УДК 792.83:793.31](=161.2)(045)
DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/83-1-10

Катерина БОРТНИК,
orcid.org/0000-0002-3905-4108
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри народної хореографії
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) kateryna_bortnyk@xdak.ukr.education

Каріна ОСТРОВСЬКА,
orcid.org/0000-0003-4782-8043
доцент,
завідувач кафедри народної хореографії
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) karina_ostrovska@xdak.ukr.education

Тетяна БРАГІНА,
orcid.org/0000-0003-2225-3685
кандидат філософських наук,
доцент кафедри народної хореографії
Харківської державної академії культури
(Харків, Україна) braginat058@gmail.com

РОЛЬ ВІРТУОЗНОЇ ТЕХНІКИ В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

У статті досліджується специфіка використання віртуозної техніки в творах української народно-сценічного танцю як дієвого виразного засобу створення хореографічних образів. Необхідність звернення до цієї теми зумовлена відсутністю наукового аналізу особливостей застосування віртуозних рухів як пластичної інтерпретації характерів, почуттів, вчинків персонажів. Метою є визначення особливостей віртуозної лексики як дієвої компоненти образного рішення у творах українського народно-сценічного танцю. В якості прикладів було обрано хореографічні та вокально-хореографічні композиції та сюїти, створені на матеріалі українського народно-сценічного танцю, з діючого репертуару провідних хореографічних та вокально-хореографічних колективів України: «Повзунець», «Запорожці», «Подоляночка» Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, «Запорожці» Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, «Парубоцькі жарти», «Весняночка», «Дике поле» театру народного танцю «Заповіт»; «За світ встали козаченьки», «Брати», «Їхали дівчата з ярмарку» Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю; «Козацька Рада» Академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля». Ґрунтовний аналіз зазначених номерів дозволив визначити роль віртуозної техніки в художній структурі творів українського народно-сценічного танцю, а саме: складні технічні елементи є не просто підтвердженням високо рівня сценічної майстерності виконавців, яскравим засобом лексичного розмаїття, інтерпретацією вправності та піднесеного емоційного стану персонажів, а є промовистим елементом в художній структурі хореографічних образів та дієвим виразним засобом, що підпорядковується внутрішній інтонаційній логіці розвитку дії в контексті цілісної архітектоніки хореографічного твору.

Ключові слова: *віртуозна техніка, український народно-сценічний танець, хореографічна лексика, образ, виразний засіб.*

Kateryna BORTNYK,
orcid.org/0000-0002-3905-4108
Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Folk Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) kateryna_bortnyk@xdak.ukr.education

Karina OSTROVSKA,
orcid.org/0000-0003-4782-8043
Associate Professor,
Head of the Department of Folk Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) karina_ostrovska@xdak.ukr.education

Tetiana BRAGINA,
orcid.org/0000-0003-2225-3685
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Folk Choreography
Kharkiv State Academy of Culture
(Kharkiv, Ukraine) braginat058@gmail.com

THE ROLE OF VIRTUOSO TECHNIQUES IN THE ARTISTIC STRUCTURE OF WORKS OF UKRAINIAN FOLK DANCE STAGE ADAPTATION

The paper studies the specific features of using virtuoso technique in the works of Ukrainian folk dance stage adaptation as an effective expressive means of creating choreographic images. The need of focusing on this issue is caused by the lack of scientific analysis of the features of using the virtuoso movements as a rhythmical interpretation of the characters' personalities, feelings and actions. This paper intends to determine the features of virtuoso vocabulary as an effective component of figurative solution in the works of Ukrainian folk dance stage adaptation. A case study of choreographic and vocal and dance compositions and suites of Ukrainian folk dance stage adaptation, the current repertoire of leading choreographic and vocal and dance companies of Ukraine were chosen as examples: «Povzunets» (English: Crawler), a Cossack comedy dance; «Zaporozhtsi», National Ukrainian dance of Cossacks; «Podolianochka», a game-dance-song performed by girls in spring by Pavlo Virsky Ukrainian National Folk Dance Ensemble, «Zaporozhtsi» by the Veryovka Ukrainian Folk Choir, «Parubotski zharty» (English: Boys' Jokes), «Vesnianochka» (English: Spring Carol and Dance), «Dyke pole» (English: Wild Field) by the "Zapovit" Folk Dance Theater; «Zasvit vstaly kozachenky» (English: Cossacks Woke up Early), «Braty» (English: Brothers), «Ikhaly divchata z yarmarku» (English: Girls Were Driving Back from the Fair) by the Great Academic Slobozhansky Song and Dance Ensemble; «Kozatska Rada» (English: Cossack Council) by the Academic Song and Dance Ensemble "Cossacks of Podillia". A thorough analysis of the specified dance routines made it possible to determine the role of virtuoso technique in the artistic structure of works of Ukrainian folk dance stage adaptation, namely: complex technical elements are not only a confirmation of the high level of acting skills of the performers, a picturesque means of lexical richness, an art interpretation and the elevated emotional state of the characters, but also is an eloquent element in the artistic structure of choreographic images and an effective means of expression, which is subject to the internal intonational logic of the action development with reference to the holistic architectonics of the choreographic work.

