

МИСТЕЦТВО ТАНЦЮ У ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Борис КОКУЛЕНКО

Танцювальна складова помітно вирізняється в Шевченківському творчому малюнку, що надає йому особливої пластичності. Танець у митця (як і пісня) доповнює і утверджує такі риси його поезії, як правдивість, народність, простота, ідентифікація нації тощо. Т. Шевченко віднайшов поетичний еквівалент української душі, який був близький його духовній структурі. «Головна складність поезії Шевченка полягає у тому, — писав М. Сумцов, — що наскрізь просякнута народністю, і найскладніше, майже неможливо визначити, де закінчується малоруська народна поезія, і де починається особиста творчість Шевченка» [1, 2].

Життя Т. Шевченка починалося з народної пісні. У ній — натхнення поета, його велич і невмируща слава. Тісний зв'язок великого Кобзаря з музичним фольклором привертав увагу багатьох дослідників. Відзначено, що в дитячі роки малий Тарас, почувши нову пісню, одразу запам'ятовував слова й мелодію. «Не випадково вся його творчість характеризується передусім органічним зв'язком із народною піснею» [2, 7]. Значний внесок у дослідження цього напрямку зробили Ф. Колеса, М. Грінченко, Д. Ревуцький, О. Правдюк та ін. Вони студіювали соціально-побутові джерела поетики Т. Шевченка, вплив на його творчість дум, кріпацьких, козацьких, чумацьких, побутових та обрядових пісень.

Проте проблема впливу народного танцювального мистецтва на творчість поета ще й досі залишається малодослідженою. Попри достатньо велику спадщину досліджень шевченкіани в різних видах мистецтва, майже відсутні дослідження творчості Т. Шевченка в галузі хореографії. Втім у поезіях, драматичних та прозових творах митця спостерігаємо значну кількість яскравих танцювальних сцен та історичної інформації про мистецтво Терсихори.

Українське мистецтво славиться скарбницею народних пісень і танців, але історично склалося так, що тривалий час перевага залишалася за піснею. Навіть сформовано уявлення про те, що танці, здебільшого, супроводжують спів.

Учені-археологи дослідили збережені на уламках кераміки кількатисячної давності плавні трипільські рухи, що є цінним надбанням для історії танцювального мистецтва. Наші предки протягом тисячоліть сформували декілька танцювальних стилів — від тотемних, магічних, військових до ілюстративних (наслідування рухів тварин, птахів, процесів праці) та численних побутових танців. Залишком трипільської культури вважають хоровадий цикл пісень, тісно пов'язаних із рухом танцю й драматичною дією. Така етнографічна вистава тривалістю в хліборобський рік сильно постраждала від утисків православної церкви. Як зауважував М. Грушевський [3, 131], вона збереглася лише тому, що в X ст. люди частково втратили віру в ці дійства.

Про розвиток і популярність українських народних танців писали М. Лисенко, В. Чубинський, В. Гнатюк. Але першим науковцем української хореографії вважають В. Верховинця, якому належить науково обґрунтована дефініція, що «пісня і танець — це рідні брат і сестра». Як у пісні відзеркалено народні жарти, радощі й страждання, так і в танці народ проявляє свої почуття. На селі, приміром, у піснях минає рік. Люди співають веснянки, колядки, щедрівки, петрівчанки та інші побутові й історичні пісні, співають на весіллі, під час святкування Купала тощо. У танцях також є пори року: весняний подих вітру, тепле лагідне літо, багата щедра осінь і холодна зимова задумливість. Український народ, який одвічно зжився із чистою незайманою природою, передає в піснях, танцях та іграх усю її незрівнянну красу [4, 11]. У своїх дослідженнях

В. Верховинець неодноразово підкреслював нероздільність у фольклорному мистецтві пісні, танцю і звичаю.

