікавий творчий експеримент з піснею П. Демуцького “Коли б уже вечір”, щойно проведений Василем Миколайовичем та Євдокією Іванівною на концерті в приміщенні Полтавського музично-драматичного театру.

¹⁶ Верховинець Я. Про “Весняночку” та її автора. – У кн.: Верховинець В. Весняночка. К., 1989, с. 5.

24

Верховинець поділив великий хор студентів Полтавського інституту народної освіти на декілька груп: одна група співаків була на сцені, інші розмістились серед глядачів. Пісня починалась несподівано на верхніх ярусах, її заспівувала Євдокія Іванівна Доля. З верхніх ярусів мелодія

поступово переходила донизу, поширювалась по усій залі, а тоді її підхоплював хор, що стояв на сцені. Глядачі теж починали підспівувати, і незабаром хор студентів зливався з імпровізованим хором усіх присутніх на концерті.

Такий прийом масового співу з елементами театралізації був застосований Верховинцем уперше на Україні.

Пісня привернула до себе увагу! Створено прецедент! Значить – театралізація! Ось воно – відкриття!

Але за яким принципом мусить здійснюватись сама театралізація? І знову пошуки, на цей раз у фольклорі. І знову відкриття – рухи! Легкі, ритмічні рухи, що відтворюють певний образ, підказаний змістом самого твору! Такі рухи властиві багатьом народним танцям, іграм та пісням, до речі, добре описаним у двох капітальних працях Верховинця – “Теорія українського народного танцю”

¹ “Жінхоранс” на першій декаді української літератури і мистецтва в Москві у 1936 році. Поруч з Верховинцем сидить його дружина – режисер “Жінхорансу” Євдокія Іванівна Доля-Верховинець.

25

і “Весняночка”, кожна з яких в період створення нового художнього колективу видавалась двічі. У “Весняночці”, наприклад, поряд з іграми та піснями, інсценованими народом, зустрічається багато таких, де інсценізація належить самому автору.

Сміливо застосовуючи новий прийом в інтерпретації пісенного матеріалу, керівники відкрили для свого колективу великі можливості: пісня тепер народжувалась ніби заново, твір сприймався не тільки з музичного боку, а й наочно.

Новий жанр театралізованої пісні, який вперше показав на сцені В. М. Верховинець, відразу привернув до себе увагу радянських глядачів. Цей жанр витримав випробування часом, і тепер до нього звертаються численні професіональні і самодіяльні колективи не тільки на Україні, а й за її межами.

“Жінхоранс” був надзвичайно милим, надзвичайно приємним і, як сказав ще – надзвичайно духмяним ансамблем, – пригадував пізніше заслужений артист УРСР Олександр Соболев. – Дуже приємно було дивитись і слухати, як голосисті дівчата у національному вбранні водили хороводи, танцювали і власним співом самі собі акомпанували.

Усе в них виглядало просто й мило. Я був у захопленні від тих дівчат, від їх манер, від їхніх рук, від їхнього вміння поводити себе у танці. І пісня і рухи їх були цілком природними: всюди панувала гармонія і задушевність, відчувалась наснага від народу, від аромату рідної землі.

26

Дії ансамблісток підкорялись суворій художній дисципліні. Проте вони тримались на естраді так невимушене, щиро і правдиво, що здавалось, ніби перед нами не артисти “Жінхорансу”, а звичайний гурт простих сільських

дівчат.

Вражала і захоплювала органічна єдність високопрофесійного виконавського мистецтва та мистецтва народного з його характером і неповторним ароматом.

Таких вистав ніхто ніколи ще не бачив, їх вперше показав на українській сцені Верховинець. До цього успіху він підійшов, ґрунтовно студіюючи народну творчість, зокрема національну хореографію, яка раніше розвивалась самоплинно, так би мовити “кустарним” способом. Митець направив той процес в русло наукового поглиблення і підніс тим самим український танець на належний йому рівень. Він зробив це широко і гарно, з блиском і по-справжньому наказавши у своєму “Жінхорансі” всю красу і звабливість українського фольклору.

Концерти “Жінхорансу” були справжнім явищем в культурному житті республіки, явищем незрівняної ваги, бо саме відтоді настало бурхливе сходження українського професіонального народно-танцювального мистецтва, започатковане Верховинцем, підхоплене та поглиблене далі в блискучих постановках Вірського”¹⁷.

Схвальними рецензіями відгукувалась тоді радянська преса на виступи ансамблю в танцювальному жанрі. В ряді публікацій навіть промайнуло далекоюсяжне передбачення: “Ми гаряче вітали на сцені театру кожен народний балет – іспанський, мексиканський, шотландський і т. д., але не знали, що в нас під боком є свій народний балет – український... “Метелиця”, “Віз”, “Журавель”, “Шевчик” жіночого ансамблю – це художня мистецька обробка народного танку, пропаганда здорової розваги, матеріал для майбутніх творів майбутнього українського балету”¹⁸.

Робота з “Жінхорансом”, що 1935 року оформився в Державну капелу, стала справжньою вершиною творчої діяльності Верховинця. Побудований на принципах, розроблених у “Теорії українського народного танцю” та “Весняночці”, “Жінхоранс” став своєрідною лабораторією перевірки і запровадження в життя сміливих новаторських ідей свого керівника, висококваліфікованим колективом – пропагандистом радянської хорової культури, української народної пісні і хореографії.

Значний внесок Верховинця також у становлення і розвиток українського балетного мистецтва. Деякий час він працював балетмейстером Харківського театру музичної комедії, який було створено у 1929 році. Разом з Верховинцем фундатором цього колективу були диригент Б. Крижанівський та режисер Б. Балабан.

Вельми важливим, по суті революційним етапом в процесі розвитку балетного мистецтва на Україні став період творчої співпраці майстра класичної хореографії В. Литвиненка і глибокого знавця народного танцю професора В. Верховинця, коли Харківський театр опери та балету розпочав у 1930 році роботу над постановкою першого українського балетного спектаклю “Пан Каньовський” (музика М. Вериківського, лібретто М. Вериківського та Ю. Ткаченка).

¹⁷ Спогади О. Соболя. – З архіву Я. Верховинця.

Перед постановниками цього твору постало нелегке завдання: необхідно було поєднати, здавалось, абсолютно несумісні стильові особливості класичного та народного танцю і створити на цій основі український національний балет. На той час такого балету ще не існувало, проте були цікаві ідеї, подані Верховинцем ще в 1920 році. У своїй “Теорії українського народного танцю” він писав: “Наш балет, якщо йому судилось коли-небудь народитись, мусить бути народним, своєрідним, а таким він стане тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя”.

Ось чому балетмейстер В. Литвиненко, який добре розумівся на класиці, залучив до роботи над виставою В. Верховинця, що був фахівцем у галузі народної хореографії.

Про роль Василя Миколайовича в постановці балету “Пан Каньовський” цікаво розповідала заслужений працівник культури РРФСР Валентина Дуленко – перша виконавиця партії Бондарівни у спектаклі: “Балетній трупі сповістили, що до нас прийде збирач українського фольклору В. М. Верховинець і буде нас вчити, як треба правильно виконувати рухи, властиві українському народному танцю.

Ми одразу дуже здивувались – чого нас Ще можна навчити? Ми, начебто, все уже вивчили, добре знаємо старе українське село і, природно, народний танець.

На зустріч з фольклористом зібрався увесь балетний колектив. І ось зайшов до нас чоловік невисокого росту, м’який, делікатний, з дуже тихою мовою. Він багато не говорив, а більше показував різні елементи народного танцю, пояснював, як їх потрібно виконувати, і ми відразу зрозуміли, що нічого подібного раніше ніхто не знав.

Працюючи з нами, Василь Миколайович постійно підкреслював, що в народному танці усе повинно співати – голова, руки, ноги, плечі, а головне – душа. Виконувати рухи технічно чисто, – це ще не танець. Танець – це щось внутрішнє, і, якщо він не живе в виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів, рівно, як і пісня, якщо не буде жити в співакові, то вона перетвориться в бездушний, сухий набір звуків. У всьому повинна відчуватись життєва правда, аби був органічний зв’язок між рухами і тим внутрішнім станом, який необхідно ними виражати.

Головна жіноча партія в балеті “Пан Каньовський” була задумана для мене. Я танцювала її на пальцях в пуантах і це було одно з нововведень, яке запропонували Литвиненко і Верховинець.

Взагалі українському народному танцю не властиве виконання на

пальцях, проте в балетному спектаклі конче необхідно було поставити дівчину на пальці, щоб наблизити лексику народного танцю до класичної і в той же час показати високу культуру української хореографії, яка ніяк не нижча за російську, французьку чи англійську.

28

Разом з тим танцювати на пальцях необхідно було ще й тому, щоб перший український балет зміг увійти в класику.

Правда, мій дублер – характерна балерина Галина Лерхе танцювала в червоних чобітках і на повній ступні. Вона створила образ Бондарівни по-своєму і спектакль за її участю виглядав також інтересно й переконливо.

В процесі постановки балету Василь Миколайович багато працював з трупною і солістами. Одного разу він показував, як треба робити танцювальне коло, з яким настроєм у нього входити. При цьому Верховинець пояснював, що в народі людина увійде в коло, коли відчує в цьому необхідність, коли їй дуже захочеться танцювати, коли без танцю просто не обійтись. Це бажання повинно виходити із глибини душі, відчуватись у всій постаті танцюриста, у його поставі, і тільки тоді танець буде танцем.

Репетиції з Василем Миколайовичем завжди проходили дуже продуктивно, і у мене склалось враження, що Литвиненко готовив танці начорно, а Верховинець відпрацьовував їх, доводив до досконалості, тобто здійснював ювелірну, парадну роботу.

Пояснюючи, як виконується той чи інший рух або комбінація рухів, Василь Миколайович завжди виконував їх сам. І коли він танцював, ми бачили, що кожен його рух був глибоко осмислений, наповнений внутрішнім змістом. У цей час нам усім здавалось, що перед нами не просто танцююча людина, а сам танець, що ожив і знайшов своє втілення в майстерних руках виконавця.

Верховинець розкрив нам очі на, здавалось, давно відомий всім народний танець, примусив бачити його в зовсім іншому світлі, завдяки чому цей танець зажив новим прекрасним життям”¹⁹.

Цю думку Валентини Дуленко продовжує і розвиває її партнер у спектаклі Олександр Соболев: “Верховинець вимагав, щоб у виставі не було значних відхилень від фольклору, щоб всюди зберігався національний колорит, бо інакше не здійсниться українська постановка. Артисти усе це розуміли і цілком його підтримували.

Верховинець сам багато знав, і все, що знав намагався передати колективу. Він викликав у нас бажання прилучитись до дослідницької роботи, допоміг нам ознайомитись з історичними документами і записами, де висвітлювався побут, звичаї, обряди та характер українського народу. Це була захоплююча праця!

Ми не раз полемізували з приводу національного костюму. Яким йому бути в нашому балеті?

Верховинець домагався, щоб костюми були якомога ближчими до оригіналу, бо від них залежить вірне виконання танцювальних рухів.

В українському вбранні, з його важкою шерстяною плахтою дівчина не

може високо піднімати ноги. Костюм їй не дозволить цього робити. Але ж від класики теж нікуди не подінешся – без виконання арабесок в ній не обійтись!

Тому пішли на компроміс: пошили для солісток костюми традиційного крою, але вкрай полегшеної фактури. арабески, але не дуже високо, не на 90° як звичайно, а на 45°, зберігаючи при

¹⁹ Спогади В. Дуленко. – З архіву Я. Верховинця.

29

В таких костюмах жінки робили цьому головні вимоги українського фольклору щодо положення рук, корпусу та відношення одне до одного.

За порадою Верховинця до спектаклю увійшло багато обрядових танців, пов'язаних з весіллям і збиранням хліба. Балет іскрився безліччю яскравих сцен народного гуляння. Оті птахи, оті звірі, оті рухи на ходулях – все те прикрашало постановку, сприяло успіху спектаклю.

Тільки дякуючи Верховинцю ми у всіх танцювальних побудовах, в кожній мізансцені відчули справжній український аромат, відчули як і в якому стилі повинен проходити увесь балет. Навіть в чисто класичних танцях з'явилися певні національні ознаки, аби класика органічно поєднувалась з національним колоритом і не вибивалася із стилю”²⁰.

Прем'єра спектаклю “Пан Каньовський” відбулась 19 квітня 1931 року. Спільна праця двох митців-хореографів дала плідні результати. В балетному мистецтві Радянської України прозвучало нове слово: на основі українського народного танцю, технічно збагаченого і певною мірою зближеного з класичним, народився спектакль, за прикладом якого потім були створені “Лілея” К. Данькевича, “Лісова пісня” М. Скорульського, “Маруся Богуславка” А. Свечникова та інші національні вистави.

Навесні 1935 року Всесоюзне товариство культурних зв'язків із закордоном у Москві одержало від оргкомітету Першого міжнародного фестивалю народного танцю в Лондоні запрошення надіслати на цей фестиваль делегацію від СРСР. Кращі танцюристи багатьох республік Радянського Союзу почали підготовку до майбутніх виступів.

Головний балетмейстер Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка Л. Жуков укомплектував танцювальну групу із солістів Київського та Харківського оперних театрів.

Для роботи з цією групою був запрошений В. Верховинець. Він працював з танцюристами майже два місяці – вчив їх, як треба поводити себе в українському народному танці, звертав увагу на правильне положення рук, корпусу і ніг та на взаємини партнерів у танцювальному колі. Професійні актори повинні були показати на великій сцені український народний танець у всій його привабливості і красі.

Верховинець підібрав цікаву музику і разом з Л. Жуковим поставив “Триколіїний гопак”. Танець цей складався з двох частин. Перша – “Козачок” належала Верховинцю. В ній демонструвалась чоловіча віртуозність, а дівчата своїми плавними, сповненими скромності рухами, створювали ліричний контраст парубоцькому танцювальному хисту. Друга

частина – “Гопак” була поставлена Л. Жуковим. Це був виключно віртуозний, насичений найскладнішими танцювальними рухами, стрімкий чоловічий танець, який разом з “Козачком” становив єдине гармонійне ціле.

“Триколіїний гопак” виконувався в дуже швидкому, іскрометному темпі, виглядав вельми ефектно і напрочуд поетично.

Успіх радянських митців у Лондоні перевершив усі сподівання. Після закінчення “Гопака” в найбільшому концертному залі Лондона “Альберт-холі” відбувалося щось неймовірне. Публіка не відпустила танцюристів зі сцени, примушувала їх виконувати на “біс” кілька разів.

²⁰ Спогади О. Соболя. – з архіву Я. Верховинця.

30

Українська танцювальна група одержала першу премію фестивалю.

Коментуючи хід фестивалю, лондонська газета “Тайме” від 18 липня 1935 року писала: “Все це було новим для нас. Російські танцюристи з України виконували “Гопак” з такою професійною майстерністю, що сколихнули публіку, розпалили її ентузіазм... Ми побачили, як народні танці безпосередньо впливають на балет, хоча, незважаючи на віртуозність, це, по суті, були чисто народні танці...”

На Батьківщину радянські митці повернулись, окрилені великим успіхом. “Шлях радянської делегації, і зокрема української групи, від радянських кордонів через Ленінград та Москву до столиці України, – писала газета “Пролетарська правда”, – став шляхом заслуженого тріумфу і творчих звітів, з якими виступали радянські танцюристи перед трудящими Ленінграда і Москви”.

“Успіх “Триколіїного гопака” на фестивалі в Лондоні був цілком закономірним, – згадує О. Соболя, безпосередній учасник фестивалю, – адже його демонструвала танцювальна група, яка стала, по суті, першим хореографічним колективом, що підніс виконання народного танцю на високий професійний рівень. Ця подія мала певний вплив і на дальший розвиток вітчизняного народно-танцювального мистецтва, оскільки дала поштовх створенню в союзних республіках ансамблів народного танцю”²¹.

На першій декаді української літератури і мистецтва у Москві (1936) столичні глядачі знову побачили іскрометний танець Верховинця-Жукова, котрий після фестивалю дістав серед українських фахівців неофіційну назву “Лондонський гопак”. Тепер його виконували артисти балету Київського оперного театру як заключний хореографічний номер опери “Запорожець за Дунаєм”.

Для участі в декаді був запрошений і “Жінхоранс”. Цей колектив виконував поставлені Василем Миколайовичем обрядові танці й хороводи в опері “Наталка Полтавка”.

“У “Наталці Полтавці”, – писала в березні 1936 року газета “Пролетарська правда”, – менше танців, ніж у “Запорожці”, але використані вони з величезним смаком і тактом, що треба віднести так само на рахунок цінної консультації такого знавця української етнографії, як професор В. Верховинець”.

Виступи “Жінхорансу” в складі трупи Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, а також; самостійні концерти капели знайшли гаряче схвалення мистецької громадськості та глядачів столиці.

Декада завершилась 21 березня 1936 року урочистим концертом на сцені Великого театру, в якому взяли участь провідні українські митці і разом з ними “Жінхоранс”.

За ініціативою Всесоюзного Комітету в справах мистецтв при РНК СРСР 22 березня у Великому Кремлівському палаці відбулась зустріч майстрів українського мистецтва з московськими працівниками мистецтв. На цій зустрічі в об'єднаному концерті московських і київських артистів “Жінхоранс” показав сім інсценованих українських народних пісень: “На городі калина”, “Ой вишенько-черешенько”, “Сиділа на колодці”, “Казала мені Солоха”, “Ой чия то хата біла”, “Ой дівчина Уляна”, “Очерет лугом гуде”.

²¹ Сивкович М., Верховинець Я. Перший міжнародний. – Культура і життя, 1976, 19 серпня.

31

Радянський уряд високо оцінив творчу діяльність професора В. М. Верховинця, нагородивши його після закінчення декади орденом “Знак Пошани”.

Влітку 1936 року Василь Миколайович разом із “Жінхорансом” здійснив двомісячну гастрольну подорож по Далекосхідному краю. Ансамбль дав 75 концертів для воїнів Радянської Армії і Тихоокеанського флоту. За цей час Верховинець організував чимало хорових гуртків із військовослужбовців та дружин командного складу армії.

Ця гастрольна подорож була останньою в житті митця. Його спіткала трагічна доля багатьох чесних людей, котрі загинули в часи культу особи. Верховинця знищили сталінські бойовики – сила злочинна, тупа і жорстока, нагло обіравши його натхненний спів на найчистішій і найвищій ноті. Він був заарештований у грудні 1937 року, і ніхто не знає, коли його не стало. Лише з плином часу до нас із безвісті дійшла остання дата у його житті – дата вироку Військової колегії від 11 квітня 1938 року.

Сумно закінчив свою діяльність “Жінхоранс”. Наказом Управління в справах мистецтв він був розформований як “...маломіцний і незабезпечений художнім керівництвом”.

Сумну долю “Жінхорансу” поділили також “Весняночка” і “Теорія українського народного танцю”. Проте серйозні фахівці, ризикуючи накликати на себе біду, продовжували користуватися ними і тим самим зберегли їх для нащадків.

32

Наперекір репресіям і гонінню видатних діячів радянської культури, попри всілякі обмеження та заборони розвивалось і мужніло мистецтво України. Здобули широке втілення у життя мрії та ідеї Верховинця щодо всебічного розвитку народної хореографії.

На Україні виникло багато чудових ансамблів, художніх колективів, де використовується творча спадщина Верховинця. Всесвітню популярність здобув ушлявлений Державний ансамбль танцю Української РСР імені П. Вірського, в якому зберігаються кращі традиції “Жінхорансу”. Цей перший у нашій країні професіональний ансамбль танцю створив у 1937 році народний артист СРСР Павло Вірський – послідовник хореографічної школи Верховинця.

Почесне місце в репертуарі кожного театру опери та балету зайняли яскраві національні балетні вистави. Тепер навряд чи знайдеться такий Палац культури або навіть сільський чи профспілковий клуб, де не було б свого, хоча б маленького танцювального колективу.

Разом з новою добою повернулось до народу добре ім'я Верховинця. Виринули з небуття численні твори митця, його іменем названі вулиці в Старому Мізуні, Полтаві, Києві.

Напередодні 49-ї річниці Великого Жовтня біля будинку Педагогічного інституту міста Полтави відбувся урочистий мітинг студентів, громадськості й творчої інтелігенції з нагоди відкриття меморіальної дошки на честь В. М. Верховинця, на якій викарбовано: “У полтавському педагогічному інституті в 1920–1933 рр. працював відомий радянський композитор, педагог і етнограф Василь Миколайович Верховинець (1880–1938 рр.)”.