Key words: *virtuoso technique, Ukrainian folk stage dance adaptation, choreography language, image, expressive means.*

Постановка проблеми. Стрімкий розвиток хореографічного мистецтва України на сучасному етапі позначився вельми високими вимогами до сценічних творів та виконавської культури танцівників у будь-якому виді хореографії. Не є виключенням і український народно-сценічний танець, що визначається специфічною та самобутньою хореографічною лексикою, насиченою великою кількістю віртуозних рухів, що збагачують лексичний потенціал українського танцю. Складна танцювальна техніка визначає професійний рівень постановки, однак все ще трапляється використання віртуозних рухів виключно у видовищному аспекті, через що втрачається художня цінність твору. А важливими елементами будь-якого високохудожнього твору є змістовність, образність та ідейність, що у поєднанні з технічною майстерністю виконавців підносить його до рівня мистецького зразка. Віртуозна техніка українського народно-сценічного танцю як предмет наукового дослідження вивчена доволі ґрунтовно, однак досі існує необхідність визначення особливостей застосування віртуозних рухів не тільки як художнього виразного засобу, а й в якості інтерпретації певних рис характерів, емоцій, дій та вчинків персонажів в контексті реалізації ідейно-художнього задуму хореографічного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найгрунтовніше тема віртуозності проаналізована в дослідженнях А. Морозова, який вивчає і її генезу, і особливості, і специфіку використання в хореографічному доробку того чи іншого балетмейстера. У наукових публікаціях І. Климчук, Н. Косаківської, В. Купленика, Т. Сердюк та ін. переважно розглядається історія походження віртуозних рухів, особливості чоловічої та жіночої

технічно-складної лексики. Взагалі переважна більшість досліджень присвячених українському народно-сценічному танцю тримає фокус на історичних аспектах розвитку його лексики, вивченні та обґрунтуванні балетмейстерських знахідок, а також мають педагогічне спрямування. У межах цих досліджень віртуозність згадується як виразний засіб хореографічних творів, однак досі аналізу хореографічних композицій з акцентом саме технічно-складних елементах як невід'ємної частини художньо-образної структури хореографічного твору здійснено не було.

Мета дослідження – проаналізувати особливості віртуозної лексики як дієвої компоненти образного рішення у творах українського народно-сценічного танцю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Характерною ознакою сучасного хореографічного мистецтва є вибаглива хореографічна лексика забарвлена великою кількістю технічно складних елементів, що свідчить про високий професійний балетмейстерський та виконавський рівень. Однак поряд з технічною майстерністю, хореографічні твори мають бути високохудожніми, змістовними та актуальними, що вимагає від балетмейстерів глибокого розуміння образної та драматургічної структури хореографічного твору, а також знання загальних історичних, соціокультурних та мистецьких тенденцій задля створення високохудожніх сценічних творів, в яких поряд з новаторськими хореографічними знахідками втілено злободенну проблематику.

Український народний танець протягом усієї історії свого розвитку набував специфічних характеристик, і у своїх сценічних інтерпретаціях отримав статус одного з найскладніших у технічному аспекті, особливо це стосується лексики центрального регіону України та частково прикарпатської хореографії. До віртуозної лексики належать стрибки, обертання, дрібні рухи, акробатичні елементи, робота з реквізитом (шаблі, списи, топірці тощо).

«Віртуозність» українського народно-сценічного танцю має історичне походження, що пов'язано з народними танцювальними змаганнями (Морозов, 2014: 312) та системою професійної військової підготовки (Козинко, 2022: 20), за радянських часів вона набула ідеологічного спрямування (Морозов, 2019: 140; Різник, 1998: 647–648), а також зазнала спортивного впливу, починаючи з діяльності західноукраїнських культурно-спортивних і військово-спортивних товариств і завершуючи Олімпійськими іграми, які користувалися надзвичайною популярністю в СРСР, що зумовило розвиток та популяризацію спортивної акробатики, яка була вельми затребуваним засобом радянської пропаганди (Морозов, 2017, 8(48): 62; Морозов, 2018: 341–342).