Т. Шевченко перпі враження від танців пов'язував зі спогадами дитинства. У «Щоденнику» він згадує про колишній козацький край, де поміщики намагалися зробити козака прирученим від самого дитинства, тому тримали козачків-лакеїв ще й як музикантів і танцюристів. Козачки грали для панської потіхи веселі двозначні пісні, створені народною музою з горя під п'яну руку, кидалися перед панами, як казали поляки, «сюди-туди навирисядки» [5, 22]. Пихате панство вважало цей акт просвітницьким, що, мовляв, сприяло заступництву української народності.

Про вміння Тараса Григоровича танцювати українські танці засвідчував один із його сучасників, лікар А. Козачковський. Він згадував, що якимось у с. Масівці Полтавської губернії в маєтку генеральші Т. Волховської (на той час це був своєрідний український Версаль) зібралися навколишні поміщики із сім'ями на танцювальні розваги, які могли тривати до другої або третьої години ночі. До цього світського товариства письменник Є. Гребінка привів майже нікому невідомого Т. Шевченка. (Сучасник наголошував, що модними на той час танцями були вальс, полька, мазурка, гротеск, екосез, котильйон та ін.) Раптом старенька господиня, заінтригована молодим поетом, із запалом почала танцювати з Т. Шевченком український народний танець «Метелиця» [6, 43]. Це свідчення переконує, що митець не тільки знався на народних піснях, переказах, повір'ях, звичаях, обрядах, а й захоплювався українськими танцями.

У поезіях Кобзаря на першому плані не стільки персонажі народнопоетичної символіки, скільки надзвичайні події. Сюжет розвивається поступово, важливого значення набувають гіперболічні описи природи, а також часті звернення до персоніфікацій, метафоричність пісенного жанру балади. Етимологія частини слова «балада» — «ballo» походить від грецького «рухатися» (лат. мовою — танцю-

вати), а провансальці ще у XII ст. так називали танцювальну пісню. Це наводить на думку, що на генезу баладного жанру вплинув танець.

Саме цей жанр наближає поезію Т. Шевченка до природи хореографічного мистецтва. Танець у хореографічному творі — своєрідна «візуальна музика», тому що основою танцю по суті є музика, яка ніби наповнює його зі середини. Таку музичну стихію спостерігаємо, наприклад, у баладі «Причинна» [7, 3].

Хореографічне мистецтво, як і оперне, не дозволяє занадто побутового, заземленого сюжету. Як відзначає відомий балетний критик В. Красовська, «музичний театр, все-таки, передусім театр узагальнення, і балету це стосується ще більше, ніж опери» [8, 25].

Безсумнівно, поезія Т. Шевченка може бути джерелом для створення фабули хореографічної драматургії. За своєю ритмічною структурою вона відображає народну самобутність як об'єкт пісенного жанру:

*Пограємось, погуляймо
Та пісеньку заспіваймо:
Ух! ух!
Солом'яний дух, дух! [7, 5]*

У Т. Шевченка балади побудовані на мотивах народних переказів. Значну роль у них відіграє схвильована авторська мова, покликана зворушити читача, збудити в нього співчуття до героїні. Як результат — літературні мотиви асоціюються з мотивами пластичної асоціації:

*Вона ходить з уст ні пари.
Широкий Дніпр не гомонить:
Розбивши вітер чорні хмари,
Ліг біля моря одпочить...
Не русалонька блукає:
То дівчина ходить [7, 5].*

Як один із своєрідних виявів волелюбної вдачі українського народу, танець мав особливу популярність у козацькому середовищі. Не випадково кобзарі та бандуристи були типови-

ми образами XVIII ст. У баладах «Гайдамаки» та «Сліпий» кобзарі співають і танцюють з іншими персонажами творів:

— *Добре! Добре! Ну до танців.
До танців кобзарю!..
Всі танцюють...
Сліпий вишварив — навприсяжки
Пішли по базарю [7, 94].
Старий грає, а Ярина
З Степаном танцює!
Старий грає, примовляє,
Ногами тупцює:
«Ой гоп, чики-чики!
Та червоні черевики,
Та троїсті музики
Од віку до віку
Я любила чоловіка [7, 217].*

Протягом історичного розвитку українського народу танець відіграв важливу функцію «не з бажання похизуватися і продемонструвати свій голос та мистецтво, а з потреби вижити своє почуття» [9, 62].