У Полтавському краєзнавчому музеї встановлено погруддя композитора, подароване полтавцям Київським театром опери та балету імені Т. Г. Шевченка в день відкриття меморіальної дошки. Погруддя створив київський скульптор С. Британ.

Два інших погруддя роботи того ж скульптора встановлено на батьківщині Василя Миколайовича Верховинця – у Старомізунській середній школі та в краєзнавчому музеї міста Болехова Івано-Франківської області.

20 лютого 1970 року з ініціативи Музично-хорового товариства Української РСР у Київському будинку вчителя відбувся ювілейний вечір, присвячений 90-річчю від дня народження Верховинця. На вечорі була прочитана лекція “В. Верховинець – автор українських революційних пісень”. Потім відбувся великий концерт, і в переповненому залі, де свого часу диригував Верховинець, знову прозвучали його твори у виконанні провідних солістів Київського оперного театру, солістів республіканської філармонії та хору Українського радіо і телебачення.

Влітку 1978 року в Полтавському музичному училищі імені М. В. Лисенка було відкрито кімнату-музей “Музична Полтавщина”. Поряд з іншими унікальними документами в ньому широко представлені матеріали, які висвітлюють життєвий і творчий шлях Верховинця.

Аналогічний музей створено при Полтавському педагогічному інституті, де великі розгорнуті стенди розповідають про багаторічну працю митця в цьому учбовому закладі.

За рішенням Паризької сесії ЮНЕСКО митець був оголошений міжнародним ювіляром 1980 року і сторіччя від дня його народження широко відзначалось у нашій країні і за її межами. Ювілейні вечори пройшли

Московський вечір організував і провів у Малому залі Московської консерваторії ушавлений співак, Герой Соціалістичної Праці, народний артист СРСР Іван Семенович Козловський.

34

На цьому вечорі-концерті Іван Семенович виконував солоспіви Верховинця і виступив перед слухачами зі своїми спогадами про ювіляра. В афіші концерту митець був представлений, як композитор, хореограф, диригент і громадський діяч.

...Про все це говорилось тоді у Старому Мізуні біля пам'ятної стели. Ось такою відкрилася людям саомбутня постать Верховинця, який у юнацькі роки покинув рідний край, щоб прислужитися народному мистецтву України. Після того, як скінчився мітинг, сцену біля стели заповнили самодіяльні колективи. Виступали співаки, танцюристи, фольклорні ансамблі, читці, актори аматорських драмгуртків і навіть вихованці Старомізунського дитсадка. Демонстрували своє мистецтво і народні умільці, влаштувавши просто неба виставку власних вишивок, художніх виробів з дерева.

Відкриття пам'ятної стели вилилось у справжнє свято народної пісні й танцю, художнього слова та образотворчого мистецтва. Так долиняни сплітали барвистий вінок шани і любові своєму співвітчизникові Василю Миколайовичу Верховинцю. Він заслужив оту народну шану, бо усе життя творив добро і ніс його у люди з усією пристрасною своєю полум'яною душою.

І ось тепер, уквітчаний трояндами, оспіваний піснями, Верховинець знову серед земляків. Стоїть і усміхається, немов би зачарований народними піснями й танцями, в яких він так кохався, які так невтомно пропагував.

Цей нарис хочеться закінчити словами глибокої подяки усім особам, які допомагали в роботі над книжкою.

Особливо слід відзначити неоціненну роль у цій справі дружини автора, колишньої артистки театру Миколи Садовського і режисера "Жінхорансу" Є. І. Верховинець-Костівой (Долі).

У великій пригоді стали бесіди з народним артистом СРСР І. Мар'яненком, з концертмейстером В. Верховинця С. Шевченком та колишнім диригентом Полтавського музичного училища М. Фісуном.

Надзвичайно цінні поради в питаннях хореографії подали народний артист СРСР П. Вірський, народний артист СРСР В. Вронський, заслужена артистка УРСР Г. Березова, заслужена артистка УРСР Н. Скорульська, соліст балету Київського оперного театру П. Баклан. Вельми корисними були наукові консультації мистецтвознавця В. Довженка.

Солісти балету Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка народна артистка УРСР А. Лагода, Я. Душаков та О. Кононенко демонстрували танцювальні рухи для ілюстрації практичного матеріалу цієї книги.

Сподіваємось, що всі, хто причетний до балетного мистецтва, учні

хореографічних навчальних закладів і самодіяльні колективи приймуть п'яте видання "Теорії українського народного танцю" професора В. М. Верховинця як дорогоцінний практичний і теоретичний посібник з основ української народної хореографії, а дослідники фольклору знайдуть у книзі важливі вказівки щодо збирання етнографічних скарбів талановитого народу Радянської України.

Ярослав Верховинець

35

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ПІДГОТОВЧІ РУХИ

Починаючи виклад практичної частини українського танцю, нагадаю перш за все одну відому танцювальну пісню:

І шумить, і гуде, дрібний дощик іде.

Ой хто ж мене, молодую, та й додому одведе.

Підготовчі рухи з дошкільниками можна робити під таку пісню ¹:

І шумить, і гуде, дрібен дощик іде. Ой хто ж мою малу Галю у садочок одведе? Як почув це Степан і Олекса малий, Взяли дівчинку за руки і в садочок повели.

Станьте, хлопці, набік, я сама в сад піду, Не боюсь дощу, ні бурі, я ще й вас проведу.

Приспівуючи або награвуючи цю пісню, треба під її мелодію робити деякі підготовчі танцювальні рухи, які допоможуть привчитися до ритму. Ритміка в танці – це найголовніша річ. Не можна, щоб музикант грав в одному темпі, а танець вівся швидше або повільніше від тієї гри. І музика, і танець – єдине ціле.

Згадані підготовчі рухи ми знайдемо, коли будемо уважно слідкувати за молоддю, як музика почне грати до танцю, як почуються перші веселі дрібні звуки скрипочки. Цілком зрозуміло, що молодь іде на танці не для того, щоб сумувати, а щоб розважитись, погуляти. Хвиля танців – це хвиля радощів, розваг. Приймавши до уваги те, що не вся молодь іде в танець відразу, а починають перш за все сміливіші, поглянемо на гурт та простежимо за його поведінкою.

Як тільки озвалися перші звуки скрипочки та гучні закличні удари барабана, а хтось із сміливіших пішов у танок, певно, не знайдеться в гурті жодної людини, яка віднеслася б байдуже до танцю. Одне стоїть і, усміхаючись, хитає в такт головою то направо, то наліво, друге поводить плечима, третє плесне в долоні, тупне ногою об землю, переступить з ноги на ногу, інше зведеться на пальці та ненароком вдарить по плечу сусіда – і все те у такт музики.

¹ Гра під цю пісню описана у збірці дитячих ігор з піснями “Весняночка”.

36

Оці більш чи менш помітні рухи можемо вважати за підготовчі рухи до танцю, їх треба виконувати, приспівуючи пісню “І шумить, і гуде”. Щоб зрозуміти або угадати, на який склад слова зробити хитання головою, притуп ногою чи який інший підготовчий рух, я наведу згадану пісню ще раз, розбиваючи її на такти й номеруючи зверху слова цифрами 1, 2, що відповідатимуть рахункові “раз”, “два”.

І шу-мить, і гу-де, дрібний до-щик і-де,

А хто ж ме-не, моло-дую, та й до-дому одве-де?

Тут, приспівуючи пісню, треба виконувати відповідно рахункові:

- 1) хитання головою на “раз” вліво, на “два” – вправо;
- 2) пристук ногою;
- 3) переступання з ноги на ногу на місці;
- 4) плескання в долоні;
- 5) удари рукою по столу і т. д.

(Рухи виконуються ритмічно на кожен цифру кожного такту)

Здійснюючи зазначені рухи спочатку повільно, в темпі, приблизно рівному ударам пульсу, молодь ловить ритм, намагається вгадати волю співака або музики і уважно стежить за танцюристом.

Підготовчі рухи мають велике значення під час самого танцю. Коли, приміром, танцюрист втомиться, то він повинен або припинити танець, або на хвилинку вийти з кола. Але йому жаль кинути це зачароване місце – і от він тільки ходить за дівчиною, злегка притупуючи ногою, хитаючи головою та поводячи плечем.

Іноді буває, що людина захопиться своїм танцем, забудеться, розійдеться з його темпом, прискорить швидкість виконання. Тоді вона зупиняється на мить, веде танець підготовчими рухами, ловить справжній темп, придумує нові рухи і веде танець далі.

Звичайно, вправний танцюрист починає таким рухом, який йому в той момент підкаже фантазія. Один починає так, другий інакше. Той відразу розходиться та показує складні рухи, інший же, вивівши скромно кілька фігур, виходить з кола, даючи місце іншому.

Проте, щоб зрозуміти і опанувати повний народний танець, я подаю запис рухів у такому порядку, в якому, гадаю, кожному можна буде їх засвоїти.

ТАНЦЮВАЛЬНІ ПОЗИЦІЇ

Тому, хто добре ознайомиться з підготовчими танцювальними рухами, певно, прийде на думку питання: “Як треба стояти в танці, з якої позиції починати рух?”. На це відповідь така: молодь в наш час не була зв’язана жодними правилами, що стосуються позицій. Народний танець – не салонно-умовний, не балет, а вільна, широка і нічим не обмежена творчість кожного в танцювальному колі. Танцюрист вступає у танець так непомітно, як непомітно піддавався впливові музики і тій хвилі, яка розбурхувала його фантазію і примушувала творити все нові й нові рухи.

Треба звернути увагу на те, що молодь, як правило, вважає танець за найкращу, найрадіснішу забаву, любить його і водить танець статечно, з повагою.

37

Танцюрист поводить у колі так, щоб не було йому соромно за себе перед людьми та щоб дівчині, з якою він танцює, була честь, щоб було приємно на забаві й після забави. Він, танцюючи, не зводить ні на мить очей

зі своєї пари, не вимахує руками над головою і не вигукує, як це часто бачимо у пародистів українського танцю.

Парубок у танці схрещує руки на грудях (рис. 1) або кладе їх вбоки вище пояса долонями од себе (рис. 2). Руки також кладуться вбоки, великі пальці знаходяться за поясом (рис. 3) або закладаються за спину (рис. 4). Часто одну руку тримають на поясі, другу – за спиною (рис. 5) або одну руку тримають на поясі так, щоб лікоть подавався трохи вперед, а великий палець прийшовся по центру вище пояса в той час, як друга рука знаходиться за спиною (рис. 6.). Крім того, одна рука закладається за спину, а друга відводиться в сторону долонею вгору (рис. 7) або обидві руки відводяться в сторони (рис. 8).

Дівчина поводить у танці скромно, щоб на неї не пішов поговор, щоб не було соромно ні перед ріднею, ні перед чужими людьми. Руками вона не вимахує і не виносить їх над головою, а танцює, взявши руки вбоки (рис. 9) або одну руку взявши в боки, а другою притримуючи намисто на грудях (рис. 10).

38

Часто одна рука кладеться на талію, а друга відводиться в сторону, долонею вгору (рис. 11) або ж обидві руки відводяться в сторони (рис. 12). Іноді обидві руки в танці опускаються вниз (рис. 13) або ж одна рука кладеться на талію, а друга опускається вниз (рис. 14). Крім того, обидві руки схрещуються на грудях (рис. 15) або ліва рука знаходиться на грудях, а права кладеться долонею на руку (долоню) своєї пари (рис. 16[^]).

ТАКТУВАННЯ

Рахунок

Щоб ясніше засвоїти й запам'ятати один рух, два рухи чи низку рухів, звертаємо увагу на танцювальну пісню “Рибка”, на двоколіїний гопак (чернігівський) і на ключі (тактування), зазначені цифрами 1–2 (“раз-два”); 1-і-2 (“раз-і-два”); та 1-і-2-і (“раз-і-два-і”), що поставлені в кожному такті нотних прикладів – I, II і III.

Ці тактування (рахунок) треба розглядати перед вивченням кожного руху.

39

І танцювальна пісня, і кожна фігура (коліно) танцю, зокрема гопака, звичайно складається з восьми тактів. Кожен танцюрист повинен знати, що вісім тактів – це та рамка, в яку вставляється гарний, артистично викінчений малюнок. Танець буде тільки тоді цікавий і привабливий, коли танцюрист, вивчивши хоч кілька рухів, зуміє так їх пов'язувати й чергувати, щоб здавалося, ніби він після кожного восьмого такту малює все нову картину, показує глядачеві щось інше, свіже, незнане. Хороші виконавці душею відчують кожний восьмий такт, тобто кінець коліна танцю, і навіть особливим пристуком, мімікою підкреслюють його, а підкресливши, переходять на новий рух.

Рух означає танцювальну пластичну фігуру, яка заповнює щонайменше один такт. Рухи можуть бути поодинокі й комбіновані: поодинокі часто повторюються без переходу в новий рух, а комбіновані складаються з кількох різноманітних рухів.

Ще раз звертаю увагу на цифри 1–2 (“раз-два”) і т. д., що стоять у кожному такті нотних прикладів. У музиці вони означають сильні й слабкі долі такту, а в танці цифри ці будуть нам показувати, які рухи треба робити на сильній, а які на слабкій долі такту. Для тих, хто не має під рукою інструмента або не зможе без чиеї-небудь допомоги проспівати чи програти наведені танцювальні мелодії, я подаю перед описом кожного руху відповідний ключ або тактування (рахунок), тобто, коли перед описом руху стоятиме тактування, позначене цифрами 1–2 (“раз-два”), то це означатиме, що, промовляючи цифри ці голосно по кілька разів, треба робити рухи рівно, поволі, однією і другою ногою – один рух на 1 (“раз”), другий – на 2 (“два”), як показано в прикладі першому (“Рибка”) та в першому, четвертому і сьомому тактах третього нотного прикладу.

Якщо перед описом руху стоятиме тактування 1-і-2 (“раз-і-два”), то це значить, що на першу долю, тобто на 1-і треба зробити два дрібних рухи: один на 1 (“раз”), другий – на “і”. Ці два дрібних рухи мусять бути виконані протягом такого ж часу, який потрібен для одного повільного руху, що припадає на другу долю цього ж такту, тобто на 2 (“два”) або на “раз” чи на “два” при попередньому тактуванні – 1–2 (“раз-два”), що його ми розглядали вище.

40

Тактування 1-і-2 (“раз-і-два”) показане у перших чотирьох і в останньому такті другого нотного прикладу (чернігівський гопак) та в другому, п'ятому, шостому, восьмому, десятому, одинадцятому, дванадцятому і шістнадцятому тактах третього нотного прикладу.

Тактування 1-і-2-і (“раз-і-два-і”) означає, що в цьому русі як на першу долю 1-і (“раз-і”), так і на другу 2-і (“два-і”) робиться по два дрібних рухи, а разом – чотири рухи на такт (див. п'ятий, шостий, сьомий такти другого нотного прикладу і третій, дев'ятий, тринадцятий, чотирнадцятий, п'ятнадцятий такти третього нотного прикладу).

Зрозумівши надалі значення тактування 1–2 (“раз-два”), 1-і-2 (“раз-і-два”), 1-і-2-і (“раз-і-два-і”) або вивчивши напам'ять танцювальну пісню чи коліно танцю, можна починати вивчення і виконання нижчеподаних рухів.

41

Рух № 1

ЗАЛЬОТНИЙ

Для парубків і дівчат (рис. 17)

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. Зальотний рух – це звичайний хід мірними недовгими кроками вперед або назад з малим, ледве помітним, плавним угинанням ніг у колінах.

Під пісню чи під музику він виконується так: на “раз”, тобто на першу долю першого такту, подаємо ліву ногу вперед, а на “два”, тобто на другу долю такту, подаємо праву ногу вперед. На наступні такти робимо те саме, що і на перший такт.

Цей рух я дозволяю собі називати зальотним тому, що танцюрист, вступаючи в танець, намагається перш за все угадати думку і настрій тієї дівчини, з якою має танцювати: пильно заглядає їй у вічі, наче залицяється до неї. Від настрою дівчини залежить дальша доля танцю, бо, помітивши її бажання піти в коло, танцюрист переходить до другого руху.

Б. Діти-дошкільники дуже люблять марширувати зальотний рух під музику козачка або під танцювальну мелодію. Треба тільки звернути увагу на те, як тримати руки під час вивчення першого руху (див. рис. 1–16). В останньому розділі вміщено також марш для дітей. Крокуючи під звуки цього маршу, діти привчаються до ритмічного марширування, з якого дуже зручно перейти на зальотний рух.

Рух № 2

ПРИСУВАННЯ

Для парубків і дівчат (рис. 18)

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. На першу долю першого такту, тобто на “раз”, виступає ліва нога вперед, а на “два” – вдарити правою ногою об ліву ногу (халявою об халяву або п’ятою об п’яту).

На першу долю другого такту, тобто на “раз”, виступає права нога вперед,

42

а на “два” – вдарити лівою ногою об праву (халявою об халяву або п’ятою об п’яту).

Б. Коли діти (а також і старші) добре зрозуміють присування, тоді можна повторити зальотний рух, поєднавши його з присуванням у такій комбінації: на перші вісім тактів виконується зальотний рух, а на інші вісім тактів – присування.

Якщо діти запам’ятають танцювальну мелодію, то на перші чотири такти можна виконати зальотний рух, а на інші чотири такти – присування.

З кожною зміною рухів слід звернути увагу на те, як тримати руки (рис. 1–16), тобто з кожною зміною рухів можна змінювати положення рук.

Рух № 3

ДРІБНЕ ПРИСУВАННЯ

Для парубків і дівчат

Тактування: I-i-2-i (“раз-і-два-і”).

А. Виконуючи рух № 2 дрібніше і рахуючи, як зазначено вище, матимемо рух № 3. У цьому тактуванні кожна доля поділена на два дрібні рухи, тобто: коли ми раніше робили на першій долі тільки один рух, то тепер треба протягом такого ж часу зробити два рухи. Рух № 3 заповнює тільки один такт і робиться так:

на “раз” – виступає ліва нога вперед, а на “і” – права нога б’є об ліву (халявою об халяву або п’ятою об п’яту);

на “два” – права нога виступає вперед, а на “і” – ліва нога б’є об праву; на наступні такти цей рух повторюється так само.

Б. З дітьми-дошкільниками дрібне присування із зальотним рухом слід поєднувати так: на перші вісім тактів (а згодом на чотири такти) виконується дрібне присування, а на наступні вісім тактів (і далі на чотири такти) – зальотний рух.

В. Все, що описано під літерою “Б”, можуть взяти до уваги й старші. Крім того, згадані присування можуть чергуватися після зальотного руху так: перше присування (4 такти), зальотний рух (4 такти), присування дрібне (4 такти), зальотний рух (4 такти) і знову перше присування.

43

Рух № 4

КОЛИСАННЯ

Для парубків і дівчат (рис. 19)

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. На першу долю першого такту, тобто на “раз”, виступає ліва нога вперед, а на “два” праву ногу, зігнуту в коліні, переносимо півколом наперед лівої ноги. Після того на першу долю другого такту, тобто на “раз”, права нога виступає вперед, а на “два” ліва нога, зігнута в коліні, переноситься півколом наперед правої. У цьому русі хитаємося злегка то вліво, то вправо, тобто в бік тієї ноги, яка на рахунок “раз” виступає вперед.

Б. Для дітей дошкільного віку:

1. Колисання (4 такти) – зальотний рух (4 такти).

2. Колисання (4 такти) – дрібне присування (4 такти). В. Для старших:

1. Колисання (4 такти) – зальотний рух (4 такти).

2. Колисання (4 такти) – дрібне присування (4 такти).

3. Колисання (4 такти) – присування (4 такти).

Виконувати усі три комбінації одну за одною треба так, щоб кожним рухом заповнити чотири такти.

Рух № 5

КОЛИСАННЯ

Для парубків і дівчат

а) Раптове (рис. 20)

Тактування: 1–2 (“раз-два”).

А. На “раз” – виступає ліва нога вперед і в той же час праву ногу

раптово переносимо наперед лівої.

На “два” – права нога виступає вперед і в той же час ліву ногу переносимо наперед правої раптово, а не півколом, як у русі № 4.