Проте становлення професійної української народно-сценічної хореографії відбувалося саме за часів тоталітарного режиму, коли такі видатні майстри як К. Балог, К. Василенко, П. Вірський, Л. Калінін, А. Кривохижа, В. Петрик, Я. Чуперчук, незважаючи на вкрай складні умови, які диктувала більшовицька влада, проголосивши єдиним для всіх метод соціалістичного реалізму, на загальну негативну тенденцію насичення українського танцю сторонніми рухами, все ж таки створювали справжні високохудожні зразки українського народно-сценічного танцю, в яких звичайні рухи перетворювалися на елементи образної лексики і за рахунок гармонійного синтезу танцювального фольклору зі складною технікою, акробатикою та досягненнями класичного балету (Морозов, 2019: 140–141). Це зумовило подальший розвиток українського народно-сценічного танцю, який поступово отримав принципово нового вигляду, не втративши при цьому автентичності та істинного національного колориту.

Сьогодні в репертуарах колективів не тільки зберігаються зразки української народно-сценічної хореографії, а й створюються нові, в яких поряд з дбайливим ставленням до найкращих здобутків провідних балетмейстерів ХХ ст., спостерігаються художні інновації, збагачується лексичний арсенал, а складна виконавська техніка стає потужним виразним засобом в реалізації балетмейстерських задумів.

Слід зауважити, що насиченість віртуозними рухами більше характерна для безсюжетних номерів, де хореографічний текст та/або композиційна будова виступають провідними виразними засобами, однак це не означає що безсюжетний номер не може бути зразком високохудожнього твору з глибоким ідейним змістом та соковитим образним наповненням. Яскравими прикладами таких композицій є «Гопак» і «Козачок» П. Вірського, «Святковий гопак» О. Гомона, «Гопак» В. Михайлова, «Волинські візерунки», «Карпати», «Україно, моя Україно» М. Вантуха, «Український святковий» Б. Колногузенка, «Козачок» К. Островської та багато інших, де віртуозна техніка є являє собою еквівалент таких якостей як вправність, завзятість, впевненість, є квінтесенцією кульмінації, свідчить про високий професійний рівень виконавців і є «… органічною складовою загальної художньої системи танцювальної композиції» (Морозов, 2017, 24: 95).

Однак, наприклад, «Повзунець» П. Вірського, який не є сюжетним номером, але в ньому постановник, окрім того, що вразив варіабельністю «повзунця», ще й за рахунок складної техніки по-новому представив образ козаків, які не тільки демонструють вправність, а й втілюють свій побут, стосунки, спілкування, дозвілля. Танець повністю побудований на різновидах «повзунця», що поєднується з присядками і танцювальною пантомімою. Саме завдяки цій різноманітності та варіативності втілено як збірний образ вправного козака, так і окремих індивідуальностей з різними характерами. Тут можна побачити найстаршого та найвпевненішого, легковажного, витримано-іронічного, романтичного, веселого пустуна, добродушного хвалька, а подання задуму в гумористичному аспекті за рахунок побутових елементів рухів додає номеру національного колориту.

Взагалі П. Вірський першим поєднав техніку українського народного і класичного танців, розробив безліч нових рухів на основі існуючих та зумовив подальший розвиток театрального танцю. «У його творах жив той драматизм і театральність, які не укладалися в звичайні стереотипи в народній хореографії. … Впровадження П. Вірським законів драматургії у народно-сценічну хореографію зумовлювало процеси її академізації й наближення до театральних сценічних канонів, а також уможливлювало звільнення від штампів і схем…» (Ткаченко, 2019: 64).

Зовсім інші риси характеру втілюють козаки з хореографічної композиції «Запорожці» П. Вірського. У першій частині немає такої барвистої різноманітності віртуозних рухів та іскрометного танцювання, оскільки вся технічна складність полягає у виконанні техніки зі списами та синхронному володінні ними, а також побудова за рахунок їх використання просторової композиції, що на той час було новаторським балетмейстерським рішенням. Складною технікою насичена третя частина: стрибки, «кабріолі», «розніжки», «присядки-закладки», «содебаски», «млинок», «бедуїнський», що у поєднанні зі стрибками через шаблі, імітування скачки верхи з кунчуком або шаблею, елементами володіння холодною зброєю втілює силу, хист, моторність, впертість та впевненість, бойову досвідченість козаків, їх здатність мужньо чинити опір ворогу.