Через образ кобзаря Т. Шевченко передає глибоку духовність українського народу, а через пісню, танець — символ невмирущого козацтва, багатство національного етносу:

*Перебендя, старий, сліпий, —
Хто його не знає?
Він усюди вештається
Та на кобзі грає.
А хто грає, того знають
І дякують люде;
Заспіває про Чалого
На Горлицю зверне;
З дівчатами на вигоні
Гриця та веснянку,
А у шинку з парубками
Сербина, Шинкарку... [7, 40].*

Отже, за невеликим у часі фактажем поет розкриває не тільки образ старого кобзаря, а й оспівує разом із Перебендею історію народу, його героїчне минуле. Два-три слова потрібно

митцеві, аби змалювати атмосферу душевного піднесення Перебенді: «Заспіває, засміється, а сльози зверне» [7, 40]. М. Добролюбов із цього приводу зазначав: «У Шевченка все коло його думок і співчуттів перебуває в цілковитій відповідності зі змістом і ладом народного життя. Він вийшов з народу, жив з народом і не тільки думкою, а й обставинами життя був з ним міцно і кровно зв'язаний» [10, 453]. Ці слова є високою оцінкою народної за своїм пафосом і гуманістичної за своїм характером балади Т. Шевченка «Гайдамаки».

Монострофічна словесно-музична будова рими дозволяє читачеві уявити характер змалюваної картини, у якій поет відтворює через танець народний дух:

*Кобзар вишварив, а козаки
Аж Хортиця гнеться —
Метелиці та гопака
Гуртом оддирають [7, 57].*

Шевченкові рядки містять цінну історичну інформацію про українські народні танці «Метелиця», «Горлиця», «Гопак». Цим самим автор підтверджує, що зазначені танці були популярними не тільки за його часів, а й набагато раніше.

Змальовуючи сцену веселощів конфедератів і ляхів, Т. Шевченко точно зазначив назви польських танців:

*Де цимбали? Грай, псявіро!
Аж корчма трясеться —
Краков'яка оддирають,
Вальса та мазурку [7, 65].*

Таким чином, із багатої скарбниці слова, пісні й танцю Шевченко-художник лаконічно передає емоційний заряд, що робить його поезію виразнішою.

Танець — вид мистецтва, у якому художні образи створюють за допомогою ритмічних пластичних та виразних положень людського тіла, які виконують у чіткому ритмі. Саме ритм ріднить танець і вірш, але поезія митця зоб-

ражує танець не тільки через ритм, а й слово. Шевченків ритм будить уяву, окреслює образи і картини. Це «живий» чинник найскладніших переживань і чуттєвих нюансів.

Надзвичайно цікавими є композиційні «ходи» в «Гайдамаках» — від переживань героїв до пейзажних акордів, від загального героїчного настрою до трагічного або комічного забарвлення епізодів, метрико-ритмічних змін тощо. Ритміка поеми пов'язана композиційно-тематичним розміщенням її частин. Щоб переконатися в цьому, досить співставити уривок «Гомоніла Україна», із його монументальним епічним ритмом, і танцювальну пісню кобзаря Волоха, в якій чуються інтонації, характерні для українського танцю:

*Ой гоп гопака!
Полюбила козак,
Та рудого, та старого —
Лиха доля така [7, 97].*

Вільний акцент у піснях логічно залежить від мелодії. Власне мелодичність визначає їх строфу. Майже кожна строфа вставної пісні в «Гайдамаках» є «поетичною новинкою зі своїм окремим ритмом, строфікою, римуванням тощо» [11]. Більшість вставних пісень мають танцювальний ритм — 7 складових з акцентом на останньому складі:

*Ой гоп того дива
Наварили ляхи пива,
А ми будем шинкувать,
Ляшків-панків частувать [7, 79].*

Іноді танцювальна строфа ускладнюється, рядок продовжується повтором, що надає динаміки ритму:

— — — — — , — — — —
— — — — — , — — — —

*На городі пастернак, пастернак
Чи я тобі не козак, не козак? [7, 96]*

Спостерігаємо в «Гайдамаках» і шумковий вірш (чотирирядкова строфа (4+4) починається двома пенаголошеними складами):

*Отак чини, як я чиню;
Люби дочку аби чю —
Хоч попову, хоч дякову,
Хоч хорошу мужикову [7, 95].*

Пісенність — невід'ємна риса стилю «Гайдамаків». Народно-пісенний характер має більшість художніх засобів поеми [12, 106–107].

Образи поеми «Гайдамаки» — Ярема, Галайда, Гонта, Залізник, Оксана — стали безсмертними, зокрема через танець. Відомий у діаспорі український хореограф В. Авраменко, який активно пропагував український танець на американському континенті, видав брошуру про український танець [13, 11]. Поряд із багатьма зібраними ним танцями, автор подає «Гопак парубоцький», «Запорожський герць» і «Танок Гонти». На Дніпропетровщині та Запоріжжі й досі живе танець «Гонта».

Один з аспектів народності у творчості Т. Шевченка проявляється через фольклор, який виступає в ролі каталізатора для зображення характерів. Наприклад, у другій половині 40-х років XIX ст. Тарас Григорович натрапив на народний переказ, у якому розповідалося про старих запорожців, що приїздили із Січі до Києва на Поділ, та їхній веселий відпочинок біля Межигірського монастиря для «спасіння».

Переказ, який поет яскраво використав у поемі «Чернець», докладно описаний відомим істориком Д. Яворницьким [14]. Він цікаво подав обряд проводу січового діда (їх ще називали характерниками) із Запорозької Січі. (Це відбувалося лише тоді, коли почесні старі козаки були не в змозі брати участі в бойових походах.) Дослідник О. Дей писав про це так: «Бентежне козацьке життя ніби урівноважувалось колективними гулянками з танцями та веселими приспівками. І це було настільки органічним для козацької натури, таким символом справжньої козацької волі, що прощання

з цією волею, зі світом козацького полковника Семена Палія (поч. XVII ст.) Т. Шевченко вирішив передати таким малюнком:

*...В червоних штанях оксамитних
Матнею улицю мете,
Іде козак. — Ох літа! літа!
Що ви творите! На тотеж
Старий ударив в закаблуки,
Аж встала курява! Отак!
Та ще й приспівує козак:
«По дорозі рак, рак,
Нехай буде так, так.
Якби-таки, молодиці,
Посіяти мак, мак.
Дам лиха закаблукам,
Дам лиха закаблам,
Останеться й передам!»
Аж до Межгорського спаса
Потанцював сивий.
А за ним і товариство
І ввесь святий Київ.
Дотанцював аж до брами.
Крикнув: — Пугу! Пугу!
Привітайте, святі ченці,
Товариша з Лугу!
Свята брама одчинилась,
Козака впустили.
І знов брама зачинилась,
Навік зачинилась
Козакові. Хто ж цей сивий
Попрощався з світом?
Семен Палій запорожець,
Лихом не добитий...» [15, 20].*

Дійсно, Т. Шевченко поетично відтворив записаний Д. Яворницьким переказ, але це не означає, що автор лише переказав у віршованій формі обрядові дії та історичні події. Ще М. Костомаров зазначав, що поезія Т. Шевченка є безпосереднім продовженням народної поезії [15]. Поет, використавши український народний танець як засіб виразності, підкреслив невід'ємність народного характеру від його віковичних цінностей духовної гармонії, національної етнічної культури, правди життя. Так,

через збагачення духовного світу образів, відзеркалення справжніх людських рис українського народу Кобзар утверджував розмаїття зображувальних подій, мальовничість картин і характерів. Саме в мові, жесті, співі, танці, обряді, що їх синтезує митець, закодована ментальність українця.