Колисання раптове можна назвати веселим, бо раптова зміна позицій

44

або перескоки з однієї ноги на другу викликають жвавий, веселий настрій. Діти, виконуючи цей рух, весело сміються. Б. Комбінації для дітей:

1. Колисання раптове (8 тактів) – зальотний рух (8 тактів).
2. Колисання раптове (4 такти) – присування (4 такти).
3. Зальотний рух (4 такти) – колисання раптове (4 такти).
4. Колисання (4 такти) – колисання раптове (4 такти).
5. Присування дрібне (4 такти) – колисання раптове (4 такти).

В. Для старших:

1. Колисання раптове (4 такти) – зальотний рух (4 такти).
2. Дрібне присування (4 такти) – колисання раптове (4 такти).
3. Колисання (4 такти) – дрібне присування (4 такти).
4. Зальотний рух (4 такти) – колисання раптове (4 такти).
5. Присування (4 такти) – колисання раптове (4 такти).

б)Раптове-шумне

Тактування: 1–2 (“раз-два”).

Колисання шумне – це звичайне колисання раптове з тією тільки різницею, що на “раз” – не переносимо ніг у повітрі, а пересуваємо їх носками по землі, ніби ковзаємо. Кожна нога описує тоді фігуру, подібну до знака запитання (?).

в)Раптове-дрібне

Тактування: 1–2, 1-і-2 (“раз-два”, “раз-і-два”).

А. Як різновидність колисання раптового, маємо колисання раптове-дрібне. Воно заповнює два такти. Перший такт – це колисання раптове (звичайне), яке описане вище у пункті “а”, але на другому такті ті ж самі рухи ніг прискорюються, тобто вже на “і” треба перенести ліву ногу наперед правої, а на “два” – зіскочити на ліву ногу і в той же час праву ногу перенести наперед лівої.

Б. Діти, виконуючи колисання раптове-дрібне, помиляються і надто вже прискорюють або переходять з танцювального руху на звичайні гімнастичні стрибки.

В. Комбінації для старших:

1. Колисання дрібне (4 такти) – присування (4 такти).

45

2. Зальотний рух (4 такти) – колисання (4 такти).
3. Присування (4 такти) – колисання дрібне (4 такти).
4. Зальотний рух (4 такти) – колисання дрібне (4 такти).
5. Колисання (4 такти) – колисання дрібне (4 такти).

Рух № 6

ХІД ТАНЦЮВАЛЬНИЙ СКЛАДАНИЙ

Для парубків і дівчат (рис. 21)

Тактування: 1-і-2, 1-і-2 (“раз-і-два”, “раз-і-два”).

А. На “раз” – ліва нога виступає вперед. На “і” – права нога носком підтягується до лівої п’яти.

На “два” – знову виступає ліва нога вперед.

Отже, ліва нога починає і закінчує рух на перший такт.

На другому такті починає рух права нога, а ліва – на рахунок “і” підтягується до правої ноги.

Звертаю ще раз увагу на тактування “раз-і-два”. Воно означає, що на першу долю, тобто на “раз-і”, виконуємо два дрібних рухи вперед або назад, а на “два” – один рух повільніший.

Б. Комбінації для дітей:

1. Хід складаний (8 тактів) – колисання (8 тактів).

2. Хід складаний (4 такти) – присування (4 такти). В. Комбінації для старших:

1. Хід складаний (4 такти) – колисання (4 такти).

2. Хід складаний (4 такти) – колисання раптове (4 такти).

3. Хід складаний (4 такти) – колисання дрібне (4 такти).

4. Хід складаний (4 такти) – присування дрібне (4 такти).

5. Хід складаний (2 такти) – колисання дрібне (2 такти) – присування (2 такти) – колисання раптове (2 такти).

Примітка. Хід складаний можна виконувати вперед, в сторони і назад. Коли цей рух виконується назад, його можна назвати – хід тихий, бо танцюють його тихо, без пристуку. Виконувати всі п’ять комбінацій для старших можна так, щоб на початку йшов рух тихий. Усі інші рухи виконуються вперед.

46

Рух № 7

ХІД СКЛАДАННЯ АКЦЕНТОВАНИЙ

Для парубків і дівчат (рис. 22)

Тактування: 1-і-2, 1-і-2 (“раз-і-два”, “раз-і-два”).

А. Хід складаний акцентований виконується так само, як і рух № 6, з тією тільки різницею, що на “два” ліва нога дужче стукає об землю, тобто дужче вибиває другу долю такту, і одночасно з цим ударом (також на “два”) права нога випростовується раптовим рухом вперед, готуючись почати другий такт цього руху.

На другий такт роль ніг міняється: на “два” дужче вибиває права нога і одночасно з ударом випростовується ліва нога, готуючись почати наступний танцювальний такт.

ЗАЛЬОТНИЙ РУХ І ХІД СКЛАДАННИЙ АКЦЕНТОВАНИЙ

Для парубків і дівчат

Тактування: 1–2, 1-і-2 (“раз-два”, “раз-і-два”).

А. На перший такт цього руху виконується зальотний рух, а на

другий – хід складаний акцентований.

47

Б. Комбінації для дітей:

1. Хід акцентований (8 тактів) – зальотний рух (8 тактів).
2. Хід акцентований (4 такти) – зальотний рух (4 такти).
3. Хід акцентований (4 такти) – присування (4 такти).
4. Хід акцентований (4 такти) – колисання (4 такти).
5. Хід акцентований (4 такти) – дрібне присування (4 такти).

В. Комбінації для старших:

1. Хід акцентований (4 такти) – зальотний рух (4 такти).
2. Хід тихий (4 такти) – присування (4 такти).
3. Хід тихий (4 такти) – хід акцентований (4 такти).
4. Хід тихий (4 такти) – колисання раптове (4 такти).
5. Хід тихий (4 такти) – хід акцентований (4 такти) – колисання дрібне (4 такти).

Рух № 8

ПІДСКОК З УГИНАННЯМ НОГИ В КОЛІНІ

Для парубків і дівчат (рис. 23)

Тактування 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. У першому такті на “раз” і на “два” треба зробити два легкі підскоки вгору на лівій нозі, а в другому такті – два підскоки на правій нозі.

Коли підскоки виконуються ритмічно, тоді можна додати до них угинання, тобто, коли на першу долю, на “раз”, – підскочимо злегка на лівій нозі, то одночасно піднімаємо праву ногу вгору, угинаючи її в коліні. На “два” – підскакуємо вдруге на лівій нозі, а праву випростовуємо. Угинаємо ногу так, щоб носок правої ноги доторкнувся до носка лівої ноги, а п'ята правої ноги опинилася вище кісточки лівої ноги.

На другий такт підскок виконується з правої ноги, а угинання і випростовування – з лівої ноги. Випростовувати ногу можна вперед або трохи вбік-навскіс ‘.

48

Б. Комбінації для дітей:

1. Угинання (4 такти) – хід складаний (4 такти).
2. Угинання (4 такти) – колисання (4 такти).
3. Угинання (4 такти) – зальотний рух (4 такти).
4. Хід акцентований (4 такти) – угинання (4 такти).
5. Присування (4 такти) – угинання (4 такти).

В. Комбінації для старших:

1. Виконати усі комбінації, зазначені під літерою “Б”.
2. Угинання (4 такти) – хід тихий (4 такти).
3. Угинання (4 такти) – колисання раптове (4 такти).
4. Хід тихий (4 такти) – присування дрібне (4 такти).
5. Угинання (4 такти) – хід акцентований (4 такти).

Примітка. Раніше згадувалося, що хороші виконавці душею відчують кінець коліна танцю і навіть особливим пристуком його підкреслюють.

Пристук – це звичайний хід акцентований, але виконаний на одному місці при тактуванні 1-і-2 (“раз-і-два”). Вправний танцюрист, стежачи за собою в танці і ловлячи на слух танцювальну мелодію, повинен завжди підкреслювати кожний восьмий такт згаданим пристуком, а наступні вісім тактів за-

повнити іншими відомими йому рухами. Виконуючи пристук, танцюрист також легко може повертатися круг себе ліворуч або праворуч, поки не прийде до вихідної позиції.

Часто буває, що парубок або дівчина виконують два або три пристуки підряд, повертаючись кружком на одному місці – раз праворуч, раз ліворуч.

¹ Про напрямок руху вбік-навскіс див. с. 60.

49

Рух № 9

ХІД СКЛАДАНИЙ І УГИНАННЯ

Для парубків і дівчат

Тактування: 1-і-2, 1–2 (“раз-і-два”, “раз-два”).

А. Дев’ятий рух виконується на два такти. Це комбінація сьомого і восьмого рухів. На перший такт виконується хід складаний акцентований, а на другий – підскоки і угинання. Коли, наприклад, хід складаний починаємо з лівої ноги, то підскок припадає на ліву ногу, а угинання – на праву.

Б–В. Повторити ті ж самі комбінації, що їх занотовано під літерами “Б” і “В” у кінці руху № 8 і виконувати їх з пристуками на всіх четвертих тактах.

Після вивчення перших дев’яти рухів може виникнути питання: де і в якому напрямку танцює молодь, як поводить себе в танці дівчина з парубком?

Для танцю молодь вибирає простору хату, сіни, стодолу або вільне місце перед хатою і водить танець так, що здається, наче вони ходять по великому колу, навколо круглого стола, дерева або криниці.

Якщо молодь танцює парами, тобто парубок з дівчиною, то дівчина обертається лицем до парубка і веде перед, а парубок іде за нею.

Коли ж танцює тільки одна пара, то дівчина веде танець так, як їй заманеться: то йде ніби по колу, то перемінить напрям танцю, то перейде раптово на другий бік кола або стане всередині кола, легко обертаючись кружком то направо, то наліво. Парубок не зводить ні на мить очей зі своєї дівчини, ходить за нею назирці й танцює завжди, обернувшись до неї лицем.

Рух № 10

ДОРІЖКА ПРЯМА

Для парубків і дівчат (рис. 24)

Тактування: 1-і-2-і (“раз-і-два-і”).

А. Коли приглянемося ближче до зазначеного Тактування, то зразу помітно, що кожна доля поділена на два дрібних рухи, тобто на кожний такт треба неодмінно зробити чотири дрібних рухи.

50

Таким чином, у доріжці прямій на “раз” – ліва нога відступає від правої ноги вліво-вбік, а на “і” – права нога присувається носком до п’яти лівої ноги.

На “два” – ліва нога знову відступає вліво-вбік, а на “і” – права присувається до лівої ноги.

Доріжка пряма – рух дуже дрібний і на кожний такт повторюється двічі.

Доріжку можна виконувати і з правої ноги в правий бік, слід тільки пам’ятати, що перед тоді веде права нога, а ліва присувається на кожне “і” до правої п’яти.

Б. Комбінації для дітей:

1. Доріжка пряма вліво (3 такти) – пристук (1 такт).
2. Доріжка пряма вправо (3 такти) – пристук (1 такт).
3. Доріжка пряма з пристуком (4 такти) – угинання (4 такти).
4. Доріжка пряма з пристуком (4 такти) – коливання (4 такти).

В. Комбінації для старших:

1. Виконати комбінації, зазначені під літерою “Б”.
2. Доріжка пряма вліво (4 такти) – хід акцентований вправо (4 такти).
3. Доріжка пряма вправо (4 такти) – коливання з правої ноги (4 такти).
4. Хід тихий (4 такти) – доріжка пряма вправо (4 такти).
5. Коливання дрібне (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).

Примітка. Доріжку пряму можна також виконувати кружком, тобто обертаючись на одному місці. Така доріжка називається доріжкою-кружальцем.

Рух № 11

ДОРІЖКА П’ЯНА

Для парубків

Тактування 1-і-2-і (“раз-і-два-і”).

А. Рух № 11 виконується двома способами.

Спосіб перший (рис. 25) відрізняється від руху № 10 тим, що в доріжці п’яній на друге “і” права нога присувається до лівої п’яти не носком, як це робилось у русі № 10, а навпаки: правою п’ятою до лівого носка.

51

Коли доріжка п’яна виконується з правої ноги вправо-вбік, то на друге “і” ліва нога також присувається до правої не носком, а лівою п’ятою до правого носка.

Цю доріжку називаємо п’яною тому, що, дивлячись на виконавця збоку, нам здається, ніби він, присовуючи ногу до ноги – раз носком до п’яти (на перше “і”), а раз п’ятою до носка (на друге “і”), – хитається то назад, то вперед, ніби п’яний, і ось-ось упаде.

Спосіб другий (рис. 26) виконується так:

На “раз” – ліва нога відступає від правої вліво, а на “і” – носок правої ноги переводиться за п’яту лівої ноги.

На “два” – ліва нога знову відступає вліво-вбік, а на “і” – п’ята правої ноги присувається до лівого носка.

Рис. 26

Коли ця доріжка виконується з правої ноги вправо-вбік, то на перше “і” носок лівої ноги переводиться за п’яту правої ноги, а на друге “і” п’ята лівої ноги присувається до правого носка.

Б. Для дітей доріжка п’яна важка для виконання.

В. Для старших:

1. Доріжка п’яна вліво (8 тактів) – зальотний рух (4 такти) – присування (4 такти).

52

2. Доріжка п’яна вправо (8 тактів) – зальотний рух (4 такти) – угинання (4 такти).

3. Доріжка п’яна вправо (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).

4. Доріжка п’яна вліво (4 такти) – хід тихий (4 такти).

5. Колисання (4 такти) – хід тихий (4 такти) – угинання (4 такти) – доріжка п’яна (4 такти).

Рух № 12

ДОРІЖКА ПРЯМА ВИСТУПЦЕМ

Для парубків і дівчат

Тактування: 1-і-2-і (“раз-і-два-і”).

А. Доріжку пряму виступцем не можна передавати рисунком так, як всякий інший рух, її легко зрозуміти тоді, коли ми випишемо на підлозі рівною лінією цифри: 1, 2, 3, 4, 5, 6 і т. д., причому цифра від цифри повинна бути віддалена на півкроку. Така відстань потрібна лише спочатку, поки танцюрист не вивчить рух. Коли ж рух виконуватиметься чисто, правильно, то ця відстань зменшується.

Ставши на цифру 1 у позиції, що показана на рис. 27, танцюрист спочатку ходить по написаних цифрах у вільному темпі, дотримуючись такого напрямку:

а) лівою ногою іде на цифру 3, правою – на цифру 2, потім лівою повертається на цифру 2, а правою – повертається на цифру 1;

б) лівою ногою переступає на цифру 4, правою іде на цифру 3, потім лівою повертається на цифру 3, правою повертається на цифру 2 і т. д.

Цей порядок можна записати так:

3, 2, 2, 1 – 4, 3, 3, 2 – 5, 4, 4, 3 – 6, 5, 5, 4. Л, П, Л, П–Л, П, Л, П–Л, П, Л, П–Л, П, Л, П.

Під кожною цифрою стоять літери “л” і “п”, що означає – ліва нога, права нога.

Якщо навчимося виводити цю доріжку у вільному темпі, можна виконувати її як танцювальний рух при тактуванні 1-і-2-і (“раз-і-два-і”).

На “раз” – ліва нога з цифри 1 виходить на один крок вліво (на цифру 3).

На “і” – права нога з цифри 1 виходить на півкроку вліво (на цифру 2).

На “два” – ліва нога повертається на півкроку назад по тій самій лінії (до цифри 2).

На “і” – права нога повертається на цифру 1.

Коли доріжка виступцем виконується вже чисто на протязі перших трьох цифр, можна лівою ногою переходити на наступні цифри, тобто просуватися все вліво і вліво.

53

Для виконання доріжки виступцем вліво ‘ порядок цифр пишеться зліва направо і порядок пересування ніг буде такий, як зазначено на рис. 27.

Виконавець починає рух з лівої ноги і просувається у напрямку від першої цифри до останньої.

Коли ж забажаємо танцювати доріжку виступцем вправо ², тоді і цифри пишемо справа наліво і порядок пересування ніг буде такий, як зазначено на рис. 28. Танцюрист починає рух з правої ноги і просувається у напрямку від першої цифри до останньої.

Б. Для дітей доріжка пряма виступцем важка для виконання.

В. Комбінації для старших:

1. Доріжка пряма виступцем (8 тактів) – хід акцентований (4 такти) – колисання (4 такти).

2. Доріжка пряма виступцем (4 такти) – хід тихий (4 такти).

3. Доріжка пряма виступцем (4 такти) – угинання (4 такти). .1

4. Доріжка пряма виступцем (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).

5. Доріжка пряма виступцем (4 такти) – присування (4 такти).

¹ Вліво – для танцюриста, але вправо від глядача.

² Вправо – для танцюриста, але вліво від глядача.

54

Примітка, а) Написати цифри на підлозі з меншою відстанню між ними; б) виконувати доріжку виступцем у напрямках вперед-назад; в) виконувати доріжку виступцем, просуваючись пластичне й непомітно.

Рух № 13

ДОРІЖКА ДРІБНА З ПІДСКОКОМ НАЗАД

Для парубків і дівчат (рис. 29)

Тактування: 1-і-2-і (“раз-і-два-і”).

А. Цей рух схожий на підскоки, але не вперед, а назад. Виконується він так:

На “раз” – ліва нога на носках заступає за п’яту правої ноги.

На “і” – підскок на лівій нозі. Одночасно з підскоком піднімається права нога, згинаючись у коліні.

На “два” – рухом назад права нога заступає за п’яту лівої ноги.

На “і” – підскок на правій нозі. Одночасно підноситься ліва нога, щоб заступити за п’яту правої ноги. При виконанні цього руху танцюрист просувається назад.

55

Б. Комбінації для дітей:

1. Доріжка дрібна (8 тактів) – хід складаний (8 тактів).
 2. Доріжка дрібна (8 тактів) – хід тихий (8 тактів).
 3. Доріжка дрібна (8 тактів) – коливання (4 такти) – хід акцентований (4 такти).
 4. Доріжка дрібна (4 такти) – присування (4 такти).
 5. Доріжка дрібна (4 такти) – угинання (4 такти).
- В. Комбінації для старших:
1. Доріжка дрібна (4 такти) – хід складаний (4 такти).
 2. Доріжка дрібна (4 такти) – хід акцентований (4 такти).
 3. Доріжка дрібна (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).
 4. Доріжка дрібна (4 такти) – коливання раптове (4 такти).
 5. Доріжка дрібна (4 такти) – присування дрібне (4 такти).

Рух № 14

СХРЕЩУВАННЯ І РОЗКРОК РІВНИЙ

Для парубків (рис. 30)і

Тактування 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. Схрещування ніг і розкрок рівний – рух виключно парубоцький і виконується з почуттям особливої гідності.

На “раз” – підскакуємо легко вгору і одночасно з підскоком схрещуємо ноги, тобто переносимо праву ногу наперед лівої і ставимо перед лівою так, щоб носок торкнувся до носка або щоб ноги були звернені пальцями до себе.

На “два” – підскакуємо знову вгору і стаємо в широку позицію, тобто в розкрок рівний.

Розкрок – це така позиція, в якій права нога віддалена від лівої на ширину пліч або трохи ширше.

На наступний такт при схрещуванні ліву ногу переносимо наперед правої.

¹ Схрещування і розкрок рівний, а також і розкрок розбитий іноді виконують і дівчата, але він у них повторюється не часто і заповнює тільки один такт.

56

Весь рух танцюрист виконує поважно, легко підскакуючи вгору на пальцях.

Б. Комбінації для дітей:

1. Схрещування і розкрок рівний (8 тактів) – хід тихий (8 тактів).
2. Схрещування і розкрок рівний (8 тактів) – коливання (4 такти) – присування (4 такти).
3. Схрещування і розкрок рівний (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).
4. Схрещування і розкрок рівний (4 такти) – хід складаний (4 такти).
5. Схрещування і розкрок рівний (4 такти) – доріжка дрібна (4 такти).

В. Комбінації для парубків:

1. Схрещування і розкрок рівний (8 тактів) – хід тихий (8 тактів).
2. Схрещування і розкрок рівний (8 тактів) – хід акцентований (8 тактів).

3. Схрещування і розкрок рівний (4 такти) – колисання раптове (4 такти).

4. Схрещування і розкрок рівний (4 такти) – доріжка дрібна (4 такти).

5. Схрещування і розкрок рівний (4 такти)–доріжка виступцем (4 такти).

Комбінації для дівчат:

1. Схрещування (1 такт) – пристук (1 такт) –доріжка пряма (2 такти).

2. Схрещування (1 такт) – пристук (1 такт) – доріжка виступцем (2 такти).

3. Схрещування (1 такт) – пристук (1 такт) –доріжка дрібна (2 такти).