П. Вірский багато в чому обумовив подальший розвиток українського народно-сценічного танцю, зокрема віртуозної техніки: трансформував прості рухи у складно-технічні, збільшив амплітуду, створив нові різновиди віртуозних рухів, виявляючи надзвичайну винахідливість і художній смак та почуття міри. Балетмейстер ніколи не використовував трюк заради видовищності та повністю відмовився від будь-яких проявів дивертисментності в хореографічних творах. Його балетмейстерському почерку притаманна не просто образність, а виразна театральність та сенсотворність майже кожного руху. Він завжди наполягав на дієвості танцю та промовистому хореографічному тексті.

Наслідуючи провідні тенденції П. Вірського, харківський балетмейстер Б. Колногузенко також підносив у своєму творчому доробку театральний танець. Сюжетність і багата образна палітра є визначальною ознакою його творчості, як і використання віртуозної техніки як засобу театралізації та розкриття глибинного змісту образів. Так, в хореографічній картині «Парубоцькі жарти» (1990), створеної для театру народного танцю «Заповіт» за допомогою театральних прийомів у контексті хореографічної дії, висвітлено народні розваги українських парубків, їхню спритність та завзятість. Юнаки пустують, жартома б'ються один з одним, грають у веселі ігри та змагаються у спритності та винахідливості. За допомогою складної виконавської техніки створюється не тільки образ веселих, моторних, кмітливих та вправних українських хлопців, а й подається оригінальна інсценізація побутових розваг. У номері безліч оригінальних балетмейстерських знахідок. Наприклад, групова підтримка на початку номеру, коли соліста підіймають в положенні поперечного шпагату на витягнуті руки, а потім опускають його у стійку на голові, яку артист завершує легким перекидом та переходом на присядку «м'ячик» у просуванні по колу. Органічно виглядає чехарда, коли юнаки перестрибують один одного, а потім утворюють за рахунок нахилу зі своїх спин умовний місток, по якому пробігає соліст, зриває з одного з парубків шапку й тікає, намагаючись сховатися за іншими хлопцями, які тримаючи щільну лінію завмирають в синхронному «алясгоні» й утікач залихвацьки пробігає під їх ногами. Все це композиційно вирішено в діагональній будові, що посилює просторову динаміку. Далі «крадія» штовхають в центр кола і по черзі «лякають», стрибаючи через нього стрибком на руки та перекидом, «рондатом», «розніжками» у підтримці тощо. Традиційно різноманітними трюками, стрибками, обертаннями та присядками представлена технічна частина як змагання у спритності, а в фіналі, коли парубки один за одним крокують гротесковими кроками з високим підніманням стегна, їм назустріч вилітає соліст, різко зупиняє першого, намагаючись не дати хлопцям піти, та

падає перекидом назад, а всі інші врізаються один в одного, утворивши щільну лінію. Направляючий підіймає юнака, а потім дме на колону парубків, від чого вони один за одним падають, наче доміно. Піднявшись всі парубки уходять, і знов повертаються, долаючи сценічний простір у виконанні різноманітних трюків: «повзунця», «кози», «фляків», «млинчиків», «колес», «содебасків», «сісонів», «бедуїнського», «кабріолів».

Тему парубоцького дозвілля підіймав і Л. Калінін. У вокально-хореографічній картині «Запорожці» (1958), що й досі продовжує своє сценічне життя в Національному заслуженому академічному українському народному хорі України імені Г. Верьовки) він зосередив увагу на побутовому аспекті життя запорізьких козаків. Композиція була створена в р. (Климчук 2020: 43). Парубки в шаленому темпі з'являються на сцені, виконуючи переважно стрибки: «фуете», різноманітні присядки, «кабріолі», «козу», «фляки», «сальто», численні стрибки з «розніжками», «бедуїнський» та завершують комбінацію завзятою присядкою – така потужна експозиція, в якій переважає саме повітряна техніка, одразу змальовує емоційний стан козаків – волю, спритність, широку політну душу, їх веселу налаштованість на чудове проведення дозвілля. Наступна комбінація – широкі амплітудні стрибки, випади, розтяжки, в яких читається впевненість, серйозність, впертість, надзвичайна монументальність, що логічно переходить у трюкову частину (виконання «чорта» в обертанні, «фляків», «перекидних», «бланшу», «коси», «млина», «пістолета» в обертанні, «бедуїнського», «щупака», «млинка», різновидів «повзунця»). З метою не перенавантажувати номер трюками та іншими складними па, постановник перемежовує їх або побутовими замальовками, в яких зображено моменти рукопашного бою та міряння силою, або нескладними рухами (галоп, голубці) з акцентом на композиційних перебудовах, та поступово вдається до ускладнення за рахунок технічного володіння шаблями в дуже швидкому темпі зі стрибками та обертаннями. Фрагмент завершується парно-масовою комбінацією з почерговим виконанням «перекидного» з присядкою, «партерного ковзання» у поєднанні з «піджатим стрибком», присядок, при чому виконавці переважно тримаються за руки, в чому прослідковується такі риси як братерство, взаємопідтримка, єдність. Далі слідує іскрометна «бісовка», в якій трюкова частина являє собою більше видовищний аспект, оскільки призначення «бісовки» – повтор найпотужнішого фрагменту номеру з метою додатково вразити глядача блискучою виконавською майстерністю. Хоча Л. Калінін не вдається до повтору, а презентує нову танцювальну комбінацію, насичену віртуозною технікою: «розніжками», «щупаками», «склепками», «присядками», що переходить у загальну комбінацію, що також насичена складною технікою: «кабріолями», «козою», партерними зіскоками на коліно, складними випадами, різноманітними стрибками.