У рамках нашого дослідження привертає увагу балада Т. Шевченка «Тополя». Уперше цікавий звичай українського народу — Зелений свята — описав професор Харківського університету П. Гулак-Артемівський (1790—1865). На Харківщині та Полтавщині в Зелений тиждень дівчата водили «тополю». Для цього вони збиралися до гурту, вибирали з-поміж себе найвищу на зріст дівчину, яка й повинна була зобразити «тополю». Дівчина піднімала руки догори, з'єднувала їх над головою; на руки їй надівали намисто, стрічки, барвисті хустки — усе це так було рясно поначіплювано, що з-під оздоб майже не було видно голови. Груди і стан теж прикрашали різнобарвними хустками. Вбравши так «тополю», дівчата водили її не тільки селом, а й полями, де колосилися жита. Зустрівши людей, «тополя» їм низько вклонялася, а господарі частували дівчат і давали подарунки «тополі на стрічки». Під час водіння «тополі» дівчата співали:

*Стояла тополя край чистого поля,
Стій тополенько не розвивайся,
Буйному вітрові не піддавайся... [16, 149].*

Такий ритуал відображено і в «Тополі». Первинного автентичного матеріалу було достатньо для Т. Шевченка, щоб створити один зі світових літературних шедеврів. Тут доречно згадати геніального М. Гоголя, який вважав, що у великому мистецтві важлива ідея, первинність творчої стихії. «Творець балету.., скопивши в них [національних танцях. — Б. К.] першу стихію, може розвинути її та полетіти незрівняно вище свого оригіналу, як музикальний геній із простої, почутої на вулиці пісні створює цілу поему» [18, 196].

Головний зміст «Тополі» в основному не виходить за межі соціально-побутових картин життя народу. Починається балада тим самим акордом, що й закінчується:

*По дїброві вітер виє,
Гуляє по полю,
Край дороги гне тополю
До самого долу [7, 42].*

В образі стрункої гнучкої тополі втілена передусім краса вірності глибокого почуття, і це надає сумній розповіді незвичайного ліризму, теплоти:

*Стан високий, лист широкий
Нащо зеленіє?*

*Хто ж викохав тонку, гнучку
В степу погибати?*

*Любилася, кохалася
А серденько мліло,
Воно чуло недоленьку.
А сказати не вміло...
Не сказало — осталася
День і ніч воркує
Як голубка без голуба,
А ніхто не чує [7, 42].*

Сюжет розгортається навколо ліричної героїні з її поглядами, симпатіями, прагненням щастя, переживаннями, роздуми — у центрі колізії. Характерною ознакою «Тополі» є мовленнєве домінування героїні, від чого драматично напружений сюжет пронизано глибоким ліризмом. Її діалоги з матір'ю, ворожкою значно посилюють психологізм балади, надають їй зворушливого тону. Кульмінація «Тополі» — пісня «Плавай, плавай лебедонько...», яка віщує долю для себе, для матері, для милого.

Цей приклад демонструє інтуїтивний шлях Шевченкового генія від фольклорного матеріалу до принципу фольклоризму. «Для виникнення фольклоризму історично необхідно, щоб його носії відірвалися від архаїчної тради-

ції, а потім знову її оцінили б із хронологічної, культурної або соціальної дистанції» [19, 39]. Із часом «Тополя» Г. Шевченка набула популярності в театральних постановках, у музиці, образотворчому мистецтві, хореографії, що стало підтвердженням розвитку фольклоризму.

Несподівано для багатьох «Тополя» виявилася «своєю» в царстві музи Терпсихори. Хореографічна картина «Про що верба плаче» в постановці П. Вірського стала визначним досягненням українського танцювального мистецтва в Державному заслуженому ансамблі танцю України. П. Вірський на матеріалах національного фольклору віднайшов благородний та поетичний візерунок танцю, ґрунтуючи його на руках демі-класики (маленької класики) й інтонаціях українського народного танцю. Драматичне чуття постановника підказало правильну структуру лібрето. В основу Шевченкової поеми покладено не тільки мотиви «Тополі», а й цілої низки віршів, у яких яскраво розкрито трагічну долю української жінки.