Рух № 15

СХРЕЩУВАННЯ І РОЗКРОК РОЗБИТИЙ

Для парубків (рис. 31)

Тактування: 1–2, 1-і-2 (“раз-два”, “раз-і-два”).

А. Цей рух заповнює два такти і виконується так.

Коли після схрещування перейдемо на розкрок і виконаємо рух № 14 (перший такт), робимо розкрок розбитий, тобто на першу долю другого такту (на “раз”) не схрещуємо знову ніг, а, підскачовши, просуваємо стопу до стопи. З цієї позиції далі виконуємо два дрібні розкроки: на “і” підскакуємо і робимо малий розкрок, а на “два” підскакуємо ще раз і розширюємо розкрок.

Отже, в русі № 15 маємо п'ять підскоків, а розкрок розбитий – це, власне, два малі розкроки, які, коли їх виконуємо підряд, один за одним, не повинні бути ширші за один розкрок рівний.

Б. Комбінації для дітей:

1. Схрещування і розкрок розбитий (8 тактів) – колисання (8 тактів).

2. Схрещування і розкрок розбитий (8 тактів) – хід акцентований (8 тактів).

В. Комбінації для старших:

1. Схрещування і розкрок розбитий (8 тактів) – хід акцентований (8 тактів).

2. Схрещування і розкрок розбитий (8 тактів) – доріжка пряма (4 такти) – хід тихий (4 такти).

57

3. Схрещування і розкрок розбитий (4 такти) – доріжка дрібна (4 такти).

4. Схрещування і розкрок розбитий (4 такти) – угинання (4 такти).

5. Схрещування і розкрок розбитий (4 такти) – доріжка виступцем (4 такти).

Рух № 16

СХРЕЩУВАННЯ – РОЗКРОК І УГИНАННЯ

Для парубків

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. Коли до руху № 14 додамо два такти угинання, то буде нова

комбінація, новий рух.

Перший такт – схрещування і розкрок рівний.

Другий такт – угинання та випростовування ноги.

Третій такт – повторення рухів першого такту.

Четвертий такт – повторення рухів другого такту.

При угинанні треба пам'ятати, що коли, наприклад, перше угинання робимо з правої ноги, то друге треба робити з лівої ноги. Розкрок не повинен бути ні надто широким, ні надто вузьким.

Б. Комбінації для дітей:

1. Схрещування і угинання (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).

2. Схрещування і угинання (4 такти) – хід акцентований (4 такти).

Примітка. Доріжку пряму, хід акцентований і всякий інший рух, що йде після угинання, починаємо з тієї ноги, якою закінчено угинання.

В. Комбінації для старших:

1. Схрещування і угинання (4 такти) – доріжка дрібна (4 такти).

2. Схрещування і угинання (4 такти) – доріжка виступцем (4 такти).

3. Схрещування і угинання (4 такти) – колисання (4 такти).

4. Схрещування і угинання (4 такти) – колисання раптове (4 такти).

5. Схрещування і угинання (4 такти) – хід тихий (4 такти).

58

Рух № 17

СХРЕЩУВАННЯ – РОЗКРОК РОЗБИТИЙ – УГИНАННЯ І РОЗКРОК РІВНИЙ

Для парубків

Тактування: 1–2, 1–2, 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-і-два”, “раз-два”, “раз-два”).

А. Рух № 17 виконується на чотири такти: схрещування і розкрок розбитий, тобто рух № 15, який заповнює перші два такти, угинання з правої або лівої ноги – третій, а розкрок рівний – четвертий такти.

Б. Комбінації для дітей:

1. Схрещування і розкрок розбитий (4 такти) – зальотний рух (4 такти).

2. Схрещування і розкрок розбитий (4 такти) – хід тихий (4 такти).

3. Схрещування і розкрок розбитий (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).

В. Комбінації для старших (кожний рух по 4 такти):

1. Схрещування і розкрок розбитий – угинання – хід акцентований.

2. Схрещування і розкрок розбитий – колисання.

3. Схрещування і розкрок розбитий – доріжка.

4. Схрещування і розкрок розбитий – дрібне колисання.

5. Схрещування і розкрок розбитий – схрещування – угинання. Після того, як танцюрист уважно вивчить щонайменше десять перших

рухів, йому може прийти на думку таке питання: “Коли я буду знати або коли можна буде про мене сказати, що я вже танцюю?”

Відповідаємо: український народний танець у повному його обсязі – це зібрання найбільш поширених рухів. Вивчити їх усі докладно – досить

важко. Для навчання треба затратити чимало часу, а це може вдатися тільки найбільш запальним і охочим до вивчення українського танцю. Проте, добре зрозумівши все пройдене і запам'ятавши в деталях кожний рух зокрема, добре зрозумівши ритміку, темп і тактування, танцюрист може бути певний, що він деякі танцювальні рухи вже опанував і може сам або в парі з дівчиною іти в танець на кожній вечірці, на кожній забаві. Треба тільки, як сказано вище, знати все пройдене так вірно, щоб хоч після кожного четвертого такту можна було б легко, плавно і без найменшої зупинки переходити з одного руху на інший.

59

ПРО НАПРЯМКИ РУХУ НІГ

Перед описом наступного руху мушу сказати кілька слів про нові напрямки руху ніг, якими учні ще не користувались. До цього часу ми згадували тільки про напрямки вперед, вбік, назад, а тепер познайомимось з напрямком – навскіс.

Придивіться до рисунка 32:

від літер л–п, що означають ліву стопу і праву стопу, ідуть напрямки:

1 – вперед, 2 – назад, 3 – вліво-вбік, 4 – вправо-вбік, 5 – вліво – вбік-навскіс-вперед, 6 – вправо – вбік-навскіс-вперед, 7 – вліво – вбік-навскіс-назад, 8 – вправо – вбік-навскіс-назад.

Добре придивившись до навскісних напрямків, можна приступити до вивчення вихилясника.

Рух № 18

ВИХИЛЯСНИК

Для парубків і дівчат (рис. 33)

А. Вихилясник заповнює один такт.

На “раз” – переносимо праву ногу вправо – навскіс-назад і ставимо її так, щоб вона трохи зігнулася в коліні, а носком щоб торкалася землі.

На “два” – переносимо праву ногу вправо – навскіс-вперед і ставимо її п'ятою на підлогу, а носком вгору. Ліва нога на першу і другу долі такту, тобто на “раз” і на “два”, двома легкими підскоками просувається вперед або назад, тобто в напрямі, бажаному танцюристові. У другому такті роль ніг міняється: підскок робиться двічі з правої ноги, а лівою робляться рухи у навскісних напрямках: вліво-навскіс-назад і вліво-навскіс-вперед.

Цей рух я називаю вихилясником тому, що при рухах ніг у навскісних напрямках танцюрист хоч-не-хоч нахиляється плечем то вправо, то вліво – в бік тієї ноги, з якої робляться навскісні рухи. Танцюрист нахиляється особливо тоді, коли помітить, що дівчина, танцюючи, опускає вниз очі, наче не хоче глянути на нього. Він нахиляється то туди, то сюди, щоб звернути на себе її увагу.

Б. Комбінації для дітей:

1. Вихилясник (4 такти) – зальотний рух (4 такти).
2. Вихилясник (4 такти) – хід тихий (4 такти).

60

3. Вихилясник (4 такти) – хід акцентований (4 такти).
4. Вихилясник (4 такти) – доріжка пряма (4 такти),
5. Вихилясник (4 такти) – схрещування і розкрок рівний (4 такти).

В. Комбінації для старших:

1. Вихилясник – угинання.
2. Вихилясник – хід акцентований.
3. Вихилясник – доріжка.
4. Вихилясник – схрещування.
5. Вихилясник – схрещування – розкрок розбитий.
6. Вихилясник – схрещування – пристук – колисання.
7. Вихилясник – пристук – вихилясник – пристук кружком.
8. Вихилясник – доріжка – пристук – вихилясник.
9. Вихилясник – пристук кружком – доріжка – пристук.
10. Вихилясник – схрещування – хід акцентований – пристук кружком.

Примітка. Кожний рух в цих комбінаціях виконувати протягом 4-х тактів.

Рух № 19

ПЕРЕСКОК – ХІД АКЦЕНТОВАНИЙ

Для парубків і дівчат (рис. 34)

Тактування: 1–2, 1-і-2 (“раз-два”, “раз-і-два”).

А. Перескок виконується так.

На “раз” – переносимо праву ногу півколом наперед лівої наліво – вбік-навскіс і, сильно стукнувши, опускаємо її на підлогу. Одночасно відриваємо від підлоги ліву ногу і згинаємо її в коліні. Ліва нога, наче відскакує вправо – навскіс-назад.

На “два” – легкий підскок на правій нозі. Одночасно випростовується ліва нога, яка в повітрі, не торкаючись до землі, переноситься у напрямку вліво – вбік-навскіс.

Другий такт заповнюється уже відомим ходом акцентованим, у напрямку вліво – вбік-навскіс, тому що перескок найвигідніше сполучається саме з цим рухом.

61

Перескок можна виконувати також направо, тоді ліву ногу переносимо півколом наперед правої, а хід акцентований треба робити у напрямку вправо – вбік-навскіс.

Б. Комбінації для дітей:

1. Перескок – хід акцентований (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).
2. Перескок – хід акцентований (4 такти) – хід тихий (4 такти).

В. Комбінації для старших:

1. Перескок – хід акцентований – вихилясник.
2. Перескок – хід акцентований – доріжка виступцем.
3. Перескок – хід акцентований – схрещування.
4. Перескок – хід акцентований – схрещування – розкрок.

5. Перескок – схрещування – розкрок розбитий.
6. Перескок – схрещування – угинання – вихилясник.
7. Перескок – колисання – схрещування – колисання шумне.
8. Перескок – хід акцентований – угинання.
9. Перескок – вихилясник – перескок – вихилясник.
10. Перескок – доріжка – пристук кружком – вихилясник.

Примітка. Кожний рух в цих комбінаціях виконувати протягом 4-х тактів.

62

Рух № 20

ВИПАД І ХІД АКЦЕНТОВАНИЙ

Для парубків і дівчат (рис. 35)

Тактування: 1–2, 1-і-2 (“раз-два”, “раз-і-два”).

А–Б–В. Описуючи цей рух, я користуюсь назвою, запозиченою з гімнастичної термінології, і тому вважаю за необхідне пояснити насамперед терміни *випад* взагалі і *випад танцювальний* зокрема.

Коли пролунає команда вчителя: “Струнко!”, – учень стає прямо, рівно, ноги ставить так, щоб п’яти були разом, а носки звернені в сторони у навскісних напрямках. Це – позиція перша. Коли ми з такої позиції висунемо, наприклад, ліву ногу, зігнувши її в коліні, в який-небудь з лівих напрямків і опустимо її з пристуком на землю, то ми зробимо рух, який зветься випадом. Під час випаду лівою ногою, права нога стоїть непорушне на місці, а під час випаду правою ногою непорушно стоїть ліва нога. Випад може бути ближчий або дальший, це залежить від волі учителя.

Такий самий випад буває і в танці, з тією тільки різницею, що в ньому випад недалекий, у напрямку вліво – вбік-навскіс або вправо – вбік-навскіс лівою чи правою ногою. Крім того, друга нога, яка стоїть на місці, не випростовується, як при гімнастичному випаді, а угинається в коліні.

63

Зрозумівши, як робиться випад, ми можемо з’єднати його з вищезазначеним ходом акцентованим.

Таким чином, на “раз” – робимо випад вліво – вбік-навскіс.

На “два” – робимо підбиття: права нога підтягується під ліву і одночасно підбиває її п’яту вгору.

На “раз” другого такту – підбита нога починає хід акцентований.

Звертаю увагу на те, що: а) танцюрист нахиляється вбік випаду; б) випад не може бути дуже далеким; в) випад виконується лівою ногою вліво і правою ногою – вправо; г) випад з підбиттям виконується також як самостійний рух на рахунок “раз-два” кілька разів підряд. Після цього його можна поєднати з ходом акцентованим або з якимось іншим рухом (див. комбінацію Б в русі № 21).

Рух № 21

ВИПАД – ХІД АКЦЕНТОВАНИЙ – СХРЕЩУВАННЯ

I РОЗКРОК РОЗБИТИЙ

Для парубків

Тактування: 1–2, 1-i-2, 1–2, 1-i-2 (“раз-два”, “раз-і-два”, “раз-два”, “раз-і-два”).

А. Кожний із названих рухів має по одному такту. Вивівши цю чотиритактну групу, починаємо її робити наново, але вже з другої ноги і в другому напрямку.

Коли ж захочемо вернутись на те саме місце, з якого починалася ця група, то переходимо з розкроку розбитого в доріжку назад.

Заповнивши доріжкою дрібною наступних чотири такти, ми знову виводимо рух № 21, але з другої ноги, тобто: коли перший раз ми починали рух з лівої ноги, то після доріжки дрібної назад рух № 21 треба робити з правої ноги.

Б. Комбінації для дітей:

1. Випад вліво (4 такти) – угинання (4 такти).
2. Випад вліво (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).
3. Випад вліво (4 такти) – хід акцентований (4 такти).
4. Випад вліво (4 такти) – вихиляльник (4 такти).
5. Випад вліво (4 такти) – хід тихий (4 такти).

В. Комбінації для дорослих:

1. Випад – хід акцентований – доріжка вліво – розкрок розбитий.
2. Випад – хід акцентований – перескок – хід акцентований.
3. Випад – хід акцентований – схрещування – розкрок розбитий – схрещування.
4. Випад – хід акцентований – доріжка – схрещування – розкрок розбитий.
5. Випад – хід акцентований – схрещування – доріжка – пристук.

Примітка. Кожна з наведених п'яти груп виконується протягом 4-х тактів; починають спочатку з лівої ноги, потім – з правої.

64

Рух № 22

СХРЕЩУВАННЯ – РОЗКРОК РІВНИЙ – СХРЕЩУВАННЯ З ПОВОРОТОМ ВЛІВО

Для парубків (рис. 36)

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. Схрещування з розкроком ми вже знаємо. Воно виконується на перший такт цього руху. А тепер придивимось, як після схрещування робиться поворот вліво-назад.

Закінчивши перший такт (на першому рахунку “два”) розкроком рівним, танцюрист робить на другий такт нове схрещування, тобто підскакує на “раз”, одночасно переносить праву ногу наперед лівої і стає на носки. З цієї нахрес-ної позиції на “два” треба зробити на носках тихий поворот вліво-назад.

Коли хочемо повернутися вправо-назад, то до схрещування треба

прийти з лівою ногою попереду правої. Повернувшись назад, ми побачимо, що наші ноги перейшли в розкрок. З тієї розкрочної позиції треба робити який-небудь із відомих нам рухів.

Б. Для дітей рух № 22 важкий для виконання.

В. Комбінації для старших:

1. Схрещування – розкрок рівний – схрещування з поворотом – доріжка пряма.

2. Схрещування – розкрок розбитий – схрещування з поворотом – коливання дрібне.

3. Схрещування з поворотом – розкрок розбитий – схрещування з поворотом – хід акцентований.

4. Схрещування з поворотом – дрібна доріжка назад – схрещування – пристук.

5. Схрещування – розкрок розбитий – схрещування з поворотом.

Примітка. Наведені комбінації – це чотиритактні групи. Кожний рух, який входить у групу, заповнює один такт, а сам поворот завжди припадає на рахунок “два”, тобто на другу долю того ж такту, в якому він зустрічається.

65

Рух № 23

ПЛЕТІНКА (БАЧ, ЯК ЗАПЛІВ)

Для парубків і дівчат

Таксування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. Плетінка виконується двома способами.

а) Перший спосіб (рис. 37). На “раз” першого такту – з’єднавши стопу з стопою, піднімаємося на пальцях, а на “два” – переносимо з’єднані п’яти вліво-вбік і ставимо їх на підлогу.

На “раз” другого такту – піднімаємо з’єднані носки, а на “два” – переносимо їх вліво-вбік і ставимо на підлогу і т. д. Б. Комбінації для дітей:

1. Плетінка (8 тактів) – доріжка пряма вліво (4 такти) – доріжка пряма вправо (4 такти).

2. Плетінка (8 тактів) – перескок (4 такти) – коливання (4 такти).

В. Комбінації для старших:

1. Плетінка (8 тактів) – хід тихий (8 тактів).

2. Плетінка (8 тактів) – доріжка дрібна (4 такти) – два перескоки (4 такти).

б) Другий спосіб (рис. 38) трохи важчий, але кращий від першого і в танцях вживається частіше. Виконується він так.

66

На “раз” – ліва нога згинається в коліні і стає на носок, а права в ту ж мить стає на п’яту.

Тепер звертаю увагу на підняті частини правої й лівої стопи, тобто на підняту п’яту лівої ноги і носок правої ноги. З тієї позиції, що була зайнята на рахунок “раз”, подаємо вільні, підняті частини правої й лівої стопи вліво-вбік, але так, щоб не зрушити з місця носок лівої ноги і п’яту правої

ноги, на які опирається танцюрист під час першої долі такту.

подавшись наскільки можна вліво-вбік і ставши на рахунок “два” обома стопами на підлогу, треба придивитись до тієї позиції, яку зайняли стопи.

Позиція досить незвичайна: носки зсунені до себе, а п’яти віддалені так, що стопи описують кут в 45° , схожий на дашок, звернений ріжками вниз.

У другому такті роль ніг міняється.

На “раз” – права нога, зігнувшись у коліні, стає на носок і ліва – на п’яту.

На “два” – вільні, підняті частини кожної стопи, тобто п’яту правої ноги і носок лівої переносимо наліво-вбік.

Третій такт є повторенням першого, а четвертий – другого тактів. Цей рух я називаю плетінкою тому, що коли він плавно виконується, то глядачеві збоку здається, ніби танцюрист плете плетінку. На селі плетінку називали – бач, як заплів.

Плетінку можна повести вправо. Тоді все робимо навпаки: на “раз” –

67

права нога піднімається на носок, а ліва – на п’яту, на “два” – вільними частинами кожної стопи, тобто п’ятою лівої ноги і носком правої, просуваємося вправо-вбік.

Б. Ця плетінка для дітей важка для виконання.

Примітка. Спочатку треба вести плетінку вліво або вправо-вбік, а коли вона виконуватиметься правильно, можна спробувати робити нижченаведені комбінації.

В. Комбінації для старших:

1. Плетінка вліво (4 такти) – вихилясник (4 такти).
2. Плетінка вліво (4 такти) – доріжка (4 такти).
3. Плетінка вліво (4 такти) – зальотний рух (4 такти).
4. Плетінка вліво (4 такти) – схрещування (4 такти).
5. Плетінка вліво (4 такти) – випад і хід акцентований (4 такти).

Рух № 24

ХІД АКЦЕНТОВАНИЙ, ПРИКРАШЕНИЙ ПІВКОЛОМ

Для парубків (рис. 39)

Тактування: I-i-2 (“раз-і-два”).

А. Хто добре запам’ятав хід акцентований, той легко може перейняти

68

також прикрашування півколом. У русі № 7, акцентуючи сильним пристуком другу долю такту, тобто на рахунок “два”, викидаємо прямим раптовим рухом праву ногу вперед, але у русі № 24 цей рух повинен бути не прямим раптовим, а півкруглим, ніби ми хочемо в ході акцентованому зробити схрещування замашним півкруглим рухом.

Б. Рух № 24 для дітей важкий.

В. Комбінації для старших:

1. Хід акцентований, прикрашений півколом, – колисання шумне.

2. Хід акцентований, прикрашений півколом, – хід тихий.
 3. Хід акцентований, прикрашений півколом, – один випад і один перескок.
 4. Хід акцентований, прикрашений півколом, – доріжка дрібна.
 5. Хід акцентований, прикрашений півколом, – доріжка виступцем.
- Примітка. Кожний рух виконувати протягом 4-х тактів.

Рух № 25

ХІД АКЦЕНТОВАНИЙ, ПРИКРАШЕНИЙ ПІВКОЛОМ, І НАПІВПОВОРОТ НАЛІВО-НАЗАД

Для парубків (рис. 40)

Тактування 1-і-2 (“раз-і-два”).

А. Коли добре засвоїмо рух № 24, то, звертаючи особливу увагу на гарний і замашний рух ногою, додамо до нього напівповорот наліво-назад. Напів-поворот вийде тоді, коли рух ногою, який ніби переходить на схрещування, буде на рахунок “два” дужчий, замашніший. Повернувшись цим рухом на пальцях лівої ноги напівповоротом назад, ведемо танець далі.