Самобутністю та справжнім козацьким колоритом наповнив головний балетмейстер Академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» С. Качуринець свою вокально-хореографічну композицію «Козацька Рада», яка стала хореографічним втіленням видатного полотна І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Тут віртуозна техніка переважно змальовує збірний образ козаків – веселих, саркастичних, і здатних піднятися на бій у будь-яку хвилину, зокрема це втілено у динамічній роботі з реквізитом та застосуванні таких віртуозних рухів, як «кабріолі», «фуете», «перекидний» у парі. Кожен козак демонструє власну віртуозну техніку: «косу», «пістолет в обертанні», володіння шаблями та батогом, «козу», темпові одинарні повітряні тури по VI позиції, «розніжки», «повзунець», утім до кінця досягти влучної хореографічної персоніфікації кожного окремого персонажу, як на картині, балетмейстеру не вдалося через відсутність додаткових індивідуальних пластичних характеристик, хоча виконавці продемонстрували надзвичайні акторські здібності. Це один з небагатьох випадків, коли акторсько-виконавська майстерність виявилася потужнішою за балетмейстерську, хоча слід відзначити яскраві костюми, які влучно передають образи, майстерне мізансценування, промовисту та зрозумілу пантоміму (пантомімні епізоди цікаво вирішені, однак вони дещо опобутовують твір, через відсутність в них хореографічних знахідок). Утім козацький побут переданий дуже соковито, завдяки чому композицію можна вважати доволі цікавим та оригінальним твором.

Козацька тематика неодноразово ставала предметом хореографічних досліджень і Б. Колногузенка, але найвлучніше вона прозвучала у вокально-хореографічній сюїті «За світ встали козаченьки» (2014), створеної для Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю. Утілюючи ідею мужньої та самовідданої боротьби українського народу Б. Колногузенко створює цілісне хореографічне дійство, в якому створено образ українського народу, при чому втілюється цей образ вельми багатоаспектно: в сюїті репрезентується і побут, і традиційна обрядовість, і людські стосунки та почуття, і мужність козаків та

отаманів, і жіноча відданість. У сценічному творі широко використовуються віртуозні рухи, які не просто демонструють вправність, а стають потужним засобом образного рішення. Вже в експозиції поява вершника, який поспішає попередити про напад ворогів виражена трюковою пластикою: по колу виконується «коза», що уособлює стрімкий галоп на коні вулицями села, спішується стилізованим «ранверсе» й квапливо шукає хату отамана, що втілено «содебаском», «козою», «колесом» на одну руку, що виконуються в різних напрямках. Найскладнішою за технікою виконання є третя частину сюїти – «Відповідь козаків». За допомогою «кабріолів», «фуете», «ассамбле» з уходом в присядку, «содебасків», «турів», «сісонів», що органічно переплітаються зі стрімкими перехідними рухами, втілюється рішучість, впевненість, войовничий настрій, з яким чоловіки налаштовуються на бій. До речі лінійна композиційна будова є інтерпретацією давньої стройової побудову, що відповідала формуванню войовничого настрою. Завершується третя частина у подвійному колі, де одні хлопці виконують «повітряний тур», а потім «фуете» з приземленням на коліно, а інші – «колесо» на одну руку, після чого завмирають навколо отамана, спрямувавшись до нього. Посилює образне трактування реквізит – ця частина сюїти виконується з шаблями. Наступна частина «Гей, гукнула Україна» покликана втілити готовність козаків до бою. Тут використано багато віртуозних рухів: переважають запозичення з класичного танцю а саме: «тури», стрибок з «рондом» в обертанні, «фуете», а також представлені такі рухи як «млинчик», «яструб», «чорт» та присядки з виходом на другу позицію на п'ятки, а бойовий настрій підкреслено вибагливою технікою роботи з реквізитом – списами та шаблями.