Перед очима глядача засобами хореографії оживають заповітні думи поета, його безсмертні образи. «Вірський відчуває специфіку хореографічного жанру не в побутовій деталізації, а в поетичній правді художніх образів» [20, 71]. У них — кохання і мрія, скорбота й гнів страждальної України.

Постановка ґрунтується на безперервному розвитку танцю. Кожна лейттема, мізансцена містить усю повноту драматургії, становить цілісну лінію розвитку композиції. Дієвість цієї мініатюри полягає в змінненні невеличких ансамблів сольними партіями — емоційно насиченими діалогами та монологами персонажів.

Музика [композитор А. Муха. — Б. К.] через тему ліричного дуету нагадує світлі спогади юності. Вона звучить як надія на повернення коханого. Та ось її змінює інша мелодія — українська народна пісня «Як умру я мила, а ти будеш жива». Це неминучість трагедії та передчуття загибелі милого. Апофеоз картини несподівано світлий: піднесений, оптимістич-

ний: стверджує глибоко філософську думку Т. Шевченка про віру людини у своє щастя.

Ця постановка поповнила золотий фонд хореографічної шевченкіани ХХ ст., здобула визнання в глядачів та критиків. «У цій папроцуд хвилюючій картині тонко й образно розкрито велику ідею боротьби за щасливе майбутнє людства, і кожен глядач гостро відчуває зв'язок картини з нашим сучасником», — писав доктор мистецтвознавства В. Довженко [21].

Етапною роботою в розвитку українського хореографічного театру був балет К. Данькевича «Лілея», за мотивами однойменної балади Т. Шевченка та інших його творів. Головна героїня балету «втілює в собі, у своїй творчості основні і найглибші риси народного світогляду» [22, 5].

Автор лібрето В. Чаговець майстерно передав народний дух в інтерпретації великого Кобзаря і створив літературно-хореографічну програму, якою відтворив поезію Т. Шевченка різних часів. Ретельно дотримуючись хореографічної умовності, він розробив багатогранну й цілісну систему образів, у яких віддзеркалено численні Шевченкові герої та їхнє скаліжене жорстокою кріпацькою дійсністю життя:

За що мене, як росла я
Люде не любили?
За що мене, як виросла,
Молодую вбили [7, 286].

Героїко-романтичну «Лілею» на київській сцені створювали в той історичний час, коли український балет своєрідно синтезував у своїх реалістичних пошуках прогресивні вітчизняні класичні традиції, плідний досвід театралізації національного хореографічного фольклору й естетичні досягнення всього балетного театру. Ці три основні лінії, три головні тенденції, цікаво й оригінально поєднувалися в київській «Лілеї» [23, 106].

Уже з перших акордів оркестру відчувається присутність етнічного напрямку українського мелосу, пісенної чарівності. Українська народна пісня для композитора К. Данькеви-

ча була своєрідним провідником у розкритті правдивих образів, знаходженні засобів виразності для створення структури мелодики, характерів та емоційної напруги драматичних ситуацій балету.

Так, основний лейтмотив образу Лілеї — українська народна пісня «Ой зійди, зійди зіронька та вечірняя». У симфонічному розвитку композитор використав українські пісні, які в пам'яті народу асоціюються з образом великого Кобзаря або його творами. Щедра танцювальність, мелодійне та ритмічне розмаїття музичної драматургії підказували балетмейстеру Г. Березовій напрямок пошуку необхідного пластичного еквівалента й багатьох інших вдалих хореографічних рішень. «Українська народна пісня — рідна сестра поезії Т. Шевченка — стала для композитора К. Данькевича своєрідним ключем до розкриття правдивих характерів балету...» [23, 107].