Напівповорот застосовуємо тоді, коли хочемо раптово перемінити раніше намічену позицію або коли, наприклад, дівчина мимохить або навмисне зверне танець в інший бік.

Сам напівповорот треба завжди робити на рахунок “два” так, щоб уже на наступний рахунок почати який-небудь з уже відомих нам рухів.

Б. Для дітей рух № 25 важкий.

69

В. Комбінації для старших:

1. Хід акцентований і напівповорот – вихилясник.
2. Хід акцентований і напівповорот – перескок – вихилясник.
3. Хід акцентований і напівповорот – перескок – доріжка пряма.
4. Хід акцентований і напівповорот – доріжка п’яна.
5. Хід акцентований і напівповорот – схрещування – розкрок рівний.
6. Хід акцентований і напівповорот – розкрок розбитий – пристук.
7. Хід акцентований і напівповорот – коливання.
8. Хід акцентований і напівповорот – випад – хід акцентований – вихилясник.
9. Хід акцентований і напівповорот – доріжка дрібна назад – пристук – вихилясник.
10. Хід акцентований і напівповорот – випад – хід акцентований – пристук – плетінка.

Примітка. Кожний рух виконувати протягом 4-х тактів.

Рух № 26

ХИТАННЯ В СХРЕЩУВАННІ І УГИНАННЯ

Для парубків і дівчат (рис. 41)

Тактування: 1-і-2, 1-2 (“раз-і-два”, “раз-два”).

А. Цей рух починаємо перескоком на правій нозі, тільки не на стопу, а

на носок. Саме хитання заповнює один такт.

На “раз” – подаємося перескоком правою ногою наперед лівої.

На “і” – тут же подаємося на ліву ногу, не відриваючи правої ноги від підлоги.

На “два” – подаємося дужче на правий носок і одночасно випросто-вуємо ліву ногу вліво – вбік-навскіс і робимо нею у другому такті угинання.

Третій такт заповнюємо знову хитанням з тією тільки різницею, що воно в цьому такті починається з лівої ноги перескоком у схрещуванні.

На четвертий такт виконуємо угинання з правої ноги вправо – вбік-навскіс.

70

Б. Комбінації для дітей:

1. Хитання-угинання (2 такти) – доріжка пряма (2 такти).

2. Хитання-угинання (2 такти) – хід акцентований (2 такти).

В. Комбінації для старших (виконуються по 2 такти):

1. Хитання-угинання – перескок – хід акцентований.

2. Хитання-угинання – доріжка виступцем.

3. Хитання-угинання – хід акцентований – випад – пристук.

4. Хитання-угинання – доріжка – пристук кружком.

5. Хитання-угинання – доріжка дрібна назад – пристук кружком.

6. Хитання-угинання – доріжка п’яна.

7. Хитання-угинання – перескок – схрещування – пристук кружком.

8. Хитання-угинання – випад – перескок – хід акцентований.

9. Хитання-угинання – хід акцентований, прикрашений півколом.

10. Хитання-угинання – хід акцентований, прикрашений півколом і на-півповоротом наліво-назад.

Рух № 27

ТИНОК

Для парубків і дівчат

Тактування: 1-і-2, 1-і-2 (“раз-і-два”, “раз-і-два”).

А. У цьому русі велику роль відіграє уміння володіти ходом складаним, акцентованим, який тут має трохи інакший вигляд.

Спосіб перший (рис. 42)

На “раз” – лівою ногою не висовуємося наперед, як у русі № 7, а робимо стрибок вліво – вбік-навскіс. Одночасно права нога підводиться носком до п’яти лівої ноги.

На “і” – права нога стає опорною, а ліва трохи піднімається над підлогою. Танцюрист ніби переступає з лівої ноги на півпальці правої.

На “два” – ліва нога міцно опускається на підлогу, а права в цей час переноситься півколом вгору і з стрибком подається вправо – вбік-навскіс, щоб на рахунок “раз” наступного такту опуститися вниз. (Ліва нога підводиться носком до п’яти правої ноги.)

71

На “і” – ліва нога стає опорною, права трохи піднімається над підлогою (пересування).

На “два” – права нога міцно опускається на підлогу, а ліва в цей час переноситься півколом вгору і стрибком подається вліво – вбік-навскіс, щоб на рахунок “раз” наступного такту опуститись вниз і т. д.

Примітка. Рахунок “і” вказує на рухи ніг на затакт перед кожним рахунком “раз” (1). Нижні рядки рис. 42 і 43 слід розглядати справа наліво, як продовження руху з правої ноги в другому такті.

Спосіб другий (рис. 43)

На “раз” – стрибок лівою ногою вліво – вбік-навскіс. Одночасно праву ногу переводимо наперед лівої, підвівши п’яту до носка лівої ноги, як це було в схрещуванні або в хитанні.

72 •

На “і” – права нога стає опорною, а ліва трохи піднімається над підлогою. Танцюрист ніби переступає з лівої ноги на півпальці правої.

На “два” – ліва нога міцно опускається на підлогу, а права переноситься високим півколом вгору і стрибком подається вправо – вбік-навскіс, щоб на рахунок “раз” наступного такту опуститися вниз. Ліва нога переводиться наперед правої п’ятою до носка правої ноги (навхресна позиція).

На “і” – ліва нога стає опорною, а права трохи піднімається над підлогою (переступання).

На “два” – права нога міцно опускається на підлогу, а ліва переноситься високим півколом вгору і стрибком подається вліво – вбік-навскіс, щоб на рахунок “раз” наступного такту опуститись на підлогу і т. д.

73

Отже, у русі № 27 необхідно: .

а) міняти стрибками напрямки руху ніг, тобто стрибати раз вліво – вбік-навскіс, а раз вправо – вбік-навскіс;

б) у способі першому – підводити носок під п’яту;

в) у способі другому – переводити п’яту наперед носка, тобто ставити ногу в навхресну позицію відносно тієї ноги, з якої здійснений стрибок.

Рух № 27 називаємо тинком тому, що коли його гарно виконують, а особливо коли гарно роблять півколо у повітрі, то глядачеві збоку здається, ніби танцюрист перестрибує через тин або через ворота.

Б. Комбінації для дітей:

1. Тинок (8 тактів) – зальотний рух (4 такти)–хід тихий (4 такти).

2. Тинок (8 тактів) – колисання (4 такти) – доріжка дрібна (4 такти).

3. Тинок (4 такти) – випад вліво (2 такти) – випад вправо (2 такти).

В. Комбінації для старших:

1. Тинок – доріжка дрібна назад – пристук.

2. Тинок – вихилясник – пристук.

3. Тинок – колисання – пристук.

4. Тинок – доріжка п’яна.

5. Тинок – пристук – доріжка дрібна.
 6. Тинок – хід акцентований, прикрашений півколом.
 7. Тинок – хід акцентований, прикрашений півколом, і напівповорот наліво-назад.
 8. Тинок – випад – хід акцентований.
 9. Тинок – перескок – вихилясник.
 10. Тинок – пристук – схрещування і розкрюк розбитий.
- Примітка. Кожний рух виконувати протягом 4-х тактів.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

Всі попередні рухи з їх комбінаціями ми виконували у стоячому положенні, а щоб надати їм більшої плавності, м'якості і пластики, ми угиналися в колінах і намагалися виконувати рухи на носках, не торкаючись п'ятами землі. Колисання й угинання в колінах зміцнюють м'язи ніг, тому після їх вивчення для нас не страшні й не шкідливі ніякі рухи, навіть такі, як присядки і плазунець.

Хоч названі рухи красиві й привабливі, проте, маючи на меті попередніми рухами зміцнити м'язи ніг, їх не можна було описувати раніше. З певністю зауважуємо, що коли хто-небудь почав би вчитися, скажімо, гопака відразу з присядки або з плазунця, то він миттю покинув би навчання, бо, зробивши без підготовки кілька разів присядку, відчув би досить гострий біль у ногах, особливо в колінах і стопах, і мусив би припинити навчання не менше як на тиждень. Усі пройдені нами рухи дають тепер можливість приступити до вивчення присядок і плазунця.

Рух № 28

ПРИСЯДКА

Для парубків (рис. 44)

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А–Б–В. Присядка виконується на один такт.

На “раз” – присідаємо до землі так, наче хочемо що-небудь підняти.

На “два” – встаємо й одночасно випростовуємо праву ногу вправо – вбік-навскіс.

На “раз” наступного такту знову присідаємо.

На “два” – встаємо й одночасно випростовуємо ліву ногу вліво – вбік-навскіс.

Присядку слід робити: 1) легко на носках, 2) щоб п'яти торкалися одна однієї, 3) руки треба покласти вбоки вище пояса або схрестити на грудях, 4) корпус повинен бути трохи нахилений вперед, щоб, присідаючи, не

¹ Вправні танцюристи тримають корпус прямо, не нахиляючи його вперед.

75

податися назад і не сісти на землю, 5) присідати слід спокійно, тобто не кидатись з усієї сили і не допускати хрускотіння в суглобах, щоб не відчути неприємного болю в колінах і стопах, бо це може відбити в початківців бажання продовжувати розпочату науку.

Рух № 29

ПРИСЯДКА Й УДАР РУКАМИ ПО ХАЛЯВАХ

Для парубків (рис. 45)

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А–Б–В. На “раз” – присісти.

На “два” – встати й одночасно перенести праву ногу наперед лівої,

зігнувши її в коліні, і ударити лівою рукою по халяві правого чобота.

На “раз” наступного такту – перескочити на праву ногу й одночасно перенести ліву ногу, теж зігнуту в коліні, поза праву ногу і вдарити правою рукою по халяві або по підшві лівого чобота.

На “два” – випростовуємо ліву ногу вліво – вбік-навскіс.

Рух повторюється спочатку.

76

Рух № 30

ПРИСЯДКА – ВИПАД ВЛІВО – ВБІК-НАВСКІС¹ І ПОВНИЙ ПОВОРОТ

Для парубків (ряс. 46)

Тактування: 1–2, 1-і-2 (“раз-два”, “раз-і-два”).

А–В. На “раз” – присісти.

На “два” – встати й відвести ліву ногу вліво – вбік-навскіс.

На “раз” наступного такту – випад лівою ногою вліво – вбік-навскіс.

На “і” – поворот на лівій нозі вліво-назад.

На “два” – після повороту повернутися до випаду правою ногою вправо – вбік-навскіс. Поворот треба робити раптово, повертаючись замахом вліво на носках лівої ноги.

Рух № 31

ПРИСЯДКА – УДАР ПІДКІВКАМИ І РОЗКРОК РОЗБИТИЙ

Для парубків (рис. 47)

Тактування: 1-і-2, 1-і-2 (“раз-і-два”, “раз-і-два”).

А–В. На “раз” – присісти.

На “і” – підстрибнути вгору й ударити підківкою об підківку або стопою об стопу, опуститися на підлогу, зайнявши розкročну позицію, з якої на наступний рахунок “раз-і-два” виконати відомий розкрок розбитий.

Рух № 32

ДВІ ПРИСЯДКИ – СХРЕЩУВАННЯ І РОЗКРОК РОЗБИТИЙ

Для парубків

Тактування: 1–2, 1–2, 1–2, 1-і-2 (“раз-два”, “раз-два”, “раз-два”, “раз-і-два”).

А–В. Це чотиритактний рух. На перші два такти виконуються дві присядки, а на наступні два такти робиться уже відомий рух № 15 – схрещування і розкрок розбитий.

77

Коли танцюрист міцний в ногах, то він може присядкою заповнити 4–8 тактів. Але краса танцю полягає не в тому, щоб похвалитися силою м’язів, а в тому, щоб виконавець показав уміння брати й комбінувати рухи так, щоб себе не замучити і глядачеві не надокучати невпинним повторюванням тієї ж самої фігури і, крім того, щоб не стати хвальком: ось, мовляв, який я дужий, не два-три такти, а цілий вечір танцювати можу присядки й плазунці, а ви

дивіться та дивуйтеся.

Справжній, розумний танцюрист показує присядки рідко, наче прикрасу до відомих рухів, тобто у комбінації з іншими фігурами. Таку комбінацію подає нам група, складена у русі № 32, де присядка припадає на перші два такти.

Рух № 33

ВИПАД – ХІД АКЦЕНТОВАНИЙ – ДВІ ПРИСЯДКИ І

Для парубків

Тактування: 1–2, 1-і-2, 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-і-два”, “раз-два”, “раз-два”),

А–В. У русі № 33 бачимо нову чотиритактну комбінацію, в якій третій і четвертий такти заповнюються присядкою. Слід лише звернути увагу на те, щоб кожний рух перед присядкою виводився спокійно, без розгону, щоб, переходячи з якого-небудь руху в присядку, не впасти на руки або на коліна.

Рух № 34

ХІД АКЦЕНТОВАНИЙ – ПРИСЯДКА – СХРЕЩУВАННЯ І РОЗКРОК РОЗБИТИЙ

Для парубків

Тактування: І-і-2, 1–2, 1–2, І-і-2 (“раз-і-два”, “раз-два”, “раз-два”, “раз-і-два”).

78

А. Рух № 34 заповнює чотири такти, а сама присядка припадає на другий такт. Виконавши чисто цей рух, в якому на кожний такт припадає один самостійний рух, можна перейти на рух № 31 або на рух № 32.

Коли ж танцюрист виконає підряд рухи № 31, 32, 33, 34, можна побачити, що присядка повторюється, але не часто, – і танцюрист не втомлюється. Власне, коли він присідає, то, звичайно, втомлюється, але інші рухи, що складають комбінації, дають виконавцеві потрібний перепочинок, підбадьорюють його, і у танцюриста виникає бажання пуститися ще раз навприсядки. Взагалі, присядки – це прикраса, яка надає танцю жвавості й веселого настрою.

Б. Комбінації для дітей (хлопчиків):

1. Присядка (4 такти) – зальотний рух (4 такти).
2. Присядка (4 такти) – доріжка (4 такти).
3. Присядка (4 такти) – хід тихий (4 такти).
4. Присядка (4 такти) – хід акцентований (4 такти).
5. Присядка (4 такти) – колисання (4 такти).

В. Комбінації для старших (кожний рух виконується на два такти):

1. Вихилясник – присядка – схрещування – хід акцентований.
2. Перескок – хід акцентований – вихилясник – присядки.
3. Доріжка – присядки – схрещування – присядки.
4. Дрібне присування – перескок – схрещування – присядки.

5. Схрещування – вихилясник – присядки – колисання раптове.
6. Тинок – пристук – хід акцентований з півповоротом – присядка.
7. Тинок – пристук – доріжка – присядки.
8. Вихилясник – доріжка п'яна – присядки – схрещування.
9. Тинок – вихилясник – доріжка дрібна назад – присядки.
10. Перескок – хід акцентований – присядка – випад – вихилясник – присядка – доріжка виступцем – хід тихий.

Рух № 35

ПРИСЯДКА – СТАНЬ НА П'ЯТИ – СХРЕЩУВАННЯ

Для парубків (рис. 48)

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А–В. Рух № 35 – це звичайна присядка, тільки на рахунок “два” – танцюрист встає не на одну ногу, а на п'яти обох ніг.

Після цього він може перейти у схрещування або додати такі комбінації:

1. Присядка – стань на п'яти – схрещування (4 такти) – доріжка дрібна (4 такти).
2. Присядка – стань на п'яти – схрещування (4 такти), – доріжка виступцем (4 такти).
3. Присядка – стань на п'яти – схрещування (4 такти) – перескок (4 такти).
4. Присядка – стань на п'яти – схрещування (4 такти) – хід тихий (4 такти).
5. Присядка – стань на п'яти – схрещування (4 такти) – випад вліво (4 такти).

79

ПЛАЗУНЕЦЬ

Для парубків (рис. 49)

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А–Б–В. Плазунець – це невпинне продовження присядки, тобто, коли на рахунок “раз” присядемо до землі, то на рахунок “два” не встаємо, як на присядці, а виконуємо нову присядку, викидаючи вперед то одну, то другу ногу. Виконуючи плазунець, треба пам'ятати, щоб так само, як" при присядках: а) корпус був трохи нахилений вперед ¹, б) руки схрещені на грудях або взяті вбоки вище пояса ², в) ноги при викиданні вперед мають бути трохи зігнутими в колінах.

Плазунець – рух дуже важкий, а тому, як і присядка, вимагає від танцюриста фізичної підготовки. Плазунець також не можна перебивати яким-небудь із відомих рухів, бо всі вони виконуються у стоячому положенні, до якого можна перейти тільки аж на сьомому такті, ставши на рахунок “раз” сьомого такту на носки, наче для присядки, а на рахунок “два” – піднятись на рівні ноги або п'яти.

¹ Вправні танцюристи тримають корпус прямо, не нахиляючи його

вперед.

² Руки в цьому русі можна поступово розводити в сторони і знову схрещувати на грудях.

80

Після плазунця танцюрист переходить, звичайно, до найлегших рухів, тобто таких, що дали б перепочинок м'язам ніг. Потому можна ще раз пройтися плазунцем або виконати яку-небудь комбінацію у стоячому положенні.

Б. Комбінації для хлопчиків.

1. Плазунець (4 такти) – зальотний рух (4 такти).
2. Плазунець (4 такти) – хід тихий (4 такти).
3. Плазунець (4 такти) – хід тихий, акцентований (2 такти) – вихилясник (2 такти).
4. Плазунець (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).
5. Плазунець (4 такти) – угинання (4 такти). В. Комбінації для старших:
^ . Плазунець (8 тактів) – хід акцентований (4 такти) – колисання (4 такти).
2. Плазунець (8 тактів) – доріжка пряма (4 такти) – перескок (4 такти).
3. Плазунець (8 тактів) – зальотний рух (4 такти) – доріжка дрібна (4 такти).
4. Плазунець (8 тактів) – випад (4 такти) – схрещування з поворотом і розкрок розбитий (4 такти).
5. Плазунець (8 тактів) – хід тихий (4 такти) – перескок (4 такти).

Рух № 37

ВИБИВАНЕЦЬ

Для парубків і дівчат

Тактування: 1–2, 1–2 (“раз-два”, “раз-два”).

А. Вибиванець зустрічається в українському танці під такими назвами, як сучок, тропак, дрібушечка. Це ряд пристуків, до яких найлегше перейти із зальотного руху, доріжки, вихилясника.

Щоб краще зрозуміти, в якому темпі виконувати вибиванець, треба придивитись до нотного прикладу і до літер, що підписані під нотами.

Тут ми бачимо, що вибиванець – рух дуже дрібний і тому дуже рухливий. У кожному такті, крім восьмих – ми зустрічаємо і шістнадцяті – .Знаючи, що на кожному чверть – I, тобто на рахунок “раз”

або на рахунок “два”, припадає чотири шістнадцятих, стане ясно, що треба витанцьовувати якісь чотири рухи так швидко і вправно, щоб ними заповнити одну долю (кожну чверть). Цими рухами є швидкі пристуки об землю, які вибиваються то правою, то лівою ногою на місці. Такими пристуками можна також легко просуватися вперед або вибивати їх, повертаючись кружком.

Отже, вибиванець виконується як вісім пристуків на такт (чотири на рахунок “раз” і чотири на рахунок “два”), тобто по одному пристуку на кожен шістнадцяту долю (див. перший такт нотного прикладу).

Чотири пристуки шістнадцятими долями можна поєднувати з двома пристуками на кожну восьму або з одним пристуком на кожну чверть (див.

81

другий і третій такти нотного прикладу), інакше кажучи, можна вибивати будь-який ритмічний рисунок, який може підказати виконавцю ритміка танцювальної музики (див. четвертий, п'ятий, шостий і сьомий такти нотного прикладу).

їїд нотами стоять два рядки літер: перший рядок – П, Л, П, Л і т. д. (права нога, ліва нога). Ці літери означають, яка нога починає і яка кінчає низку вибиванців у одному такті. Верхній рядок показує чергування ніг, коли вибиванець починається з правої ноги.

У восьмому такті під першими двома восьмими підпівані літери пп і лл. Це означає, що на рахунок “раз” у цьому такті танцюрист двічі вибиває тією ж самою ногою (правою або лівою), а саме: стукнувши на першу восьму ногою об землю, він легко невисоко підскакує вгору, щоб, опустившись, стукнути на другу восьму тією ж самою ногою.

На рахунок “два” виконується низка вибиванців з другої ноги, як це показано в нотах.

Б. Рух № 37 для дітей важкий.