Для цього ж колективу балетмейстером О. Цомая було створено номер «Брати», в якому порушується ідея дружби, згуртованості, а також цілеспрямованого та нестримного прагнення до своєї мрії. Перед глядачем постає зовсім юний парубок, який уявляє себе мужнім козаком. Цей образ окрім цікавих хореографічних інтерпретацій побутових рухів (зокрема різноманітні імітації рухів вершника), також використано віртуозну техніку – робота з палицею у поєднанні з «бедуїнським», обертаннями, почерговими присядками з виходом у ронд в обертанні, що уособлює мрію хлопчика стати сміливим та безстрашним воїном. В цей час на кордоні загін козаків несе вартову службу. Вони наче символи непорушності та відваги: їх танець спочатку ґрунтується на простих рухах та композиційних перебудовах, а в образах проглядається зосередженість, серйозність, зібраність. А потім вони наче оживають – емоційно-пластичний малюнок ролі змінюється на піднесено-енергійний та поволі насичується складною технікою: присядками, «фуете», «содебасками», різноманітними обертами, парного почергового виконання «кабріолів» та «бедуїнського», а також бойовими елементами володіння списами та шаблями – перед глядачем постають веселі, мужні та вправні козаки. Несподівано з'являється хлопець, який так захопився своєю мрією, що навіть не помітив, як опинився серед козаків. Вони шуткують та дражнять парубка, демонструють свій хист: один виконує «козу», другий – «колесо» на одну руку з присядкою та «бочонок», третій – «склепку» – хлопці наче намагаються з'ясувати, на що здатний юний козак. Хлопець дає гідну відповідь, вражаючи козаків своєю вправністю, спритністю та завзятістю, інтерпретовані в «чорта» в обертанні, «бочонок», «колесо» на одну руку та присядку «м'ячик», чим остаточно спростовує усі їх сумніви. Номер завершується загальною динамічною комбінацією з використанням віртуозних рухів: «кози», стрімких обертань, «кабріолів», присядок, майстерного володіння зброєю, чим підкреслено провідну ідею номеру.

Образ козаків своєрідно репрезентований у хореографічній композиції І. Мостової «Дике поле» (2024) театру народного танцю «Заповіт» – вони постають наче привиди минулого, які закликають своїх нащадків не скорятися та мужньо давати відсіч ворогу. Номер створений на чотирьох танцівників – цього складу вочевидь недостатньо для повноцінної реалізації ідеї твору, також не скрізь переконливою є її акторська реалізація. Однак балетмейстерський задум доволі екстраординарний. Вже на початку номеру воїни-козаки наче спалахи-спогади миготять у свідомості, що влучно вирішено саме за допомогою почергового сольного виконання віртуозних рухів – «пістолету», «фуете» з приземленням на коліно, «кози» по півколу, «пістолетів» в обертанні, «содебаску». Надалі дія розвивається за рахунок композиційних перебудов з роботою зі списами та поступового нарощення технічної складності від простих рухів до трюкової частини, представленої «козою», «підскок з розривом у шпагат», «содебасками», «бедуїнським» з опорою на спис, що гармонійно перетікає у віртуозну роботу зі списами. Така поступова інтенсифікація складної лексики покликана втілити ідею про силу і незламність українського народу навіть в найскладніші та найдраматичніші моменти життя, коли охоплює зневіра, втрачається надія, згасає

віра, але немає права здаватися і треба боротися до останнього.

Отже, чоловіча складна танцювальна техніка доволі широко представлена в діючих репертуарах сучасних колективів, і використовується не тільки в дивертисментному аспекті, а й в якості промовистого виразного засобу втіленні ідеї, характерів та образної структури того чи іншого твору.

Поряд з цим віртуозна техніка в жіночому народно-сценічному танці, зокрема українському, має не таке широке розмаїття, як в чоловічому. Це пов'язано як фізичними можливостями, так і з історичними та обрядовими аспектами, на яких акцентує увагу А. Морозов: «… практично в усіх народів діапазон чоловічих віртуозних рухів значно ширший, ніж жіночих, що пов'язано не лише з фізичними здібностями, а з глибинними традиціями сприйняття образу жінки як мудрої берегині роду (Морозов, 2017: 61). Тому в жіночій хореографічній мові переважають лірико-поетичні рухи, невеликі стрибки, обертання та наявно багато запозичень з класичного танцю, а використання в пластичному малюнку жіночих образів складною танцювальною технікою, представленою обертаннями, дрібушками та дрібною технікою у швидкому виконанні, обумовлена в першу чергу драматургічним розвитком хореографічного тексту та збірного образу.