У виставі Г. Березова гармонійно поєднала ліричні сцени з побутово-етнографічними і гумористичними сценами, а замріяну романтику — з високою та мужньою героїкою, використавши принципи синкретизму українського театру, які проступили більш опосередковано та узагальнено. Кожна дія спектаклю, що мала свій образно-дійовий колорит, зливалася із загальною хореографічною картиною, пройнятою героїчним пафосом поезії. «Пластична мова київської “Лілеї” складалася з трьох щільно злитих між собою образно-виражальних струменів — класичного й українського народного танців та ритмізованої пантоміми», — писав Ю. Станішевський [23, 106].

«Лілея» в постановці Г. Березової пройнята національним танцювальним фольклором. Це надало кожній хореографічній композиції своєрідних пластичних інтонацій, збагаченої палітри, неповторної самобутності виконавського стилю. Постановниця використала досвід балетмейстера В. Литвиненка, фольклорні дослідження В. Верховинця, численні консультації відомого знавця народного танцю М. Соболя, новаторські відкриття П. Вірського, що і збагатили лексичний матеріал балету «Лілея».

Як підкреслював І. Белза, «балетмейстер Березова зуміла об'єднати весь арсенал засобів складної техніки сучасного балету з поетичною виразністю українського народного танцю, і результати цього об'єднання цілком себе виправдали» [23, 112].

Отже, перетворення на сцені своєрідної поетики й образної системи української народної пісні мусили трансформуватися в реалістичну балетну драму. Цю творчу концепцію відомий український мистецтвознавець Ю. Станішевський пояснює так: «Таким чином “балет-пісня” на сцені мусив перетворитися на “балет-драму” [23, 105]. Взагалі балада у світовій літературі пройшла складний шлях еволюції від народної танцювальної пісні до сюжетного поетичного твору. Тож «Лілея» ХХ ст. видається психологічно правдивою з історико-конкретною розробкою пластичних характерів, мізансцен та хореографічних форм. Новаторського характеру балету «Лілея» надало глибинне проникнення в духовний світ людини. Українським Гомером називають Т. Шевченка за його пісенне розмаїття в поезіях, але не менш яскраво відображено мистецтво танцювальної пісні в прозовій спадщині.

У повістях «Художник», «Музикант», «Княгиня» трапляються згадки про танець. Пам'ятним є, наприклад, такий епізод: гарного хлопця з ласки люблячої матері віддано в солдати. Якось автор зустрів його на вулиці Орська в супроводі солдатського глузуючого натовпу: «“Статурний, білявий”, водночас “щось подібне до ідіота. Тверезим він уперто мовчав, від однієї чарки горілки п'янів і починав проклинати матір свою, самого себе і все, що навколо нього. Один танець для нього мав ще деяку привабливість, а більше нічого”» («Несчастный»).

Аналогічні мотиви звучать і в поезії:

*Огні горять, музика грає,
Музика плаче, завиває.
Алмазом добрим, дорогим
Сіяють очі молодії,
Витає радість і надія*

*В очах веселих, любо їм,
Очам негрішним, молодим,
І всі регочуться, сміються
І всі танцюють... [7, 467].*

«Чого ж я плачу?» — питає в себе поет і, дивлячись на танцюючу молодь, із сумною іронією відповідає: «Мабуть шкода, що без пригоди, мов негода, минула молодість моя» [7, 467]. Тут у Т. Шевченка танець переданий метафорою, що містить у собі вияв світлих почуттів, молодечої заповзятості духу, який дозволяв забувати себе в танці. Водночас поет контрастно змальовує свій скорботний образ — самотнього, висланого й відлученого від творчості.

Ритмічна природа пісні в Кобзаря рідниться з характером віршованої структури взагалі і танцювальної зокрема. Наближення митця до української народної пісенно-танцювальної традиції розглядається як одна з визначних ознак народності його творів.

Тож творча спадщина Т. Шевченка свідчить, що танцювальна пісня може бути фабулою для хореографічних постановок. Наприклад:

*Упертику ходила
По оріхи,
Мірошника полюбила
Для потіхи.
Мельник меле, шеретує,
Обернеться, поцілує
Для потіхи.*

*Упертику ходила
По опеньки,
Лимаренка полюбила
Молоденька.
Лимар кичку зашиває,
Мене горне, обнімає,
Молоденьку.*

*Упертику ходила
Я по дрова,
Та бондаря полюбила
Чорноброва.*

Бондар відра набиває,
Мене горне, пригортає,
Чорноброву.