В. Комбінації для старших:

1. Вибиванець (4 такти) – доріжка пряма (4 такти).
2. Вибиванець (4 такти) – колисання (4 такти).
3. Вибиванець (4 такти) – перескок (4 такти).
4. Вибиванець (4 такти) – хід тихий (4 такти).
5. Вибиванець (4 такти) – доріжка дрібна (4 такти).

82

Рух № 38

РОЗКРОК І УДАРИ ПІДКІВКАМИ

Для парубків

Тактування 1-і-2-і (“раз-і-два-і”).

А. Рух № 38 є доповненням і прикрасою до вибиванця. Заповнивши кілька тактів вибиванцями, переходимо у розкрок. Після останнього не робимо схрещування, як це було раніше при комбінуванні схрещування з роз-кроком, а підстрибуємо легко вгору і в повітрі вибиваємо підківками, тобто ударяємо п'ятою об п'яту. Вдаривши на кожне “і” підківками, переходимо знову в розкрок.

Б. Комбінації для дітей:

1. Розкрок і удари підківками (2 такти) – доріжка пряма (2 такти).
2. Розкрок і удари підківками (2 такти) – хід акцентований (2 такти).

В. Комбінації для старших:

а) Комбінувати рух № 37 і рух № 38 так, щоб два такти заповнити одним рухом і два такти – іншим;

б) комбінувати (по 2 такти):

1. Вихилясник – вибиванець – розкрок і удари підківками.

2. Доріжка – пристук – розкрок і удари підквічками – вибиванець.
3. Перескок – пристук – вибиванець – розкрок і удари підквічками.
4. Тинок – пристук кружком – вибиванець – розкрок і удари підквічками.
5. Присядка – вихилясник – пристук – вибиванець – розкрок і удари підквічками.

Рух № 39

ДРІБНІ ПІДСКОКИ В ПОВОРОТІ

Для парубків (рис. 50)

Тактування: I-i-2-i і т. д. (“раз-i-два-i”).

83

А. Поставивши ноги носками і п'ятами до купи, виконуємо дрібні підскоки на носках, тихо й легко повертаючись навколо себе вліво або вправо. Ці підскоки з поворотами виконуються на кожне “раз” і на кожне “i”. -Руки треба покласти вбоки вище пояса або одвести в сторони долонями вгору. Це єдиний рух, у якому не вгинаємо колін.

Б. Рух № 39 для дітей важкий.

В. Комбінації для старших:

1. Розкрок і удари підквічками – дрібні підскоки і повороти.
2. Доріжка – пристук – дрібні підскоки і повороти.
3. Тинок – пристук – дрібні підскоки і повороти.
4. Вихилясник – доріжка назад – дрібні підскоки і повороти.
5. Присядка – пристук – дрібні підскоки і повороти.
6. Перескок – пристук – дрібні підскоки і повороти.

Примітка. Кожний рух виконувати протягом 2-х тактів.

Рух № 40

ЧОВГАНЕЦЬ

Для парубків (рис. 51)

Тактування: 1-i-2-i (“раз-i-два-i”).

А. Човганець зустрічається в українському танці під назвою чечітка. Виконується він так.

На кожні “раз” та “два” танцюрист невпинно скаче на одній нозі, а на кожне “i” – друга нога, зігнута в коліні, одночасно гойдається то вперед, то назад, човгаючи носком по землі. Гойдання ногою подібні до гойдання маятника.

Човганцем танцюрист може кінчати кожний важкий рух, а особливо такий, що вимагає багато руху, як, наприклад, вибиванець.

Б. Комбінації для дітей:

1. Човганець – хід акцентований.
2. Хід тихий – човганець.
3. Доріжка пряма – човганець.
4. Колисання – човганець.

84

5. Присування – човганець. В. Комбінації для старших:

1. Човганець – тинок.
2. Човганець – схрещування з розкроком.
3. Човганець – хід тихий. •
4. Човганець – доріжка дрібна.
5. Човганець – схрещування з поворотом.
6. Човганець – присядка.
7. Човганець – плазунець.
8. Човганець – розкрок і удари підківками.
9. Човганець – доріжка виступцем.
10. Човганець – присядка і удари по халявах.

Примітка. Кожний рух в комбінаціях “Б” і “В” виконувати протягом 4-х тактів.

Рух № 41

ПЛЕСКАЧ

Для парубків

Плескач – це комбінація деяких рухів ніг з рухами рук. До цього часу зустрічались такі танцювальні рухи, з яких складались легші або важчі комбінації, а рукам відводилась дуже скромна роль. У плескачі рукам надається більша робота, а саме: плескання в долоні, удар долонею по халяві чобота і удар долонею по стопі або підшві.

Взагалі плещемо долонями в таких випадках:

а) під час виконання руху № 2, тобто присування (рис. 52): там на рахунок “раз” першого такту ліва нога виступає вперед, а на рахунок “два” – права нога досувається до лівої п’яти. У плескачі ж на рахунок “два” праву ногу, зігнуто в коліні, підносимо вгору і одночасно плещемо в долоні нижче зігнутого коліна;

на “раз” другого такту – висуваємо праву ногу вперед, а на “два” – підносимо ліву ногу вгору і одночасно плещемо в долоні під зігнутим лівим коліном;

б) плещемо рукою по халяві або по підшві, виконуючи коливання, тобто

85

рух № 4 так: на “раз” – ліва нога виступає вперед, на “два” – права переноситься наперед лівої, піднімається трохи вгору, і тоді ми б’ємо її долонею по халяві або по підшві;

в) плещемо долонями по халяві або по підшві, встаючи з присядки або з плазунця (рис. 53);

г) плескачем заповнюємо завжди два або три такти, після чого йде пристук, а потім комбінація або група інших рухів.

Комбінації рухів (по 2 такти):

1. Присядка з плескачем – пристук – доріжка вліво.
2. Присядка з плескачем – пристук – плетінка вправо.
3. Перескок – пристук – зальотний рух з плескачем.

4. Колисання з плескачем – перескок – пристук.
5. Плетінка вліво – пристук – присування з плескачем.
6. Плазунець з плескачем – вихилясник.
7. Присядка з плескачем – вибиванець.
8. Колисання раптове з плескачем – пристук – човганець.
9. Вибиванець – присядка з плескачем – пристук кружком. 10. Човганець – пристук – тинок – присядки з плескачем.

Рух № 42

ПЛЕСКАЧ ДІВОЧИЙ

Виконується тільки як прикраса до відомих рухів. Плещуть в долоні також і дівчата, а це буває в таких випадках:

а) коли дівчина побажає перемінити положення рук, тобто, якщо дівчина вела танець, поклавши руки вбоки, і їй захотілося відвести одну руку в сторону, а другу перевести вбік або на груди;

б) перед початком нового задуманого руху;

в) при зміні напрямку танцю;

г) при підкресленні якоїсь цікавої, оригінальної танцювальної комбінації;

д) коли, порозумівшись очима, одна дівчина захоче наблизитись до другої дівчини або до парубка.

Плескач дівочий виконується завжди тільки на рахунок “раз” першого або п’ятого тактів.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

Народний танець можна бачити у повній його красі тільки тоді, коли його водять на селі чи деінде під час весілля, або коли народ душею переживає якісь радісні хвилини і виявляє їх в іграх з танцями, на забавах, у весняних і купальських хороводах, на вечорницях, під час проведення різних громадських свят і т. д., тобто безпосередньо в народному побуті. Тоді танцюючі пари передають свої емоції характерними рухами, поворотами, згинаннями і всякими іншими позами, які своєю красою створюють прекрасне танцювальне мистецтво.

Зафіксувати народний танець може тільки кінематограф. Перенесення ж його на сцену – це, власне, копія, інсценізація, яка не завжди буває вдалою. Успіх може бути тільки тоді, коли танцюючі пари душею відчують красу свого танцю і ведуть його вільно, невимушене, коли вони захоплюються танцем так, як артист чудовою мелодією, як художник надзвичайною картиною природи.

Щоб зафіксувати народний танець однієї пари, яка танцює в гурті, потрібні кіноапарат і два фахові записувачі танцю. Кіноапарат сприймав би танець у цілому, як картину, один фахівець записував би рухи парубочі, а другий – рухи дівочі. Така колективна праця – це праця майбутнього¹, а поки що нижчеподані комбінації, записані від сільських танцюристів або стилізовані на зразок сільських танців, можуть служити провідником для бажаючих виступити танцюючими парами на вечірках або на сценах театрів.

У такому випадку кожна танцююча пара мусить познайомитися з рисунком 54.

Великий квадрат 1–3–6–8 – це чотирикутне місце в кімнаті або на сцені. Позначені цифрами місця: 1, 2, 3, 4, 0, 5, 6, 7, 8 – це ті місця, з яких танцююча пара разом або нарізно вступає в танець. Подані нижче комбінації можна виконувати парами, вивчивши спочатку певну кількість рухів.

¹ Така робота по збиранню народного танцювального матеріалу з допомогою кінозйомок давно вже ведеться. Крім того, повністю екранізовано українські балети “Лілея” К. Данькевича, “Лісова пісня” М. Скорульського та фрагменти з балету “Маруся Богуславка” А. Свечникова (Я. В.).

87

Придивимось до рис. 55 та 56. В обох квадратах пунктирною лінією позначено напрямки рухів для танцюючої пари під час виконання нею першої комбінації.

За цим принципом будемо розглядати і кожну наступну комбінацію.

Перша комбінація побудована на основі добре вивчених перших семи рухів.

Парубок виходить з парубочого гурту і стає на місці, позначеному цифрою 6, а дівчина стоїть у дівочому гурті на місці, йозначеному цифрою 8.

Із своїх місць парубок і дівчина просуваються від цифри до цифри, як це буде показано в комбінаціях.

Парубок

Зальотний рух з пристуком на 4-му і 8-му тактах (8 тактів) – з 6 до 1.

Хід акцентований (4 такти) – з 1 до 0.

Хід тихий (4 такти) – з 0 до 8.

Дівчина

Хід акцентований (4 такти) – з 8

до 3.

Кружальце (4 такти) – на 3. Хід акцентований (4 такти) – з 3

до 0. Хід тихий (4 такти) – з 0 до 6.

88

ВЕРЕТЕНЦЕ

Веретенце виконується так. Три дівчини, побравшись за руки, стають в ряд лицем або спиною до лінії 1–2–3 (див. рис. 57). Друга дівчина (середня)¹ піднімає вгору руки своїх товаришок, а перша і третя дівчини попід руками, піднятими вгору, наче у ворота, танцюють доріжку кружальцем або хід акцентований кружком. Проскакуючи кожна у свої ворота, перша і третя дівчини наближаються до другої, а після проскакування трохи віддаляються.

Веретенце буває пряме і через голову.

Веретенце пряме (рис. 58).

Три дівчини стоять в ряд. Друга дівчина бере правою рукою ліву руку першої дівчини і лівою рукою праву руку третьої дівчини. Перша обертається проти ходу годинникової стрілки, а друга – за ходом годинникової стрілки.

Веретенце через голову (рис. 59).

Три дівчини стоять в ряд. Друга дівчина переносить праву руку через голову першої дівчини і бере її праву руку, а ліву руку переносить через голову третьої дівчини й бере її ліву руку.

Перша дівчина обертається за ходом годинникової стрілки, а друга – проти ходу годинникової стрілки.

Примітка. 1. Друга (середня) дівчина не стискає за руки своїх товаришок тоді, коли ті обертаються на одному місці, а вільно тримає їх за один або два пальці.

2. Перша і третя дівчини мусять знати, що коли друга дівчина стоїть на одному зазначеному місці, то свої обертання їм слід також робити на місці. Коли ж друга дівчина просувається вперед або назад, то й їм треба, танцюючи, просуватися слідом за нею.

¹ На місці другої (середньої) дівчини може стояти парубок. 106

ОПИС ФІГУРНИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ

Роман

Танець “Роман” водить молодь у селі Криве, на Київщині. Ніхто у Кривому не знає, ким він був занесений в село, і ніхто не пам’ятає, відколи він тут танцюється. Записаний танець мною у 1911 році.

“Роман” має дві фігури і виконують його так.

Три парубки в парах з дівчатами (умовившись, яка з них перша, яка друга, яка третя) виходять на середину квадрата 1–3–6–8 (рис. 60) і стають тісно одна пара коло другої навколо 0. Умовні позначення для парубків і дівчат такі: дівчина – (, парубок – <, де опукла сторона означає обличчя, а увігнута – потилицю.

Парубки, які стоять всередині, торкаються між собою ліктями лівих рук, а правими руками обіймають стан своєї дівчини, підтримуючи її за праву руку, зігнуту й покладену на правому боці вище пояса. У лівій руці парубок тримає ліву руку дівчини, причому рука парубка звернена долонею вгору, а дівоча – долонею вниз (рис. 61).

“Роман” танцюють на музику двох мелодій: перша фігура іде під спокійну, маршову мелодію, а друга фігура (проскакування) – під мелодію швидко, козачкову.

Під мелодійні звуки першої частини музичного супроводу усі пари, починаючи з лівої ноги, ходять навколо місця 0, ніби навколо дерева; парубок меншими кроками, а дівчина трохи більшими, але обоє зальотним рухом (рис. 61).

Під останній протяжний акорд маршової мелодії всі пари неначе пробуджуються і готуються до виконання другої фігури (рис. 62).

Перша пара стає проти другої на місці 4, друга стає обличчям до першої на місці 0, а третя пара, звернена обличчям до першої, стає за другою парою на місці 5.

Кожний парубок бере правою рукою ліву руку дівчини. Перша пара підносить з’єднані руки вгору (робить ворота) і з такої позиції починається танець під звуки другої, козачкової мелодії.

107

Проскакування попід ворота виконується так:

а) друга пара, легко нахилившись вперед, бігцем (зальотним рухом) проскакує попід піднесені вгору руки першої пари, повертається ліворуч і стає на місце першої пари, теж утворюючи ворота (рис. 63 і 65);

б) перша пара, пропустивши у свої ворота другу пару, біжить до третьої, нахилиється і проскакує у їх ворота, а потім повертається ліворуч і стає на їх місце, утворюючи ворота для другої пари (рис. 64).

в) третя пара, пропустивши у свої ворота першу пару, біжить до колишньої другої пари, нахилиється, проскакує у їх ворота, а потім повертається ліворуч і стає на їх місце, утворивши ворота для першої пари, і т. д.

Повертання пар ліворуч виконується після проскоків на місцях 4 і 5, а по лінії між місцями 4 і 5 відбуваються танцювальні пробіжки.

Дівчина завжди стоїть праворуч від парубка, і коли подасть йому ліву руку, то не віднімає її аж до кінця проскоків.

Ось чому завжди після проскоку (на місцях 4 і 5) парубок повертається з дівчиною великим кружком наліво, щоб приготуватися до нового проскоку на протилежному місці. Стаючи по краях на своє місце, парубок виконує пристуки доти, доки дівчина не стане на своє попереднє місце, тобто танцюючі міняються місцями по відношенню до вихідного положення.

108

Порядок проскоків такий:

друга пара проскакує у ворота першої пари на перший такт;

перша пара проскакує у ворота третьої пари на третій такт;

третья пара проскакує у ворота другої пари на п'ятий такт;

друга пара проскакує у ворота першої пари на сьомий такт;

перша пара проскакує у ворота третьої пари на дев'ятий такт;

третья пара проскакує у ворота другої пари на одинадцятий такт;

друга пара проскакує у ворота першої пари на тринадцятий такт;

перша пара проскакує у ворота третьої пари на п'ятнадцятий такт;

третья пара проскакує у ворота другої пари на сімнадцятий такт;

друга пара проскакує у ворота першої пари на дев'ятнадцятий такт;

перша пара проскакує у ворота третьої пари на двадцять перший такт;

третья пара проскакує у ворота другої пари на двадцять третій такт;

друга пара проскакує у ворота першої пари на двадцять п'ятий такт;

перша пара проскакує у ворота третьої пари на двадцять сьомий такт;

третья пара проскакує у ворота другої пари на двадцять дев'ятий такт.

Далі друга пара уже не проскакує у ворота, а на тридцять перший і тридцять другий такти уповільнює темп танцю (а з нею й інші пари), щоб з'єднатися навколо місця 0 для виконання першої фігури.

Отже, схема проскоків мусить бути така:

2–1–3–2– 8 тактів,

1–3–2–1– 8 тактів,

3–2–1–3– 8 тактів,

2–1–3 і закінчення – 8 тактів.

Починається спокійна, маршова мелодія, і пари, втомлені проскакуваннями, знову виконують першу фігуру.

“Роман” має прекрасний вигляд тоді, коли до нього стає більше танцюючих гуртів – по три пари в кожному гурті. Він ніби відтворює дві картини природи: перед вітром і під час вітру. Перед вітром все живе і росте тихо, спокійно, пишається і радіє, а під час вітру все немовби ламається, кипить, розворушене стихійною силою природи.

Гопак

Гуртовий гопак у селі Криве починався однією парою. Дівчина

виконувала колисання, пристуки на одному місці, кружальця, хід акцентований і тинок. Праву руку вона клала вище пояса, а лівою вививала перед себе то вліво, то . вправо до плеча.

Парубок кружляв навколо дівчини й виконував пристуки, хід акцентований, тинок, доріжку дрібну й присядки. Руки він тримав схрещеними на грудях, відводив у сторони і закладав за спину. Під час танцю парубок не зводив ні на мить очей з дівчини і повертався до неї боком або усім корпусом.

Коли ж до першої пари приєдналося ще кілька пар, тоді гуртовий танець виливався у дві фігури.

Перша фігура. Дівчата, обернені обличчям до парубків, вели перед, тобто знаходилися спиною по напрямку руху, а за ними, танцюючи, йшли парубки. Всі пари танцювали наче по обводу кола.

109

Друга фігура. Дівчата, відділяючись поодинокі або всі разом від парубків, виступали на середину хати, йшли акцентованим ходом з пристуком, ніби по обводу малого кола і кружляли на одному місці. Під кінець коліна гопака дівчата відводили руки в сторони і плескали в долоні. Відведення рук і плескання заповнювали сьомий і восьмий такти: на першу долю сьомого такту руки зближувалися долонями, на другу долю цього ж такту розводилися в сторони; і далі – на першу долю восьмого такту дівчата плескали в долоні, а на другу долю – поверталися з пристуком і підходили акцентованим ходом до парубків.

Дівчата в своєму кружку посеред хати виконували не якісь певні, визначені рухи, а танцювали такі, що приходили на думку кожній зокрема.

Парубки під час дівочого танцю виконували кожний свої рухи, але траплялося, що під час дівочого сплескування або тоді, коли дівчата залишали свій кружок, вони, захопившись присядкою кого-небудь із своїх товаришів, теж сплескували руками разом з дівчатами. Танець вівся в одному напрямку – вправо.

Василиха

“Василиха” записана у селі Шпичинці, на Київщині. Це дівочий танець, що має дві фігури. У ньому дівчата стають кружком не дуже близько одна біля одної. Одна або дві дівчини входять в центр кола.

Перша фігура – це спокійний танець на 7 тактів під першу половину пісні в помірному темпі. Дівчата танцюють ліктями всередину кола і тому, що перша половина пісні йде у розмірі $\frac{3}{8}$, рухи у них приблизно однакові: на кожний такт перші дві долі заповнюються зальотним рухом, а третя доля – колисанням або присуванням з тієї ноги, яка виступала у зальотному русі.

Друга фігура танцю ведеться жвавіше. Дівчата, ставши в пари, немов кимось наполохані, танцюють такі рухи: хід акцентований з пристуками, доріжка кружальцем, угинання і схрещування правою ногою, хід тихий і тинок. Танцюють вони, повернені одна до одної корпусом або боком, ніби по

обводу кола. Коли дівчата повернуться одна до одної лівим боком, то правими руками вони вививають то вправо, то вліво, наче описують перед собою горизонтальну вісімку. Коли ж дівчата повернуться одна до одної правим боком, вісімки здійснюються лівими руками.

Друга рука кладеться на талію або вільно лежить на грудях, ніби для притримування намиста. Буває, що в коло входить більша кількість пар. Тоді танцюють усі пари окремо, кожна пара самостійно, не заважаючи іншим виконавцям.

Дівчата, які знаходяться всередині кола, виконують ті ж самі рухи, що і їх товаришки, але здійснюють усі ці рухи на місці або легко обертаючись навколо себе.