Проте існує декілька прикладів використання віртуозної техніки саме в художньому аспекті. Найвлучніше це демонструє хореографічна мініатюра «Весняночка» (1990). Хореоавтор Б. Колногузенко за допомогою органічного синтезу хореографічних та стилізованих побутових рухів, контрастного поєднання танцю й пантоміми, створив образ юної життєрадісної, ніжної та щирої української дівчини, яка милується весняною природою. А віртуозні рухи – «жете» і «гранд жете», «сісони», «шене», «тури андедан» по колу та стрімкі обертання на місці – є яскравою, дотепною та влучною персоніфікацією піднесеного емоційного стану героїні. А після спілкування Веснянки з пташкою, яка сіла їй на долоню, а потім злетіла у височінь, дівчина теж починає пурхати наче пташка, що виражено складною обертальною технікою у надшвидкому темпі: «обертасами» у поєднанні зі швидкими переступаннями в обертанні, що є кульмінацією номеру.

Елементи жіночої віртуозної техніки як компоненту подієвого ряду наявні в «Подоляночці» П. Вірського. За допомогою обертальної техніки – «млинчиків» у просуванні, «підскоків» в обертанні на місці з різними положеннями робочої ноги у поєднання з «балянце», «жете» – балетмейстер передає пік почуттів дівчини від того, що вона нарешті й отримала омріяний віночок, і сподобалася гарному парубку, і захопилася ним.

Елементи театралізації використані балетмейстером Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю Г. Акуловою у хореографічній композиції «Їхали дівчата з ярмарку» (2020), де віртуозна техніка представлена в розгорнутій жіночій комбінації, яка зображує привал: коли візок зупиняється і кучер засипає, дівчата розуміють, що, нарешті можна відпочити від довгої та виснажливої їзди у візку, і на радощах закручуються у стрімких «шене» та «обертасах», а потім милуються покупками, при чому по-різному обігрується кожна річ, придбана на ярмарку: дівчата з бубнами виконують «сутеню» та біг в обертанні по діагоналі, дівчата з сопілками – «сутеню» та «голубці» в обертанні по колу, дівчата з хустками – переступання з почерговим підійманням ніг на пасе в обертанні та «сутеню», а потім усі виконують загальну комбінацію, де з віртуозних рухів використано «сутеню», «тури андедан» по колу, а також «шене», одинарних та подвійних «обертасів» у лінійній будові, що персоніфікує їх натхненний настрій та дівоче захоплення здійсненими покупками.

Висновки. Отже, віртуозна техніка є невід'ємною складовою в багатьох творах українського народно-сценічного танцю і сьогодні вдосконалюється лексичними новотворами – рухами, що виникли внаслідок синтезу й ускладнення існуючих форм руху, використання елементів спорту й акробатики, формотворчих елементів класичного балету. Технічно складні рухи та трюки, так само як і весь хореографічний текст і пластична мова, тільки тоді стають дієвими та емоційно наповненими, коли підпорядковуються драматургійному розвитку, покликані розкрити художню ідею, насичуються образними характеристиками, органічно вплітаються в загальне пластично-хореографічне оповідання та отримують гідне сценічне втілення. Прикладом цьому є як і зразки, що давно увійшли до скарбниці української народно-сценічної хореографії та продовжують своє сценічне життя: «Повзунець», «Запорожці», «Подоляночка» П. Вірського, «Запорожці» Л. Калініна, «Парубоцькі жарти», «Весняночка» Б. Колногузенка; а також нові твори, в яких наслідуються та розвиваються найкращі традиції хореографічної театралізації та впроваджуються художні та лексичні інновації: «Брати» О. Цомая, «За світ встали козаченьки» Б. Колногузенка, «Козацька Рада» С. Качуринця, «Дике поле» І. Мостової, «Їхали дівчата з ярмарку» Г. Акулової. В цих творах вір-

туозна техніка представлена як дієва компонента образної структури хореографічного твору і є не тільки потужним засобом лексичного наповнення хореографічної мови та демонстрації вправності та піднесеного емоційного стану персонажів, а й промовистим елементом в художній структурі хореографічних образів та дієвим виразним засобом, що підпорядковується внутрішній інтонаційній логіці розвитку дії в контексті цілісної архітектоніки хореографічного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Климчук І. С. Козацька тема в українській народно-сценічній хореографії 1950–1980 років як засіб трансляції етнокультурної ідентичності. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство : наук. зб. 2020. Вип. 36. С. 41–45.

2. Козинко Л. Український народний танець «Гопак»: від зародження до сучасної сценічної практики виконання. Танцювальні студії. 2022. Т. 5. № 1. С. 17–28.