Коли хочеш добре знати,
Моя мати,
Кого будеш попереду
Зятем звати, —
Усіх, усіх, моя мамо,
У неділеньку зятями
Будеш звати [7, 400].

Спробуємо проілюструвати фрагмент танцювальної картини на цьому пісенному матеріалі. На сцені з'являється дівчина з кошиком. Вона збирає в переліску (перетику) горіхи, опеньки тощо. Відчувши, що хтось до неї наближається, ховає кошик у кущах. Виконується на авансцені танець із мірошником, який зникає в кулісах, потім аналогічний дует виконує дівчина з лимарем, потім — з бондарем. Усі хлопці залишають дівчину тому, що зайняті своєю роботою. Для кожної чоловічої партії вдало підходить найдавніша українська танцювальна лексика (ілюстрація трудових процесів). Цю композицію можна розвивати настільки цікаво, наскільки постановник володіє фантазією та пластичним мисленням.

На Україні важко знайти композитора, який не звертався б до поезії Т. Шевченка. Дослідники стверджують, що музичних творів різних форм і жанрів на слова поета понад дві тисячі. М. Лисенко написав цикл «Музика до "Кобзаря" Шевченка», що містить 87 музичних творів різних за жанром і формою.

Уже багато століть актуальними залишаються слова Г. Лессінга про те, що поява того чи іншого виду мистецтва відбувається лише тоді, коли ця нова творчість збагачує людс-

тво якоюсь новою духовною рисою. Поезія Т. Шевченка виступає як універсальна творчість споріднених видів мистецтво, що підтверджує невичерпність його геніального духу.

1. Сумцов Н. О мотивах поэзии Т. Г. Шевченка // КС. — 1885. — № 2. — С. 2.
2. Билинская М. Шевченко и музыка. — К., 1984.
3. Грушевський М. Історія української літератури: У 50 т. — К., 1993. — Т. 1.
4. Верховинський В. Теорія українського народного танцю. — К., 1919.
5. Шевченко Т. Дневник. — М., 1954.
6. Купленник В. Тарас Шевченко і українське танцювальне мистецтво // НТЄ. — 2003. — № 3. — С. 42–47.
7. Шевченко Т. Кобзар. — К., 1966.
8. Статті о балетс. — Ленинград, 1967.
9. Чернышевский Н. Полное собр. соч.: В 10 т. — М., 1949. — Т. 1.
10. Добролюбов М. Літературно-критичні статті. — К., 1950.
11. Новиченко Л. Вірш Шевченка (нотатки про поетику) // Літ. газета. — 1939. — № 19.
12. Гнатюк М. Поема Шевченка «Гайдамаки». — К., 1963.
13. Авраменко В. Українські національні танці. — Вінніпег — К.; Л., 1928.
14. Яворницький Д. История запорожских казаков. — С.Пб., 1892. — Т. 1.
15. Дей О. Танцювальні пісні. — К., 1970.
16. Основа. — 1861. — № 4.
17. Вороний О. Звичаї нашого народу: У 2 т. — К., 1991. — Т. 2.
18. Гоголь Н. Собр. соч.: В 7 т. — Т. 6.
19. Чистов К. Традиционные и вторичные формы культуры. Расы и народы. — М., 1975.
20. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. — К., 1974.
21. Довженко В. Велике мистецтво // Рад. Україна. — 1960. — 18 жовт.
22. Рильський М. Наша кровна справа. — К., 1959.
23. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр (1925–1975). — К., 1975.

The author of the article focuses on the art of dancing in Taras Shevchenko's creative activity. He lays the stress on the fact that the poet's literary tunes one can identify with the tunes of contiguity of sense of rhythm. The author of the article concludes that dance is a symbol of deathless Cossacks and wealth of the national ethnos.