Шевчик

“Шевчик” записаний у селі Шпичинці, на Київщині. Це – чоловічий танець, за своїм характером комічний. Він буває сольним, а часом і гуртовим. “Шевчик” має дві фігури.

110

Перша фігура – це звичайний вільний танець одного парубка, який виходить з гурту на середину хати, щоб розвеселити присутніх. Під час першої фігури він показує усі рухи, які йому підказує фантазія й хист танцюриста, але глядачеві здається, ніби парубок тільки готується до чогось нового, іншого, несподіваного.

Друга *фігура* – парубок підскакує в такт козачка на одній нозі, зігнутий у коліні і піднятій трохи вгору, імітує роботу шевця, тобто сукає дратву, витягує шкіру, крає, прибиває кілки, витягує гвіздки, копито і т. ін. Танець цей звичайно показує такий парубок, який сам знає шевську роботу, або вміє її передати весело, гумористично.

“Шевчик” комічний, бо: 1) парубок мусить довгий час стрибати на одній нозі, і коли стомиться, то хитається в такт музики; 2) парубок часто втрачає рівновагу, збивається з такту, починає спотикатися, переступає з ноги на ногу. Всі сміються, і парубок, засоромлений, ніби збившись у танці, залишає коло.

Буває, що в танець вступає більше парубків, удаючи всякі характерні типи шевців. Один удає шевчика кривого, інший підсліпуватого, старого, горбатого, такого, що кашляє або з люлькою в зубах і т. ін., тобто виконавці грають таких типів, яких можна бачити в селі чи в місті – і танець виходить дуже веселий.

Втомившись у другій фігурі, соліст або усі, хто брав участь у танці, ви-простовуються, переходять знову на першу фігуру або ж виконують танець вільним колом, тобто рядочком або з'єднаним колом, побравшись за руки.

Рибка

“Рибка” – танець, записаний теж у селі Шпичинці, на Київщині. Це мішаний танець, який має три фігури.

Перша фігура – пара за парою танцюють рядочком, ніби по обводу кола. Дівчина повернена обличчям до парубка і веде перед, тобто рухається спиною вперед.

Друга фігура – дівчата не всі разом, а буває, що і всі разом, наче змовившись, ідуть в середину кола, але обличчями до парубків і там виконують відомі їм рухи, відводячи руки в сторони або вививаючи ними перед собою.

Третя фігура – парубки, які під час дівочого танцю вільно ходили по колу і виконували кожний свої комбінації, міняються з дівчатами місцями, йдуть всередину кола, а дівчата переходять на їх місця. Переходи ці відбуваються ніби по обводу продовговуватих еліпсоподібних кружків. Кожна пара переходить окремо, але трапляється, що переходи виконуються разом. Виконуються вони або тинком або ж акцентованим ходом.

Примітка. “Василиха” і “Рибка” – танці давні. У моїй присутності молодь водила їх, увесь час радячись між: собою і звертаючись за допомогою до старших. Можливо, що “Рибку” раніше танцювали краще, з більш складними фігурами, з особливими рухами та характерною грою, пов’язаною з текстом пісні. Це можна було припустити, стежачи за поведінкою однієї пари. Дівчина, яка відбігла від свого парубка на середину, відвернулася від нього і почала вимахувати руками, то нахилилася, то знову підводилася, наче вона справді поралася біля печі, варила, місила і т. д., а парубок тим часом відбіг од гурту і ні-би щось шукав. Коли ж дівчина поверталася до парубка, то при зустрічі на обводі кола танцюристи подавали одне одному руки, ніби передавали щось, мінялись місцями або ж повторювали ту саму сцену.

111

Два херсонські танці

Це досить складні танці, що ставилися в народних п’єсах і оперетах (“Зальоти соцького Мусія”, “Катерина”, “Паливода”) під наглядом наших перших славних артистів М. К. Садовського, П. К. Саксаганського, а особливо М. Л. Кропивницького, який вносив у постановку цих танців елементи рухів, що їх він спостерігав у селах Херсонської губернії. Ці елементи М. Л. Кропивницький підказував своїм танцюристам, і їх колективна праця дійшла до нашого часу, прижилася на сценах першорядних українських труп, а також і в тих трупах, яким удалося перейняти ці танці для постановки їх у вищезгаданих п’єсах.

Перший херсонський танець

У танці беруть участь 4 дівчини і один або два парубки.

Танець має 12 фігур і починається з глибини сцени, з місця 2 (рис. 66).

Перша фігура

4 дівчини (у двох парах) стають одна пара за одною, а позаду них – парубок. Перед танцем треба позначити перших і других дівчат. Перші

дівчата – це ті, які стоять направо від глядача (недалеко від лінії 8–3).

Дівчата подають одна одній руки двома способами; а) руки танцюючих з'єднуються навхрест попереду, причому ліва рука однієї дівчини тримає ліву руку другої, а права рука – праву руку подружки; ліві руки знаходяться зверху, а праві – знизу;

б) танцюючі обнімають одна одну за талію за спиною, причому перша дівчина обнімає другу за талію правою рукою і на її правому боці подає подружці свою праву руку; права ж рука другої дівчини зігнута в лікті. Друга дівчина обнімає першу за талію лівою рукою і на її лівому боці подає подружці свою ліву руку; ліва ж рука першої дівчини зігнута в лікті. *

Парубок стоїть за дівчатами, схрестивши руки на грудях або заклавши їх за спину. З такої позиції танець починається двома парами вперед.

Хід акцентований (3 такти) – з 2 до 7.

Приступ (1 такт) – на 7.

112

Дійшовши до місця 7, дівчата з приступом роз'єднуються: перші йдуть наліво, а другі направо акцентованим ходом (4 такти) – з 7 до 0. На місці 0 вони з'єднують руки, як і напочатку, першим або другим способом і знову виконують хід акцентований (4 такти) – з 0 до 7.

Дійшовши до місця 7, танцюючі роз'єднуються ще раз і з приступом перші дівчата повертають наліво, а другі – направо акцентованим ходом (4 такти) – з 7 до 0.

Друга фігура

На місці 0 виконавці роз'єднуються і подають одне одному руки для побудови спільного кола, у якому і здійснюють хід акцентований (4 такти) вліво і (4 такти) вправо.

Третя фігура – зірка

Дівчата роз'єднують руки, повертаються вліво, і кожна з них подає праву руку в центр кола. Подані руки або знову з'єднуються навхрест, або торкаються пальцями. Ліві руки переводяться на талію або ж відводяться в сторону. Так побудованою зіркою виконавці йдуть (4 такти) вліво, потім повертаються ліворуч і подають ліві руки в центр кола, а праві переводять на талію і новою зіркою ідуть вправо (4 такти). Зірка при повторенні вправо мусить закінчитися на тому ж самому місці, з якого вона почалася.

Четверта фігура

Із закінченням зірки ходом вправо перші дівчата стають проти других і віддаляються ходом тихим назад до місць I, II, III, IV, що знаходяться посередині між 7–8 і 6–7. Прийшовши на зазначені місця, дівчата виконують коливання, наче відпочивають, і дають місце парубкові.

П'ята фігура

Парубок вступає у танець під час виконання дівчатами ходу тихого. Порядок його рухів такий:

Хід акцентований (4 такти) – з 2 до 7.

Хід тихий (4 такти) – 7 до 2.

Тинок (4 такти) – з 2 до 7.

Присядка з пристуком – на 7 з поворотом в сторону перших дівчат (2 такти) і в сторону других (2 такти).

Шоста фігура

Парубок виконує з дівчатами по черзі млиночки або голубці. Це робиться так.

Після останнього пристуку парубок підбігає до передньої дівчини, яка знаходиться на місці I, подає їй праву руку, зігнуту в лікті, і, з'єднавши її праву руку з своєю, зігнутою ключем, повертається вправо (2 такти), потім підбігає до передньої дівчини, яка знаходиться на місці III, подає їй вже ліву руку, зігнуту ключем, і повертається вліво (2 такти).

Ті самі рухи парубок виконує і з дівчатами, які знаходяться на місцях IV (2 такти) і II (2 такти). Коли він повертається млиночком з якою-небудь з дівчат, то інші дівчата повертаються самостійно між собою в парах, тобто I з II і III з IV.

113

Сьома фігура

Як тільки парубок повернувся млиночком з усіма дівчатами, всі виконавці, подавши одне одному руки, з'єднуються в коло і йдуть у ньому ходом акцентованим (4 такти) вліво і зіркою (8 тактів) вправо. Зіркою йдуть доти, поки парубок не стане на місці 7. На місці 7 парубок розриває зірку і стає біля першої дівчини з першої пари. Тоді всі беруться за руки і простою лінією йдуть ходом тихим назад, до лінії 1–3. Тут виконавці готуються до нової фігури.

Восьма фігура – ліса. Веснянкова хороводна фігура

Коли виконавці стануть у ряд на лінії 1–3, парубок починає заплітати лісу. Перша дівчина з протилежного від парубка краю стоїть на місці і робить перші ворота з своєю сусідкою, піднявши вгору з'єднані руки (рис. 67).

У ці ворота парубок проводить усіх дівчат і повертається з ними на попереднє місце. Коли всі дівчата пройдуть у перші ворота, друга дівчина мусить знати, як слід “заплестись”. Вона не йде за іншими під свою праву руку, а тільки повертається на своєму місці і ліву руку першої дівчини не переносить через голову, а кладе на своє плече.

Так само “заплітаються” третя і четверта дівчини.

Рис. 68 показує, як ліса заплітається і доплітається, а рис. 69 показує лісу вже заплетеною.

114

Дев'ята фігура

Це – просування заплетеної ліси ходом акцентованим навколо танцювального місця і повернення її на вихідну позицію.

Десята фігура

Виконується доріжка пряма вправо від місця 1–3 до 6–8 (4 такти) і назад до 1–3 (4 такти) і ще раз до 6–8 (4 такти).

Одинадцята фігура

Ліса на лінії 6–8 розривається, і виконавці з'єднаною лінією йдуть

ходом тихим назад, до лінії 1–3.

Дванадцята фігура

Парубок з одного краю і дівчина з другого з'єднують усіх в коло, і всі просуваються в колі ходом акцентованим вправо і вліво, а далі слідом за парубком виходять з танцювального кола, залишаючи місце для нового гурту, який бажає ще раз провести такий самий танець.

¹ *Ліса* – плетений тин навколо селянського двору.

115

Другий херсонський танець

Три дівочі пари стають одна за одною на місці 2.

Кожна пара тримається за руки так само, як і в попередньому танці (рис. 70)

Перша фігура

Усі пари виконують хід акцентований (4 такти) – з 2 до 7. Дійшовши до 7, пари роз'єднуються: перші повертають вліво, другі – рядочком вправо ходом акцентованим (4 такти) – з 7 до 0. На місці 0 виконавці з'єднуються і йдуть ще раз ходом акцентованим (4 такти) – з 0 до 7.

Друга фігура

На місці 7 перші дівчата повертаються корпусом до других дівчат, роз'єднуються і лініями віддаляються одна від одної ходом тихим (4 такти); перші доходять до лінії 8–5, а другі – до лінії 6–4.

Третя фігура

Усі дівчата виконують коливання на нових місцях (4 такти), потім ходом акцентованим (4 такти) повертаються до місця 7, виконують коливання (4 такти) і знову здійснюють перехід ходом акцентованим (4 такти), але вже не до 4–6 і 5–8, а на інші місця, зазначені римськими цифрами I, II, III, тобто до місця, що знаходиться посередині між 7–8 (для перших дівчат) і між 6–7 (для других дівчат). Перші дівчата стають з правого боку відносно глядача, а другі – з лівого боку. Всі повертаються корпусом до лінії 6–8, тобто лицем до глядача.

Четверта фігура

Дівчата кладуть руки на талію, і два їхні рядочки, що стоять на нових місцях на віддалі простягнутих в сторону рук, починають нову фігуру, яку можна назвати вісімкуванням, тобто описуванням у танці цифри 8.

116

Вісімкування виконують самостійно перші дівчата першого рядочка і самостійно другі дівчата другого рядочка.

Вісімку починають описувати передні дівчата ходом тихим назад по зазначеній нижче схемі, але як тільки вони зрушать з місць, всі дівчата, які знаходяться за ними, просуваються ходом акцентованим вперед, до місця передньої дівчини, і вже звідтіля повертаються назад, на свої попередні місця.

Придивимось до вісімкування першої передньої дівчини, яка стоїть на місці I (рис. 71).

Примітка. Римськими цифрами позначено дівчат, а арабськими –

півкола, по яких вони будуть просуватися зазначеними нижче рухами.

Перша дівчина, поклавши руки на талію, рушає з свого місця, завертає перше півколо ходом тихим направо – I–II, ніби хоче звільнити своє місце середній дівчині.

Зустрівшись на II з крайньою дівчиною (яка також зрушила з свого місця і йде вперед), передня дівчина завертає друге півколо II–III і заходить за III.

З III передня дівчина завертає третє півколо ходом акцентованим вперед до II, де зустрічається з середньою дівчиною.

З II вона завертає четверте півколо до I і повертається на своє перше місце.

Вісімкування середньої дівчини, яка стоїть на місці II (рис. 72), відбувається так: дівчина рушає з свого місця і завертає перше півколо наліво до I, займаючи місце I, з якого сходять передня дівчина.

З I вона завертає друге півколо ходом тихим направо до II і на II пропускає крайню дівчину.

З II дівчина завертає третє півколо наліво до III і заходить за III.

З III вона завертає четверте півколо направо і ходом акцентованим приходить на своє попереднє місце.

Вісімкування третьої, крайньої, дівчини (рис. 73) відбувається так: крайня дівчина рушає з свого місця III і завертає перше півколо направо ходом акцентованим до II. На II вона пропускає передню дівчину і завертає друге півколо наліво ходом акцентованим до I; обійшовши I, крайня дівчина завертає вже третє півколо направо ходом тихим до II, а з II вона завертає четверте півколо наліво ходом тихим до III і приходить на своє попереднє місце.

Вісімкування виконується дівчатами два рази, і кожна з них, як це видно з рисунків, завертає чотири півкола. Вісімкування виконується обличчям до глядача.

117

П'ята фігура

Закінчивши вісімкування, перші дівчата повертаються корпусами до других і виконують колісання (4 такти).

Шоста фігура

Перші дівчата з місць I, II, III виконують пристуки на місці (4 такти), а другі одночасно підходять до них, подають їм ліві руки, виконують веретенце, повертаючись ним наліво з 7 до 2. Побравшись на 2 за руки так, як під час першої фігури, дівчата, не спиняючись, залишають танцювальне місце.

Кривий танок

Це веснянковий дівочий хоровод. Водили його в селі. Шпичинці Сквир-ського району на Київщині. Виконується він так (рис. 74).

З протилежних боків сцени, тобто з місць 1 і 3 назустріч один одному одночасно виходять два рядочки дівчат '. Першим рядочком умовимось вважати той, що виходить з місця 3, а другим той, що виходить з місця 1.

Дівчата виступають одна за одною, з'єднавшись між собою різноколірними трикутними хустками так, щоб кожна наступна дівчина тримала в руці протилежний кінець хустки попередньої дівчини. Дівчата ідуть звичайними кроками і співають хороводну пісню “Кривий танок”.

Перший рядок з місця 3 бере напрямом на місце 1, потім звертає на місце 6. Другий рядок з місця 1 бере напрямом на місце 3 і звертає на місце 8.

Дівчата заздалегідь умовляються, на яких словах пісні вони залишатимуть свій рядок або вливатимуться в нього знову.

Отже, дійшовши до лінії 6–7–8, перша дівчина першого рядочка залишається біля місця 6, а перша дівчина другого рядочка – біля місця 8.

Далі кожний рядок веде друга дівчина в напрямі до місця 0, обходячи спереду першу дівчину, яка стоїть тепер на місці I, повернувшись обличчям до глядача.

Якщо сцена невелика або у колективі мало виконавців, то всі нижченазвані рухи виконує один рядок дівчат десь всередині сцени, ближче до лінії 6–7–8 (Я. В.).

118

Десь на лініях між 8–0 і 6–0 залишається друга дівчина. Далі кожний рядок веде третя дівчина в напрямі до лінії 6–7–8, обходячи ззаду другу дівчину, яка стоїть тепер на місці II, повернувшись обличчям до глядача.

Рядок цей доходить до лінії 6–7–8, де залишається третя дівчина. Четверта дівчина обходить спереду третю дівчину, яка тепер стоїть на місці III, повернувшись обличчям до глядача, потім веде свій рядок до другої дівчини, яка стоїть на місці II, обходить її ззаду і завертає до першої дівчини, яка стоїть на місці I, і обходить її спереду. Четверта дівчина береться рукою за хустку останньої дівчини свого рядочка. Таким чином, замикається нескінченна лінія, що своїм виглядом нагадує підкову.

Так на сцені між місцями 6–7 і 7–8 деякий час обертаються дві підкови.

Далі, на заздалегідь умовлених словах пісні, перша дівчина сходить зі свого місця і непомітно вливається в підкову, ставши перед четвертою, коли остання підійде до місця I. Біля місця II в підкову непомітно вливається друга дівчина, ставши за першою; біля місця III вливається третя дівчина, а перша розриває підкову і завертає свій рядок у протилежний бік. Перший рядок іде до місця 6, другий – до місця 8. З цих місць обидва рядки прямують до лінії 1–2–3 і біля неї звертають на свої вихідні місця, тобто перший рядок прямує до місця 3, а другий до місця 1.

Існує також інший варіант повернення дівчат у рядочок, а саме: біля місця III на заздалегідь умовлених словах пісні одна з дівчат розриває підкову і, ставши першою, веде виконавців у протилежному напрямку, а колишня третя дівчина бере рукою хустинку останньої дівчини і рушає за нею. Коли кінець розірваної підкови підійде до місця I, до нього приєднується колишня перша дівчина. На місці II в рядочок так само вливається друга дівчина.

Під час усього хороводу дівчата, заздалегідь умовившись, одночасно, на певних словах пісні, то піднімають, то опускають руки з хустками. Коли ж

сформуються підкови, то разом з підніманням або опусканням хусток дівчата можуть раптово змінювати напрямок руху у своїй підкові на протилежний і навпаки.

Як до підкови, так і після неї обидва рядки, просуваючись по сцені, можуть з'єднатися в одне велике коло ¹, яке на умовленому місці розривається, – і кожний рядок продовжує виконувати вищеописані дії.

Якщо на сцену виступають три дівочі рядочки, то третій рядок може вийти з місця 6 або 8 і сформувати свою підкову біля місця 2, або біля іншого місця, згідно із задумом балетмейстера.

Чим більше дівчат у кожному рядочку, чим різноманітніше забарвлення хусток, тим привабливішим і красивішим буде “Кривий танок”.

Якщо до цього хороводу підібрати відповідне освітлення і з кожною зміною положень рук і напрямку руху виконавців змінювати також кольори прожекторів, то “Кривий танок” сприймається глядачами як надзвичайно ефектне, мальовниче видовище.

¹ Замість одного великого кола кожний рядок може утворити своє коло, яке потім непомітно перетворюється на підкову і навпаки (*Я. В.*),

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ КІЛЬКА СЛІВ ПРО ТЕ, ЯК ЗБИРАТИ ЕТНОГРАФІЧНИЙ ТАНЦЮВАЛЬНИЙ МАТЕРІАЛ

Важке завдання для режисера виправити гру манірного артиста на сцені, тим більше виправити її самому артистові, коли він почуває свої хиби та одноманітні прийоми гри і не може їх позбутися хоч настільки, щоб виступи іноді задовольняли його самого та вимогливого театрала-критика.

А ще важче внести нову течію в якусь галузь мистецтва, виправити старі хиби, старі звички, невірне розуміння певної галузі в мистецтві. Важко тому, що його адепти так звикли до трафаретного виконання своїх обов'язків, до оборони своїх авторитетів у сфері їх спеціальності, що внести новий правдивий промінь, ясний світ у їх міркування – це значить доводити на кожному кроці, що вони помиляються, збивати їх погляди, примушувати йти новими шляхами, жити новим життям – одне слово, вести з ними вперту невинну боротьбу, тяжчу за боротьбу з найлютішою стихією природи.

Я маю на увазі пародистів та імітаторів українського народного танцю, препоганих його копіїстів і тих фальшивих проповідників, що нехтують і топчуть ногами танцювальне мистецтво, за яке вони самозванно беруться.

Коли критик бачить на сцені слабку п'єсу, слабку гру артистів, що присмокталися до театру для того тільки, щоб як-небудь заробляти на шматок хліба, то мимохіть навіртається на думку питання Карпенка-Карого: “Хіба це п'єса? Хіба це актори?”.