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

4. Морозов А. Віртуозні рухи як феномен народного хореографічного мистецтва. Молодий вчений, 2017. № 8. С. 60–63.

5. Морозов А. Віртуозність в ансамблях народного танцю України радянської доби. Танцювальні студії, 2019. № 2(2). С. 137–148.

6. Морозов А. До проблеми вивчення чоловічих віртуозних рухів в українському народно-сценічному танці. Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 26, 309–316.

7. Морозов А. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини XX – початку XXI століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2017. Вип. 24. С. 94–99.

8. Різник О. Танець. Нариси української популярної культури. Київ: УЦКД, 1998. С. 645–654.

9. Сердюк Т. Місце та значення віртуозних рухів українського народно-сценічного танцю у фаховій підготовці студентів-хореографів Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету. Педагогічні науки. 2013. № 3. С. 108–112.

10. Ткаченко О. Сценічна драматургія як невід'ємна складова творчості П. Вірського Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів. Умань. 2019. С. 62–65.

REFERENCES

1. Klymchuk, I. (2020). Kozatska tema v ukrainskii narodno-stsenichnii khoreohrafii 1950–1980 rokiv yak zasib transliatsii etnokulturnoi identychnosti [The Cossack Theme in the Ukrainian Folk Stage Choreography 1950–1980 as a Means of Translation of Ethnocultural Identity]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. – Ukrainian Culture: the Past, Modern, Ways of Development. 36. 41–45 [in Ukrainian].

2. Kozynko, L. (2022). Ukrainskyi narodnyi tanets «Hopak»: vid zarodzhennia do suchasnoi stsenichnoi praktyky vykonannia [Ukrainian Folk Dance Hopak: from Origin to Modern Performance Practice]. Tantsiuvalni studii. – Dance Studios. 5. 1. 17–28 [in Ukrainian].

3. Morozov, A. (2018). Vzaiemodiia mystetstva i sportu yak chynnyk rozvytku virtuoznykh rukhiv v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi [Interaction of Art and Sports as a Factor of Development of Virtual Movements in the Ukrainian Folk-stage Bance]. Mystetstvoznavchi zapysky. – Notes on art criticism. 33. 338–345 [in Ukrainian].

4. Morozov, A. (2017). Virtuozni rukhy yak fenomen narodnoho khoreohrafichnoho mystetstva [Virtuoso movements as a phenomenon of folk choreographic art]. Molodyi vchenyi. – Young Scientist. 8(48). 60–63 [in Ukrainian].

5. Morozov, A. (2019). Virtuoznist v ansambliakh narodnoho tantsiu Ukrainy radianskoi doby [Virtuosity in Ukraine's Folk Dance Ensembles of The Soviet Era]. Tantsiuvalni studii. – Dance Studios. 2(2). 137–148 [in Ukrainian].

6. Morozov, A. (2014). Do problemy vyvchennia cholovichykh virtuoznykh rukhiv v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi [On the Problem of Studying Male Virtuoso Movements in Ukrainian Folk Dances]. Mystetstvoznavchi zapysky. – Notes on art criticism. 26. 309–316 [in Ukrainian].

7. Morozov, A. Kozatski temy ta obrazy v ukrainskomu narodno-stsenichnomu tantsi druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia [Cossack Themes and Images in the Ukrainian Folk-Stage Dance of the Second Half of the XXth – the Beginning of the XXist Century]. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. – Ukrainian Culture: the Past, Modern, Ways of Development. 2017. 24. S. 94–99 [in Ukrainian].

8. Riznyk, O. (1998). Tanets. Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury [Dance. Essays on Ukrainian Popular Culture]. Kyiv: UTsKD. 1998. S. 645–654. [in Ukrainian].

9. Serdiuk T. Mistse ta znachennia virtuoznykh rukhiv ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu u fakhovii pidhotovtsi studentiv-khoreohrafiv [The Place and Significance of Virtuoso Movements of Ukrainian Folk Stage Dance in the Preparation of Student Choreographers]. Zbirnyk naukovykh prats Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Pedahohichni nauky. – The collection of Scientific papers of Berdyansk state pedagogical university. Pedagogical Sciences. 2013. № 3. S. 108–112 [in Ukrainian].

10. Tkachenko O. (2019) Ctsenichna dramaturhiia yak nevidiemna skladova tvorchosti P. Virskoho [Stage Dramaturgy as an Unknown Source of P. Virsky's Creativity]. Mystetska osvita u konteksti yevrointehratsiinykh protsesiv. – Art Education in the Context of European Integration Processes. Uman. 62–65 [in Ukrainian].