Так само, коли ми бачимо теперішні українські танці на сцені, у нас навіртається питання: “Хіба це народні танцюристи? Хіба це народна хореографія?”².

Трапляються, правда, хоч і дуже рідко, виступи серйозних танцюристів-самородків, які достойно поведуться на сцені в танці, але це тільки уніками, які часто-густо не користуються визнанням лише через те, що виступають без крику та гиків, без підскоків та незрозумілих піруетів, а деяким колам невибагливих глядачів треба викинути в танці якусь комедію, вигукувати, показати “чисту роботу ногами, руками, плечима й головою”.

¹ *Адепт* (лат. *adeptus*) – той, що досяг. Тут вжито це слово у розумінні ревного прихильника, послідовника якого-небудь вчення, ідеї (*Я. В.*).

² В. М. Верховинець мав на увазі 1919–1920 роки (*Я. В.*).

120

Коли кричать: “От добре працює!”, то цього для пересічного танцюриста доволі. Він знає і почуває, що здобув собі “положення” на сцені, живе собі спокійно і, користуючись з визнання і успіху, радіє, що завдяки своїй мускулатурі та трюкацьким хитрощам зміг завоювати симпатію отих прихильників, і тішиться, що вони його підтримують і славлять, як знавця української хореографії. І як того Терешка з “Суєти” не можна переконати, що він помиляється, так і тих артистів не зверне на правдивий шлях ніяка переконуюча лекція чи увага. У відповідь можна почути готове: “Залиште! Що ви розумієте?”, підкреслене іронічною посмішкою та гримасою; такий

артист в ту ж мить відкриє з апломбом преспокійно груди, обкладені срібними та золотими жетонами з написами про визнання його незрівняного хисту, або почне вимахувати чорною палицею, усіяною та вимережаною золотими іменами добросердечних прихильників. Слова й поведінка героя примушують знавців залишити всякі розмови про хореографію. Доводиться відійти від нього з думкою, що це пропаша людина, а говорити з ним – то пропаша справа.

Такі танцюристи і їх прихильники розглядають український танець, як забавну еквілібристику...

Ще перед війною на сторінках “Ради” та “Сяйва” я закликав ентузіастів до збирання етнографічного танцювального матеріалу або хоч до надсилання мені необхідних відомостей про місця, в яких ще збереглися народні танці. До мене приходили листи, і навіть дуже цінні, з приблизно вірним описом таночків і пояснень, з веснянковими та купальськими іграми, але здебільшого я одержував листи без підписів. Один добродій надіслав мені точну адресу села, де він бачив гарні, привабливі танці, але тут же просить не видавати секрету, звідкіль довідався я про це село в тому випадку, якби туди поїхав!

У таких умовах працювати над збиранням і складанням потрібного матеріалу, групувати, систематизувати, а також робити потрібні наукові висновки дуже важко.

Проте я не втрачаю надії на успіх розпочатої справи і ще раз звертаюся з проханням до свідомих громадян допомогти мені в збиранні прекрасного етнографічного матеріалу. Далі будуть подані відповідні запитання, з якими збирачі повинні звертатись до народу, а тут я хочу ще раз запевнити всіх, кому дороге наше мистецтво, що наша хореографія така ж красива, як та народна пісня. Наша пісня зайняла домінуюче й почесне місце у світовій музичній літературі, я також певен, що й танець зверне на себе всебічну увагу і в недалекому майбутньому знайде всесвітнє визнання.

Пісня і танець – це рідні брат і сестра. Як у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття. На селі, приміром, у піснях минає весь рік. Народ співає веснянки, колядки, щедрівки, петрівочні та інші побутові й історичні пісні, співає на весіллі, під час святкування Купали тощо. У танцях теж є своя весна, літо, осінь і зима, є весняний подих вітру, тепле лагідне літо, багата, щедра осінь і холодна зимова задумливість. Наш народ, який одвічно зжився з чистою незайманою природою, передає в піснях, танцях та іграх усю її незрівнянну красу.

Не забуду ніколи однієї сцени, котру я спостерігав між жінками на полі.

Були жнива. Спіла пшениця вилискувала золотом під промінням ясного

¹ Йдеться про першу світову війну (Я. В.).

сонечка. Жайворонки видзвонювали свої любими мелодії, які, змішуючись із звуками і трелями сопілок пастушків, наповнювали повітря

дзвінкою, веселою, лагідною музикою. Пшениця, колихаючись від подиху вітру, шуміла, говорила. Сміялися, жартували жінці, і поле швидко укривалося снопами. Весело проходили хвилини за хвилиною... Коли це враз почувся голос дівчини: “Гляньте, гляньте! О, як танцює пшениця!” Дівчина стояла, нахилившись над своїм зв’язаним снопом і, показуючи серпом перед собою, пильно дивилася на колосся пшениці і, усміхаючись, стежила, як те колосся колисалося, гойдалося, наче танцювало, наче востаннє вело свій танок на лоні матері-природи.

Невідомо, що в ту мить відчувало дівоче серце. Захоплена якимось дивним почуттям, дівчина защебетала дрібну коломиюку і пішла кружляти, танцювати, не звертаючи уваги на колючу стерню. Інші жінці якусь хвилину здивовано дивилися на неї, а далі, наче заворожені грою невидимого музики, покидали роботу і теж пустилися в танець. Здавалося, що уся природа ясного літчика співала, щебетала, дзвеніла, зайнялася дивним весіллям. Хто знає, чи довго тривала б ця сцена, коли б не голос старшої, яка з сердечним проханням зупинила ці несподівані дівочі радощі.

Таких танцювальних сцен на селі буває чимало, завжди, при кожній нагоді. Проходять вони легко, мило, часом з шумом, бурхливо, часом грізно, войовничо, потім непомітно вщухають, ніким не схоплені, не записані. А шкода! Скільки скарбів, самоцвітів народного мистецтва отак безслідно гинуло, скільки чудових танцювальних тем вкривалося пилом забуття.

Ось куди нам, етнографам, треба дивитись, куди звертати свої щирі бажання!

Зібрані і упорядковані в “Теорії” рухи з їх комбінаціями ще не вичерпують того надзвичайно багатого танцювального матеріалу та безлічі нюансів суб’єктивної творчості, якими користується наша молодь.

Вищезгадана праця має на меті:

1) дати вказівки щодо вивчення рухів народного танцю – сольного, парами і масового в колі;

2) бути підготовчим курсом для дальшого розвитку цієї праці, в якій ітиме бесіда про народні фігурні та хороводні танці, що в них беруть участь не одна-дві особи, а цілий гурт танцюючих пар;

3) дати змогу нашій молоді, а особливо нашому учнівству, вивчати в першу чергу свій танець, а не захоплюватися всякими викрутасами, піруетами та еквілібристикою танцюристів в українських костюмах;

4) дати змогу кожному громадянину не тільки милуватися своїм танцем, але й самому брати участь у танцях і водити їх аж до глибокої старості, як це можна спостерігати в селі, де й старі діди, і жіноцтво, незважаючи на похилий вік, при всякій нагоді танцюють так, що любо дивитися.

Бажаючим збирати танцювальний етнографічний матеріал я пропоную звертатись до народних виконавців з такими запитаннями:

1. Назва місцевості, в якій збирається і записується танцювальний матеріал.

2. Яка назва танцю або народної гри з танцем?

3. Хто і коли дав їм таку назву?
4. Як водиться гра або танець – під музику чи під пісню?
5. Місцевий танець чи занесений?
122
6. Якщо занесений, то коли й ким?
7. Дівочий танець чи парубочий?
8. Які танці водить старше жіноцтво?
9. Чи сольний танець, чи парний, чи масовий?
10. В яку пору року найбільше танцюють?
11. При якій нагоді починають танцювати?
12. Чи спокійний танець, чи з вигуками?
13. Хто вигукує, дівчата чи парубки?
14. Вигуки місцеві чи занесені?
15. Які вигукують слова, приказки, жарти?
16. Чи приплескують у долоні?
17. Плескачі місцеві чи занесені?
18. Звідкіля і хто їх заніс?
19. Чи вживаються в танці кругові повороти?
20. Як охотніше танцюють парубки – чи в стоячому положенні, чи перемішують стоячі рухи з присядками і плазунцями?
21. Як парубки і дівчата тримають руки в танці?
22. Якщо вимахують руками, то вимахування місцеве чи занесене?
23. Чи трапляються фігурні танці в дві, три, чотири, шість, вісім пар відразу?
24. Скільки фігур у таких танцях? І чи мають вони якісь особливі назви?
25. Хто проводар такого танцю – дівчина чи парубок?
26. Який темп танцю – швидкий чи помірний?
27. Рухи дрібні чи розгонисті?
28. Назви деяких рухів.
29. Чи ті назви місцеві, чи занесені?
30. На якому місці танцюють – чи в малому кружечку, чи в широкому?
31. Чи танцюють старі люди і при якій нагоді?
32. Чи самі вони танцюють, чи, може, беруть участь у танцях з молоддю?
33. Чи вводять до танцю дітей?
34. Як поводяться малі діти – чи самі танцюють, захопившись прикладом старших, чи, може, після вказівок старших?
35. Які вказівки старші дають дітям?
36. На якому місці й які таночки відбуваються – на полі чи вигоні, в хаті чи в столі (клуні)?
37. Де є таночки з хустками?
38. Чи вони свої, чи занесені?
39. Де є жартівливі таночки з опудалами, з солом'яними дідами?
40. Чи вони з того ж таки села, чи занесені?

41. Такі таночки йдуть під пісню чи під музику?
 42. Хто в тих танцях бере участь?
 43. Чи не мають вони чого спільного з весіллям або святом Купали?
 44. В якій порі року водяться такі таночки?
 45. Чи вони поважні, статечні, чи жартівливі?
 46. На яких інструментах і за яку плату грали музики до танцю в старовину, а на яких інструментах грають тепер?
 47. Чи зможе хто з старих людей пригадати якийсь забутий давній старовинний танець?
123
 48. Чому він забутий?
 49. Чи пам'ятає хто танці сусідніх, дальших або ближчих сіл?
 50. Як їх танцювали в старовину?
 51. Чи сходяться коли-небудь сусідні села на танці в одне улюблене місце?
 52. Які танці тоді водять найохотніше?
 53. Як довго тривають хвили таночків?
 54. Як довго тривали весільні таночки в старовину і тепер?
 55. Імена кращих народних танцювальних провідирів і музикантів.
 56. Чи мали вони які особливі відзнаки чи прізвища?
 57. Село приміське чи біля фабрик і заводів?
 58. Як впливають міські занесені танці на танці місцеві?
 59. Коли можна, то записати в ноти танцювальну пісню (одну або й більше), музичний супровід до танцю (один або й більше).
 60. Розпитати різницю між гопаком і козаком, між козаком і козачком.
 61. Питання, які відносять до танцю, треба ставити до ігор з танцями, що міцно зв'язані з народними обрядовими піснями, тобто веснянками, купальськими піснями, які є найвірнішими початковими джерелами народної хореографії.
 62. Де є танці відьом, упирів, вовкулаків і русалок?
 63. У якій порі року, дня, ночі, години ці танці водилися і хто їх водив?
 64. Чи були ці танці для розваги, чи, може, були вони зв'язані з обрядами?
 65. Назви обрядів демонічних танців.
 66. Де є танці чумацькі, вівчарські, рибальські, козацькі?
 67. Як поводитися в танцях козаки зі зброєю (шаблями, пістолями, рушницями, списами)?
 68. Як відбилося на українських танцях перебування в даній місцевості інших народів – росіян, білорусів, турків, татар і інших народів, про які чули в цій місцевості?
- Маючи в своєму розпорядженні такі запитання, можна сподіватись, що між громадянами знайдуться бажаючі збирати матеріал, потрібний для розвитку нашої хореографії. Від них залежатиме дальший розвиток і хід розпочатої праці.
- Дуже помиляється той, хто думає, ніби український балет вже

де-небудь є, що хто-небудь його вже створив, де-небудь його бачив або чув про нього '. Українського балету ще не було і нема: він ще в народі як матеріал. Те, що ми до цього часу бачили на сценах, на забавах та вечірках, – це тільки слабка або погана імітація, а здебільшого еквілібристика в українській одежі під неможливо швидкий темп українського козачка.

Народні сольні й фігурні танці, хороводи мають свою красу і свою особливу мову, яка завжди свіжа, нова і мила, вони наповнюють душу естетичним задоволенням так, як всяка народна творчість, і не втомлюють, як яке-небудь інше невиразне і мало кому зрозуміле штучне танцювальне мистецтво.

Наш балет, якщо йому судилося коли-небудь народитись, мусить бути народним, своєрідним, а таким стане він тоді, коли в нього увіллється багатство народного танцю з його мальовничими фігурами й широкою, нічим не обмеженою

¹ В. М. Верховинець змальовує становище в галузі української хореографії в 1919 році (Я. В.).

124

фантазією думок і коли він буде перейнятий духом веселих танцювальних пісень, повних кипучості, енергії, бадьорості та невимушеної щирої розваги справжнього народного життя.

Отже, щоб у майбутньому побачити такі балети, треба, перш за все, спільними силами збирати відповідний танцювальний матеріал так само пильно, обережно і з любов'ю, як пісні, музику, ігри, байки, казки, оповідання, тобто, як кожную цінну старовину, як всяке мистецтво й творчість нашого народу.

Наприкінці мушу коротенько відповісти на одне запитання, що його мені іноді ставлять ті, хто цікавиться українським танцювальним мистецтвом, а саме: “Чи були у нас спроби хоч інколи епізодично показувати глядачам народне хореографічне мистецтво?” У відповідь на це питання доводиться зауважити, що перші спроби вже були введені нашими відомими театральними діячами, про що згадується при описі херсонських танців у “Теорії українського танцю” в третьому розділі. Крім того, за прикладом перших діячів, ставляться ще й тепер майже по всіх трупах: 1) деякі веснянки й хороводи в п'єсі “Маруся Богуславка” та в “Бондарівні”; 2) весільні обряди в п'єсах “Дві сім'ї”, “Прислужники”, “Зальоти соцького Мусія” і 3) купальські ігрища в п'єсі “Ніч під Івана Купала”.

Показані в тих п'єсах обряди з піснями та хороводами не були настільки закінчені й оброблені, щоб можна було винести враження, що перед глядачем пройшла якась цільна музично-хореографічна хвиля. Це було тільки перенесення на сцену того чи іншого моменту, взятого з веснянкового, весільного чи купальського обряду і поставленого на сцені як епізод, додаток, прикрасу, що потрібні для цілості самої п'єси. Враження глядач, безумовно, виносив і тепер виносить саме миле й гарне, але який це буде чудовий вклад у літературу, коли появиться твір, в якому нам покажуть цілі обряди в окремих картинах, які будуть вірною копією народного життя й

будуть перенесені на сцену з танцями, розмовою та жартами, як нерозлучними складовими елементами, зв'язаними з відповідним моментом обряду.

Дещо (хоч дуже мало) мені удалося зробити при допомозі покійного М. В. Лисенка, а, головне, при допомозі відомих громадян Вадима й Данила Щербаківських, М. Павловського й художників В. Кричевського та М. Бойчука і поета М. Рильського. Перший звернув мою увагу на деякі місцевості, що в них йому самому доводилося бачити оригінальні народні таночки. Один з них, тобто, танець “Роман”, мені удалося записати при допомозі братів поета Рильського в селі Криве, на Київщині. Була навіть написана небіжчиком-композитором і музика, але вона, попавши в нелюдські руки, на жаль, загинула. А шкода. Бо, як мені відомо, композиція була складена під час танцю селян, які, скінчивши роботу в полі, тобто жнива, вертали додому і по дорозі завернули на майдан перед тим будинком, де гостював покійний композитор. Селяни співали тоді чимало пісень, танцювали свої таночки й виконали “Романа”. Композитор захопився тим таночком так, що побажав, щоб йому викотили на веранду піаніно. Волю композитора було виконано, і весь гурт селян і селянок довго-довго танцював під звуки піаніно і сільського оркестру. Не дуже складні танцювальні мелодії “Романа” композитор зумів оздобити всілякими музичними додатками і ефектними прикрасами, аж тричі провів танцювальні теми й, треба сказати, що цей твір, може, був би першим в нашій музичній літературі, з якого можна б вичитати погляд композитора на танцювальну музику і зрозуміти ті хвилини, які переживала його душа під час таночків.

125

“Роман” лежав захований між іншими творами автора, і він програв мені його тільки тоді, коли я вернувся з подорожі з села Кривого.

Інші таночки – “Василиха”, “Рибка” і “Шевчик” – записані мною в селі Шпичинцях, на Київщині, при допомозі вищезгаданих осіб. Свої думки, спостереження і записи я передав композиторові Лисенкові, який з великою охотою написав до них відповідну музику і подарував мені свої рукописи для наступних моїх потреб. Усі твори вміщено в музичному додатку наприкінці “Теорії українського танцю”.

Був ще час за життя покійного композитора, коли я зібрав гурток молоді і почав з ними вивчати український танець. Запальний гурток з 12 осіб пішов на мій заклик і через якийсь час виступив у клубі “Родина”, де були виконані “Аркан”, “Роман” і гопак з села Кривого. Зацікавлення до танцю росло, й громадяни щосуботи заповнювали зал клубу, тим більше, що й сам композитор, бачачи поривання молодих танцюристів, сам грав залюбки до танців. З тим гуртком мені доводилося не раз виступати на сцені театру Садовського в опері “Галька” і в інших народних п'єсах.

Одним з видатних хореографічних вечорів на сцені був вечір у театрі Садовського 21 квітня 1912 р. Тоді на сцені йшли третя дія “Гальки”, перша дія “Пісні в лицах” і веснянки. У першій п'єсі був поставлений “Аркан, а в другій – “Роман”, гопак із села Кривого і два херсонські танці. Від того часу

почало щораз більше рости зацікавлення танцями серед громадян і молоді. Веснянки перейняв хор студентів та курсисток під орудою Кошиця і вважав за свій обов'язок виконувати їх кожного року у великому жіночому складі. Веснянки йшли на сценах не тільки в Києві, але й були перенесені трупкою Мар'яненка в Єлисавет, Одесу, Черкаси, Вороніж і Полтаву.

Веснянками зацікавилися наші педагоги дошкільного й шкільного виховання, і тепер, певно, нема дитячого садочка, де б не вивчалися ті чи інші веснянки з іграми і таночками.

Крім тої праці в галузі української народної хореографії, що почалася в 1912 р. і продовжується тепер на очах світового громадянства, мені більше невідомо про подібну роботу з боку інших осіб чи гуртків. Можливо, що є де-небудь працівники, які також обробляють подібну наукову справу. Дуже, дуже цікаво почути про їх працю, знати їх спостереження і познайомитися з їх зібраними матеріалами.

...У Галичині танцювальна справа поставлена краще. Народні танці – “Коломийка”, “Гуцулка” і “Аркан” – стали улюбленими танцями на всіх вечірках і всенародних забавах. Слава про їх красу далеко лунає поза межами Галичини. Пізніше я подам окремо опис тих таночків.

На сцені народного галицького театру виконується фігурний козачок у 4 пари. Він, щоправда, красивий, багатофігурний, але усі фігури створені поодинокими танцюристами або балетмейстерами на взірець балетів, які ставляться польськими балетмейстерами в польських операх і оперетах. Коли такий балетний козачок може подобатися і вражати, то хіба тільки через те, що всі його фігури проходять доволі скромно, не по-цирковому.

¹ Тепер Кіровоград.

126

Такий балет, щоправда, не дає нічого для душі, він тільки технічний, бавить око й показує різноманітність рухів, низку мудро зв'язаних фігур. Він хоч і вражає своєю технікою, але було б дуже бажано, щоб балетмейстери ознайомилися зі справжніми народними рухами і не примушували б артистів виконувати викрутаси своєї фантазії.

Ось кілька слів, які я вважав за потрібне сказати, щоб познайомити громадян з новою галуззю нашого народного мистецтва і з тим шляхом, яким воно розвивається. Дальша доля розвитку цієї галузі – в руках самих громадян. Пам'ятаймо, що за нашою чудовою піснею перше слово належить нашому народному танцю. Коли ми полюбили сестру пісню, то полюбімо ж її брата – танець, який ще десь блукає в народі й шукає собі пристановища.

Полтава, 1920 р.

В. Верховинець